



Enzo Cereghino Thays

LA PLAYLIST DE DAVID LYNCH

Un repaso por la evolución de la dimensión musical del cine de David Lynch, estrechamente ligada al diseño sonoro de sus películas y a su singular propuesta narrativa. Como música de fondo suenan temas de Angelo Badalamenti, Julee Cruise, David Bowie, Rammstein, Roy Orbison y las composiciones del propio David Lynch —este es un ensayo que se lee mejor con Spotify o YouTube a la mano—.

En *Terciopelo azul*, la música deja de ser un mero acompañamiento: canciones como *Blue Velvet* e *In Dreams* se integran a la trama y convierten lo familiar y lo romántico en algo perturbador, una constante en el cine de David Lynch.

David Lynch mencionó alguna vez que en su juventud quería ser artista plástico, influenciado por los pintores Francis Bacon y Oskar Kokoschka. Sin embargo, su interés viró hacia el cine cuando, según él, una vez, mientras pintaba un paisaje oscuro con un jardín verde y un personaje masculino desfigurado, escuchó un poco de viento y vio un pequeño movimiento, lo que lo llevó a desarrollar la idea de transformar esa pintura en una animación para su primer cortometraje, *Seis hombres enfermos* (*Six Men Getting Sick [Six Times]*, 1967) (Rothman, 2025, párr. 8).

A partir de esta anécdota sobre el ruido del viento, se puede intuir que la dedicación de Lynch al cine se originó, en parte, a partir de su interés por la dimensión sonora de la expresión artística. No es casualidad que, en la mayoría de sus películas, desde sus cortometrajes hasta *Cabeza borradora* (1977), su primer largometraje, aparezca en los créditos como responsable de los efectos o del diseño sonoro (Sweeney, citada en Fagerholm, 2022). En este sentido, tampoco es una coincidencia que muchos de los mejores momentos de su obra sean escenas con una marcada presencia musical: canciones entonadas por un personaje, *needle drops* inesperados y temas compuestos por Angelo Badalamenti o por el propio Lynch.

Vienen a la mente, por ejemplo, la introducción de *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986), la delirante invocación a Elvis Presley que Nicolas Cage realiza en *Corazón salvaje* (*Wild at Heart*, 1990), o la escena por la

CONCEPTO CLAVE



Foto: generada con ChatGPT

NEEDLE DROP

En cine y televisión, un *needle drop* es el momento en el que se inserta una canción ya existente (normalmente popular o reconocible) en una escena, de forma que su entrada sea notoria y significativa. El término viene de la época de los vinilos, cuando el DJ o técnico literalmente dejaba caer la aguja (*drop the needle*) sobre el disco para reproducir la canción en un momento concreto.

que Lynch ya es mencionado en clases de historia del cine: la del Club Silencio en *El camino de los sueños* (*Mulholland Dr.*, 2001). A continuación, se repasarán seis películas del director, además de la saga de *Twin Peaks*, tomando como eje el uso de la música en varias escenas.

IN HEAVEN: CABEZA BORRADORA

La primera película de David Lynch es citada como un hito por su diseño sonoro, que Lynch desarrolló en colaboración con

Alan Splet. El escaso presupuesto los llevó a recurrir a soluciones especialmente ingeniosas para construir la atmósfera malsana del filme. Juntos produjeron y grabaron, tanto en este proyecto como en el corto *La abuela* (*The Grandmother*, 1969), sonidos ambientales hechos con sus propias voces, soplos en botellas, tuberías y otras técnicas DIY. Más allá de esto, las decisiones de diseño sonoro para *Cabeza borradora* marcaron un sello distintivo del autor, pues sentaron las bases del lenguaje sonoro y musical que reaparecerá de forma recurrente en su filmografía y al cual nos referiremos varias veces a lo largo de este texto.

Primero, Splet y Lynch logran crear texturas acústicas¹, estática, crujidos, zumbidos y otros sonidos de baja frecuencia. Implementaron capas simultáneas —de hasta quince pistas— de ruidos modificados y, de este modo, terminaron de ensamblar los *drones*² que se escuchan recurrentemente. Todo esto dio como resultado un entorno sonoro claustrofóbico, cercano al *ambient* industrial, que remite a fábricas, tuberías y maquinaria en constante actividad. Este entorno alude a la rutina laboral de Henry Spencer y al hastío inescapable que lo domina —uno que recuerda al que Lynch experimentara al vivir en el deteriorado ambiente urbano de Filadelfia—. Las texturas de baja frecuencia y los *drones* serán claves en el devenir de sus películas.

