

En esta segunda parte, el motivo visual de la cortina se expande más allá de su presencia escénica para convertirse en un mecanismo que altera la percepción del espacio y fractura la identidad en el cine de Lynch. Su función opera como un dispositivo liminar que articula refugio, ilusión y tránsito, donde lo inestable se convierte cada vez más en la norma.

Agustín Baella Arsentales

DETRÁS DEL TELÓN

EL MOTIVO VISUAL DE
LA CORTINA EN EL CINE
DE DAVID LYNCH

Segunda parte

La habitación roja de *Twin Peaks* condensa buena parte del imaginario de David Lynch: un espacio de tránsito, misterio y transformación, delimitado por las ya icónicas cortinas de terciopelo rojo.

DE LA RUTA SALVAJE A LA CONTEMPLATIVA

Tanto en *Corazón salvaje* (*Wild at Heart*, 1990) como en *Una historia sencilla* (*The Straight Story*, 1999), el motivo visual de la cortina puede pasar desapercibido, pero sí tiene una presencia que puede reconocerse e interpretarse. Si bien no se impone con el peso icónico que suele reconocerse en otras películas del director, las cortinas aparecen como fragmentos dispersos que marcan un tono y le otorgan mayor peso a la imagen. Por otra parte, como señala Martin (2014), ambas películas pueden leerse como una contraposición binaria, en la que se desplazan las coordenadas espaciales y afectivas de un extremo a otro: los áridos paisajes de la carretera se convierten en fértiles campos de cultivo; la velocidad abrasiva se transforma en una contemplativa lentitud; la juventud de sus protagonistas da paso a la vejez; la irreconciliable relación entre madre e hija se sustituye por el perdón entre dos hermanos (p. 132).

En *Corazón salvaje*, las cortinas van marcando la pauta del registro tonal de diversas escenas. Conducen hacia distintas experiencias emocionales en las que sobreviven las tensiones que recorren la película: el crimen, la pasión y el trauma. En un primer momento de su presencia, la cámara nos conduce a un espacio ligado a la mafia. Es un lugar cerrado, oculto al exterior. Bajo una iluminación tenue, las cortinas se perciben de un púrpura oscuro, como acercándose al color de la sangre. En la habitación se distingue una elegancia siniestra, en la que se tejen negociaciones clandestinas. Al

En *Corazón salvaje*, las cortinas rojas enmarcan la relación febril de Sailor y Lula y convierten su intimidad en un refugio momentáneo, un espacio de deseo que parece aislarlos de la violencia y las amenazas del mundo exterior.

LYNCH CONVIERTE UNA CORTINA RURAL, CASI INSIGNIFICANTE, en el último umbral que había que atravesar: el de volver a mirar al pasado para curar las heridas después de años de silencio.

franquearlas, uno siente que ha entrado en otro régimen moral: un ámbito donde las reglas del exterior no aplican. Las cortinas funcionan como el marco de un recinto ceremonial en el que se despliega una red criminal y se estructura la violencia.

Más adelante, las cortinas se tiñen de rojo¹. Un rojo que consolida el ámbito de lo íntimo, donde el erotismo se despliega con una vitalidad exuberante. Es el rojo del deseo que subraya el carácter febril de la relación entre Sailor y Lula. De este modo, las cortinas funcionan como marcadores de ese desborde emocional y convierten la escena amorosa en un momento suspendido frente a la amenaza permanente del entorno, como si los protegiera de la

persecución y el caos en el que se ven involucrados.

Y luego, las cortinas que arden. Las del hogar en llamas —símbolo del tormento doméstico— que revelan el asesinato del padre de Lula, un crimen que deja huella en la biografía de los protagonistas. Aquí, la cortina se convierte en un velo consumido que deja entrever el núcleo traumático de la historia. La casa deja de ser un espacio seguro y se convierte en un territorio quebrado donde la imagen doméstica estalla en violencia. Las cortinas ardiendo marcan el cruce definitivo entre la apariencia de una convivencia nuclear familiar y aquello que la destruye para siempre: el engaño.

