



**José Carlos Cabrejo
y Nicolás Carrasco**

ANTES Y DESPUÉS DE DAVID LYNCH

ORÍGENES, REFLEJOS E INFLUENCIAS DE UN ESTILO

En esta conversación se hurga en películas que, desde los tiempos del cine mudo, anteceden al estilo del director norteamericano; que aparecen en paralelo con su obra y comparten con ella ciertas preocupaciones; o que surgen posteriormente bajo su influencia.

David Lynch convirtió influencias procedentes del surrealismo y de los géneros populares en un lenguaje propio que, a su vez, transformaría el cine y la televisión posteriores.





El célebre corte del ojo en *Un perro andaluz* (1929), de Luis Buñuel y Salvador Dalí, convirtió la violencia sobre el cuerpo y la ruptura de la lógica narrativa en emblemas del surrealismo cinematográfico.

JOSÉ CARLOS CABREJO [JCC]: Hablaremos sobre los antecedentes del cine de David Lynch, pero también sobre obras afines a su estilo o influenciadas por él. Recuerdo cortos de los primeros años de la historia del cine como *The Countryman and the Cinematograph* de Robert W. Paul o *The Big Swallow* de James Williamson, ambos de 1901, en los que hay una dimensión cinematográfica. O se refleja en el campo visual el propio acto de proyección o se muestra a un personaje que rom-

pe la cuarta pared y parece engullir al camarógrafo que lo filma. Pero lo cierto es que, en esa línea, una película como *Sherlock Jr.* (Buster Keaton, 1924) es cercana al mundo de Lynch por entender el cine como un acto onírico, tal como se aprecia en *El camino de los sueños* (Mulholland Dr., 2001). Aunque, a diferencia de Keaton —cuyo personaje sueña que ingresa en el mundo de varias películas proyectadas sobre una pantalla—, a Lynch le interesa Hollywood como una

pesadilla que se esconde tras su luminosidad.

De cualquier modo, la ruta más común para hablar sobre las raíces del estilo de Lynch es indudablemente *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929) de Luis Buñuel, considerada por algunos la película fundadora del surrealismo en el cine. Se suele señalar una fragmentación corporal semejante entre la mano con hormigas del corto francés y la oreja cercenada (que también será in-



Foto: IMDb

ambos existen puentes estéticos fascinantes.

NICOLÁS CARRASCO [NC]: Coincido con la idea de que David Lynch no reconoce una influencia directa de Buñuel, pero ello no impide advertir profundas afinidades entre ambos autores. Más que de una relación de filiación explícita, puede hablarse de una continuidad en torno a una misma preocupación: la capacidad del cine para articular la lógica del sueño y revelar dimensiones ocultas de la experiencia cotidiana. En ese sentido, lo relevante no es tanto la influencia directa cuanto la convergencia de obsesiones estéticas que ambos comparten con otros grandes cineastas del siglo XX. La comparación resulta especialmente pertinente si se considera la manera en que los dos directores incorporaron sus inquietudes personales en marcos industriales y genéricos altamente codificados. Así como Buñuel adaptó su imaginario surrealista al sistema del cine mexicano, Lynch, después de *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1977), trasladó sus obsesiones a producciones de mayor escala como *El hombre elefante* (*The Elephant Man*, 1980) y *Duna* (*Dune*, 1984). En ambos casos, el trabajo dentro de estructuras narrativas convencionales no supuso una renuncia a sus preocupaciones centrales, sino su reformulación en contextos más amplios de circulación.

Si se buscan antecedentes más directos de la obra de Lynch, resulta necesario mirar hacia el cine clásico de Hollywood, en particular al *film noir* y a la obra de Alfred Hitchcock. Una parte considerable de su filmografía —desde *Terciopelo azul* hasta *Twin Peaks* (1990-1991), *Twin Peaks*:

MÁS QUE DE UNA RELACIÓN DE FILIACIÓN EXPLÍCITA, puede hablarse de una continuidad en torno a una misma preocupación: la capacidad del cine para articular la lógica del sueño.

fuego camina conmigo (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, 1992), *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1997) y *El camino de los sueños*— puede leerse como una reformulación del policial y del cine negro, en la que la investigación narrativa convive con el deseo, el trauma y la fragmentación de la identidad. Dentro de esta genealogía, *Vértigo* (*Vertigo*, 1958) constituye una referencia fundamental, tanto por su estructura basada en dobles y desdoblamientos como por su exploración de la obsesión y la pérdida. Asimismo, *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*, 1943) anticipa uno de los motivos centrales del universo lyncheano: la irrupción del mal en el seno de una comunidad aparentemente apacible. La célebre imagen de los insectos ocultos bajo el césped en *Terciopelo azul* sintetiza esta idea con notable claridad. En este sentido, la obra de Lynch puede entenderse como una relectura profundamente personal de las

vadida por hormigas) que halla el protagonista de *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986) en un jardín. Ambos directores se interesaron por una frontera débil y permeable entre aquello que es y lo que no es un sueño. Los dos también introducen figuras animales en sus escenas como si se tratara de “aproximaciones insólitas”, como solía decir la vanguardia fundada por André Breton. Sin embargo, llama la atención que Lynch siempre haya dicho que jamás vio las películas de Buñuel, porque entre