En contraste con este paisaje sonoro, la *Mujer del Radiador* fuera de la realidad, como un ángel imaginado por Spencer, entona

In Heaven (*Lady In The Radiator Song*), canción compuesta por Peter Ivers y el propio Lynch. Es un instante que funciona como un consuelo frente a la pesadilla vivida por Henry (*in heaven, everything is fine*) y, al mismo tiempo, implica una resignación de mártir cristiano que soporta la desdicha. Este momento, en el que la *Mujer del Radiador* canta con voz de arrullo mientras caen cordones umbilicales del techo, constituirá la primera manifestación de un lugar común en el cine de Lynch: escenas musicalizadas por cantos de sirena que detienen el caos por un momento. Esto se repetirá —de manera más orientada hacia lo melodramático y erótico que hacia lo grotesco de *Cabeza borradora*— cuando Dorothy Vallens canta *Blue Velvet* en *Terciopelo*

LYNCH HACE DE LA MÚSICA Y EL SONIDO medios para penetrar lo que subyace bajo las apariencias.

lo azul, cuando se oye *Mysteries of Love* interpretada por Julee Cruise en esa misma cinta, o cuando Fred Madison tiene sexo con Renee en el desierto con *Song to the Siren* de This Mortal Coil de fondo, entre otras escenas.

In Heaven no sería la única composición de Lynch para una de sus películas. De hecho, el director también fue un músico prolífico

y publicó más de media docena de álbumes de estudio. Entre ellos destacan *Blue Bob* (con John Neff, 2001), *The Big Dream* (2013) y *Thought Gang* (con Angelo Badalamenti, 2018). David Lynch desarrolla un estilo propio también en su música. Toca un *blues* industrial, desencantado, minimalista, marcadamente distorsionado y de letras muy sencillas. No prioriza la retórica ni los grandes versos, sino la atmósfera. Temas suyos que destacan en sus películas son *Mountains Falling* y *Pretty 50s*, que acompañan la neurosis de Diane en los momentos finales de *Mulholland Dr.*; *Ghost of Love* en *Inland Empire*, que se puede escuchar cuando Nikki es transportada a Polonia; y, en la misma película, *Polish Poem*, tema de *ambient pop* compuesto en colaboración con Chrystabell.

La *Mujer del Radiador* entona *In Heaven* en *Cabeza borradora* (1977), un breve refugio frente a la pesadilla de Henry Spencer. La escena anticipa un motivo recurrente en Lynch: la música como suspensión momentánea del caos.



Foto: TCD/Prod.DB

1. Las texturas acústicas son paisajes sonoros —o capas de audio—, cuyo origen no se muestra ni se identifica claramente en pantalla, y que se perciben como provenientes de “ninguna parte visible” dentro del espacio narrativo.
2. En sonido y música, un *drone* es un tono o conjunto de tonos que se mantiene sostenido durante un periodo prolongado, casi sin variaciones melódicas o rítmicas. Se usa para crear atmósferas envolventes y densas.



Foto: IMDb

In Dreams, de Roy Orbison, acompaña uno de los momentos más perturbadores de *Terciopelo azul*: cuando Frank Booth, luego de una suerte de regresión a la inocencia, transforma la melancólica balada en una expresión de violencia extrema mientras somete y golpea a Jeffrey.

MYSTERIES OF LOVE: TERCIOPELO AZUL

David Lynch abre *Terciopelo azul* con la imagen idílica de un suburbio, pronto interrumpida por el enigmático hallazgo de una oreja humana. Que sea una oreja no es gratuito: Lynch hace de la música y el sonido medios para adentrarse en lo que subyace bajo las apariencias del pintoresco Lumberton. La cámara, al inicio, se introduce literalmente en el interior del canal auditivo cercenado y el oído aquí es la entrada al inconsciente. La banda sonora se convierte en la herramienta de guía por el territorio de lo reprimido, ya que, en términos de

psicoanálisis, el acto de escuchar es indisoluble de la expresión/revelación de contenidos ocultos (Reik, 1953).

En tal sentido, la oreja abre la vía al deseo, al trauma y al descubrimiento de las pulsiones de los personajes. Para Frank Booth, en especial, la música es un detonante traumático. *Blue Velvet* —la canción de Bobby Vinton— está vinculada a un aparente episodio de frustración sexual, que no se explica, pero se sugiere a través de la asociación fetichista con el terciopelo³. De igual forma, *In Dreams* de Roy Orbison, que comienza con la frase “a candy-co-

lored clown they call the sandman”, activa en Frank una regresión abrupta a un estado infantil. El payaso de colores, el *sandman*, es un ente portador de sueños y mediador entre la vigilia y el inconsciente. Orbison canta una balada luminosa que se resignifica. Frank, en trance, se apropia de la canción como si fuese un ritual de autohipnosis y se desplaza de la agresión sádica a un arrebato infantil. La música abre una compuerta hacia el trauma.

