

Brunella Bertocchi y José Carlos Cabrejo

EL FUEGO CAMINA CON NOSOTROS

DOS críticos de cine dialogan sobre la obra audiovisual del visionario realizador y hacen un repaso de una filmografía que marcó sus vidas — como a muchos — desde generaciones distintas. Ello queda patente en esta charla no lineal, que fluye entre ideas, recuerdos e interpretaciones de una obra enigmática e inquietante.

JOSÉ CARLOS CABREJO

[JCC]: Esta conversación, desde luego, ocurre a propósito de la muerte de David Lynch, misma razón por la cual hacemos este número como homenaje. Aunque las aproximaciones que pueda hacer una revista como *Ventana Indiscreta* pueden ser en algunos casos más académicas o teóricas, creo que es interesante abordar su cine también desde lo personal. Al fin y al cabo, la intención de la revista por hacer esta edición especial forma parte de motivaciones y experiencias personales de los colaboradores.

En mi caso, mi relación con Lynch es casi paralela a todo mi vínculo con el cine. Unos cuantos años después de haber visto *El regreso del jedi* (*Star Wars: Episode VI - Return of the Jedi*, Richard Marquand, 1983), que debe ser la primera película que alguna vez vi en mi vida, me topé con un comercial en el canal 9 que anunciaba *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986). Era un in-

TRÍO ENIGMÁTICO

David Lynch en 2009 junto a Danger Mouse y Mark Linkous para la promoción del proyecto musical *Dark Night of the Soul*.

UNA CONVERSACIÓN ÍNTIMA SOBRE DAVID LYNCH



fante, obviamente yo no tenía la más mínima idea de quién era David Lynch, pero sí me llamaba la atención este asunto del voyeurismo, pues en el avance aparecía la imagen del personaje de Kyle MacLachlan espiando por el closet a Isabella Rossellini. Y claro, creo que no vi la película en esa época, pero sí fue una imagen que se me quedó marcada de esta cinta. Además, tenía la idea de que “esta película no la debo ver porque soy un niño, es para adultos”. La vendían como un *thriller* erótico.

Ya en la universidad, al estudiar comunicaciones, es que me reencuentro con David Lynch y ahí es que descubro, por ejemplo, *El hombre elefante* (*The Elephant Man*, 1980), *Terciopelo azul*, (como debe ser, que es viendo la película) y *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1997), que fue la película que más me deslumbró por su forma única de mezclar géneros cinematográficos. Creo que *Carretera perdida* sintetiza bien hacia dónde

finalmente iba a ir su cine, que desemboca en *El camino de los sueños* (*Mulholland Dr.*, 2001), *Inland Empire* (2006) y lo que va a ser la tercera temporada de *Twin Peaks* (*Twin Peaks: The Return*, 2017), con todos los elementos de cine negro, *road movie*, terror y la idea implícita de “película rompecabezas”. Llegó a tener un significado muy especial para mí porque hice una tesis de licenciatura sobre ella (*Los niveles de realidad en Lost Highway: a propósito de una supuesta incoherencia discursiva*). Muchísimos años después, dediqué un capítulo de mi libro *Metaficción: de Don Quijote al cine contemporáneo* (2015) a *El camino de los sueños* y en mi libro *Cuerpo y surrealismo. De la poesía al cine* (2023) hago varias referencias al cine de Lynch. Con su obra tengo un asunto obsesivo, de fascinación. Es encantador volver a estas películas una y otra vez y siempre encontrarles algo nuevo, tanto si las veo más de una vez dentro de un perio-

do corto como si las revisito después de años. Creo que por eso estamos hablando de David Lynch.

BRUNELLA BERTOCCHI [BB]: En mi caso, recuerdo que cuando estaba en el colegio había una revista *online* para adolescentes que se llamaba *Rookie*. Una vez subieron un ensayo que comparaba a *Las vírgenes suicidas* (*The Virgin Suicides*, Sofia Coppola, 1999) con *Twin Peaks* (David Lynch, 1990-1991), en particular, al personaje de Laura Palmer con el de Lux Lisbon. Los planos de Laura que escogieron me intrigaron mucho y empecé a ver la serie sola en mi cuarto, en mi *laptop*. Al inicio fue una cosa bien personal; luego, cuando terminé *Twin Peaks: fuego camino conmigo* (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, 1992), me la volví a ver inmediatamente junto a mi hermana. El cine siempre me ha gustado, pero Lynch fue un punto de partida para una relación más profunda. Recuerdo que luego de