Si en otras películas de Lynch la cortina era el acceso hacia zonas inestables, desconocidas, o ac-

Foto:Album

tuaba como marco de situaciones extrañas, en *Una historia sencilla* se convierte en un refugio: es el telón protector que separa al protagonista en su interior estable del exterior incierto. La cortina marca la frontera entre un mundo íntimo, seguro, y el vasto camino de la carretera que Alvin debe recorrer en un coracésped para reconciliarse con su hermano. En este sentido, las cortinas blancas destacan por su quietud y funcionan como la antítesis de aquellas rojas, ondulantes y convulsas, cargadas de deseo y peligro, que atraviesan el resto de la filmografía de Lynch.

En esta película, las cortinas pertenecen al territorio del hogar, un lugar que conserva la memoria, la rutina, pero también la melancolía. Son telas gastadas, rurales, que no buscan conducir a mundos ocultos, sino proteger la fragilidad de quienes habitan tras ellas como un pequeño resguardo.

Hacia el final, Alvin llega a la casa de su hermano Lyle. Es una modesta construcción de madera que evoca una sensación de

vivienda atemporal con cortinas cerradas que lo aíslan del mundo. Pero esas cortinas cerradas dicen más que cualquier diálogo: no invitan a pasar. Parecen querer retener el mundo afuera, como si la casa misma —y, desde luego, quien la habita— hubiese decidido apartarse de la vida. El hogar del hermano no es un refugio luminoso, sino un espacio retraído, herido, que ha preferido volverse sombra. Allí la cortina opera como un gesto silencioso: un pliegue que marca la distancia entre los hermanos que dejaron de hablarse.

Señala lo que se ha cerrado o lo que ya no quiere exponerse. Es un borde defensivo. Un telón bajado antes de tiempo. Y, aun así, al quedarse Alvin sentado junto a su hermano bajo esa penumbra doméstica, la cortina adquiere un matiz distinto: deja de representar el encierro para convertirse en una posibilidad de reconciliación. No porque se abra, sino porque ambos permanecen juntos frente a ella o al otro lado. La casa sigue retirada del mundo, pero ya no están solos. En ese gesto mínimo, Lynch convierte una cortina

CRÉDITO CLAVE

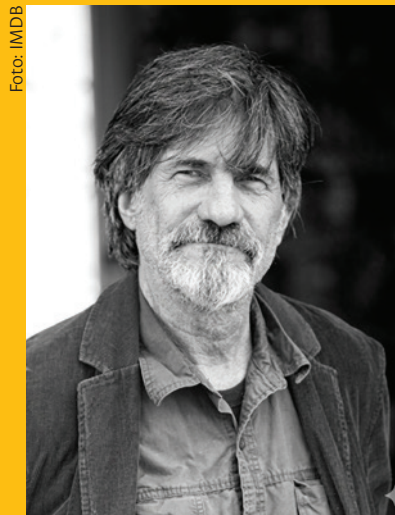


Foto: IMDb

JACK FISK. Después de un inesperado paso por la actuación en *Cabeza borradora*, Fisk trabajó con Lynch como director de arte en películas como *Una historia sencilla* y *El camino de los sueños*, en las que fue responsable del diseño de la escenografía y los ambientes y de definir el carácter de las atmósferas visuales. También es conocido por haber sido el director de arte en las primeras ocho películas de Terrence Malick.

1. En las películas de Lynch, el rojo suele simbolizar el deseo, la violencia o lo siniestro.



Foto: TCD / ProdDB

Alice Wakefield (Patricia Arquette) se desnuda ante Mr. Eddy y sus hombres en *Carretera perdida*. La puesta en escena convierte la exhibición erótica en un ritual de poder, deseo, violencia y sometimiento.

violento y descuartizar a Renee. Este tránsito a través de la oscuridad —y hacia la cortina roja— puede entenderse como una operación análoga a los umbrales de la Logia Negra: un lugar donde el yo es desplazado, reemplazado o absorbido por su contracara o, mejor dicho, por su *doppelgänger*.