En contraste, las escenas con *Mysteries of Love* de Julee Cruise son las más vulnerables de toda la película. Originalmente,

Lynch quería usar la canción *Song to the Siren* de la banda This Mortal Coil⁴; sin embargo, al no poder conseguir los derechos, optó por encargar una canción desde cero. El compositor Angelo Badalamenti contó con la voz de la emergente Julee Cruise. El resultado fue una canción que sienta un precedente en la musicalización de Badalamenti y marcará la pauta para futuros proyectos de Lynch junto a él. *Mysteries of Love*, etérea canción entre *new age* y *dream pop*, captura los momentos de intimidad genuina, en los que no hay perversión ni violencia. Jeffrey y Sandy comparten una cercanía utópica, mientras la música los envuelve de forma casi ingenuamente positiva. Este es un breve espacio en el que el deseo se convierte en ternura, en contraste con el goce perverso que domina el resto del relato.

El epílogo nos muestra un petirrojo con un insecto en el pico, posado en la ventana de Sandy. La última imagen nos lleva fuera de la oreja de Jeffrey con un *zoom out* mientras se oye *Mysteries of Love*, como si él también pudiese percibir la canción. Así, se cierra el círculo narrativo, ya que el viaje que comenzó con una entrada al inconsciente termina con un retorno al “mundo real”, pero es un regreso ambiguo en el que lo que Jeffrey ha visto y escuchado no puede ser olvidado. Así como el pájaro mató al insecto, él tuvo que asesinar a Frank. Ya no es el mismo: su tranquilidad actual se cimenta en el horror, así como Lumberton se cimenta sobre bichos y putrefacción.

BAJO UN PAISAJE IDÍLICO Y LA APARENTE VIDA CAMPESTRE DE UN ANCIANO Y SU HIJA en los campos dorados de Iowa, subyace un pasado de pérdida, dolor y la memoria de tiempos de guerra.

I'M DERANGED: CARRETERA PERDIDA

Carretera perdida opta por abrazar la música de su contexto, a diferencia del contrapunto presente en *Terciopelo Azul*. La banda sonora, producida por Trent Reznor, incorpora temas industriales, electrónicos y de *hard rock* alternativo. Esto configura una atmósfera a partir de la cual el director diseña un presente oscuro e inmediato, con un sonido que refuerza la ansiedad y la frialdad del entorno musical y artístico de los años noventa, en el que se mueve Fred Madison, así como su insípida relación con Renee. La banda sonora reúne artistas como Rammstein, Marilyn Manson, Smashing Pumpkins y Lou Reed.

Cada uno aporta, con distintos *needle drops*⁵, un matiz que amplifica la atmósfera distorsionada de la película, como la fiebre mecánica de las canciones Rammstein y *Heirate Mich* de Rammstein, o *This Magic Moment* de Lou Reed, con su añoranza distorsionada.

La canción *I'm Deranged*, de David Bowie (1995), fue el punto de partida creativo para construir la atmósfera de *Carretera perdida*. Lynch declaró que la sintió como una guía para visualizar los créditos y establecer el tono emocional desde el inicio (Jerslev, 2005). Frases como “no return, no return” resuenan con la historia de un protagonista atrapado en la culpa, la disociación y la imposibilidad de volver atrás; así como el verso “the clutch of life...” evoca la imagen de la carretera. La colocación de *I'm Deranged*, tanto al inicio como al cierre del filme, convierte la narrativa en un bucle. La carretera podría evocar desplazamiento y peregrinación, incluso libertad. Sin embargo, en *Carretera perdida*, Lynch la convierte en un corredor que repite recuerdos y culpas infinitamente. Al final de la película, la narración no cierra: la reentrada del tema industrial de Bowie⁶ nos sugiere que todo vuelve a empezar.

ROSE'S THEME: THE STRAIGHT STORY

En *Una historia verdadera* (*The Straight Story*, 1999), la música de Angelo Badalamenti desempeña un papel central en la construcción emocional de la película a través de leitmotifs que sirven

3. Sigmund Freud describe esto como fijación libidinal (Freud, 1905/1957): Frank tiene un elemento sensorial (el tacto del terciopelo, el timbre vocal) congelado en la psique y busca repetirlo compulsivamente.
4. Cover de la original de Tim Buckley. *Song to the Siren* de This Mortal Coil, con la voz de Elisabeth Fraser de Cocteau Twins, se usó once años después como leitmotiv de la relación entre Fred y Renee en *Carretera perdida*.