LYNCH RECUPERA LA IDEA DE HITCHCOCK de la obsesión masculina con dos mujeres que, en realidad, son una misma.

eso, con mi hermana también, vimos *El camino de los sueños*. Al inicio me dijo: “No entiendo esta película, la odio”. Luego, nos pusimos a discutir, buscamos, encontramos la explicación y ahí el mismo día me dijo: “Es mi película favorita”. Ahí empezó nuestra tradición: cada inicio de año la primera película que veíamos era alguna de Lynch que aún nos faltaba. Ahora escribimos juntas de cine y creo que este fue el origen. O sea, a pesar de que siempre hemos hablado de series, animés y películas, la idea de hacer escritura o análisis de cine juntas aparece cuando descubrimos a David Lynch. Entonces eso lo hace especial.

JCC: Rescato esto que mencionas sobre escribir acerca de su cine. Creo que ello también tiene que ver con la idea de regresar a las películas o a su serie, y siempre hay un buen pretexto también a modo de contagio cinéfilo. Provoca compartirlas y discutir las. Porque, claro, el cine de Lynch puede ser desconcertante por varias razones. Siempre hay puntos ciegos

y zonas opacas que lógicamente uno puede interpretar de muchas maneras. Y creo que eso es justamente lo que impulsa a rever y a escribir. Puedo decir algo nuevo sobre cierta película una y otra vez. Y creo que esto también ha generado un culto alrededor de sus películas. *Eraserhead*, su debut, se hace popular en ese circuito norteamericano de “películas de medianoche” que tiene un *boom* a partir del estreno de *El Topo* (1970) de Alejandro Jodorowsky, y que documentan muy bien Hoberman y Rosenbaum en su libro *Midnight Movies* (1983). Creo que ahí están los temas que van a ser recurrentes en su cine, por ejemplo, el tema de la paternidad, la monstruosidad (encarnada en el personaje del hijo), la sensorialidad industrial o la fotografía contrastada.

Con respecto a la alternancia de una misma actriz que aparece como un personaje morocho o rubio, tal como se ve en *Carretera perdida*, recuerdo un autor que refería la llamada cinta de Möbius. Esta es una figura que tiene aparentemente dos lados, pero en realidad es uno solo. Lo mencionaba justamente en referencia a los personajes que tiene Patricia Arquette. Ahí también está la marca de Alfred Hitchcock, específicamente de *Vértigo* (1958), en su manera de enfocar con cabelleras de colores distintos a Kim Novak. Es una influencia curiosa que también se halla en otros directores, aunque en otra clave. Los hermanos Coen o Tarantino son autores muy devotos del Hollywood clásico y, a partir de eso, crean algo único desde una sensibilidad posmoderna. En fin, lo cierto es que Lynch recupera la idea hitchcockiana

de la obsesión masculina con dos mujeres, que en realidad son las dos caras de una misma moneda o, mejor dicho, una misma persona.

BB: Claro, es la idea de “virgen puta”. No comprenden que son una sola. Lo que logra el cine de Lynch es construir no solo una narrativa que representa esa aparente dicotomía, sino que hay una reflexión que viene de sus propias experiencias y subjetividad. Le cuenta una anécdota de cuando era niño y vio a una mujer desnuda y ensangrentada que caminaba frente a su calle. Recuerda haber querido ayudarla, pero era muy pequeño y no sabía qué hacer. También que le había parecido hermosa. Esta imagen, por supuesto, es puesta en escena en *Terciopelo azul*, y será recurrente en su cine: la incómoda tensión entre la violencia y la belleza, y la relación entre un hombre que observa y la mujer observada.

MUNDO DE DOBLES

JCC: Este asunto de los personajes femeninos nos lleva al tema de la duplicidad como tal, a la visión compleja del ser humano que tiene Lynch. En *Terciopelo azul*, vemos estos puntos de quiebre cuando la cámara se mete en una oreja cercenada que se halla en un jardín, y hacia el final de la película la cámara se aleja o sale de la oreja. Es una manera de explorar las dos dimensiones del personaje de Jeffrey, que es un joven inocente o ingenuo, y que a partir del hallazgo de dicha oreja se obsesiona con resolver un misterio. Tras esta investigación, descubre otra dimensión de sí mismo. Ello se desencadena cuando su padre sufre un ataque, pues es en