Por otro lado, las cortinas rojas reaparecen en un entorno delictivo como en *Corazón salvaje*. Si allí señalaban el acceso a un recinto clandestino donde la violencia se engendra en silencio, en *Carretera perdida* se integran a la puesta en escena de un poder ligado a la mafia y la industria pornográfica. La sala en la que Alice se presenta ante el Sr. Eddy es un espacio barroco saturado de muebles ornamentados y hombres lascivos armados, quienes la rodean expectantes mientras ella se desnuda. La cortina roja, entonces, actúa en este caso como un recordatorio de que el poder de la mafia no opera en la sombra, sino a través de un ritual visual que articula deseo y dominio.

ESCENARIOS LIMINALES DE LA ILUSIÓN

Una de las características más notorias en la obra cinematográfica de David Lynch son los escenarios formales, como en los teatros. Filmados frontalmente, ocupan un puesto privilegiado en su arquitectura. Son entornos en los que todo parece posible mientras se respira una tensión subyacente. Existen de manera independiente de cualquier contexto; por ello, se distinguen de las estructuras narrativas convencionales. Aparecen en secuencias aisladas insertadas en un marco más amplio y nos regalan intensos pasajes de emoción. Entre los rasgos definitorios de estos escenarios podemos encontrar plataformas elevadas,

rural, casi insignificante, en el último umbral que había que atravesar: el de volver a mirar al pasado para curar las heridas después de años de silencio.

UNA INVITACIÓN A ENTRAR

Siguiendo por el camino de la carretera, nos encontramos con la casa de Fred y Renee Madison, los protagonistas de *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1997). Ubicada en una zona residencial, genera un aislamiento que la vuelve aún más susceptible a situaciones inquietantes. Esta construcción

es propiedad del mismo Lynch, además de estar equipada con mueblería hecha por él mismo, con un estilo tan peculiar como su cine. En sus películas, las casas suelen estar moldeadas por las proyecciones psicológicas de sus habitantes. En este caso, combina elementos estilísticos de diferentes épocas, entre lo retro, lo moderno y lo minimalista. Ello genera un espacio frío e impersonal que recuerda a los cuadros de Edward Hopper, y que presagia el tipo de relación que mantiene la pareja.

Asimismo, el diseño interior guarda una relación con la estructura elíptica y fragmentada del relato. Vemos rincones oscuros de los que nace un pasillo, diseñado para contener la transición, que conduce al dormitorio de Fred y Renee. Martin (2014) señala que este corredor doméstico es una especie de portal, un espacio transformador en el que Fred desaparece repetidamente. Este es un umbral secreto y oscuro, que le parece extrañamente desconocido, pero los deseos que alberga no pueden permane-

cer privados, inaccesibles y ocultos para siempre (p. 99).

Sin embargo, este pasillo se encuentra primero con unas cortinas rojas en su camino antes de girar y entrar a la alcoba; es el único elemento que comparten ambos espacios divididos por una pared. Por eso, se podría reconocer también a las cortinas como una extensión o como parte del portal que menciona Martin, ya que termina siendo el punto de inflexión entre un espacio y otro, entre el lugar más íntimo de una casa —el dormitorio matrimonial— y el resto de la vivienda. Es el punto de entrada o salida, de división o unión, de dos regímenes distintos.

La escena en la que Fred se ve a sí mismo en el espejo introduce

ya no la dimensión espacial del umbral, sino la fractura subjetiva que dicho umbral habilita. El reflejo no devuelve una identidad estable, sino una presencia que no le pertenece del todo, gesto que remite al plano final de la segunda temporada de *Twin Peaks*, en la que el agente Dale Cooper descubre en el espejo la intrusión de BOB. En ambos casos, el espejo deja de ser un objeto doméstico para convertirse en un dispositivo que señala la coexistencia de dos fuerzas dentro del mismo cuerpo y anticipa la escisión que reorganiza la narrativa.