5. *Apple of Sodom* y *I put a spell on you* de Marilyn Manson, *Eye* de Smashing Pumpkins, *Something Wicked This Way Comes* de Atticus Ross y Barry Adamson son otras canciones destacables.
6. Esta no fue la única vez que ambos artistas colaboraron. Bowie hizo un cameo en *Twin Peaks: fuego camina conmigo* (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, 1995). Además, resulta curioso mencionar las coincidencias entre ambos: mismo nombre, mismo mes de nacimiento y mismo mes de fallecimiento a pocos días de su cumpleaños.

de refuerzo para cada pasaje del simbólico viaje que hace Alvin Straight. Para empezar, *Alvin's Theme* es un tema que asienta el tono desenfadado de la película. Inicia con unas cuerdas que suenan como la llegada de un tren. Sin embargo, como contrapunto irónico y poético, esta pieza acompaña a Alvin viajando a paso de cortacésped, mientras es sobrepasado por inmensos camiones. Mas el anciano no se minimiza, aunque se le vuele el sombrero. Prosigue con voluntad estoica frente a la fragilidad de su cuerpo añejo y la precariedad de su transporte. *Laurens Walking*, entonces, suena en los montajes del cortacésped avanzando a paso de caracol junto a campos de maíz y árboles verdes y naranjas. Se establece como un leitmotiv claro que refiere al *road trip*. Sus acordes sencillos y repetitivos capturan la sensación de desplazamiento y descubrimiento, lo que refuerza el vínculo del protagonista con el camino y el paisaje. Los timbres de *bluegrass* y *fiddle*, en general, de este cálido *soundtrack*, no solo refuerzan la ambientación rural de la historia, sino que aportan una vibra de otoño estadounidense que se conjuga con la cinematografía de Freddie Francis. Las secuencias de cielos despejados, campos dorados y la luz baja del sol no solo aluden a dicha estación climática, sino también al otoño de la vida de Alvin.

El tema de *Rose* (*Rose's theme* y sus variantes *Sprinkler* y *Final Miles*), por su parte, funciona como leitmotiv alusivo a la familia y a la soledad. Su melancolía remite tanto a la pérdida de los hijos de *Rose* como a la imposibilidad de revertir el tiempo, y a la importancia que Alvin ha aprendido a darle a su familia. Este motivo se asocia a escenas clave:

cuando Alvin conversa junto a la fogata con la joven embarazada sobre el dolor de perder a un hijo, y a la tragedia de *Rose*, cristalizada en la imagen en la que ella, desde la ventana, observa a un niño jugando con su pelota en la calle.

Este mismo tema cierra la película en la secuencia final de las estrellas, resignificando la historia como un viaje de reconciliación atravesado por el duelo, pues la biografía de Alvin está marcada por pérdidas: la tragedia de *Rose*, la muerte de dos hijos y las cicatrices invisibles

DATOS CURIOSOS

LAURA EN 20 MINUTOS

Angelo Badalamenti compuso *Laura Palmer's Theme* en apenas veinte minutos. Lynch, de pie junto al piano, le describía a una muchacha que surgía de la oscuridad del bosque, mientras Badalamenti improvisaba. Al terminar, el compositor quiso desarrollar la pieza, pero Lynch le pidió que no cambiara una sola nota: acababa de encontrar el sonido de *Twin Peaks*.

LLORANDO EN UNA TOMA

Cuando Rebekah Del Río visitó el estudio de Lynch, solo esperaba conocerlo y cantar para él. Lynch había preparado un micrófono y registró su interpretación a capela del tema *Llorando*, versión en español de *Crying*, de Roy Orbison. Esa primera y única toma es la que años después terminó escuchándose en la célebre escena del Club Silencio de *Mulholland Dr.*

de su paso por la Segunda Guerra Mundial. Estos elementos dotan de peso a cada kilómetro por hora de su viaje y a cada persona con la que se cruza. Aunque *Una historia verdadera* suele ser catalogada como la menos lyncheana por su tono lineal y la ausencia de surrealismo absurdo explícito, en realidad encarna uno de los principios más persistentes de la obra de David Lynch: bajo un paisaje idílico, y la aparente vida campestre de un anciano y su hija en los campos dorados de Iowa, subyace un pasado de pérdida, dolor y la memoria de tiempos de guerra.