Foto: IMDb

Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) espía a Dorothy Vallens (Isabella Rossellini) oculto en su clóset en *Terciopelo azul* (1986). La escena prolonga la tradición del *voyeur* hitchcockiano y convierte la mirada en una puerta hacia el reverso oscuro de Lumberton.

formas clásicas de Hollywood, atravesada por el surrealismo y orientada a revelar la dimensión inquietante, latente bajo la superficie de lo cotidiano.

JCC: Sí, indudablemente. En *La sombra de una duda*, el villano es el tío amable que esconde algo terrible. Remite justamente a lo que hay debajo de una superficie: el jardín que esconde aquellas hormigas tras la oreja cercenada, de la misma manera en que la risueña y luminosa Lumberton cubre las pulsiones más salvajes de sus personajes.

El voyerismo de los personajes de Hitchcock atraviesa también el cine de Lynch. La mirada de Jeffrey Beaumont detrás del clóset observando a Dorothy Vallens en

Terciopelo azul es indisociable de la de personajes mirones como Norman Bates de *Psicosis* (*Psycho*, 1960) o L. B. Jefferies, de *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954). Todo lo que hemos estado conversando, al fin y al cabo, nos lleva al tema de los dobles. *Vertigo* es un referente ineludible en la construcción de una misma actriz que interpreta dos personajes a la vez: Kim Novak se nos presenta inicialmente como la blonda Madeleine, pero después se revela que, en realidad, es la morocha Judy. Hay una dinámica teatral en esa encarnación (vestirse como la otra, peinarse como la otra, aparentar ser la otra) que Lynch lleva a terrenos próximos a lo absurdo o lo sobrenatural cuando pone a Sheryl Lee como Laura y como Maddy

en la serie *Twin Peaks* o a Patricia Arquette como Alice y como Renee en *Carretera perdida*. Y, en particular, tanto Alice como Madeleine son la concentración de una honda fantasía masculina.

NC: Y, en la versión de Renee, está la semejanza evidente con Bettie Page.

OTRAS RAÍCES DEL SUEÑO

JCC: Claro, está el elemento pop en la visión de dicha fantasía. El personaje interpretado por Bill Pullman, impotente, sospecha que su esposa está haciendo algo malo, y ella reencarna en esta mujer rubia con la que él consuma su revancha. Deja de ser el cornudo y construye el personaje de la otra mujer como proyección de las fantasías que él quisiera

que fueran realidad. En *El camino de los sueños*, a su vez, la frágil Rita es el reverso de la *femme fatale* llamada Camilla Rhodes. La actriz Laura Harring interpreta a ambas y, aparentemente, para el personaje de Diane Selwyn (Naomi Watts), lo soñado consiste en que la mujer que desea sea Rita y no Camilla; es decir, que sea alguien dócil y no manipuladora.

Yendo más allá de Hitchcock, si pensamos en el cine norteamericano de la primera mitad del siglo xx, un título que dialoga de manera atractiva con Lynch es *Peter Ibbetson* (1935) de Henry Hathaway, en el que dos personajes que se aman pueden, a pesar de la distancia física, encontrarse en el mundo de los sueños. En la serie *Twin Peaks*, el agente Dale Cooper puede, a través de los sueños, encontrarse con Laura Palmer, aquella figura que lo obsesiona en su búsqueda policial. Otras cosas podríamos decir de *Laura* (1944) de Otto Preminger, y de su personaje, que parece llegar desde el mundo de los muertos ante los ojos del detective, quien se había quedado dormido frente al cuadro de ella que tenía delante. Si bien descubrimos después que, en realidad, estaba viva, la escena, en el momento en que aparece, se puede interpretar como un pasaje onírico.

NC: De alguna manera, personajes así recuerdan al Robert Blake de *Carretera perdida*, pero no solo a él. Yo creo que en el cine de Lynch, a partir de *Fuego camina conmigo*, empiezan a aparecer personajes espectrales que tienen que ver con el cine fantástico. Hay una famosa escena en la que aparecen todos los espectros del bosque, reunidos en una habitación... Es como si Lynch comenzara a soltar a todos sus demonios. Y estos también aparecen en *Carretera per-*

dida, en *El camino de los sueños* y en *Inland Empire* (2006). Las películas de serie B podían permitirse —tanto en el fantástico como en cierto policial— historias que se alejaban del realismo. Y, en ese sentido, le abrieron a Lynch una puerta. Él forma parte de una generación que conoce la historia del cine por televisión, que creció viendo series B, C y Z en la pantalla chica, y esas películas son, en parte, lo que él tenía en la cabeza al momento de escribir sus películas.

