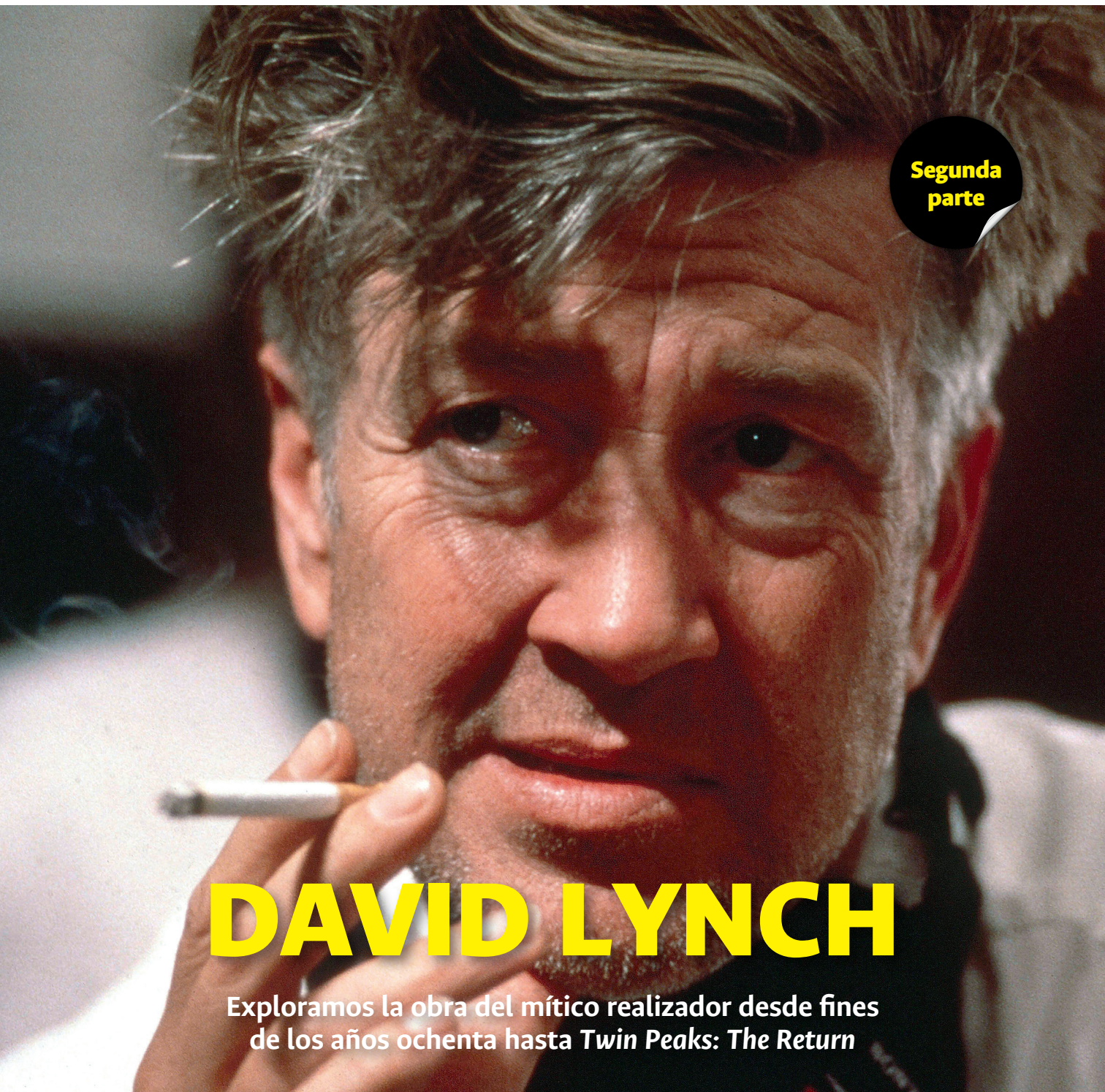


CINE

VENTANA indiscreta



Segunda
parte

DAVID LYNCH

Exploramos la obra del mítico realizador desde fines
de los años ochenta hasta *Twin Peaks: The Return*

Índice

Presentación

De habitaciones rojas y carreteras perdidas.
El cine de David Lynch (segunda parte)

Entre la herida psíquica y la deriva identitaria.
Lo siniestro en el cine de David Lynch

Detrás del telón. El motivo visual de la cortina
en el cine de David Lynch (segunda parte)

¿Por qué seguimos pensando en *Twin Peaks*?

La *playlist* de David Lynch

De niña mala a niña buena.
Arquetipos femeninos en *Twin Peaks* (1990-1991)
y *Twin Peaks: fuego camina conmigo* (1992)

Hollywood desmontado.
Mulholland Dr. y los fantasmas de Wilder y Hitchcock

Composiciones desde voces ajenas.
Los indicios de David Lynch en Dan Smith
y la música de Bastille

Antes y después de David Lynch.
Orígenes, reflejos e influencias de un estilo

3

4

16

26

38

48

60

68

78

86



Foto de portada: David Lynch en el rodaje de *Mulholland Dr.*
Fuente: Photo12 / Les Films Alain Sarde / Asymmetrical Productions / Melissa Moseley

VENTANA INDISCRETA N.º 35
Revista de la Facultad de Comunicación
Primer semestre del 2026

© Universidad de Lima
Fondo Editorial

Av. Javier Prado Este 4600, Urb. Fundo Monterrico
Chico, Santiago de Surco, Lima, Perú
Código postal 15023
Teléfono 437-6767, anexo 30131
fondoeditorial@ulima.edu.pe / www.ulima.edu.pe

CONSEJO EDITORIAL
Ricardo Bedoya, Rodrigo Bedoya Forno, José Carlos Cabrejo,
Giancarlo Carbone, Isaac León Frías, Javier Protzel, Eduardo
A. Russo y Lauro Zavala

DIRECCIÓN Y EDICIÓN
José Carlos Cabrejo

COLABORACIÓN EDITORIAL
Enzo Cereghino Thays y Sebastián Maldonado

COLABORAN EN ESTE NÚMERO
Agustín Baella, Antonella Bertocchi, Nicolás Carrasco, Raúl
Ortiz Mory, Marcelo Paredes Tello, Diana Laura Pinto
Barrera, y África Sandonís

DISEÑO
Fondo Editorial de la Universidad de Lima

CORRESPONDENCIA
ventanaimpresa@ulima.edu.pe

Los trabajos firmados son de responsabilidad de los autores.
Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta
revista, por cualquier medio, sin permiso expreso del Fondo
Editorial. Esta revista se publica con fines absolutamente
educativos.

DIRECCIÓN EN INTERNET
ventanaindiscreta.ulima.edu.pe

SÍGUENOS EN TWITTER
@revventanaind

BÚSCANOS EN FACEBOOK
www.facebook.com/revstaventanaindiscreta/

ENCUÉNTRANOS EN INSTAGRAM
ventana_indiscreta

SÍGUENOS EN LETTERBOXD
https://letterboxd.com/ventanaind/

ISSN (EN LÍNEA) 2523-6245

Hecho el depósito legal en la Biblioteca
Nacional del Perú n.º 2020-08607

Presentación

En esta segunda edición sobre David Lynch, reunimos una serie de textos nacidos del entusiasmo y la admiración que despierta uno de los cineastas más influyentes y únicos de los últimos tiempos. Le dedicamos el número anterior a propósito de su partida, pero su obra sigue manifestándose de forma profunda y vital en su singular manera de cruzar géneros, crear atmósferas enrarecidas y abrir mundos tan enigmáticos como fascinantes.

El número anterior estuvo centrado principalmente en la primera etapa de su trayectoria, desde sus inicios hasta la aparición de *Twin Peaks*. En esta entrega, dicha serie funciona como una bisagra que permite adentrarse en la fase posterior y final de su producción cinematográfica. Películas como *Carretera perdida*, *El camino de los sueños* e *Inland Empire*, así como las prolongaciones de las que fueron objeto las dos temporadas de aquel programa televisivo, son aquí revisitadas desde diversas perspectivas críticas, con el fin de reflexionar sobre las mutaciones narrativas, visuales y sonoras que definieron su filmografía.

Asimismo, este número continúa algunas líneas de análisis presentes en la edición previa y amplía el panorama sobre el cineasta. Explora aspectos específicos de su imaginario, desde el uso de símbolos recurrentes (como las célebres cortinas rojas) hasta las distintas manifestaciones de lo siniestro y lo surreal en sus imágenes.

Hay también un énfasis especial en la dimensión musical de su obra, tanto en el modo en que la música y el diseño sonoro configuran la experiencia sensorial de sus películas como en la huella que el cine de Lynch ha dejado en algunos músicos. Por otro lado, se abordan las múltiples relaciones del director con la historia del cine: los ecos de las vanguardias, los vínculos con el Hollywood clásico, las afinidades y los contrastes con realizadores como Alfred Hitchcock o David Cronenberg, y la profunda influencia que su obra ha ejercido sobre cineastas contemporáneos de distintas generaciones y latitudes.