Las zonas negras del pasillo refuerzan la relación con la serie de Lynch. Funcionan como un abismo seductor o un espacio liminal donde Fred se disuelve para reaparecer bajo la forma de su doble

EL ESPEJO DEJA DE SER UN OBJETO DOMÉSTICO para convertirse en un dispositivo que señala la coexistencia de dos fuerzas dentro del mismo cuerpo y anticipa la escisión.

haces de luz, una disposición clásica, música ominosa y, desde luego, cortinas.

Sobre el teatro, dice Chion (2001) que es “un lugar en el que se puede caer en éxtasis ante una mujer que canta en un escenario con un frágil hilillo de voz. Pero no podemos contentarnos con permanecer como espectadores y, tarde o temprano, hay que subir” (p. 252). Así, el público comparte con los personajes lynchianos las dudas e impulsos que provoca el acto que vemos. De esta manera, “subir al escenario” es una invitación a la libre interpretación y a ser parte, de alguna manera, de la obra. Como sea, estos espacios anticipan el inicio de un punto de quiebre, como una transformación, una confrontación o una revelación.

En estos escenarios, habitualmente, Lynch prefiere las actuaciones de mujeres. Salvo el solo de jazz interpretado por Fred en *Carretera perdida*, siempre ha sido un espacio reservado para la presencia femenina. Hemos señalado previamente The Slow Club donde canta Dorothy Vallens², en *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986); o el interior de un radiador, donde aparece la Dama del Radiador en *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1977). A estas presentaciones se suman tanto las interpretaciones musicales de Julee Cruise en el Roadhouse de *Twin Peaks*, así como la aparición de una cantante afroamericana en *Corazón salvaje*. En estos casos, las melodías suaves y crepusculares envuelven el escenario con una tristeza inquietante que suspende la acción ante el presagio de una fisura inminente.

DATOS CURIOSOS

ILUSIÓN ÓPTICA

Como complemento de las cortinas rojas, el patrón del suelo en la habitación roja de *Twin Peaks* fue pintado sobre una plataforma construida en estudio, y el efecto hipnótico se potencia porque las líneas no son perfectamente simétricas: generan una leve desorientación óptica al ser vistas a través de la cámara.

ESTILO PERSONAL

La chaqueta de piel de serpiente de Sailor pertenecía realmente a Nicolas Cage. Él la llevó al proyecto y Lynch decidió incorporarla al personaje como símbolo explícito de individualidad.

EL CLUB SILENCIO FUNCIONA como un escenario de revelación ontológica en el que se desarticulan las relaciones convencionales entre imagen y sonido, entre la verdad y la ilusión.

En *El camino de los sueños* (*Mulholland Dr.*, 2001), encontramos otro escenario emblemático: el Club Silencio, provisto de cortinas rojas que remiten tanto al espectáculo como al engaño, y que se configura como uno de los espacios en los que Lynch explicita con mayor claridad la dimensión ilusoria de la representación cinematográfica. Ahí se construyen situaciones que el espectador percibe inicialmente como reales, para luego revelar su carácter ilusorio, lo que lo obliga a cuestionar los distintos planos de la realidad que coexisten en la experiencia fílmica: un maestro de ceremonias felliniiano que anuncia que no hay banda, pero la escuchamos; instrumentos que son presentados y suenan, aunque no están; un trompetista que simula tocar y, al detenerse, deja en evidencia que la música continúa sin él; una mujer³ que canta y cae al suelo, pero cuya voz sobrevive, ahora desprovista de cuerpo. Todo ello va emergiendo desde detrás de las cortinas.