JCC: Pero ya, a estas alturas, se nos han escapado algunos títulos más antiguos y esenciales para pensar en Lynch. Un filme que siempre fascinó al realizador fue *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939), pues representa el viaje de un mundo a otro a través del sueño. Además, el supuesto mago, en realidad, utiliza un artificio tecnológico para aparentar un poder mayor del que realmente tiene.

EN LYNCH, EL SUEÑO NO INTERRUPE LA REALIDAD: ABRE UNA VÍA HACIA OTRA. Identidades, tiempos y espacios pueden atravesarse o confundirse, siguiendo una tradición que va de El mago de Oz y Cocteau a Fellini y Bergman.

El maestro de ceremonias del acto de falsedades sonoras del Club Silencio en *El camino de los sueños* tiene a aquel personaje del Hollywood clásico en su ADN. La obsesión de Lynch por un humo de connotaciones mágicas también vendría de esa cinta. Eso sin contar que es la fuente de las brujas buena y mala de *Corazón salvaje* (*Wild at Heart*, 1990).

La figura del espejo en el mundo de Lynch es un puente entre mundos, algo que también ocurre en *La sangre de un poeta* (*Le sang d'un poète*, 1930) de Jean Cocteau. *Carretera perdida*, por su parte, tiene escenas compositivamente calcadas de *Meshes of the Afternoon* (1943) de Maya Deren y Alexander Hackenschmied, cuyo personaje femenino principal también transita los límites entre lo psicótico y lo onírico. En su libro *Atrapa el pez dorado* (2006), Lynch muestra su fascinación por Fellini, a quien pudo visitar poco antes de que falleciera. Como en *8 ½* (1963), en *El camino de los sueños*, Lynch desdibuja los límites entre lo objetivo y lo subjetivo cuando hurga en las problemáticas por las que pasa un cineasta llamado Adam Keshner, quien puede leerse como un *alter ego* del director norteamericano de la misma manera que el personaje de Marcello Mastroianni lo es de Fellini.

Y, por supuesto, la alteración de identidades y el magnetismo entre los personajes de Liv Ullmann y Bibi Andersson en *Persona* (1966), de Ingmar Bergman, resuenan en aquel filme de Lynch. Uno de los encuadres de la escena en que Rita y Betty hacen el amor es casi idéntico a otro en el que los personajes principales del filme sueco se encuentran en una habitación. Por otro lado, los viajes de un mundo a otro, con sus respecti-

vos mecanismos metaficcionales, en *El camino de los sueños* recuerdan a un filme como *Celine y Julie van en barco* (*Céline et Julie vont en bateau*, 1974) de Jacques Rivette, quien en este caso revela una sensibilidad más próxima a la contracultura y a su vínculo con los alucinógenos.

ENTRE LA MODERNIDAD Y LA POSMODERNIDAD

NC: Ello invita a reflexionar sobre si este cine de la modernidad influyó directamente en Lynch. No sé si haya una respuesta, pero me interesa pensarlo. Estoy de acuerdo con lo que decías sobre Fellini —pensemos en la enorme popularidad que tuvo en esos años— y me parece indudable que Lynch vio la etapa francesa de Buñuel en su momento. Hay que tener en cuenta que, durante esos años, Lynch estaba estudiando arte y muy probablemente accedió a ese tipo de películas en cineclubes. Él se formó cuando esas películas eran el cine de moda. En uno de los cortometrajes tempranos de Lynch, *The Alphabet* (1968), aparece una niña vestida de blanco, cuya presencia resulta profundamente perturbadora. Esa imagen remite tanto al cine de Fellini como al de Mario Bava. En *Operación miedo* (*Operazione paura*, 1966), de Bava, aparece también una niña rubia vestida de blanco que posee una dimensión fantasmal semejante. Del mismo modo, una figura infantil de características similares puede verse en “Toby Dammit”, el episodio dirigido por Fellini en *Historias extraordinarias* (*Histoires extraordinaires*, 1968).

Es probable que Lynch haya visto estas películas —que, en Estados Unidos, circulaban por la televisión, en salas de barrio o en cines

LO SINGULAR DE LYNCH CONSISTE EN HACER CONVIVIR tradiciones al parecer opuestas: la vanguardia europea y el cine popular, el surrealismo y el género, la sofisticación narrativa y el impacto sensorial.

de repertorio—; sin embargo, más que insistir en la influencia directa, lo realmente importante es observar cómo Lynch logra articular tradiciones culturales y estéticas distintas. En su cine conviven referencias asociadas a la alta cultura artística europea con elementos provenientes de formas populares o marginales de la cultura audiovisual. Y a mí me parece que eso es muy importante en su cine, aunque no de una manera evidente. Son películas de arte, pero atravesadas por una fuerte presencia de sexo y de violencia.