Esta nueva edición de *Ventana Indiscreta* se posiciona ante el cine de Lynch como un territorio inmersivo, extraño y de permanente descubrimiento.

Esta continuación del texto introductorio publicado en el número anterior prolonga la mirada del universo de David Lynch, destacando el carácter alucinatorio que, de manera progresiva, se incrementa desde *Terciopelo azul* y prosigue hasta *Inland Empire* y *Twin Peaks: The Return*, con la salvedad de *Una historia sencilla*, esa obra atípica que es casi un tributo al clasicismo fílmico.



Isaac León Frías

DE HABITACIONES ROJAS Y CARRETERAS PERDIDAS

EL CINE DE DAVID LYNCH

Segunda parte

Dale Cooper (Kyle MacLachlan) avanza por la Habitación Roja en *Twin Peaks: The Return*, la serie en la que David Lynch llevó su exploración de los espacios oníricos hacia territorios cada vez más crípticos, donde lo cotidiano se disuelve en lo espectral y lo familiar se convierte en un enigma fascinante en su irresolución.

HACIA LAS PROFUNDIDADES DEL INCONSCIENTE

Los pasos siguientes le permitieron a Lynch casi reiniciar su carrera e ingresar de manera apropiada —y creativamente muy productiva— a sus territorios particulares, los pequeños pueblos en los que se tejen historias siniestras. En *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986), también producida por De Laurentiis, pero con total libertad para las elecciones y la ejecución del director —lo que no había ocurrido en *Duna* (*Dune*, 1984)—, la acción se sitúa en un pueblo imaginario, Lumberton, que se encuentra en una zona de explotación maderera como el también imaginario pueblo de *Twin Peaks*. Desde el inicio de *Terciopelo azul*, se instala una atmósfera malsana a plena luz solar. Después de unas imágenes de apacible aire provinciano, una aparente isquemia cerebral —que sabremos es del padre del protagonista— y una oreja cortada semioculta en el jardín nos colocan en la tesitura que presidirá el relato: la maldad que se infiltra de manera sinuosa entre algunos de los pobladores de esa pequeña comunidad. La acción tiene como personaje central al joven Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan, luego convertido en uno de los actores lynchianos por excelencia), quien, de regreso a su pueblo de origen, se ve envuelto en una intriga entre amorosa y criminal que lo atrapa hasta transformarlo en un ser distinto al inicialmente bondadoso Jeffrey. Un paso crucial en esa perversa transformación es la notable escena voyerista, de las más icónicas del cine de su autor, en la que, con una per-

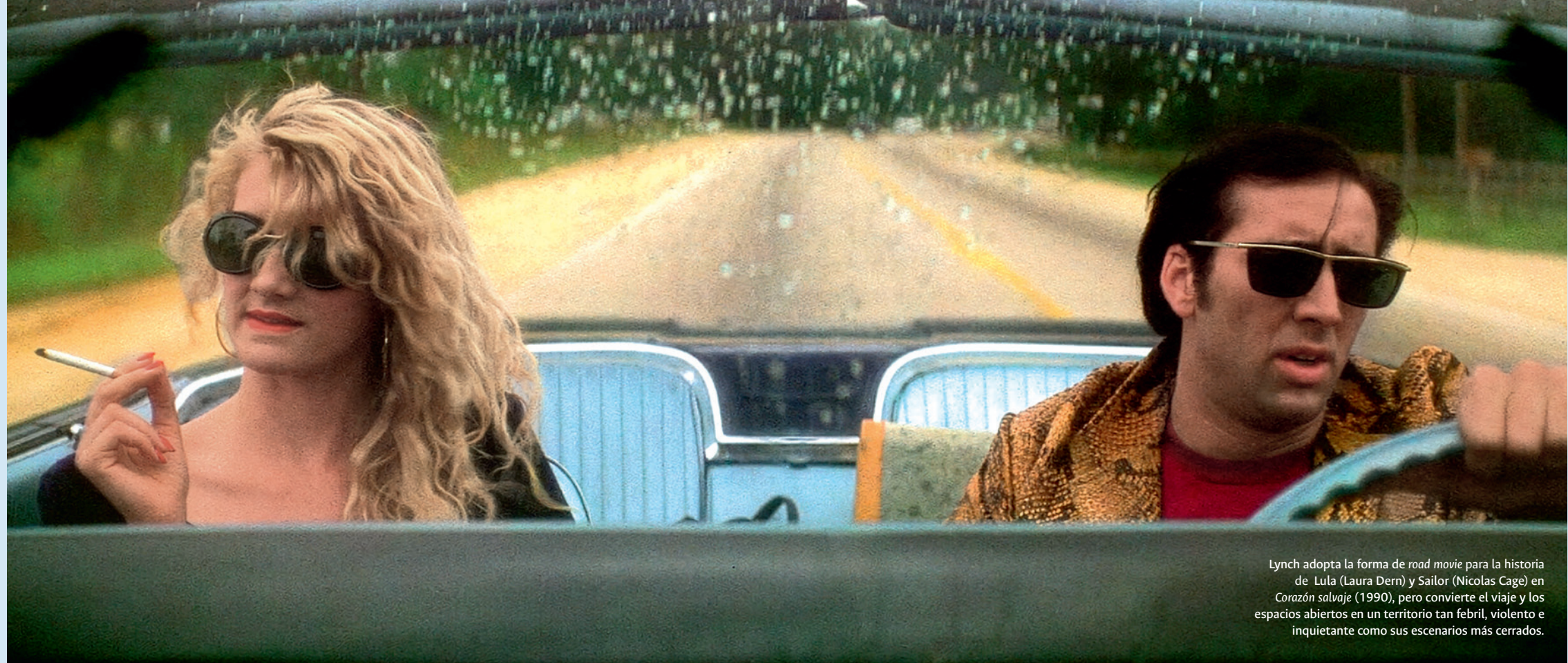


Foto: Cinematic Collection

Lynch adopta la forma de *road movie* para la historia de Lula (Laura Dern) y Sailor (Nicolas Cage) en *Corazón salvaje* (1990), pero convierte el viaje y los espacios abiertos en un territorio tan febril, violento e inquietante como sus escenarios más cerrados.

turbadora mascarilla de oxígeno y con la respiración acezante, Frank Booth (Dennis Hopper) posee sexualmente a la cantante Dorothy Vallens (Isabella Rossellini).

A diferencia de *Terciopelo azul*, que está entre los relatos espacialmente concentrados de Lynch —como *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1977), *Twin Peaks* 1 y 2 (1990, 1990/91) e *Inland Empire* (2006)—, en *Corazón salvaje* (*Wild at Heart*, 1990) el flujo narrativo se bifurca en escenarios diversos no ubicados en el mismo entorno, así como también en caminos o autopistas. Lo mismo sucede en *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1997), *El camino de los sueños* (*Mulholland Dr.*, 2001) o *Twin Peaks: The Return* (2017).

Se ha dicho que *Corazón salvaje* es una *road movie*, pero lo es solo de manera parcial, aunque valoriza los espacios al aire libre y extraurbanos como pocas veces sucede en Lynch. Lo que sí hace esta cinta es extremar, si se quiere, el lado perverso que sacudía a su predecesora. El inicio, que prefigura al que da comienzo en la serie *Twin Peaks*, muestra el descubrimiento de un cadáver y a una joven rubia que camina desorientada en busca de unas pertenencias al costado de una carretera por la que circula la pareja protagonista —conformada por Sailor (Nicolas Cage) y Lula (Laura Dern)—, quienes pronto devendrán en amantes criminales en fuga constante, en medio de un intenso calor estival¹. *Corazón salvaje* aumenta, también, el

componente sangriento, brutal y grotesco de *Terciopelo azul*, y añade un componente paródico o de humor negro menos relevante en su predecesora. El perro que lleva en sus fauces un brazo cortado constituye un ejemplo revelador.

Carretera perdida es, otra vez en la obra de Lynch, una suerte de cruce del Rubicón si entendemos que, en su momento, lo fueron *Cabeza borradora* y, más tarde, *Terciopelo azul*. En esta, Lynch radicaliza su propuesta estético-narrativa —la que continuará en *El camino de los sueños* y, de modo ascendente, en *Inland Empire*—, quebrando la sujeción del relato al plano del realismo ex-

terior en el que están situados *Terciopelo azul* y *Corazón salvaje*. La brújula geográfica y temporal se quiebra, al igual que la primacía protagónica del o de los personajes principales y la conducción narrativa desde la posición de Jeffrey en *Terciopelo azul* o de la pareja formada por Sailor y Lula en *Corazón salvaje*. Las fronteras entre lo supuestamente real y lo imaginario se vuelven muy porosas y precarias. Incluso el *neonoir*, más detectable en *Terciopelo azul* y *Corazón salvaje*, aquí se reduce a la operación de pistas falsas o equívocas en el predominio nocturno, los crímenes misteriosos, la supuesta *femme fatale*, los gánsteres y otros signos de la mitología del cine negro. Los cam-

bios imprevistos de rumbo de la intriga a partir de la crisis inicial de una pareja conducen a un terreno en que el sentido se hace pantanoso y difícilmente escrutable. Además, en *Carretera perdida*, se asoma de un modo más insidioso que nunca la dimensión terrorífica de la obra de Lynch y no solo en el ominoso personaje del hombre misterioso, pues desde la primera secuencia el halo del terror envuelve las imágenes. Esa atmósfera terrorífica está un poco más matizada en *El camino de los sueños*, pero vuelve a hacerse perentoria en *Inland Empire*.