TWIN PEAKS (1989-1991). La serie creada por David Lynch y Mark Frost se expande en el libro *El diario secreto de Laura Palmer* (Jennifer Lynch, 1990), la película *Twin Peaks: fuego camina conmigo* (1992), *Twin Peaks: las piezas perdidas* (2014) y *The Return* (2017).

ese momento que Jeffrey se siente libre para explorar su sexualidad, de un modo salvaje y con resonancias incestuosas: el personaje de Isabella Rossellini asume una figura materna, algo que Frank Booth acentúa al llamarla “mami”. Esta dualidad, y el tránsito entre mundos o dimensiones interiores de los personajes, es central en la película, donde la imagen idílica inicial de las flores y los bomberos sonrientes de Lumberton contrasta con un submundo ominoso y violento.

BB: La idea de la duplicidad está presente en toda la obra de Lynch, al menos hasta que adopta una práctica espiritual ligada al budismo y la meditación trascendental, lo que introduce en su cine figuras como los tulpas, una multiplicidad que va más allá de la clásica dualidad. Antes de este cambio, su cine mantiene una estructura de opuestos

muy marcada. Con *Carretera perdida*, *El camino de los sueños* y posteriormente *Inland Empire*, esa dualidad se transforma en una multiplicidad fragmentada y más caótica. En *Inland Empire*, Lynch rompe con la noción de duplicidad para construir una estructura más cercana a un hipervínculo, una narrativa consciente de cómo cambian nuestras formas de relacionarnos con las imágenes en la era de internet. La película se presta para esta lectura gracias a su carácter fragmentario y a la multiplicidad de personajes, tiempos y espacios, acompañada de la recurrente dualidad familiar-siniestro. Lynch no concibe estos polos como separados, sino como coexistentes en todo momento, en todas las personas. A menudo, las conversaciones sobre su cine se centran únicamente en lo siniestro, quizás por la estética perturbadora de muchas de sus imágenes, pero

el componente de lo familiar y lo inocente es igual de fuerte. Películas como *El hombre elegante* son una prueba de su fe en la humanidad, un aspecto que atraviesa su filmografía.

JCC: Retrocediendo en el tiempo, un ejemplo interesante es *Corazón salvaje* (*Wild at Heart*, 1990), que guarda cierta afinidad con *Terciopelo azul*. Los protagonistas, Sailor y Lula, tienen una dimensión infantil, pero también pueden ser partícipes de estallidos de violencia extrema. En una escena muy *gore*, el personaje de Nicolas Cage mata brutalmente a un hombre, y en otras canta temas de Elvis Presley de un modo muy romántico. Es como si se hubieran mantenido niños, atrapados en un Oz salvaje.

BB: Estos contrastes están insertos en una visión del mundo que Lynch aborda con esa inocencia casi infantil,

sin cinismo. Sus películas reflejan un optimismo y una creencia genuina en el amor, incluso cuando sus personajes atraviesan los paisajes más oscuros. La violencia y la ternura coexisten sin perder verosimilitud.

JCC: Volviendo a *Inland Empire*, recuerdo que la vi por primera vez en una proyección de *Ventana Indiscreta*. La sala estaba llena. A pesar de haber visto muchas veces *Carretera perdida* y *El camino de los sueños*, películas notoriamente complejas, *El imperio* me dejó desconcertado. No entendí nada en ese primer visionado, pero me encantó. La disfruté no a través de una comprensión racional, sino de una experiencia sensorial. Con el tiempo la he visto más veces y he confirmado que es una especie de suma de todo su universo. Lynch iba escribiendo el guion sobre la marcha mientras iba dirigiendo las escenas, lo que claramente contribuyó a esa sensación de desconcierto mayor en el acabado final.

BB: Y lo logró rodando escenas durante años con Laura Dern, quien a menudo preguntaba qué personaje estaba interpretando o qué debía sentir en cada momento.

EL MULTIVERSO DIGITAL

JCC: *Inland Empire* es su último largometraje oficial — aunque sostengo que la tercera temporada de *Twin Peaks* es en realidad una película próxima a las 20 horas— y funciona como un compendio de su mundo creativo, una especie de obra total. En ella integra materiales previos como el cortometraje *Rabbits* (2002), que además lo expande, ello sin contar la aparición de actores esenciales en toda su obra.