Tal vez esa combinación no aparece con tanta intensidad en autores europeos. En ese sentido, me interesa reivindicar a Lynch como un autor de Hollywood. En él, el surrealismo deja de funcionar como vanguardia artística y se convierte también en un impacto, en un choque sensorial. Me parece que esa mezcla es una de las cualidades más interesantes de su cine.

JCC: De ese modo, podemos conectar a Lynch con la posmodernidad. Su cine refiere la cultura pop, pero con una sofisticación narrativa particular. Pienso en *Tiempos violentos* (*Pulp Fiction*, 1994). En ella, Tarantino hace múltiples referencias a la cultura pop, pero la forma compleja en que fragmenta la linealidad temporal viene más bien de mecanismos muy acentuados en la modernidad.

NC: Hace un momento hablaba de esa vertiente más sonámbula del cine negro, y ahí me gustaría mencionar dos películas: una bastante evidente y otra quizá menos obvia. La primera es *El ocaso de una vida* (*Sunset Blvd.*, 1950), de Billy Wilder, cuya relación con la obra de Lynch fue desarrollada por el crítico Adrian Martin cuando apareció la tercera temporada de *Twin Peaks*. La conexión más visible está en la propia serie: cuando Dale Cooper despierta, hay un televisor encendido y vemos de fondo la película de Wilder; además, aparece la referencia a Gordon Cole, que en Lynch funciona casi como un *alter ego*. Por eso, lo que decías de Tarantino tiene sentido: Lynch trabaja todo el tiempo con ese tipo de conexiones intertextuales. Pero *Sunset Blvd.* no importa solo como cita, sino también como clave para entender cierta imagen lyncheana de Los Ángeles: la ciudad como fábrica de sueños que, al mismo tiempo, puede convertirse en un espacio infernal, algo que se ve con mucha claridad en *Inland Empire*.

La otra película que mencionaría es *Secreto tras la puerta* (*Secret Beyond the Door...*, 1947), de Fritz Lang, en la que una mujer sospecha que su marido oculta algo terrible. Esa lógica del secreto está muy presente en

Lynch, como si el surrealismo y el policial compartieran una misma estructura, aunque funcionen como contraccaras.

JCC: Algunos títulos europeos de los años setenta anteceden a *Terciopelo azul* en la construcción de personajes indefensos y sometidos pasivamente a los mandatos sociales, pero que liberan finalmente una sexualidad reprimida y tabú. Son los tiempos de la contracultura y el amor libre. Los personajes femeninos principales de *Todos los colores de la oscuridad* (*Tutti i colori del buio*, 1972) y de *La novia ensangrentada* (1972), dirigidas por Sergio Martino y Vicente Aranda, respectivamente, tratan de superar sus conflictos mediante el erotismo ritual y orgiástico o a través de la atracción lésbica y vampírica.

Como en el cine de Lynch, ambas emplean una imaginaria surreal.

Pero si vamos al ámbito de las cajas y los objetos extraños que aparecen en el cine de David Lynch, retrocedemos en el tiempo y vemos, a propósito de los casos norteamericanos que acabas de mencionar, que *El beso mortal* (*Kiss Me Deadly*, 1955) de Robert Aldrich es un *film noir* que, en su desenlace, salta a otro género, el fantástico, lo que antecede a los experimentos genericos que vemos en Lynch. Sus películas suelen comenzar dentro de convenciones reconocibles del melodrama, el policial, el terror o el propio *film noir*, pero, progresivamente, se transforman en experiencias que desbordan cualquier clasificación estable.

NC: Sobre eso quisiera añadir lo que mencionaba sobre el surrealismo y el cine policial. Me parece que, en el caso de Lynch, solemos quedarnos en el análisis de sus tramas, pero Lynch es, ante todo, un cineasta que construye imágenes de una enorme potencia visual. La importancia de los objetos, por ejemplo, es algo muy presente en la obra de Maya Deren, de Jean Cocteau y en *Un perro andaluz* de Luis Buñuel. Ese es, en gran medida, el legado del cine surrealista.

Y ello conecta con la película que mencionaste, *Kiss Me Deadly*. Quienes la hayan visto seguramente recordarán su inicio: esas imágenes de un automóvil avanzando a toda velocidad por la carretera. Y, por supuesto, también su inolvidable final, con la male-



La espectral Melissa Graps, rodeada de muñecas en *Operazione paura* (Mario Bava, 1966). La figura de la niña rubia y fantasmal ofrece un sugestivo antecedente visual de imágenes que aparecerían poco después en el cine temprano de Lynch.