LLORANDO: MULHOLLAND DR.

Mulholland Dr. abre con el caleidoscópico montaje *collage* del recuerdo agrio de cuando Diane Selwyn ganó un concurso de baile. Este evento es el desencadenante que, como efecto mariposa, provoca que inicie su fatal relación con Camilla. Desde el inicio, a través de la música compuesta por Badalamenti, se anuncia que lo que en un primer vistazo parece ser la memoria de un baile ingenuo y juguetón, oculta culpa, celos y pesadillas. A medida que suena el alegre tema de *jitterbug*, este recibe el acompañamiento de unas cuerdas, y poco a poco se ensombrece y se vuelve inquietante. Los timbres tensos de las cuerdas contrastan con el alegre *jitterbug*, y el volumen de aquellos aumenta progresivamente. Se alcanzan a oír crujidos graves, como de un contrabajo, casi como el rugir de un monstruo. Hay algo que susurra muy al fondo y que se calla con los aplausos cuando termina la danza y pasamos a ver el punto de vista de una cabeza que se deja caer sobre una almohada.



David Lynch y Angelo Badalamenti construyeron una de las colaboraciones más reconocibles del trabajo sonoro en el cine contemporáneo, marcada por la estrecha integración entre las imágenes del cineasta y el jazz, los sintetizadores etéreos y el romanticismo oscuro del compositor.

A partir de aquí, podríamos decir que lo que sigue en la película es una pesadilla de culpa —lo digo en condicional, porque aseverar algo sobre su significado sería despojar a *Mulholland Dr.* de su encantador misterio— que se prolonga hasta después de la escena del Club Silencio, cuando Diane “despierta” luego de que se abre la caja azul. El *score* compuesto por Angelo Badalamenti nos ha acompañado hasta dicha escena: hay un intrigante tema principal que, al escucharlo, justo antes del accidente de Rita (Camilla), parece anunciar que veremos un *noir*; una pieza melancólica que es una especie de leitmotiv para Diane y Camilla (*Dwarfland/Love's theme*), presente cuando ambas están juntas y al final de la película; el atmosférico *drone* lyncheano de la escena

del monstruo en Winkie's; y en la escena en la que Adam Keshner es engañado por su esposa escuchamos *The Beast*, una pieza de jazz desenfadada que refuerza el tono patético del momento.

Este tramo de la película está hecho de viñetas, las cuales parecen ser relatos de género autónomos, reforzados por la música: *noir*, romance, horror, comedia. Esta cadena de minisueños que parecen conformar una película “normal” termina en el Club Silencio. Cuando entran, la intrigante música en el club es tan atmosférica y sutil que se asume como extradiegética, pero de pronto alguien sobre el escenario (¿un mago?) se refiere a lo que escuchamos, habla de la música. Nos anuncia que es parte de la diégesis. Luego, grita que “no

hay banda”, es decir, que lo que escuchamos es falso, una grabación, *playback*. Todo lo que hemos visto hasta ahora, en verdad, no es cierto: es una ficción. Tal vez por eso Betty convulsiona, porque se reconoce como un personaje ficticio. Y aquel mago es una manifestación del propio autor, quien reproduce los sonidos, puede desaparecer a su antojo y puede hacer con los personajes lo que desee. Lo más interesante viene a continuación.

Ha quedado desmentido todo el artificio de unir imagen con audio, el director nos acaba de decir que todo este tiempo nos ha manipulado con la banda sonora y nos ha recordado que estamos viendo una ficción. Pero, de pronto, nos pide que escuchemos —“escuchen”, dice el mago antes



Foto: IMDb

Además de cineasta, David Lynch desarrolló a lo largo de su vida una faceta musical propia: tocó la guitarra, compuso canciones y publicó varios discos, solo o en colaboración, que prolongan en la música la misma atmósfera oscura y experimental de sus películas.

de desaparecer con su gesto de malicia—. Entra en escena La Llorona de Los Ángeles, Rebekah Del Río, y canta descarnadamente *Llorando*, un *cover* en español de *Crying* de Roy Orbison. Ya sabemos que es *playback*, que “no hay banda”, pero, como dice el mago “aun así oímos un sonido”. O sea, aun así, seremos conmovidos, tal vez hasta las lágrimas, como Betty y Rita.