BB: Además, *Inland Empire* incorpora elementos propios de la estética de internet de mediados de los 2000, como los *jump scares*, reminiscencias de aquella época en que los videos *online* sorprendían con imágenes súbitas y perturbadoras.

JCC: Esta reflexión sobre el futuro de nuestra relación con las imágenes se refuerza con el uso de un formato visual muy particular, grabada en video digital, con una estética cercana al registro doméstico o *amateur*. Lynch capta la sensación de cotidianidad con una textura inquietante. Esta decisión no solo anticipa el

boom del registro cotidiano con los *smartphones*, sino que hace que la sensación de pesadilla en *Inland Empire* se sienta más próxima.

BB: *Inland Empire* es también su única película rodada completamente en video, con referencias a su página web y a sus cortometrajes previos, en los que ya exploraba estas texturas visuales. Los actores recurrentes en su filmografía reaparecen como si fueran presencias fantasmales, reforzando la lógica onírica: en los sueños, los rostros conocidos vuelven una y otra vez, como ocurre con los personajes de Lynch.

JCC: Tú mencionabas que *Inland Empire* trasciende el asunto de la duplicidad. Creo que en dicho filme Lynch termina de desarrollar ciertas ideas sobre la construcción de la ficción que se acercan mucho a lo que hoy se entiende como multiverso. La gente asocia esta idea con películas de Marvel y similares, pero de alguna manera eso ya está en *Carretera perdida* y *El camino de los sueños*. En *Inland Empire* le da un impulso mucho mayor a estas otras identidades que pueden coexistir en sus personajes. Hay una sensibilidad visionaria en Lynch.

En *Carretera perdida*, al inicio, está aquella escena en la que tocan un intercomunicador y le dicen al personaje de Bill Pullman, quien se encuentra dentro de su casa, la famosa frase: “Dick Laurent is dead”. Al final de la película, se lo ve a él mismo tocando el mismo intercomunicador y diciendo dicha frase, tal cual. Es como si aparentemente hubiera viajado en el tiempo y le hablará a otra versión de él mismo desde otro espacio-tiempo. Esta idea de identidades alternas

PELÍCULA: INLAND EMPIRE

AÑO: 2006

DIRECTOR: David Lynch

ELENCO PRINCIPAL:

Laura Dern (Nikki/Susan), Jeremy Irons (Kingsley Stewart), Justin Theroux (Devon/Billy)

BREVE SINOPSIS:

La percepción de la realidad de una actriz se altera cuando esta se enamora de su compañero de elenco, con quien filma una turbia película.

FICHA TÉCNICA



y mundos paralelos a través de los cuales los personajes transitan ya presenta una sensibilidad multiversal. Ello sin contar que en *Carretera perdida* también podríamos hablar de cómo el protagonista se da cuenta de que todo el tiempo su vida está siendo regularmente grabada por una cámara que no sabe de dónde proviene. Lynch vio lo que iba a pasar en el siglo siguiente.

BB: Sí, Lynch ya está pensando en ese “ser observado”, en algo que se relaciona con internet, con el hipervínculo, con la hipervigilancia. Pienso en la escena del Hombre Misterioso que se llama por teléfono a sí mismo y le dice a Fred Madison: “Estoy en tu casa”; ello es algo que, al pensarlo, se conecta con la sensación actual de estar siempre bajo registro, expuestos en internet sin saberlo. En ese momento, ya había reflexiones sobre cómo sería este mundo donde todo puede ser grabado. Lynch lo mezcla con ideas sobre la mujer y la pornografía, y complejiza el panorama.

Esto me hace pensar en el cortometraje de Maya Deren, *Redes en el atardecer* (*Meshes of the Afternoon*, 1943), referenciado en *Carretera perdida* y también en *Twin Peaks: fuego camina conmigo*. Ahí aparece el concepto del *loop*, del sueño, de verse a sí misma, de esa dualidad y multiplicidad que se relaciona con el universo onírico. Hay planos de escaleras que vemos con Laura Palmer y que se repiten en estas películas. Es, por supuesto, algo deliberado: la mujer en el *loop*, viéndose a sí misma, la dualidad de la persona frente a los sueños, pero también, como tú dices, podría ser una sensibilidad vinculada al multiverso.

JCC: Si alguien no ha visto *Carretera perdida*, debería ver antes *Redes en el atardecer*. Es un diálogo clave: hay imágenes idénticas y preocupaciones similares, como esta mujer que ve reflejos de sí misma en una dimensión onírica.