Foto: IMDb

Mary Henry (Candace Hilligoss) al volante en *Carnival of Souls* (Herk Harvey, 1962), filme de culto en el que un trayecto cotidiano se transforma progresivamente en una experiencia suspendida entre la vigilia, la pesadilla y la muerte.

ta que se abre y libera una energía devastadora. A mí me parece que *Kiss Me Deadly* es una película cuya trama resulta, en muchos momentos, difícil de seguir. Y ese mismo reparo podría hacerse a la obra de Lynch. Sin embargo, considero que eso, finalmente, no importa demasiado. En general, en el cine —particularmente en cierta tradición del policial—, lo esencial no siempre es la claridad argumental. Aunque podría pensarse que en el cine policial lo más importante es la resolución de la trama, en las obras de autores como Robert Aldrich, Otto Preminger o Alfred Hitchcock, lo que permanece en la memoria no es necesariamente la lógica narrativa, sino ciertas imágenes, atmósferas y secuencias de gran

fuerza visual. En este momento, por ejemplo, me resultaría difícil reconstruir con precisión toda la trama de *Kiss Me Deadly*, pero recuerdo perfectamente cómo comienza y cómo termina. Y eso es, precisamente, lo importante.

Lynch recuerda muy bien cómo empieza *Kiss Me Deadly*, porque *Carretera perdida* se abre con una imagen casi idéntica. Ese gesto no es solo un homenaje, es una declaración estética: más que contar una historia, Lynch busca producir imágenes capaces de permanecer en la memoria.

JCC: A propósito de los géneros, el melodrama está muy marcado en *Twin Peaks* y, de manera particular, en *Fire Walk with Me*. En esta pre-

cuela, Laura Palmer es la muchacha bella que sufre un descenso a los infiernos que la conduce a la muerte. Es la dinámica propia de las heroínas del género de distintos lugares y épocas: las mexicanas *Santa* (Antonio Moreno, 1932) y *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1944), o la japonesa *La vida de Oharu, mujer galante* (*Saikaku ichidai onna*, Kenji Mizoguchi, 1952). El guion que leen los personajes de *Inland Empire* (llamado *On High in Blue Tomorrows*) tiene resonancias con los títulos de algunos filmes de un maestro del melodrama, como el alemán estadounidense Douglas Sirk.

CINES PARALELOS

JCC: Pero, bueno, pasemos a otra etapa: las películas que se estre-

nan casi en paralelo con la obra de Lynch. *Cabeza borradora*, su ópera prima, aparece dentro del circuito norteamericano de las llamadas películas de medianoche, que J. Hoberman y Jonathan Rosenbaum estudiaron en su libro *Midnight Movies*. Para ellos, el auge de ese circuito empieza con *El Topo* (1970), de Alejandro Jodorowsky. Alguna vez alguien me dijo que era como el “Lynch latinoamericano”. Evidentemente no son lo mismo, pero sí existen ciertas cercanías.

Tanto Lynch como Jodorowsky actualizan el surrealismo y lo convierten en otra entidad: un cine de *shock*, sueño, religión, psicodelia y cuerpos perturbadores. *El Topo* desmonta el western desde una imaginaria lisérgica y religiosa, mientras que, en Lynch, incluso en una película como *Duna*, las visiones oníricas de Paul Atreides dialogan con esa tradición vanguardista y psicodélica. También hay puentes entre *Terciopelo azul* y *Santa sangre* (1989): la fragmentación del cuerpo, los vínculos edípicos y la ciudad convertida en territorio de pesadilla.

Otro paralelo inevitable es David Cronenberg. Como Lynch, piensa la relación entre cuerpo, imagen y pantalla. En *Videodrome* (1983), la televisión invade la realidad del protagonista; en *Carretera perdida*, las imágenes de video desestabilizan la percepción de Fred Madison. La diferencia es que Cronenberg trabaja esas mutaciones desde la fusión entre máquina y organismo —la llamada “nueva carne”—, mientras que en Lynch lo corporal tiende más hacia lo *freak*, lo mítico y lo mágico. En ese punto, vuelve a acercarse a Jodorowsky: ambos procesan, cada uno a su manera, una ge-

nealogía de cuerpos extraños que remite inevitablemente a *Freaks* (1932), de Tod Browning.

NC: Sí, ahí hay varias conexiones interesantes. La primera tiene que ver con Lynch como cineasta surgido del circuito de las *midnight movies*, un fenómeno que, según Hoberman y Rosenbaum, despegó con *El Topo*, de Jodorowsky, y encuentra en *Cabeza borradora* uno de sus momentos finales o uno de bisagra. Me gusta pensar esas películas como filmes sonámbulos: obras vistas —literal y metafóricamente— entre la vigilia y el sueño, por públicos dispuestos a entregarse a experiencias perceptivas alteradas.