Es así que el Club Silencio funciona como un escenario de revelación ontológica en el que se desarticulan las relaciones convencionales entre imagen y sonido, entre la verdad y la ilusión. Se trata de un sitio visto como un umbral escénico en el que la teatralidad deja de ocultarse y se manifiesta abiertamente. En este sentido, la cortina —presente material y simbólicamente— puede leerse como un dispositivo liminar que no necesariamente separa dos mundos estables, sino que marca el colapso de la ilusión misma, situando al espectador



Foto: IMDb

Isabella Rossellini como Dorothy Vallens en *Terciopelo azul*. Las cortinas rojas del Slow Club encuadran una actuación en la que la seducción y el peligro aparecen ya indisolublemente unidos.

en una zona de tránsito donde la ficción reconoce su propia condición de artificio: “no hay banda, todo es una grabación”, como dice el ilusionista/presentador.

En *Los espacios otros*⁴, Foucault (1997) analiza las formas contemporáneas del espacio, tanto físicas como virtuales, y propone la noción de heterotopías como un lugar diferente, de ruptura temporal, que adopta diversas formas. Él lo define como “contra-espacios ... una suerte de espacios que están fuera de todos los espacios, aunque no obstante sea posible su localización” (p. 86). Estas ideas nos permiten acercarnos a los escenarios inmersivos en el mundo cinematográfico de Lynch, como el Club Silencio, desde una perspectiva cercana, ya



En el Club Silencio, imagen, sonido y presencia dejan de coincidir, y el espectáculo expone su propia condición ilusoria, con las cortinas rojas como marco, siempre.

2. La apariencia de Isabella Rossellini guarda similitud con la de Yvonne Marquis en la película *Puce Moment* (1949), de Kenneth Anger, donde se evoca el glamour clásico de Hollywood, pero teñido de tristeza y nostalgia.

3. La cantante, La Llorona de Los Ángeles, interpretada por Rebekah Del Río, puede entenderse como una personificación de Diane, pues, al igual que ella, ha sido rechazada por la persona que ama y, en la letra de la canción, entrega su vida por ese amor.

4. Bajo el título original en francés *Des espaces autres*, se trata de una conferencia pronunciada por Michel Foucault en el Centro de Estudios Arquitectónicos en 1967. Posteriormente fue publicada en la revista *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.º 5, en el año 1984, y ha tenido diversas traducciones. La versión que se usa en el presente texto corresponde a la traducción de Luis Gayo Pérez Bueno para la revista *Astrágalo* en 1997.

David Lynch en una de las instalaciones de *Dark Splendor*. *Raum Bilder Klang*, presentada en el Museo Max Ernst de Brühl (2009-2010). La muestra trasladaba al espacio expositivo una preocupación central de su cine: construir interiores que no funcionan como simples decorados, sino como mundos autónomos, inquietantes y cargados de significado.



Foto: dpa

VER TAMBIÉN

Foto: IMDb



DE CABIRIA AL CLUB SILENCIO

En la escena en el teatro del Club Silencio, en *El camino de los sueños*, el mago y maestro de ceremonias recuerda al hipnotizador de *Las noches de Cabiria* de Fellini (1957). En esa película, el ilusionista lleva a la protagonista a imaginar que se encuentra con un hombre y que por fin es amada. En Lynch, el desencanto felliniano ante la ilusión se convierte en un profundo desconcierto.

que también son zonas que desafían el mundo exterior y sus reglas. De esta manera, podríamos calificarlos como heterotopías.

El autor francés también señala que una característica de las heterotopías es que operan entre dos polos opuestos. “O bien desempeñan el papel de erigir un espacio ilusorio que denuncia como más ilusorio todavía el espacio real, todos los lugares en los que la vida humana se desarrolla” (p. 90), polo en el que podríamos ubicar al Club Silencio, puesto que, con sus cualidades ilusorias, se asemeja a las fantasías asociadas a la imagen idealizada de promesas insatisfechas que Diane proyecta sobre Hollywood y su industria en *El camino de los sueños*. El otro polo, por el contrario, “erige un espacio distinto, otro espacio real, tan perfec-

to, tan exacto y tan ordenado como anárquico, revuelto y patas arriba es el nuestro” (p. 90), y en este punto podríamos situar a la habitación roja de *Twin Peaks*, regida por un orden inquietante, geométrico, de calma perversa y una combinación de motivos clásicos y modernos en la disposición de sus elementos, que se levanta frente al caos moral que impera subrepticamente en el pequeño pueblo.