La película *El camino de los sueños* estaba concebida inicialmente como el piloto de una serie te-

EN CARRETERA PERDIDA SE ASOMA, de un modo más insidioso que nunca, la dimensión terrorífica en la obra de Lynch.

1. La andadura de los amantes criminales o malditos constituye toda una tradición en el cine americano que incluye títulos tan valiosos como *Solo se vive una vez* (*You Only Live Once*, Fritz Lang, 1937), *Los amantes de la noche* / *Sendas torcidas* (*They Live By Night*, Nicholas Ray, 1948), *La hembra se impone* / *Vivir para matar* (*Gun Crazy*, Joseph H. Lewis, 1950), *Bonnie y Clyde* (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967), *La huida* (*The Getaway*, Sam Peckinpah, 1972) o *Malas tierras* (*Badlands*, Terrence Malick, 1973).

levisiva para la cadena ABC que no pudo concretarse. La idea del episodio inicial devino en la base del que se convierte en uno de los títulos más apreciados en la obra de Lynch. Lo que se inicia como el ilusionado intento de la joven Betty (Naomi Watts) de incorporarse como actriz a la industria fílmica en Los Ángeles, se transforma en el encuentro con Rita (Laura Harring), a quien en la escena inicial hemos visto sufrir un raptó y luego un choque en el auto que se la llevaba, lo que le provoca un cuadro amnésico. Una investigación a cargo de detectives privados se va alternando con la atracción que se crea entre la rubia Betty y la morena Rita, y que se concreta en una de las mejores escenas de seducción mutua y encuentro amoroso entre dos mujeres. Desde allí, las posibles certezas narrativas se van quebrando y, como en *Carretera perdida*, todo se vuelve ambiguo e impreciso. O casi todo, porque no es ambiguo ese Hollywood que se pone a la vista, aunque, ciertamente, tampoco es gruesa ni estereotipada la visión del submundo tortuoso de la industria, que también se repite en *Inland Empire*.

Una de las mejores escenas de la filmografía de Lynch, y que muchos seguramente escogeríamos entre las mejores de la historia del cine, es la de las dos jóvenes en el Club Silencio, un extraño teatro en el que, primero, un presunto intérprete de un bizarro *stand-up* repite en español la frase “no hay banda” y, luego, una cantante, que entona una canción muy sentimental también en español, se desploma en el escenario, con el cortinaje de color rojo por detrás, pero su voz, ya no emitida por ella, sigue entonando la canción. Todo eso sucede a través de imágenes azuladas y con los rostros primero intranquilos y luego llo-

rosos y desconcertados de Betty y Rita (aquí con el cabello rubio) en un inquietante juego de campo y contracampo que llega a su mayor potencia en los primeros planos. Estos se corresponden con los momentos culminantes de la canción y con la súbita caída de la intérprete. El universo alucinatorio de Lynch se muestra con el juego de espejos y dualidades concentrado en esta notable escena.

A propósito del llanto, Michel Chion (2003) acierta al escribir:

De Cabeza borradora a *Twin Peaks: Fire Walk with Me*, en todas las películas de Lynch se llora copiosamente, de una manera hasta entonces solo permitida en la ópera. A Lynch parece fascinarle todo en el fenómeno de las lágrimas ... se ve cómo se deforma y se afea todo el rostro y se anquilosa todo el cuerpo. (pp. 166-167)

Véanse, por ejemplo, los llantos de Laura Dern —en *Terciopelo azul*, *Corazón salvaje* e *Inland Empire*— como una demostración de que ningún otro realizador hace llorar a sus personajes dolientes de la manera en que lo hace Lynch. Se pone en evidencia, asimismo, ese fondo melodramático y sentimental que suele anidar en las historias narradas por Lynch, cualesquiera que sean, con las aristas truculentas que forman parte de ellas. *El camino de los sueños* transita de la ilusión a la zozobra y de la sofisticación al abismo.

En *Inland Empire*, Lynch asume abiertamente la experimentación, como si volviera a sus orígenes, con la diferencia de que en el 2007 hay una nueva tecnología en ciernes y que cuenta ya con una obra sólida que lo respalda. Registrada con una cámara digital con for-

mato Mini-DV / DVCAM, con un guion abierto y con un margen de improvisación mayor que otras veces, *Inland Empire* es la más performativa de sus películas. Opera como una caja de sorpresas en el interior de un gran estudio de Hollywood y en exteriores cercanos, donde todo lo que ocurre y vemos deja una sensación ya no de ambigüedad o incertidumbre, sino de clara indeterminación y extrañeza radical. Como señala Thierry Jousse (2010), *Inland Empire* es

la película con más pliegues, opacidad y libertad desde *Cabeza borradora*. *Inland Empire* prosigue por otros caminos la reflexión acerca de Hollywood como fábrica de sueños o, más bien, de pesadillas. La gran diferencia entre ambas películas reside, ante todo, en la revolución del método. Mientras

Foto: IMDb



En una de las escenas más inquietantes de la filmografía de David Lynch, Betty (Naomi Watts) y Rita (Laura Harring) asisten al Club Silencio, donde las pocas certezas que ofrecía *El camino de los sueños* comienzan a desvanecerse.

CRÉDITO CLAVE



Foto: Wikimedia Commons

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA. Si hablamos del Lynch más tardío, un nombre fundamental entre sus colaboradores es el de Peter Deming, quien definió el look nocturno y *neonoir* de filmes esenciales como *Carretera perdida* y *El camino de los sueños*.

Mulholland Dr. optaba por el glamour y la seducción a través de una filmación bastante clásica, *Inland Empire* rompe los códigos de la puesta en escena con el uso de una pequeña cámara digital... El sistema digital en su versión voluntariamente pobre sumerge al cineasta en ciertas regiones oscuras que había visitado antes, pero ahora le brinda ir más lejos en el terror y la introspección. (p. 90)

El empleo de una cámara digital poco tecnificada con la que no se obtienen imágenes más o menos indiferenciadas de las que proceden de la cámara fílmica, como podemos ver desde hace varios años, le ofrece a *Inland Empire* texturas, matices de colores y rugosidades que proveen superficies visuales particulares y contribu-



[Izquierda] David Lynch conversa con Laura Dern —una de sus colaboradoras más importantes— durante el rodaje de *Inland Empire*. [Abajo] Richard Farnsworth recorre los caminos de Iowa en *Una historia sencilla*.



Foto: Moviestore Collection

Foto: IMDB

yen a un efecto de sensorialidad y materialidad distinto al de las películas previas de Lynch (salvo algunos cortos). Ello no afecta en absoluto el aire de perplejidad que contamina, de un modo u otro, todo lo que se va mostrando, sino que, más bien, lo enrarece y lo hace aún más perturbador.

De manera parecida a *El camino de los sueños*, *Inland Empire* muestra en un comienzo a Nikki Grace (Laura Dern) en pos de conseguir un rol para una película que supone ser la nueva versión de una anterior que se interrumpió por el fallecimiento de un actor. Muy pronto, lo que parece una historia en marcha se enmaraña y se sitúa en el incierto lugar de los desvaríos o alucinaciones de la actriz que Laura Dern interpreta en un verdadero *tour de*

VER TAMBIÉN



Foto: IMDB

RABBITS (DAVID LYNCH, 2002)

Inland Empire, en su representación de un delirio multiversal, muestra fragmentos de *Rabbits*, una ominosa parodia de sitcom producida por Lynch poco después de *El camino de los sueños*. La serie se encuentra en YouTube.

force emocional y en una plétora de primeros planos antes menos abundantes en la obra de Lynch. Pero ese enmarañamiento no pierde en ningún tramo la sensación de apertura constante a lo inesperado o temido. Más bien, parece asimilarse a las acordes de una composición jazzística que se alarga o contrae de acuerdo con los tonos particulares de cada una de las escenas y del engranaje que se va armando a lo largo del desarrollo de una historia tan abierta e imprevisible como la que aquí se desarrolla.

Más que en ninguna otra de las películas de su autor, y de manera envolvente en *Carretera perdida* y *El camino de los sueños*, *Inland Empire* se

organiza alrededor de la superposición de universos simultáneos o paralelos, lo que se asocia al motivo de los multiversos, tratado en el número 31 de *Ventana Indiscreta*.