Ese circuito incluye títulos como *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975), *Pink Flamingos* (John Waters, 1972) y, retrospectivamente, *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, George Romero, 1968) o *Carnival of Souls*. Pero, con *Cabeza borradora*, el fenómeno cambia: aparece el video doméstico y, al mismo

LYNCH NUNCA ESTUVO AL MARGEN DE LA INDUSTRIA; absorbió las formas dominantes de cada época y las desvió hacia un territorio propio, marcado por el sueño, el extrañamiento y la pesadilla.

tiempo, se consolida el *blockbuster* moderno. Ahí surge otra conexión con Jodorowsky: *Duna*. Su proyecto de los setenta fue una suerte de *blockbuster* de autor antes de que ese modelo existiera del todo; la versión de Lynch, en cambio, llega cuando Hollywood ya está marcado por el éxito de *Star Wars* y la fiebre por las óperas espaciales.

Eso permite pensar a Lynch no solo como un autor excepcional, sino como un cineasta muy atento a las tendencias de su tiempo. *Duna* dialoga con el *blockbuster* ochentero; *Terciopelo azul*, con el *neonoir* de la época; *Twin Peaks*, con los antecedentes de la televisión de prestigio; y *Corazón salvaje*, con el cine criminal y romántico de comienzos de los noventa. En ese sentido, también vale reivindicar a Lynch como un cineasta comercial: alguien que estrenaba en salas, trabajaba con estrellas y se movía dentro de circuitos industriales concretos, aunque siempre los desviaba hacia un territorio propio.

GÉNERO Y ABSURDO: DE LOS NOVENTA A LOS TIEMPOS DIGITALES

JCC: Si volvemos a la propia estructura de sus películas, se ve con claridad hasta qué punto el *film noir* atraviesa su obra. Ahí pueden pensarse también los hermanos Coen, por ejemplo, en *Barton Fink* (1991), una película de atmósfera pesadillesca y kafkiana —y no es casual recordar que Lynch tuvo interés en adaptar *La metamorfosis*—. Tanto Lynch como los Coen participan de esa zona del *neonoir* de fines del siglo xx, aunque luego sus caminos se separan: en los Coen pesa más el humor seco y el absurdo; en Lynch, sobre todo desde *Carretera perdida*, la narración deriva hacia el *puzzle film*, cada vez más enigmático y difícil de armar.

Tarantino también trabaja desde el *noir*, pero lo hace de otra manera. En *Pulp Fiction* retoma figuras clásicas, como el sicario, y las subvierte mediante diálogos extensos, triviales y humorísticos. En él, la fragmentación temporal multiplica los puntos de vista; en Lynch, en cambio, la ruptura de la linealidad apunta a una lógica casi multiversal, en la que un personaje puede convertirse en otro en un espacio y un tiempo distintos.

Algo similar puede apreciarse en *Amnesia* (*Memento*, 2000), de Christopher Nolan, tanto por su universo *noir* como por su complejidad temporal y su reflexión sobre la memoria, igualmente frágil en *Carretera perdida* y en la película de Nolan. Fuera del contexto norteamericano, *Tetsuo: The Iron Man* (1989), de Shinya Tsukamoto, lleva hacia un extremo industrial, metálico y corporal ciertas resonancias de *Cabeza borradora*. Con todo, Lynch destaca por su capacidad para absorber géneros muy distintos y devolverlos transformados en una experiencia de sueño, extrañamiento y pesadilla.

Ya hacia los años 2000, habría que pensar en *eXistenZ* (1999) y volver así a Cronenberg. Allí reaparece la incertidumbre sobre si lo que vemos pertenece a la realidad o al interior de un videojuego, una frontera que Lynch trabaja desde otra clave: ¿qué es vivido, imaginado, soñado o alucinado? En los noventa, además, circula con fuerza la idea del simulacro y de la realidad virtual, visible también en películas como *Días extraños* (*Strange Days*, Kathryn Bigelow, 1995) o *Ciudad en tinieblas* (*Dark City*, Alex Proyas, 1998). *Carretera perdida* parece moverse en esa misma zona, con personajes

duplicados que adquieren una autonomía propia, casi baudrillardiana.

También podrían trazarse puentes con Japón. En *Perfect Blue* (1997), Satoshi Kon trabaja el doble de una figura femenina y sus desdoblamientos urbanos, algo que puede recordar a los recorridos de Laura Dern por Los Ángeles en *Inland Empire*. Y, en otro registro, *Corpus Callosum* (2002), del canadiense Michael Snow, permite pensar afinidades con *Rabbits*, la serie web de Lynch del mismo año: interiores domésticos enraizados y una lógica compositiva estática que fractura lo racional. En todos estos casos, como en *Inland Empire*, el video digital sirve para pensar las pantallas y sus dispositivos.