Es precisamente aquí, al hablar de la habitación roja⁵, el escenario con cortinas por excelencia de Lynch, que aparece tanto en la serie como en la película *Twin Peaks: Fuego conmigo* (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, 1992), donde todo confluye. Es

un lugar simultáneamente real e imaginario, que invita y rechaza el significado, de acústica distorsionada e identidades fragmentadas, en el que se dan impulsos contradictores y relaciones invertidas como el habla; existe fuera de toda lógica, tanto espacial como temporal, reforzando su naturaleza onírica y purgatoria: “una zona liminal entre la vida y la muerte, el conocimiento y la confusión, el sueño y la pesadilla” (O’Connell, 2025, p. 15).

Todo el sitio está rodeado por cortinas ondulantes de terciopelo rojo, que parecen contener las fuerzas de las misteriosas Logias Blanca y Negra dentro de sus límites, lo que crea una atmósfera

de incertidumbre constante. El suelo, organizado con un patrón en zigzag de chebrones blancos y negros, provoca la percepción de un recinto sin origen ni final. El mismo Lynch, en la entrevista que le realizó Rodley (2017), la define como un ámbito donde puede “ocurrir cualquier cosa. Es una zona libre, completamente impredecible y, por lo tanto, muy emocionante pero también aterrador” (p. 34).

Su cortinaje carmesí le otorga al recinto un aire doméstico, derivado del vínculo simbólico entre las cortinas y el hogar; sin embargo, el espacio en el que se inscriben subvierte esa familia-

5. Pese a ser tan icónica, la habitación roja tiene una presencia breve en la serie original y en la película. Esta condición cambia en *Twin Peaks: The Return*, donde adquiere un rol estructural central. En todas estas situaciones, solo Lynch dirige las secuencias en este lugar, lo que implica una relación particularmente personal.

Nikki Grace (Laura Dern) y Devon Berk (Justin Theroux) en *Inland Empire* (2006). Lo que parece un espacio cotidiano y estable forma parte de una ficción cuyos límites pronto comenzarán a disolverse.

★

SECUELA



Foto: kpa Publicity Stills

EN INLAND EMPIRE, EL ESPACIO ENTERO SE COMPORTA como un dispositivo liminal que expone la imposibilidad de toda estabilidad, en donde ninguna transición garantiza el retorno a lo familiar.

ridad para convertirlo en algo extraño. Fisher (2018) señala que una manera apropiada de expresar el complejo concepto freudiano de *unheimlich*, traducido generalmente como “lo siniestro”, sería “no sentirse en casa” (p. 10). Eso es precisamente lo que producen las cortinas de la habitación roja: un choque sensorial en el que un elemento asociado al ámbito hogareño, protector, irrumpe en un sitio radicalmente ajeno, completamente desfamiliarizado, y genera una ilusión de resguardo donde la realidad parece desvanecerse en algo irreconocible.

Esta dislocación no solo activa lo siniestro, sino que abre paso a otro concepto que comparte su preocupación por lo extraño: lo raro. Siguiendo con Fisher (2018), lo raro “conlleva la

sensación de algo erróneo: una entidad rara o un objeto que es tan extraño que nos hace sentir que no debería existir, o que, al menos, no debería existir aquí” (p. 19). En la habitación roja, las cortinas encarnan esa anomalía espacial: no solo despojan cualquier sensación de hogar por su carácter ominoso, sino que introducen la inquietante impresión de un elemento fuera de lugar, de una presencia que contradice las reglas del espacio que habita, ya que “si tal entidad u objeto está aquí, las categorías que hasta ahora nos han servido para dar sentido al mundo dejan de ser válidas” (p. 19).