EL OTRO LYNCH

Una historia sencilla (*The Straight Story*, 1999) es un punto aparte. No tiene casi relación con las otras o la tiene de un modo muy tangencial, y descubre una faceta distinta de quien había sido un tanto estereotipado como creador de mundos siniestros. El ambiente es campestre y lo es más que nunca en esta obra de Lynch, pues es una película espacialmente más expansiva y, a la vez, más lírica y contemplativa. También tiene mucho de un *road movie* atípico y

antiépico, muy diferente a lo que *Corazón salvaje* tiene de *road movie*. O a las incursiones en carreteras o caminos oscuros en *Carretera perdida* y *Twin Peaks: The Return*. Debe ser, en tal sentido, uno de los *road movies* más apacibles de todos los tiempos. Pero tiene, asimismo, mucho de neowestern por el escenario rural que no deja de serlo cuando hay escenas de interiores (al inicio y casi al final, o en las paradas que Alvin Straight va haciendo en su viaje); por la catadura del personaje principal y de su hermano, interpretado por Harry Dean Stanton; y por el mismo e insólito medio de transporte, un reemplazo simbólico del tradicional caballo o de la carreta². Un neowestern en etapa de ju-

2. Las podadoras de césped tienen resonancias metafóricas muy distintas en otras películas de Lynch.

EN EL CIERRE DE LA SERIE, LYNCH QUIEBRA con toda posible previsión de los acontecimientos finales, instala una sensación de inconclusión y dinamita la lógica de la historia.

bilación, podríamos llamarlo, sin tensiones ni agruras. Una historia sencilla pone en evidencia una filiación que no parecía corresponder a la obra de Lynch: una clara vinculación con el clasicismo cinematográfico que nos hace evocar un tanto a *Un mundo perfecto* (*A Perfect World*, 1993), de Clint Eastwood, otra heredera de esa filiación.

Tanto es así que, a la luz de su acertada participación actuarial en la escena final de *Los Fabelman* (*The Fabelmans*. Steven Spielberg, 2022), se hacen aún más perceptibles, si se quiere, las raíces fordianas “sembradas” en *Una historia sencilla*. Como si el personaje de Alvin Straight (Richard Farnsworth) fuese un poco la reencarnación del juez Pittman (Charles Winninger) de *Resplandece el sol* (*The Sun Shines Bright*, John Ford, 1953) y de Frank Skeffington (Spencer Tracy) de *El último viva* (*The Last Hurrah*, John Ford, 1958) en una hipotética continuación de ambos tras el cierre de esas dos películas. En lo que sí *Una historia sencilla* no tiene nada de fordiana es en la contención de casi cualquier atisbo



Laura Palmer (Sheryl Lee), envuelta en plástico, yace a orillas del río en *Twin Peaks*. La aparición de su cadáver anuncia el misterio que se esconde bajo la aparente calma del pequeño pueblo.

de emoción. Alvin es como un vaquero retirado que vive, cerca del término de su vida, la etapa del recuerdo, la meditación y la contemplación, sin que affloren en él, ni tampoco en otros, sentimientos de pesar o de melancolía. Casi un personaje zen en la obra de Lynch.

Esa escena final de *Los Fabelman*, además de ser probablemente el mejor retrato ficcional que se haya hecho del legendario John

Ford, es casi la despedida simbólica de la actividad en el cine del autor de *Eraserhead*, pese a que hiciera luego algunos cortos finales.

TWIN PEAKS Y SUS DERIVACIONES: LA TRAGEDIA DE LAURA PALMER

Los primeros treinta capítulos de *Twin Peaks* —correspondientes a las dos temporadas de la serie que David Lynch y Mark Frost escribieron y luego produjeron entre 1990 y 1991— significaron un

punto de inflexión en la historia de las series televisivas asociadas a melodramas o a *soap operas*, pues introdujeron personajes, situaciones y ambientes de carácter más o menos perturbador e inquietante que no eran propios de esa tradición. Sin embargo, no deja de ser

una serie con bases melodramáticas, con una amplia galería de personajes bien delineados, cortes en situaciones expectantes, con acciones y situaciones paralelas, subtramas y con una continuidad en el lugar aglutinante del pueblo de *Twin Peaks* (con apenas

unas pocas salidas más allá de sus linderos) y del tiempo narrativo (que se mantiene hasta el último capítulo desde la escena primaria del descubrimiento del cadáver de Laura Palmer), que cubre 32 días seguidos, casi uno por capítulo. Constantemente, detrás de la superficie de una historia de ambiciones, celos y venganzas, se asoman aristas perversas. En general, predomina la dimensión del realismo exterior con capítulos en los que irrumpen algunos insertos alucinatorios. Especialmente el capítulo final, dirigido por Lynch (quien solo dirigió seis de los treinta), es en el que parece dar rienda suelta a su propensión fantástica. Así, el cierre de la serie rompe con toda posible previsión de los acontecimientos finales, instala una sensación de inconclusión y dinamita lo que parecía ser el vector lógico de la historia, mantenido, pese a todo, hasta el penúltimo capítulo. En la segunda temporada, una vez descubierto el causante directo de la muerte de Laura Palmer, eje que moviliza el íntegro de la primera temporada, se acentúan los componentes de magia y ocultismo con mayor intensidad.

En el segmento final —es decir, en el capítulo treinta—, se impone la habitación roja lyncheana con los apartados separados por grandes cortinas coloradas, los pisos con líneas zigzagüeantes y la presencia de un extraño enano con traje, camisa y corbata color carmesí³. Con la particularidad de que esta vez se origina en un entorno campestre, en rigor, solo una falsa pista en una historia adobada de referencias esotéri-

3. El *red room* hace referencia a esas escenas con cortinajes de color rojo que, sin ser propiamente habitaciones o salones, se repiten en las películas de Lynch, especialmente en *Terciopelo azul*, *Carretera perdida*, *El camino de los sueños* o *Twin Peaks: fuego camina conmigo*. También es de color rojo el cortinaje que no se hace evidente por el blanco y negro en *Cabeza borradora*. No debe olvidarse que la escala de matices que va del blanco nívoo al negro extremo en la imagen en blanco y negro no impide que un ojo entrenado pueda detectar una coloración encubierta, especialmente en los colores básicos o primarios: rojo, azul y amarillo.

cas que, como otras pistas de la historia, operan a modo de los *whodunits* de Alfred Hitchcock; es decir, indicios falsos o equívocos. Finalmente, coartadas narrativas que incitan la curiosidad, pero que se diluyen sin un destino alcanzable. Algunos de ellos se retoman en la tercera temporada y, aquí sí —aunque no todos— alcanzan cierres comprensibles dentro de la lógica propia de un relato que finalmente no es realista.

Hay que precisar que la autoría de Lynch no es total en el caso de las dos primeras temporadas, pues son varios los directores que se alternaron en la cobertura de los capítulos y solo seis episodios, ya lo adelantamos, estuvieron a su cargo. En ellos, claro, se encuentran señales inequívocas de la mano directa del director. Naturalmente, todo el concepto y la planificación del proyecto se le atribuyen (junto al coguionista y coproductor ejecutivo Mark Frost), y no cabe duda de que en él se reproduce de manera palmaria el universo de Lynch.

La serie *Twin Peaks* tuvo dos extensiones para el cine: *Twin Peaks: fuego camina conmigo* (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, 1992) y *Twin Peaks: las piezas perdidas* (*Twin Peaks: The Missing Pieces*, 2014). La primera fue una suerte de precuela y apéndice de la serie, y la segunda fue un agregado de escenas variadas, algunas ya vistas y otras no, incorporadas en las dos primeras series o en *Fuego camina conmigo*. Ambos son filmes complementarios que incorporan unos cuantos personajes antes ausentes. Sin embargo, en comparación, *Las piezas perdidas* tiene menor entidad de con-

junto y es más dispersa, aunque las escenas, consideradas por separado, mantienen la calidad habitual del realizador. De cualquier manera, es un filme mosaico y, en cierto modo, un tráiler alargado de escenas lyncheanas. En cambio, *Twin Peaks: fuego camina conmigo* es otro logro mayor y, frente a las dos primeras temporadas de la serie, tiene la particularidad de borrar la construcción capitular, concentrar motivos y personajes con mayor relieve y dotar a la película de un clima en combustión permanente.

Laura Palmer adquiere aquí una presencia que no tenía en los ocho primeros capítulos de *Twin Peaks*, salvo por su cadavérica imagen y, claro, por cubrir un rol central *in absentia*. Aquí seguimos a Laura, después de los primeros diez minutos de la

DATOS CURIOSOS

FINAL CUT. David Lynch editó, él mismo, gran parte de *Inland Empire* en Final Cut Pro. Trabajó en su casa, de manera casi artesanal y lejos del sistema tradicional de postproducción hollywoodense.

HISTORIA SENCILLA (Y REAL). Una historia sencilla está inspirada en la historia real de Alvin Straight, quien realizó, en una podadora de césped, un insólito viaje de 390 kilómetros para reconciliarse con su hermano.

película, en una actuación realmente notable de Sheryl Lee, con un arco de primeros planos que auscultan las expresiones y la angustia del personaje con una persistencia tal vez solo igualada por los primeros planos de Laura Dern en *Inland Empire*. Todo ello dentro de una atmósfera de sensualidad provocadora y mórbida que supera en duración y reverberaciones trémulas a otras similares en la obra de Lynch. El decorado final de la serie anterior, la habitación roja, cierra también aquí, aunque con menor tiempo y en una escena de resonancias religiosas, la tragedia de Laura Palmer.