A lo mejor puede que prime la confusión en un primer vistazo de la escena, pero, si luego de conocer el vínculo de ambas tras el final de la película, caemos en la cuenta de que estos son los últimos momentos de Diane con Camilla antes de despertar, de dejar de ser ella y Rita unidas en la ficción-sueño, antes de regresar a la realidad en la que contra-

ta a un sicario para matarla, se hará nítida la carga emocional del momento. Esta escena mítica puede tener varias interpretaciones. Una que la hace sumamente especial es pensar que con ella el autor quiere decir que el cine, la música y el arte tienen poder en sí mismos; que, aunque seamos conscientes de que lo que vemos no es verdad, el mago tiene el poder de atraparnos con una trompeta, un telón rojo, canciones de los sesenta, el llanto de dos amantes, con magia.

SINNERMAN: INLAND EMPIRE

Las tres horas de duración, la ausencia de un guion cerrado y el uso de la versátil cámara digital se concretan en un trabajo de experimentación libre, casi siempre acompañado de un *drone* ominoso que unifica varios

planos de realidad. Así, después del largo, confuso, agobiante y desesperado andar de Nikki —desde que consigue el papel maldito hasta que le dispara al Fantasma y libera a la metafórica *Lost Girl*—, la película acaba con el etéreo tema *Polish Poem* que envuelve a una Nikki en calma. Esta constituye una nota melodramática que termina de dar las pinceladas de ironía con las que Lynch hace una reflexión respecto a que Hollywood es lo contrario de una “fábrica de sueños” (Bedoya, 2023). Finalmente, la protagonista, la actriz en desgracia, parece descansar (o morir) con un fundido a negro, así como la filmografía de Lynch —por un buen tiempo—. Sin embargo, hay una escena más, sacada de un musical, antes de despedirse.

Sinnerman, de Nina Simone, es una canción que habla de un pecador que no puede encontrar refugio y corre hacia el Señor, quien le pregunta por qué no oró. En los primeros minutos del tema (anterior al extracto que aparece en la película), la primera vez que busca al Señor, él lo envía al infierno. *Sinnerman* es la canción que se oye en la escena de cierre, un número de baile final. Justamente, después de atravesar el infierno por tres horas (o purgatorio, dado el sentido de liminalidad otorgado por la calidad de video y la ambientación en largos pasillos y calles de tránsito), Nikki parece llegar a un lugar en el que es recibida por mujeres que bailan y hacen *lip sync*. Es un espectáculo inesperado que contrasta con todo lo anterior. Nikki está sentada sonriente junto a Laura Harring —o Camilla en *Mulholland Dr.*—, personaje que, como ella, muere asesinada en su película. Aparecen los personajes trágicos sobre los que se contaron leyendas⁷, como la hermana del Fantasma (la mujer con pata de palo que mató a tres niños), y también Niko, la mujer con peluca de quien los vagabundos cuentan sórdidos cuentos. También aparece un leñador serrando un tronco (eco de *Twin Peaks* o *Terciopelo azul*) y hasta un mono araña que puede traer a la mente a Jack de *What Did Jack Do?* (2017), un corto del futuro.

Las mujeres que bailan, que en otras partes de la película fueron trabajadoras sexuales o figuras marginales que interactuaban con Nikki a modo de corifeo griego, reaparecen con aire de comunidad y ritual en esta escena. Ya no están confinadas a su rol anterior.

CONCEPTO CLAVE



Foto generada con CHITGPT

LEITMOTIV

Es un motivo musical recurrente asociado a un personaje, lugar o idea en una película o serie. En *Twin Peaks*, por ejemplo, Angelo Badalamenti usa temas específicos —como el de Laura— que reaparecen en distintas variaciones, guiando emociones y conectando situaciones.

Parecen ahora almas liberadas. En este sentido, el hecho de que Nikki haya muerto, sumado a que la rodean todos estos aparentes fantasmas, puede dar a entender que este es su paraíso personal, o la versión lyncheana de la vida después de la muerte. *Inland Empire* es una obra compendio que recopila varios lugares comunes y fetiches de Lynch, como un *collage* de su imaginario y sus motivos.

Más allá de la probable ironía respecto de la desmitificación de la industria cinematográfica con la que Bedoya (2024) anota que cierra *Inland Empire*, esta escena, de marcados rasgos festivos, rompe con la claustrofobia narrativa. Es

liberadora como es, por ejemplo, la escena de baile final de *Bello trabajo* (*Beau Travail*, Claire Denis, 1999). Y, además, a juzgar por la conexión de los versos redentores de la canción y el final de la película, parece más bien como si Lynch nos invitara a celebrar el fin —temporal, al menos— del trauma, del rodaje ficticio y del real. Acaso esto se refuerza porque los créditos con los nombres de todos los involucrados en la película aparecen en pantalla. Y, al mismo tiempo, anuncia que estamos ante el fin de un ciclo narrativo para el autor en cuanto a largometrajes... al menos hasta *Twin Peaks: The Return*⁸.