BB: Es una obra totalmente interpretativa, lo cual también funciona con el cine de Lynch. Cada espectador puede ver una historia distinta. *Redes en el atardecer* busca eso y Lynch también.

JCC: La idea de la llave en la película de Maya Deren es clave. En distintas escenas vemos que su personaje saca dicho objeto de su boca, lo que es un símbolo de acceso a otro mundo, que no sabes si es un sueño o simplemente otro espacio-tiempo. Esa figura aparece también en *El camino de los sueños*: la llave que abría la caja azul como tránsito a otro plano de realidad. Muchas ideas y preocupaciones de Deren reaparecerán en el cine de Lynch.

Por otro lado, retomando el tema de la vigilancia, para ampliarla, en *Carretera perdida*, el protagonista, como bien lo habíamos mencionado, descubre que su vida está siendo grabada. Recibe cintas de VHS en las que se lo ve con su esposa en la cama. El Hombre Misterioso interpretado por Robert Blake le muestra grabaciones que prueban lo que ha pasado con el crimen del que se le acusa, confrontándolo con una verdad que él niega. Es la idea de una vida siempre filmada, siempre grabada. Esto, que ahora es una realidad con celulares y cámaras en todos lados, Lynch lo anticipó en los años noventa. Hoy, nuestras calles están lle-

nas de cámaras y nuestra vida doméstica está registrada en redes sociales. Lynch parece un cineasta que, al crear, entra en trance, como una suerte de Nostradamus.

BB: Según él, la meditación profunda le permitía pescar al pez dorado —la idea compleja, hermosa y abstracta—, en lugar de los más accesibles peces pequeños. En su biografía de Lynch, Kristine McKenna plantea que, si bien los temas en la obra de Lynch son universales, es un artista estadounidense. En este sentido —con pocas excepciones, como *Dune*— fueron sus recuerdos de los escenarios y la historia del país los que conformaron su sensibilidad estética y narrativa. En efecto, Lynch observa Estados Unidos de una forma muy particular. Los planos de Hollywood y del Walk of Fame en *Inland Empire* pueden ser reminiscentes de imágenes sobre la realidad estadounidense hoy accesibles por redes, pero cuando él la realizó, aún persistía el imaginario del *American dream* en la conciencia colectiva. Lynch observó estas realidades antes de que emergieran a la superficie, si seguimos con la metáfora de la pesca. Y Estados Unidos, claramente, es el río.

JCC: Cierto. Su cine mezcla presente, pasado y futuro. En *Carretera perdida*, lo vemos claramente: el personaje parece reencontrarse consigo mismo, viajando entre diversas coordenadas temporales. Ello también se aprecia en su estética. *Terciopelo azul* ocurre en los ochenta, pero algunos escenarios parecen de otra época, como si fueran de algún lugar de la Norteamérica de otro tiempo.



RABBITS (2002). Miniserie surreal de Lynch que parodia las *sitcoms*. Los personajes, interpretados por Laura Harring, Naomi Watts y Scott Coffey, también aparecen en la desconcertante película *Inland Empire* (2006).

BB: No hay una temporalidad directa, algo que también se asimila a los sueños. En un texto de Laura Mulvey se habla de los paralelos entre el cine y los sueños: no hay orden cronológico, el cine permite acercamientos como el *zoom* o el plano detalle, y cuando entras a una sala, las luces se apagan como si te quedaras dormido. El cine de Lynch se conecta con estas similitudes. Él dijo alguna vez que, en cierto modo, todas sus películas son sobre Marilyn Monroe. Y esto, por supuesto, también significa que son sobre su yo antes de Hollywood: Norma Jeane. La convivencia de identidades en una sola mujer es central en su cine, y se relaciona con su fascinación con esta figura estadounidense clásica. Laura Palmer, interpretada por Sheryl Lee, también aparece como la bruja buena en *Co-*

razón salvaje y el nombre de Dorothy en *Terciopelo azul* es una referencia a *El mago de Oz*, otro de los textos estadounidenses centrales para entender a Lynch.

¿EXPLICAR LO INEXPLICABLE?

JCC: A propósito de Mulvey, recuerdo el libro de Christian Metz, *Psicoanálisis y cine: el significativo imaginario*. El teórico francés usa este paralelo entre cine y sueño. Lynch lleva esto al extremo, sus películas pueden parecer sueños, pero en tanto representación de actos que remiten a lo cinematográfico: las butacas del Club Silencio en *El camino de los sueños* o el mundo de realización cinematográfica que también está presente en *Inland Empire*.