En la tercera temporada, *Twin Peaks: The Return*⁴ —en la que Lynch oficia de director en el íntegro de los dieciocho episodios que la conforman—, vuelve el escenario del pequeño pueblo, pero se abre también a otros lugares (New York, Las Vegas, Los Ángeles, el desierto de Mojave, Dakota del Sur...) y se ambienta la acción después de veinticinco años. Para ello, retoma a algunos de sus intérpretes e incorpora a otros. De todos ellos, Dale Cooper (Kyle MacLachlan), aunque ya en un rol central en las series precedentes, alcanza aquí un mayor grado de protagonismo debido a la reducción de las subtramas desplegadas en los capítulos de 1990 y 1991, y al desdoblamiento de su personaje. Asimismo, lo que antes estaba presente y solo ocasionalmente alcanzaba una relevancia mayor, aquí tiene mayor pertinencia: concretamente, el trasunto fantástico y maligno con la incorporación de un trasmundo oscuro y también del doble oscuro (el *doppelgänger*) de Cooper.



En *Twin Peaks: The Return* Laura Palmer besa al agente Cooper en el cuarto rojo, justo antes de susurrarle al oído algo que la serie nunca nos revelará. El gesto retoma una escena fundamental de la serie original y refuerza la sensación de que pasado, presente y futuro se pliegan unos sobre otros.

El universo de Lynch se despliega de un modo casi libérrimo en esta tercera temporada si lo comparamos con las dos primeras, lo que puede dificultar un tanto el seguimiento de los capítulos; en cambio, agrega una cuota mayor de misterio y extrañeza a los acontecimientos. A Lynch no le ha importado en este caso la lógica narrativa de una serie televisiva; constantemente deja pistas sin resolver y vacíos sin que los personajes, las escenas y las atmósferas pierdan su capacidad de sugestión. Una vez más, los motivos del desdoblamiento (véase la recurrencia de espejos como una señal elocuente)⁵ constituyen una de las claves que se despliegan en un relato tal vez menos equilibrado que el de las dos primeras

temporadas, pero, finalmente, un poco equivalente, en términos seriales, a la desproporción que representa *Inland Empire* en el conjunto de los largometrajes de Lynch.

En todo caso, en ambas culminaciones, que Lynch no concibió como terminaciones de su carrera, el autor se mueve a sus anchas, casi como quien está iniciando o reiniciando su trayectoria y no pone punto final a nada. La apertura a los misterios generados en la puesta en imágenes de su universo creativo es, asimismo, una apertura a la experimentación y al trabajo con materiales narrativos y soportes distintos. Esta apertura hubiera podido ser, en efecto, el

REFERENCIAS

Chion, M. (2003). *David Lynch*. Paidós.
Jousse, T. (2010). *David Lynch*. Cahiers du Cinéma.

4. O, también, *Twin Peaks: A Limited Event Series* (2017).

5. Una aproximación provechosa sería la del cotejo de la obra de Lynch con la de Hitchcock alrededor de los motivos de las dualidades, desdoblamientos y transferencias.



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



PSÍQUE

África Sandonís

ENTRE LA HERIDA PSÍQUICA Y LA DERIVA IDENTITARIA

LO SINIESTRO EN EL
CINE DE DAVID LYNCH



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

Foto: IMDB

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

LO SINIESTRO COMO GRIETA DE LO COTIDIANO

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

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

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

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

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

INFANCIA, CUERPO Y DEFORMACIÓN

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

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

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

CONCEPTO CLAVE



Foto: IMDB

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

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

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

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

LO ABYECTO Y LA DERIVA IDENTITARIA

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



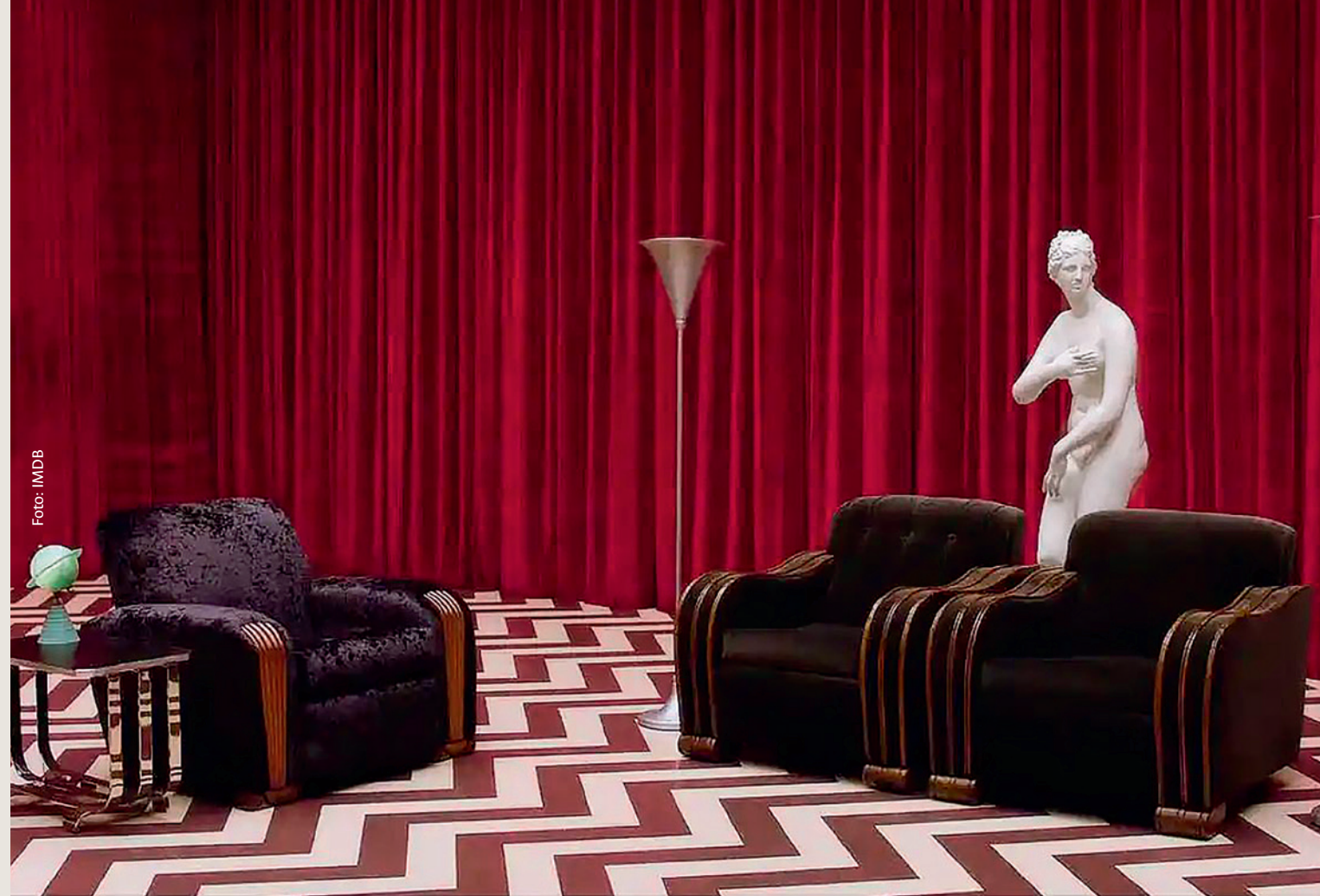
UN ÍCONO DEL HORROR. La actriz que interpreta al aterrador vagabundo de *El camino de los sueños* es nada menos que Bonnie Aarons, recordada por su papel de Valak en *La Monja*, spin-off de la saga *El conjuro*. Aarons se ha consolidado como uno de los rostros más reconocibles del cine de terror.



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

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

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



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

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

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

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

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

NARRACIÓN FRACTURADA Y EXPERIENCIA SENSORIAL

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TRAUMA, DESEO Y METAMORFOSIS DEL YO

El método creativo de Lynch activa dimensiones estructurales de

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



Foto: Moviestore Collection

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

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

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

VER TAMBIÉN



PERFECT BLUE (SATOSHI KON, 1997)

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

Foto: IMDB

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

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

porque el trauma se aplaza y en cualquier momento reaparece.

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

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

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

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

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

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

Foto: IMDb

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

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

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

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

REFERENCIAS

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



Foto: IMDb

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

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

Agustín Baella Arsentales

DETRÁS DEL TELÓN

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

Segunda parte

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

DE LA RUTA SALVAJE A LA CONTEMPLATIVA

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

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

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

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

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

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

persecución y el caos en el que se ven involucrados.