IMPERIO DE LABERINTOS

El que seguramente sea el experimento más radical de David Lynch, *Inland Empire* (2006), se construye a partir de una narra-

tiva fragmentada y en un bucle donde el espacio y el tiempo se desmoronan por completo. Ya no es un solo lugar en particular el que concentra la distorsión, como hemos visto previamente en una habitación o en un club, sino que ahora es en todo el filme. Se trata de la culminación de las obsesiones pasadas del director que han ido transformándose hasta volverse una película que absorbe otra y otra.

En esta estructura laberíntica, encontramos a la actriz Nikki Grace (Laura Dern), consumida por su papel y moviéndose de un nivel diegético a otro, sin que el espectador pueda asirse con certeza al estatuto de lo que ve. Estas historias —su vida “real”, la película que está filmando, *On High in Blue Tomorrows*, el relato polaco y el episodio de la serie

Rabbits— no funcionan como universos separados, sino como superficies porosas que se reflejan e invaden mutuamente a través de los pasillos que las unen.

La noción de umbral se desplaza de la cortina hacia una arquitectura de espacios interconectados que funcionan como portales que llevan a otra configuración de la realidad. El filme articula una constelación de mundos separados, pero conectados por dispositivos de mediación como la pantalla, el escenario o el set cinematográfico. Puertas, corredores, callejones, agujeros, funcionan como pasajes que permiten el tránsito entre realidades heterogéneas, sin que ninguna de ellas se imponga como fundamento último. A diferencia de otros filmes de Lynch, en los que el umbral organiza una escisión legible, *Inland Empire* propone un régimen de tránsito permanente, en el que cada punto de entrada conduce a otro plano igualmente fragmentado, lo que refuerza la experiencia de la desorientación, tanto en la protagonista como en el espectador.

Tampoco es que se prescinda del motivo de la cortina como umbral —de hecho, las vemos aparecer en más de una ocasión en un club—, sino que la película la integra para ganar esa cualidad.

El espacio entero se comporta como un dispositivo liminal que expone la imposibilidad de toda estabilidad, en donde ninguna transición garantiza el retorno a lo familiar y, más bien, desestabiliza la identidad del sujeto y expone la obsesión lynchiana por los espacios de paso como zonas donde la ficción se revela y, al mismo tiempo, se vuelve inquietantemente real.

En conjunto, el motivo visual de la cortina nos muestra un trayecto que se desplaza de lo íntimo a lo arquitectónico. Lo que en algún momento se muestra como un resguardo doméstico transmuta en un dispositivo que disloca la percepción de la realidad, abre fisuras narrativas o expone la naturaleza ilusoria de la imagen. De esta manera, el motivo visual de la cortina adquiere una potencia que va más allá de su materialidad: se vuelve un principio de articulación en el que cada frontera es provisional y cada tránsito abre un territorio donde la identidad y el propio mundo se encuentran en constante cambio. Las cortinas son, al fin y al cabo, una de las múltiples puertas de entrada para asomarse al cine de David Lynch; aunque quien decida cruzarlas, descubre pronto que no hay camino de regreso ni mucho menos de salida.

REFERENCIAS

- Chion, M. (2001). *David Lynch*. Paidós.
- Fisher, M. (2018). *Lo raro y lo espeluznante* (N. Molines, Trad.). Alpha Decay.
- Foucault, M. (1997). Los espacios otros (L. Gayo Pérez Bueno, Trad.). *Asatrágalo*, (7), 83-91. <https://doi.org/10.12795/asatrágalo.1997.i07.08>
- Martin, R. (2014). *The architecture of David Lynch*. Bloomsbury Academic.
- O'Connell, M. J. (2025). *Liminal Lynchian spaces: Colour, interior & fashion as visual narrative in the oeuvre of David Lynch*. Seneca Polytechnic. <http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.14921002>
- Rodley, C. (Ed.). (2017). *Lynch por Lynch* (E. Arguedas, Trad.; 4.a ed.). El Cuenco de Plata.