THE WORLD SPINS: TWIN PEAKS

La banda sonora de *Twin Peaks* se organiza en torno a un eje central: *Laura Palmer's Theme*. Desde su primera aparición —ligada al hallazgo del cadáver— el tema de Laura queda fijado como marca sonora de la pérdida, introducido por un *drone* grave que abre paso a una melodía que oscila entre lo ominoso y lo profundamente melancólico. Los claroscuros de Laura Palmer encuentran eco en su leitmotiv, que fue concebido por Angelo Badalamenti en base al contraste entre una oscura sección inicial y otra que es un luminoso “pico” emocional (lo cual se repite dos veces, formando picos gemelos). Aunque Laura esté muerta, su tema la evoca constantemente, ya sea en recuerdos, en sueños o en variaciones tímbricas (arpa, sintetizadores, trompeta lejana) o entrecruces con otros leitmotivos de la serie.

Esta insistencia responde a la incomodidad de David Lynch con las

7. Siguiendo en la línea del retrato desencantado de Hollywood, estas apariciones recuerdan a actrices con destinos trágicos que se convirtieron en leyendas urbanas como Elizabeth Short, “La Dalia Negra”.
8. Aunque es la tercera temporada de la serie, hay consenso respecto a que *The Return* es más bien una película de dieciocho horas. De hecho, así lo consideró *Cahiers du Cinema* que la nombró la mejor película de la década pasada.

convenciones del policial televisivo. En *Lynch on Lynch*, cuestiona la lógica en la que una víctima es absorbida por la resolución del caso, siendo olvidada para pasar al siguiente muerto de turno. Frente a ello, *Twin Peaks* sostiene la presencia de Laura a través de recuerdos y sueños, así como mediante su música. La repetición de su tema puede leerse, entonces, como un reactivador del duelo y dificulta cualquier clausura emocional.

Esta lógica se radicaliza en *Twin Peaks: Fire Walk with Me*, donde la investigación desaparece para centrarse completamente en la víctima. La película amplía el universo musical de Laura con nuevos timbres ligados a su doble vida y su relación con las drogas. Adiós al jazz inocente que suena para Audrey o Lucy. El mundo de Laura es el *dark jazz* sucio de *A Real Indication* y *The Pink Room/Blue Frank*: en esos tracks desaliñados se oyen risas, gritos, riffs agresivos, contrabajos enojados y chirridos de electricidad. Este registro se contrapone a momentos más luminosos como *Questions in a World of Blue* en el *Roadhouse* y *The Voice of Love* en el final, lo que refuerza la ética dual del director⁹.

En *Twin Peaks: The Return*, la musicalización adopta una lógica distinta, menos televisiva y más autoral, fragmentaria y contenida. Si la serie original insistía en la repetición de leitmotifs, aquí predomina muchas veces el silencio. Cuando la música aparece, lo hace como eco de algo que ya no puede recuperarse del todo. Los sonidos incidentales que quedan

MÁS ALLÁ DE LA POPULARIDAD, EL IMPACTO EMOCIONAL DE TANTOS momentos musicales es el gran logro de personas tan creativas como Lynch, Badalamenti y Julee Cruise.

—drones, guitarras reverberadas asociadas a la Logia Negra— no refuerzan un sistema reconocible de personajes y situaciones como en los noventa, sino una sensación de liminalidad constante. Lo familiar aparece deformado o envejecido. En este contexto, los conciertos del *Roadhouse* funcionan como un nuevo dispositivo: un coro griego que condensa emociones al final de algunos capítulos, así como también un purgatorio de habitantes decadentes que expían sus penas con el trance de música y alcohol. En dicho purgatorio, artistas contemporáneos como Chromatics y Lissie conviven con figuras ya asociadas al universo lyncheano como Rebekah Del Río y Trent Reznor. El pasado dialoga con el presente.