BB: Y creo que no es un cine que busque ser decodificado.

Es un cine para sentir: qué reacción te provocan las imágenes, los sonidos... Me gusta su idea de que el arte no necesita explicación. Como con un poema, a veces explicarlo lo arruina. Su cine no pretende ser explicado, ni él quiere explicarlo.

JCC: Lynch siempre ha sido ambiguo o cauto cuando le preguntan qué quiso decir en *El camino de los sueños*. No da mucha información, aunque sí recuerdo que, cuando salió la edición en DVD de Estados Unidos, incluyó una lista de detalles a los que había que prestar atención, como una supuesta clave para descifrar la película. Pero, aun así, siempre hay una dimensión indescifrable. Existe esa tensión entre lo que puede interpretarse y lo que no. Y eso basta para que cada quien lo lea a su manera.

BB: Sin embargo, el público está entrenado para descifrar. Hay películas que te llevan de la mano, pero al final incluyen un *plot twist* que hace sentir al espectador que ha resuelto algo, y ese sentimiento de “lo resolví” es algo que se disfruta cuando se ve cine. En las películas de Lynch esto es más difícil, pero persiste esa intención de querer descifrarlo.

JCC: Recordando el detalle del DVD de *El camino de los sueños*, con los diez puntos a los que había que prestar atención, creo que Lynch nos coloca ante la posibilidad de un espectador que busca ser como Jeffrey Beaumont: alguien alerta, que investiga y arma el rompecabezas. Warren Buckland habla de los *puzzle films*, las películas que desafían al espectador al no poder comprenderlas en un sentido lineal, y el cine de Lynch encaja perfectamente en esa categoría. Es lo que pasó también con los seguidores de *Twin Peaks*, sobre todo en la primera temporada, la más exitosa. Al día siguiente de la emisión de un episodio, de pronto con los amigos del trabajo conversábamos sobre qué había ocurrido en él, tratando de descifrar sus misterios. Esta idea del espectador activo me parece fascinante: convertirlo en un detective, ante un Lynch que le tiende trampas para que ese televidente-investigador no la tenga fácil.

BB: Lynch afirma que Jeffrey de *Terciopelo azul* es un detective y resume su visión en que todos somos detectives. Por eso, hasta hoy, se encuentran en YouTube miles de videos que intentan interpretar su obra. Es el instinto de querer entender que no solo se evidencia en nuestra relación con el cine.

JCC: Me acuerdo de lo que decía Luis Buñuel, a quien siempre le preguntaban qué había querido decir con *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929). Hay muchas interpretaciones al respecto a lo largo de la historia, pero él respondía: “En lugar de tratar de explicarse las imágenes, deberían ser aceptadas como son. ¿Me repugnan, me conmueven, me atraen? Con eso debería bastar” (Pérez Turrnet & De la Colina, 2002, p. 23).

BB: A Lynch se le asocia con Buñuel, aunque él ha dicho que no ha visto su cine. No sé si sea verdad, pero la relación es interesante. Quizá su línea va más con Maya Deren, si pensamos en cineastas que trabajan una lógica surreal y onírica. También podríamos mencionar a Germaine Dulac.

MÁS ALLÁ DEL CANON

JCC: Habría mucho más que hablar sobre Lynch. Por ejemplo, podríamos hablar de los cortometrajes, como el que está en Netflix, *What Did Jack Do?* (2017), donde el director hace de un detective que interroga a un mono en un estilo *film noir*, al estar obsesionado dicho animal con una gallina, como si fuera una *femme fatale*. Quizá se nos ha pasado hablar de algunas películas, porque nos hemos centrado en las más populares o queridas. No hemos profundizado en *Duna* (*Dune*, 1984), por ejemplo. En ella hay escenas de acción que tal vez Lynch no sabía manejar, pero también hay cosas buenísimas, como el diseño de lo monstruoso, que le interesa mucho. Es fascinante esa dimensión visual de lo extraño, con insertos que parecen propios del cine experimental. Ello es muy distinto de lo que encontramos

en otras versiones de *Duna*, como la de la saga de Denis Villeneuve. Él tiene otro interés en el material, otro estilo.