Con esto entramos en la huella de Lynch en el cine del siglo XXI. *El camino de los sueños* dejó una marca profunda: su estructura fragmentada, inestable y abierta, en la que escenas y personajes no siempre se integran de manera evidente al relato, anti-

**DOBLES,
MEMORIAS
INCIERTAS Y
RUPTURAS
TEMPORALES
convierten a
Lynch en una
referencia decisiva
para las narrativas
laberínticas que
proliferaron en el
cine desde fines
de los noventa.**

cipa algo que luego veremos en películas como *Holy Motors* (Leos Carax, 2012) o *La bestia* (*La bête*, Bertrand Bonello, 2023). No son filmes antológicos en sentido estricto, sino obras en las que distintos relatos, registros y mundos parecen coexistir. Esa lógica de bifurcaciones, desvíos y zonas sin explicación definitiva es una de las formas narrativas que Lynch reformuló, en distinta medida, para el cine contemporáneo, aunque tenga antecedentes claros en el cine moderno, como *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961).

NC: Me gusta cómo has dejado abierta esa puerta hacia el cine del siglo XXI, siguiendo una metáfora muy lyncheana. *El camino de los sueños* suele aparecer entre las grandes películas del siglo y, con frecuencia, comparte presencia en listas de ese tipo con *Holy Motors*. Aunque Carax pertenece a otra generación y sus primeras obras dialogan más con Godard y la nueva ola, en *Holy Motors* se percibe una conciencia muy clara del universo de Lynch, pero también de algunas de sus influencias, como Jean Cocteau.

En el ámbito francófono habría que sumar a Raúl Ruiz. *Las tres coronas del marinero* (*Les trois couronnes du matelot*, 1983) es una película sobre el acto mismo de narrar: promete una historia sencilla, pero avanza en zigzag, se bifurca y parece capaz de prolongarse indefinidamente. Esa estructura laberíntica sería muy influyente en cineastas como Mariano Llinás, especialmente en *Historias extraordinarias* (2008) y *La flor* (2018).

También está Bertrand Bonello, quizá uno de los cineastas



Foto: xIMDB

Elisabeth Sparkle (Demi Moore) habla por teléfono en *La sustancia* (Coralie Fargeat, 2024). La luz en clave baja y el teléfono rojo remiten visualmente a Patricia Arquette en *Carretera perdida*, una de las huellas lynchianas del filme.

más cinéfilos de su generación. En películas como *Nocturama* (2016), *Zombi Child* (2019) o *La bestia* (2023), Bonello dialoga con Lynch, Carpenter, Romero, Maya Deren o Tourneur para abordar conflictos contemporáneos, tales como el colonialismo, la guerra, la inmigración, la violencia de género y las tensiones sociales. Ahí aparece una de las grandes lecciones de Lynch: usar los géneros, el surrealismo y las estructuras del cine clásico para pensar el presente. Su legado no consiste solo en ciertos recursos formales, sino en haber demostrado que el cine puede servirse del sueño y la imaginación para confrontar las realidades más urgentes de su tiempo.

JCC: Claro, incluso podríamos extender esta discusión hacia otros realizadores franceses contemporáneos. Pienso, por ejemplo, en Bertrand Mandico, cuya obra presenta ciertas afinidades con David Lynch. Mandico construye atmósferas de absurdo onírico, en las que irrumpen, de manera inesperada, animales, un recurso que remite tanto a Lynch como a Luis Buñuel. Pero lo singular de Mandico es el cruce entre la vanguardia y la explotación o, incluso, el llamado cine para adultos: híbrida a Cocteau y Vigo con D'Amato, Borowczyk y Stephen Sayadian.

Otro aspecto especialmente interesante es la influencia de Lynch en realizadoras contemporáneas, muchas de ellas también vincu-

ladas al cine francés. *La sustancia* (*The Substance*, 2024), de Coralie Fargeat, presenta imágenes inspiradas en el cine de Lynch, como aquella en la que Demi Moore habla por teléfono, con una iluminación en clave baja y un plano de detalle de sus labios, que se inserta como cita visual de una imagen de Arquette en *Carretera perdida*. También podemos pensar en Céline Sciamma y *Petite maman* (2021). Aunque se trata de una obra de tono mucho más íntimo y afectivo, comparte con Lynch una preocupación por los cruces temporales y por el encuentro entre distintas versiones del yo. *Amor, mentiras y sangre* (*Love Lies Bleeding*, 2024) de Rose Glass, también deja notar la marca de Lynch en el clima enrarecido que genera a partir

de su hibridación de géneros. Sea por popularizar ciertos modos narrativos o por haber sido una influencia directa, Lynch es un realizador clave para comprender qué ha pasado con una parte importante del cine contemporáneo.