Sin embargo, hacia el final, la serie retorna —aunque sea momentáneamente— a sus formas originales. Reaparecen gestos, temas y

personajes como James cantando *Just You* o Audrey ejecutando nuevamente su *Audrey's Dance*¹⁰. En este retorno, la música recupera su peso trágico. Al final del episodio 17, después del grito más ensordecedor de Laura Palmer y un largo silencio, emerge la última interpretación en el *Roadhouse*. *The World Spins* de Julee Cruise es un retorno del duelo, la frustración y la impotencia, pues remite —como un eco— a la muerte de Maddy a manos de BOB¹¹. Es un *reprise* de la herida que la serie nunca terminó de cerrar —acaso por cómo la irregular segunda temporada olvida a Maddy, tratándola como una víctima descartable— (Fuelling, 2025). Redondea con coherencia emocional todo lo comentado, pues nos invita a pensar nuevamente en las víctimas incapaces de ser salvadas y a hacernos preguntas sobre ellas (sobre Maddy, Laura e incluso Annie).

La serie se despide —antes de su capítulo final que repiensa todo— con un lamento ya conocido que adquiere un nuevo sentido. Después de todo lo ocurrido —los intentos de Cooper por intervenir en el pasado, por “salvar” a Laura o detener a BOB—, la canción resuena como confirmación de un límite. “El mundo sigue girando”, sí, pero no como continuidad, sino como repetición de una imposibilidad para Cooper, como si la cantante le anunciase la derrota por segunda vez.

CONCLUSIÓN

Como Steven Spielberg y John Williams, Sergio Leone y Ennio Morricone o Federico Fellini y Nino Rota, el cine de David Lynch no

Foto: IMDB

sería igual sin Angelo Badalamenti. Su legado persiste en lo popular que se ha hecho el tema de Laura Palmer o en los *covers* y *samples* de la música de *Twin Peaks* hechos por artistas como Moby, Xiu Xiu y Flying Lotus. No temo equivocarme al afirmar que muchos han decidido ver *Twin Peaks* después de haber escuchado el tema de Laura Palmer o la intro en alguna red social. Pero, más allá de la popularidad, el impacto emocional de tantos momentos musicales es el gran logro de personas tan creativas como Lynch, Badalamenti y Julee Cruise, los tres fallecidos en un lapso de tres años. Se suman a Roy Orbison, Rebekah Del Río, David Bowie, Nina Simone y otras voces mencionadas en estas líneas, que seguirán resonando como eco persistente en cada función-reproducción de estas películas.

En *Twin Peaks: The Return* (2017), Audrey Horne (Sherilyn Fenn) vuelve a bailar en el *Roadhouse*, envuelta en una luz púrpura. La escena retoma uno de los gestos más recordados del personaje, pero lo convierte en un momento extraño y melancólico, cargado de memoria y desorientación.

REFERENCIAS

Bedoya, R. (2023). *Del blockbuster al autorretrato: apuntes sobre el cine de hoy*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Fagerholm, M. (2022, 26 de julio). You want people to enter the dream: Mary Sweeney on *Lost Highway*, *Mulholland Dr.*, and *The Straight Story*. *RogerEbert.com*. <https://www.rogerebert.com/interviews/you-want-people-to-enter-the-dream-mary-sweeney-on-lost-highway-mulholland-dr-and-the-straight-story>

Freud, S. (1957). Three essays on the theory of sexuality. En J. Strachey (Trad.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (Vol. 7). Hogarth Press. (Obra original publicada en 1905)

Fuelling, M. (2025, 4 de diciembre). Screams still echoing: On David Lynch's *Twin Peaks: The Return*. *In Review Online*. <https://inreviewonline.com/2025/12/04/screams-still-echoing-twin-peaks-the-return/>

Jerslev, A. (2005). Beyond boundaries: David Lynch's *Lost Highway*. En E. Sheen & A. Davison (Eds.), *The cinema of David Lynch: American dreams, nightmare visions* (pp. 151-164). Wallflower Press.

Reik, T. (1948). *Listening with the third ear: The inner experience of a psychoanalyst*. Farrar, Straus.

Rothman, J. (2025, 25 de enero). David Lynch's (possible) realism. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/culture/the-weekend-essay/david-lynchs-possible-realism>

9. David Lynch sostiene que reconocer el valor de algo requiere experimentar su opuesto; lo ilustra con la metáfora de que hay que probar una mala dona para apreciar una buena, idea presente en sus charlas sobre meditación trascendental.

10. Asimismo, a propósito de este último “número”, los conciertos refuerzan su naturaleza liminal.

11. Episodio 7, temporada 2: “Almas solitarias”. Maddie, interpretada por Sheryl Lee, es asesinada por Leland (BOB) en una secuencia de montaje paralelo entre su casa y el *Roadhouse*. Al final del capítulo, *The World Spins* es cantada por Julee Cruise ante un impotente agente Cooper.