BB: En el caso de Lynch, el interés está en lo onírico y en cómo todos esos factores se integran. Es una película que le rompió el corazón, porque no tuvo el corte final. Lo que ahora se divide en dos películas, o incluso tres, Lynch lo intentó condensar en una sola. Y se nota.

JCC: Otra película suya es *Una historia sencilla* (*The Straight Story*, 1999), que está en una clave diferente. Es el recorrido de un hombre mayor que va a ver a su hermano, con una visión cálida del horizonte y de la noche. Algunos dirían que eso no es propio de Lynch, pero en realidad es el otro lado de su sensibilidad, que igual está presente en sus otras películas. Es una obra más cercana a John Ford, sobre todo en su visión del paisaje.

BB: Justo pensaba en la actuación de Lynch como Ford en la película de Spielberg: para mí, eso fue como para otros el momento de ver juntos a los tres Spiderman.

JCC: En cuanto a su filmografía larga, no hay pierda. *Duna* no es de los títulos más queridos, pero sigue siendo valioso, más allá del fracaso y de que Lynch no tuviera el corte final.

BB: Además, ahí empieza su relación con Kyle MacLachlan. Eso es algo por destacar.

JCC: También hay otro aspecto de su obra que se suele dejar de lado: la publicidad. Los *spots* de Lynch son únicos en su especie, como los que hizo para PlayStation 2. Uno de ellos mostraba a un hombre que conducía un camión y

chocaba contra un ciervo, y el vehículo quedaba destruido y el animal sin rasguño alguno siquiera. Esa es la lógica Lynch: un mundo con otras reglas. Tenía otro anuncio con una cámara fija que mostraba durmiendo a un perro, y otro con un hombre en fotografía blanco y negro, con corbata y camisa, al que se le aparecían diversas criaturas, como si saliera del mundo *Eraserhead* a un espacio que parece exterior. Se podría escribir una tesis solo sobre la publicidad de Lynch.

BB: También están los comerciales que hizo de *Twin Peaks* para Japón, para una marca de café. Son como extensiones del universo de la serie.

EL RETORNO Y EL FINAL

JCC: Cerrando, creo que merece una conversación aparte *Twin Peaks: The Return*. Es lo último que ha hecho Lynch como gran proyecto. Es una temporada que, más que serie, es una película de 18 horas, como lo mencioné previamente. Showtime invirtió mucho dinero y le dio carta libre a Lynch. Al inicio hubo incertidumbre, incluso cancelaron el proyecto por un momento, pero luego aceptaron darle el control total. Las dos primeras temporadas de *Twin Peaks* pueden verse como una serie, pero la última temporada es cine puro. Por eso, los episodios terminaban con secuen-

cias musicales, para disimular el formato serial, cuando en realidad era una película dividida en partes.

BB: Además, *The Return* está mucho más cerca de *Inland Empire* que del *Twin Peaks* original, que tenía un código melodramático televisivo. Recordemos que la serie es una creación de Lynch y Mark Frost, y este último le daba esa estructura televisiva más clara. Aunque en *The Return* eso desaparece, la estructura es más libre, más *Inland Empire* justamente. A mí me fascina su antinostalgia. En una era de *reboots* y *remakes*, donde todo busca recrear escenas icónicas para apelar a la memoria del público, Lynch hace lo contrario. Se aleja de eso, y me parece genial, como una respuesta consciente a la era de la nostalgia.

JCC: Recuerdo que, cuando se lanzó *The Return*, la pasaron en señal abierta en Estados Unidos. Comenzó con medio millón de televidentes y bajó a 250 mil porque mucha gente no entendía nada de lo que veía. Algunas imágenes parecían cine de vanguardia de las primeras décadas del siglo xx, que podrían recordar a realizadores como Jean Cocteau. El asunto de la duplicación de la identidad debió ser desconcertante para muchos televidentes. Incluso, el hecho de que el protagonista, Dale Cooper, no apareciera en su forma clásica hasta casi el final era algo que desesperaba a muchos. Semana tras semana se esperaba su regreso.

BB: Tiene un capítulo espectacular, el ocho, que corresponde a la bomba atómica. Para mí, es la mejor hora de televisión en la historia. Y termina reforzando lo que siempre ha

3 HEREDEROS CLAVE



UNO

Todos vamos a la feria del mundo (We're All Going to the World's Fair, Jane Schoenbrun, 2021). En una atmósfera hipnótica, la identidad se disuelve entre pantallas, soledad y un sueño inquietante que revela lo extraño en lo cotidiano.