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

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

Foto:Album

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

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

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

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

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

CRÉDITO CLAVE

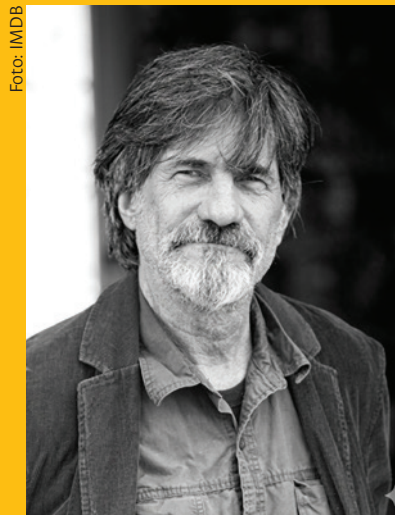


Foto: IMDb

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

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



Foto: TCD / ProdDB

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

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

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

ESCENARIOS LIMINALES DE LA ILUSIÓN

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

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

UNA INVITACIÓN A ENTRAR

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DATOS CURIOSOS

ILUSIÓN ÓPTICA

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

ESTILO PERSONAL

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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



Foto: dpa

VER TAMBIÉN

Foto: IMDb



DE CABIRIA AL CLUB SILENCIO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

★

SECUELA



Foto: kpa Publicity Stills

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

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

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

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

IMPERIO DE LABERINTOS

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

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

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

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

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

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

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

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

REFERENCIAS

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

Twin Peaks, creada por Mark Frost y David Lynch, es un punto y aparte dentro del modelo narrativo de las series de televisión. A continuación, se explica la trascendencia de la serie a partir del análisis de sus estéticas contrapuestas, que van desde el humor ingenuo en los primeros episodios hasta el agresivo surrealismo de la tercera temporada.

Raúl Ortiz Mory

¿POR QUÉ SEGUIMOS PENSANDO EN TWIN PEAKS?

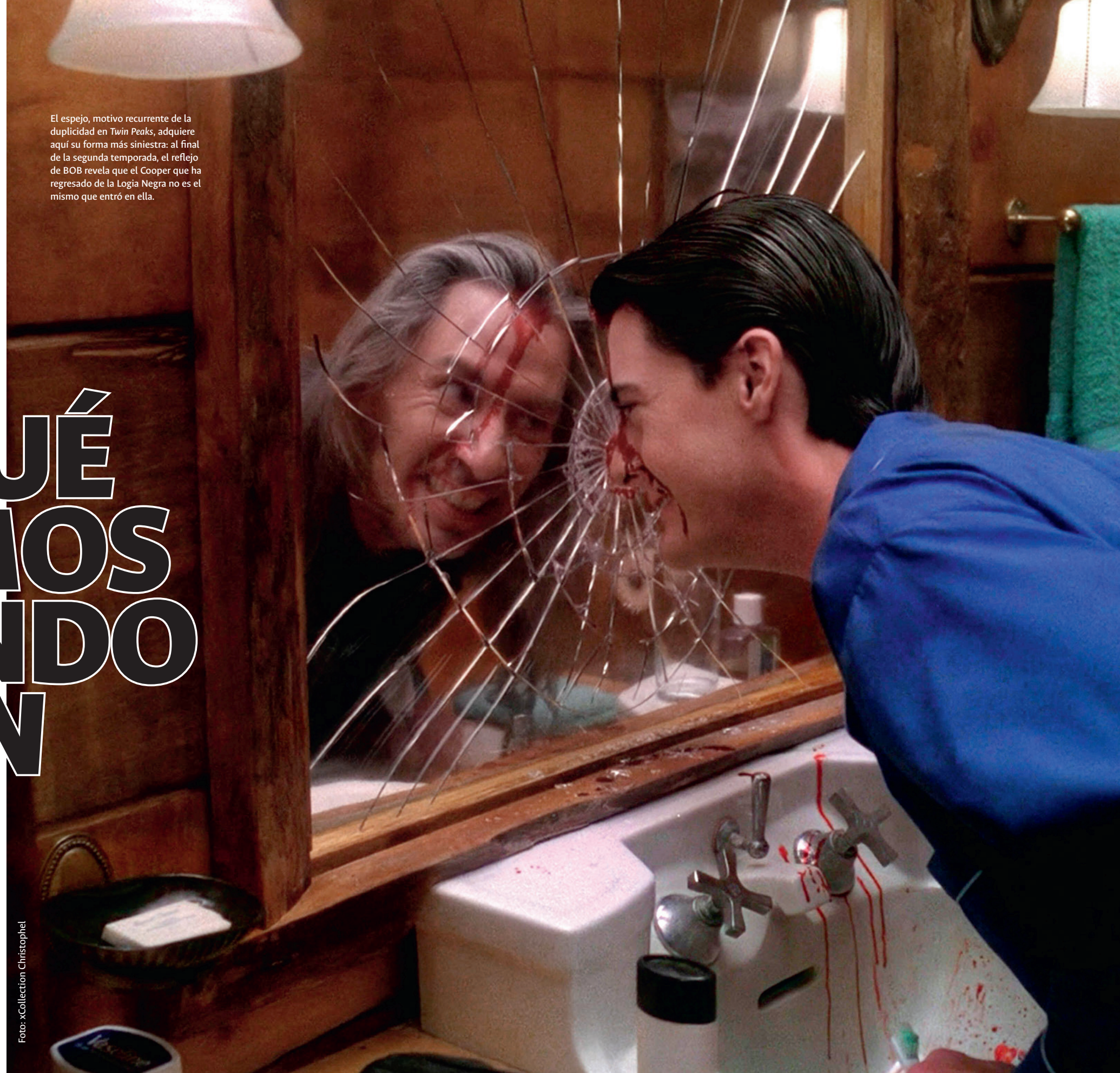
*A través de la oscuridad del futuro pasado,
el mago ansía ver.*

*Uno entona entre dos mundos:
"Fuego, camina conmigo"*

David Lynch y Mark Frost, *Twin Peaks*

El espejo, motivo recurrente de la duplicidad en *Twin Peaks*, adquiere aquí su forma más siniestra: al final de la segunda temporada, el reflejo de BOB revela que el Cooper que ha regresado de la Logia Negra no es el mismo que entró en ella.

Foto: xCollection Christopher





Audrey Horne (Sherilyn Fenn) junto al agente especial Dale Cooper (Kyle MacLachlan), quien disfruta de su clásica taza de café acompañada de una tarta de cerezas.

Foto: IMDb

Frost nos propone entrar en un estado de percepción alterada. Voces invertidas, sonidos que incomodan, imágenes que parecen sueños y que se sienten tan reales como la propia angustia que lo envuelve todo. En ese terreno ambiguo, *Twin Peaks* se torna transgresora: un espacio en el que lo cotidiano revela fisuras y lo insólito se cuela sin aviso. Esa mezcla inasible es la clave de su permanencia. Tampoco se trata de nostalgia por los noventa o de un simple culto de fanáticos: es la experiencia de estar frente a un artefacto narrativo que nunca deja de expandirse en nuestra cabeza.

Este ensayo explora cómo el tándem creativo inicial, y luego Lynch en solitario, convierten la dualidad —entre lo visible y lo sugerido, entre lo cómico y lo siniestro— en la esencia de una obra que cambió para siempre la manera de mirar, sobre todo, la televisión.

LAS LÁGRIMAS DE UNA COMUNIDAD EXCEPCIONAL

La secuencia en la que los Palmer reciben la noticia de la muerte de Laura constituye uno de los momentos más devastadores del universo *Twin Peaks*. Sarah (Grace Zabriskie), desde la casa familiar, llama a Leland (Ray Wise) para preguntarle por su hija. La línea telefónica conecta la incertidumbre con la tragedia: mientras Sarah habla con Leland, el *sheriff* Truman (Michael Ontkean) comunica la noticia que nadie querría escuchar. Laura ha sido encontrada muerta, asesinada, revestida en plástico, a la orilla de un lago. Lynch ha descrito esta escena como el retrato de dos personas que se dan cuenta de algo horrible (Rodley, 2017, p. 195). No se trata de un simple anuncio fúnebre, sino de la representación

del colapso emocional de unos padres que ven cómo su mundo se desmorona en un instante.

El poder narrativo de esta secuencia no reside en el impacto de la sorpresa —el espectador ya sabe lo ocurrido—, sino en la espera angustiosa por presenciar la reacción de los padres. Es decir, la tensión se construye desde el punto de vista del observador que anticipa el dolor ajeno. Lynch introduce así un componente de voyerismo que, lejos de ser morboso, intensifica la identificación con la pérdida. La cámara no busca belleza ni contención: muestra el derrumbe sin filtros, un melodrama que no se enmascara bajo recursos estilizados.

Causa curiosidad cómo se plantea la relevancia del melodrama en un contexto criminal como este. *Twin Peaks* explora las ondas emocionales que este crimen provoca en una comunidad entera. La muerte de Laura no solo abre una investigación policial, también inaugura una cadena de expresiones de duelo que van desde los gritos desgarradores de Sarah hasta los llantos desbordados del alguacil Andy Brennan (Harry Goaz). Estos gestos pueden parecer excesivos frente a la contención de otras propuestas televisivas e incluso cinematográficas, pero justamente en esa desmesura radica la propuesta estética de Lynch.