NC: A propósito de *La sustancia*, resulta significativo que, pese a tratarse de una obra realizada por una cineasta francesa, su escenario principal sea Hollywood, la ciudad de Los Ángeles. Esta mirada externa sobre la industria del espectáculo remite directamente a una de las preocupaciones centrales del cine de David Lynch: la exploración crítica de las mitologías y los mecanismos de producción de la imagen en la cultura estadounidense. En este sentido, la influencia de Lynch —y de manera particular la de *Twin Peaks: fuego camina conmigo*— ha sido decisiva en una parte importante del cine francés contemporáneo. Un indicio revelador de esta filiación es la elección de dicho filme por parte de Bertrand Bonello entre las películas seleccionadas para acompañar el estreno de *Nocturama* en el Film at Lincoln Center.

Esta herencia puede rastrearse en la obra de cineastas como Bertrand Mandico, Yann Gonzalez, Léa Mysius, Quentin Dupieux y Clément Cogitore. Aunque sus propuestas estéticas difieren considerablemente, todos ellos comparten con Lynch la proclividad al surrealismo, a lo siniestro y a la reformulación de los géneros cinematográficos, como estrategias para abordar cuestiones contemporáneas, tales como la violencia, la memoria, la maternidad, el colonialismo y la construcción de la identidad. Obras como *Los cinco diablos* (*Les cinq diables*, Léa Mysius, 2022), *Holy Motors*, *Nocturama* y *Ni el cielo ni la tierra* (*Ni le ciel ni la terre*, Clément

EL LEGADO DE LYNCH NO SE REDUCE A UNA ESTÉTICA RECONOCIBLE, reside también en haber vuelto permeables las fronteras entre vanguardia y género, arte y entretenimiento, sueño y realidad.

ment Cogitore, 2015) evidencian esa influencia. Más que una simple apropiación estilística, lo que estos cineastas retoman de Lynch es una concepción del cine como espacio en el que la ficción, el sueño y lo inexplicable permiten revelar dimensiones profundas y frecuentemente perturbadoras de la realidad contemporánea.

JCC: En el cine contemporáneo pueden identificarse numerosas obras que toman motivos centrales del universo de David Lynch. Un caso sugerente es *Falcon Lake* (Charlotte Le Bon, 2022). Como en *Twin Peaks*, un mundo *coming-of-age* es invadido por lo extraño: un elemento acuático asociado a la muerte de alguien menor de edad y una espectralidad en la frontera entre lo real y lo que podría ser producto incluso de un absurdo onírico. En algunas producciones de A24, también se siente de manera acentuada esa influencia. En *Un hombre diferente* (*A Different Man*, Aaron Schimberg, 2024), la deformidad facial remite a *El hombre elefante*, pero en clave de doble teatral; en *Under the Silver Lake* (David Robert Mitchell, 2018), aparece la

atmósfera enrarecida y el uso de figuras típicas del *noir*; y en *Vi el brillo del televisor* (*I Saw the TV Glow*, Jane Schoenbrun, 2024), las pantallas como puentes hacia otro mundo o hacia lo inexplicable, como en *Carretera perdida* o *Inland Empire*. Aunque comparten con Lynch el gusto por la cultura pop, en estas películas de A24 esa presencia estética acaso se siente de una forma más lúdica.

NC: Podemos decir que Lynch es un cineasta cuya obra permite leer la historia del cine en toda su amplitud. Al igual que Quentin Tarantino, Lynch articula una cinefilia que no establece jerarquías rígidas entre “alta” y “baja” cultura. En sus películas conviven con naturalidad la vanguardia, el surrealismo, el cine clásico, el *film noir*, el melodrama, el terror, la televisión y la cultura popular. Esta amplitud de referencias se manifiesta tanto en sus citas explícitas como en su capacidad para integrar tradiciones aparentemente opuestas. En su obra dialogan Luis Buñuel, Jean Cocteau y Maya Deren con Alfred Hitchcock, *El mago de Oz*, el *giallo* italiano y el cine de género norteamericano. De ahí que su filmografía pueda leerse como un punto de convergencia entre la experimentación formal y las estructuras narrativas del cine popular. Por ello, estudiar a Lynch no implica únicamente analizar a un autor singular, sino también reconocer una manera particularmente fértil de comprender la historia del cine: una historia en la que las fronteras entre arte y entretenimiento, entre vanguardia y género, pasan a concebirse como espacios de intercambio y transformación. Esa capacidad de integrar tradiciones diversas es, probablemente, una de las razones por las que su obra continúa siendo una referencia indispensable para pensar tanto el cine del siglo xx como el del xxi.