DOS

La bestia (La Bête, Bertrand Bonello, 2023). Una odisea romántica que salta en el tiempo entre 1910, 2014 y 2044. El deseo, la memoria y la catástrofe se entrelazan en un sueño febril que confunde realidad, simulacro y destino.

TRES

Un hombre diferente (A Different Man, Aaron Schimberg, 2024). Un retrato inquietante en que la transformación física revela la monstruosidad de la mirada ajena y el abismo entre apariencia, autenticidad y aceptación.

estado en el cine de Lynch: la creencia en la bondad y en la maldad, ambas coexistiendo en el ser humano.

JCC: *The Return* te deja con ese deseo de regresar, de volver a sentir y pensar sus imágenes; pero, a diferencia de *Mulholland Dr.*, *Carretera perdida* o *Inland Empire*, ello tomaría muchas horas, toda una gran inversión de tiempo.

BB: Es demasiado rica en elementos, y el hecho de que existan 18 horas de Lynch en estado puro es algo extraordinario.

JCC: Quedan por mencionar, claro, proyectos que no pudo concretar, como uno relacionado con cuentos de hadas que Netflix no aceptó. Pero con lo que ha hecho Lynch ya ha dado bastante. Porque hay otro aspecto que merece atención: su legado cinematográfico. Nos hemos centrado en su obra y sus características, pero no debemos descartar su influencia. Me llama la atención cómo Lynch ha marcado el cine, sobre todo el realizado por mujeres. En películas recientes, se ven imágenes casi calcadas de su trabajo, como en *La sustancia* (*The Substance*. Coralie Fargeat, 2024).

La imagen de Demi Moore hablando por teléfono entre sombras recuerda claramente un encuadre de *Carretera perdida*. También está la película francesa *Los cinco diablos* (*Les Cinq Diables*. Léa Mysius, 2022) con una estética de lo boscoso muy marcada por *Twin Peaks* o *Amor*,

mentiras y sangre (*Love Lies Bleeding*. Rose Glass, 2024), que también lleva parte de su impronta. Desde hace décadas se habla de un estilo a lo Lynch, al igual que de un estilo tipo Tarantino. En el caso de Lynch, es esta representación de lo cotidiano pero vuelto enrarecido, extraño. Su cine se siente vivo y sus partículas están en muchas otras películas. No es casualidad

que, en encuestas de las mejores películas del siglo XXI, *El camino de los sueños* aparezca con frecuencia en el primer lugar o segundo lugar.

BB: En general, los elementos de su cine atraen a cineastas de todo tipo. Como casos recientes pienso en *La bestia* (*La bête*. Bertrand Bonello, 2023), que salió hace dos años, y en películas como las de Jane Schoenbrun (*Todos vamos a la feria del mundo* [*We're All Going to the World's Fair*, 2021], *Vi el brillo del televisor* [*I Saw the TV Glow*, 2024]). También está *Un hombre diferente* (*A Different Man*. Aaron Schimberg, 2024) con una influencia clara de su estilo.

Respecto a sus personajes femeninos, han sido objeto tanto de defensa como de crítica, especialmente desde el feminismo. Existe una conciencia clara de que estos personajes están narrados desde el punto de vista masculino, como ocurre con Jeffrey en *Terciopelo azul*. Sin embargo, hay una sensibilidad especial hacia las víctimas, como Laura Palmer, a quien Lynch presenta como un personaje complejo y tratado con cariño. Muchas víctimas

Sus personajes femeninos han sido objeto tanto de defensa como de crítica, en particular desde el feminismo.

de violencia doméstica o incesto se vieron reflejadas en Laura. *Twin Peaks: The Return* deja claro algo que fue abordado con más ambigüedad en la serie de televisión, seguro considerando lo que podría ser palpable para las audiencias de una cadena como ABC: Bob puede poseer a Leland, el padre de Laura, porque este lo permite, lo que lo convierte en una figura cómplice, no inocente. Esto es más complejo de aceptar que la idea de un ente maligno que controla a un padre. También con Dorothy en *Terciopelo azul* ocurre algo similar: la violencia sexual se representa de manera incómoda pero honesta. El personaje, que experimenta una hipersexualidad o aparente placer por el peligro sexual, nunca niega su condición de víctima y muchas mujeres se identifican con eso.

REFERENCIAS

Pérez Turrent, T. & de la Colina, J. (2002). *Buñuel por Buñuel*. Plot.