A diferencia de otros directores, que suelen presentar el sufrimiento bajo una forma embellecida, al servicio del encuadre, Lynch expone lo crudo de la emoción. El rostro desencajado de Sarah, los sollozos casi ridículos de Andy o el abatimiento gestual de Leland configuran un catálogo de expresiones en

Cooper (Kyle MacLachlan) con sus tartas de cereza y su café: todo queda trastocado. Cada gesto trivial se convierte en un acceso a lo inquietante, como si el ritual cotidiano ocultara siempre una dimensión espectral.

Más que narrar una historia, la trama concebida por Lynch y

Cuando pensamos en *Twin Peaks* (1990-2017), lo primero que aparece es una contradicción fascinante: un pueblo apacible que esconde oscuros secretos. La obra concebida por David Lynch y Mark Frost parte de detalles concretos: el olor del café recién pasado, el plástico que envuelve

un cuerpo sin vida, el murmullo de un fluorescente a punto de averiarse. A partir de esos fragmentos se construye una atmósfera donde lo cómico y lo perturbador entran en fricción constantemente, como si en lo doméstico se colara una grieta invisible por la que emerge lo siniestro.

En esa misma línea, la risa absurda nunca elimina el misterio: lo intensifica. El asesinato de Laura Palmer (Sheryl Lee) —ese ícono que obsesionó a Lynch por mucho tiempo— funciona como un punto de fuga desde el que todo se desestabiliza. La cafetería del pueblo, la estación de policía, incluso los rituales del agente Dale



David Lynch aparece en esta escena como el subdirector del FBI, Gordon Cole. En la escena, ambientada en una estación de policía en Dakota del Sur, participan también Miguel Ferrer (a la izquierda) y Jane Adams, Chrysta Bell, Brent Briscoe y Adele Jones.

el que la intensidad no está subordinada a la elegancia formal. Aquí la forma se pone al servicio del fondo: se trata de mostrar el sufrimiento como experiencia comunitaria, no como imagen idealizada o al margen de un todo.

La audacia de Lynch aparece también en los quiebres tonales. Tras momentos de dolor insoportable, la narrativa transita hacia conversaciones absurdas o situaciones cómicas. El espectador pasa de la empatía ante el luto de los Palmer a la risa provocada por la torpeza de Andy o la dulzura de Lucy Moran (Kimmy Robertson), respectivamente. El resultado es un vaivén entre lo patético y lo cómico que impide fijar una única lectura emocional. En este equilibrio inestable

se cifra gran parte de la originalidad de *Twin Peaks*: un universo donde la lágrima y la carcajada se mezclan, lo que revela que el melodrama, lejos de ser un exceso sentimental, puede convertirse en una estrategia estética para explorar lo más oscuro de la experiencia humana en medio de un relato criminal.

LA INCOMODIDAD DE LAS RELACIONES PROHIBIDAS

Otro de los elementos más perturbadores de *Twin Peaks* es la revelación de que Leland, el padre que se desmorona ante la noticia de la muerte de su hija, es también su agresor sexual y asesino. La serie y, sobre todo, su precuela cinematográfica *Twin Peaks: fuego camina conmigo* (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, 1992) exponen sin rodeos una trama de incesto y

abuso que rara vez había encontrado un espacio tan explícito en la televisión y el cine de su época.

Laura, la víctima de este vínculo prohibido, no corresponde al ideal angelical que la comunidad construyó en torno a ella. Al inicio es presentada como la novia ejemplar y la hija amorosa. Más adelante se descubre su doble vida, marcada por el consumo de cocaína, los encuentros sexuales clandestinos y la prostitución ocasional. Esta disonancia muestra a una joven atrapada entre la fachada de perfección y una intimidad devastada por la soledad y la culpa.

El incesto entre Leland y Laura se inscribe en una tradición narrativa que desestabiliza los cimientos de la moral social del pueblo

y de la sociedad estadounidense. Los creadores introducen la figura demoníaca de BOB (Frank Silva) como agente de posesión, lo que puede interpretarse como una estrategia para matizar el horror del estupro. Sin embargo, la presencia de BOB no anula la responsabilidad del padre: más bien amplifica la ambigüedad. ¿Es un hombre sometido a un mal externo o alguien que encuentra en ese mal una coartada para sus actos? La tensión entre la excusa sobrenatural y la crudeza de la violencia real constituye uno de los ejes más incómodos de la obra, pues obliga al espectador a enfrentarse a un tema tabú sin las atenuaciones habituales de la ficción. La crudeza del acto se vuelve más incómoda durante el desarrollo de la película, con momentos de agobio entre padre e hija.

Este recurso se conecta con otro rasgo central de la serie: la normalización de las relaciones amorosas prohibidas. En *Twin Peaks* no solo se aborda el incesto, también se despliegan narrativas de infidelidad que atraviesan a numerosos personajes. Donna (Lara Flynn Boyle), la mejor amiga de Laura, inicia una relación con James (James Marshall), el novio en secreto de la fallecida, en un gesto que pone en entredicho la lealtad adolescente. Bobby (Dana Ashbrook) mantiene encuentros con Shelly (Mädchen Amick) a espaldas de Leo (Eric Da Re), su esposo violento, mientras que Norma (Peggy Lipton) sostiene un vínculo casi clandestino con Ed (Everett McGill), cuyo matrimonio con Nadine (Wendy Robie) se desmorona en una rutina insostenible.

Ni qué decir de Ben Horne (Richard Beymer), quien mantiene un romance secreto con Catherine Martell (Piper Laurie) a espaldas de su esposo, Pete (Jack Nance). Más adelante se revela que Ben no solo es el padre de Audrey (Sherilyn Fenn), sino también de Donna, fruto de una relación paralela con la madre de esta última. Estos vínculos clandestinos, lejos de tratarse como escándalos punibles, se presentan como prolongaciones lógicas de un universo donde los deseos individuales superan las expectativas de la familia tradicional.

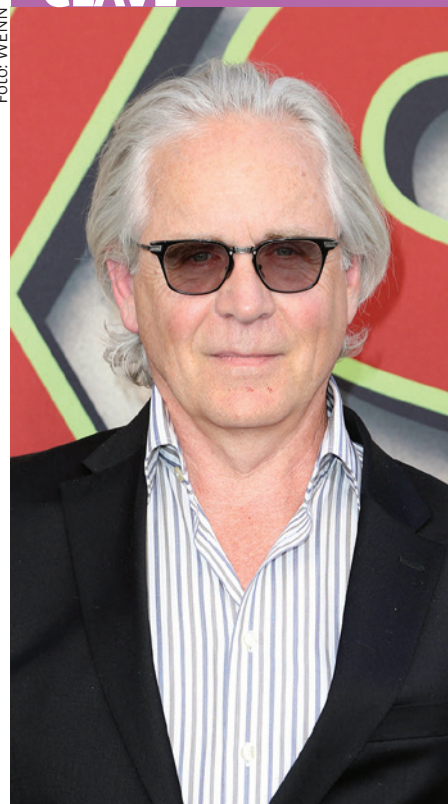
Lynch no los retrata con un tono moralizante. Por el contrario, convierte a estos personajes en figuras queribles, capaces de despertar simpatía incluso cuando encarnan transgresiones sociales. En ese gesto reside parte de la audacia del director nacido en Montana: mostrar que la vida doméstica, aparentemente apacible, se sostiene sobre fisuras éticas profundas. El espectador asiste a un escenario en el que lo viciado se integra sin forzar la cotidianidad y donde lo excéntrico deja de ser percibido como tal. La imaginaria lynchiana, con su apariencia hogareña y su atmósfera de familiaridad, desarma así el juicio moral y convierte la incomodidad en un elemento constitutivo de la experiencia narrativa.

LA COMEDIA DEL ABSURDO EN LA FUSIÓN DE GÉNEROS

La comicidad en el cine y la televisión ha sido abordada desde distintas perspectivas teóricas; entre ellas, la tradición del absurdo, que plantea una lógica dislocada o invertida como medio para revelar las inconsistencias del mundo real. Parafraseando a Martin Esslin (1966),

CRÉDITO CLAVE

Foto: WENN



MARK FROST. Es guionista, novelista y productor estadounidense, conocido principalmente por ser el cocreador de *Twin Peaks* junto a David Lynch. Su importancia en relación con la serie es estructural y conceptual. Mientras Lynch aportó la dimensión estética, Frost proporcionó la arquitectura narrativa: la construcción del misterio central, el desarrollo de subtramas y la coherencia dramática.

Foto: IMDb

DATO CURIOSO



LA DAMA DEL LEÑO. Antes de convertirse en la inolvidable Log Lady de *Twin Peaks*, Catherine Coulson ya había colaborado estrechamente con David Lynch en *Cabeza borradora* (1977). Durante su prolongado rodaje fue asistente del director, asistente de cámara y fotógrafa de producción, y hasta ayudó a mantener el peculiar peinado de Henry Spencer, interpretado por Jack Nance.

lo absurdo no representa lo irracional como un sinsentido, sino como una forma de señalar el carácter ilógico de las estructuras sociales que rigen nuestra vida cotidiana.

En la primera parte de su libro *La risa* (1900/2008), Henri Bergson señala: “lo cómico exige algo así como una anestesia momentánea del corazón, para producirse en condiciones especiales ... Encontraremos que lo cómico surge cuando introducimos lo mecánico en lo vivo, cuando vemos a una persona actuar como una cosa rígida” (p. 14). Esta combinación entre lo mecánico y lo inesperado es clave para entender cómo *Twin Peaks* utiliza el absurdo no solo como recurso humorístico, sino como estrategia narrativa para cuestionar los géneros televisivos tradicionales.

En la misma dirección de Esslin y Bergson, Lynch señala el camino para entender cómo lo cómico se asocia con el tratamiento de la locura. En *Twin Peaks*, el pasaje de un estado de conciencia racional a uno alterado —como cuando un personaje parece volverse loco— es aceptado con naturalidad por quienes lo rodean. Lejos de ser estigmatizada, esta transformación es integrada a la dinámica del pueblo como un evento más.

Así, lo absurdo no aparece como ruptura del mundo diegético, sino como parte constitutiva de su normalidad. La Mujer del Leño (Catherine E. Coulson), Ben Horne creyéndose general confederado o Donna experimentando cambios extraños en su comportamiento son ejemplos de cómo lo inverosímil se vuelve verosímil dentro de la lógica interna de la serie.

Este humor absurdo no es gratuito ni meramente decorativo. En lugar de rebajar la tensión dramática, cumple una función de equilibrio: aligera lo trágico sin deslegitimarlo y permite que el espectador tolere los giros más inverosímiles sin salir del pacto ficcional. La risa surge de la extrañeza, dosificada con cuidado para reforzar la credibilidad de un mundo poblado por



El agente Dale Cooper combina la figura clásica del investigador con una disposición abierta a lo insólito: intuición, sueños y señales inexplicables forman parte de su manera de acercarse al misterio.

personajes excéntricos pero coherentes dentro de sus propios marcos de referencia.

La fusión de géneros en *Twin Peaks* alcanza un alto grado de sofisticación gracias al respeto con el que Lynch y Frost abordan las convenciones televisivas. No se trata de una simple parodia ni de un pastiche irónico. Por el contrario, la comedia absur-

Foto: IMDb

da coexiste con elementos del policial clásico, el melodrama y el horror en una estructura que permite a cada personaje moverse entre registros sin romper su integridad narrativa.

Los habitantes del pueblo —ambiciosos, ingenuos, extravagantes o simplemente perdidos— refuerzan esta fusión. Cada uno cumple su rol con una seriedad que amplifica lo cómico, precisamente porque no se desvía de su lógica interna. Esta fidelidad a los arquetipos otorga a la serie una capa adicional de lectura: la de una puesta en escena donde el juego de géneros no es un fin en sí mismo. Estamos ante una manera de explorar nuevas formas de narrar.

Twin Peaks consigue algo excepcional: su propuesta resulta atractiva tanto para el espectador especializado como para el público más convencional. La deconstrucción de los géneros no se percibe como ruptura, sino como evolución natural. Lo absurdo, lejos de desestabilizar el relato, lo fortalece, dotándolo de una autenticidad que transforma lo extravagante en cotidiano y lo imposible en inevitable.

CUANDO LO FANTÁSTICO Y EL TERROR SE FUNDEN

¿Quién es Laura Palmer? ¿Quién es Dale Cooper? Estas preguntas sostienen el núcleo de *Twin Peaks* y, al mismo tiempo, evitan una única respuesta. Lynch construye un universo donde los significados se fragmentan, se cruzan y se contradicen. La serie inicial (1989), la película posterior (1992) y la serie final (2017) rehúyen un mensaje cerrado; proponen que cada espectador construya su propia interpretación a partir de emociones, obsesiones y temores personales.

**TWIN PEAKS
CONSIGUE
ALGO
EXCEPCIONAL:**
su propuesta
resulta atractiva
tanto para el
espectador
especializado
como para el
público más
convencional.

Cooper encarna la paradoja del héroe contemporáneo. Puede pensarse como un ser venido de otro planeta, fascinado por los placeres más cotidianos: el café recién hecho, las tartas de cereza. Esta inclinación hacia lo simple contrasta con su rol institucional como agente del FBI, figura de autoridad que sorprende menos por portar una placa que por su inteligencia intuitiva. Estamos ante un hombre que confía en sus sueños y corazonadas, casi un *alter ego* de Lynch, pero también un viajero trágico. Su destino se reescribe en cada temporada, desde la primera vez que lo vemos atrapado en la habitación roja hasta su resurgir, veinticinco años más tarde, convertido en un nuevo Odiseo que atraviesa dimensiones.

Lo particular de Cooper es su capacidad para desplazarse entre realidades. Antes de que el cine de superhéroes popularizara los multiversos coloridos de Marvel, *Twin Peaks* ya lo situaba como explorador de mundos paralelos. Su contacto con seres como el Hombre Manco (Al Strobel), el Hombre de Otro Lugar (el enano,



Foto: IMDb

Laura Palmer condensa en *Twin Peaks* el reverso trágico de la normalidad aparente del pueblo: detrás de su imagen idealizada de hija y colegiala modelo emergen el trauma, la violencia y una dimensión inquietante que se acerca cada vez más al horror.

VER TAMBIÉN

Foto: Netflix



DARK (BRAN BO ODAR Y JANTJE FRIESE, 2017- 2020)

Si *Twin Peaks* te atrapó, *Dark* es una parada casi obligatoria. Su mezcla de pueblo pequeño, secretos familiares y desapariciones inquietantes evoca el universo de Lynch, aunque aquí el misterio se enreda con viajes en el tiempo, paradojas y un árbol genealógico casi imposible de descifrar. Otras producciones marcadas por la huella de *Twin Peaks* son *Fargo* (Noah Hawley, 2014-2024) y *True Detective* (2014-2024).

Michael J. Anderson), el Gigante (Carel Struycken), el camarero anciano (Hank Worden) o el temible BOB, lo convierte en mediador de fuerzas sobrenaturales que intervienen en el destino del pueblo donde se siente a gusto. Cooper enfrenta lo monstruoso y no lo hace mediante la brutalidad, sino desde la persistencia de un orden íntimo: la búsqueda del bien en un entorno desquiciado. Su tránsito no lo vuelve invencible, sino que lo muestra vulnerable, alguien que asume la responsabilidad de proteger a una comunidad que lo adopta como uno de los suyos.

En contraste, Laura Palmer simboliza el enigma de la dualidad. Michel Chion (2003) la describe como varias mujeres reunidas en

una sola, una suerte de encarnación simultánea del deseo y de la pulsión de muerte. Laura es un yo escindido: su luminosidad convive con una versión oscura que la arrastra hacia la autodestrucción. Se conecta, en clave intertextual, con otras figuras cinematográficas: la Laura de Preminger o la Judy de Hitchcock¹, personajes atravesados por la tentación y la fatalidad. Lynch encontró en Sheryl Lee un azar transformado en destino: una actriz que inicialmente no era su elección, pero que terminó imponiéndose como imagen onírica.

Laura, al igual que Cooper, transita espacios múltiples, aunque los suyos están marcados por la intimidad del dolor y la violencia. Ella se manifiesta como una herida abierta y como una fractura irreparable en la aparente tranquilidad del pueblo. En la intersección de ambos personajes se cifra el misterio de *Twin Peaks*: un relato en el que lo fantástico y el terror se funden y, al hacerlo, revelan las grietas de la condición humana.

En conclusión, *Twin Peaks* es un campo fértil que puede interpretarse desde diversas aristas, un espacio tan misterioso como sus propios terrenos psicológicos y geográficos. Al mismo tiempo, representa, desde la perspectiva de su principal autor, una ambiciosa incursión en el ámbito televisivo y, a la vez, la libertad de apartarse de las presiones ejecutivas para rodar en su terreno más familiar: el cinematográfico. Todo ello de la mano de un creador que dejó una huella imborrable y que siempre será recordado por su inconformidad artística.

1. Personajes de Laura (Otto Preminger, 1944) y *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958).

Foto: IMDb



Lynch retoma la tradición de mujeres enigmáticas, construidas desde la duplicidad, la ausencia y el deseo, como Judy Barton (arriba) o Laura Hunt (abajo), y prolonga esa genealogía con Laura Palmer.

Foto: IMDb



REFERENCIAS

- Bergson, H. (2008). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico* (M. L. Pérez Torres, Trad.). Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1900)
- Chion, M. (2003). *David Lynch* (J. M. González Marcén, Trad.). Paidós.
- Esslin, M. (1966). *El teatro del absurdo* (M. Herrero, Trad.). Seix Barral.
- Rodley, C. (Ed.). (2017). *Lynch por Lynch* (E. Arguedas González, Trad.; 4.ª ed.). El Cuenco de Plata.



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, soplidos 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

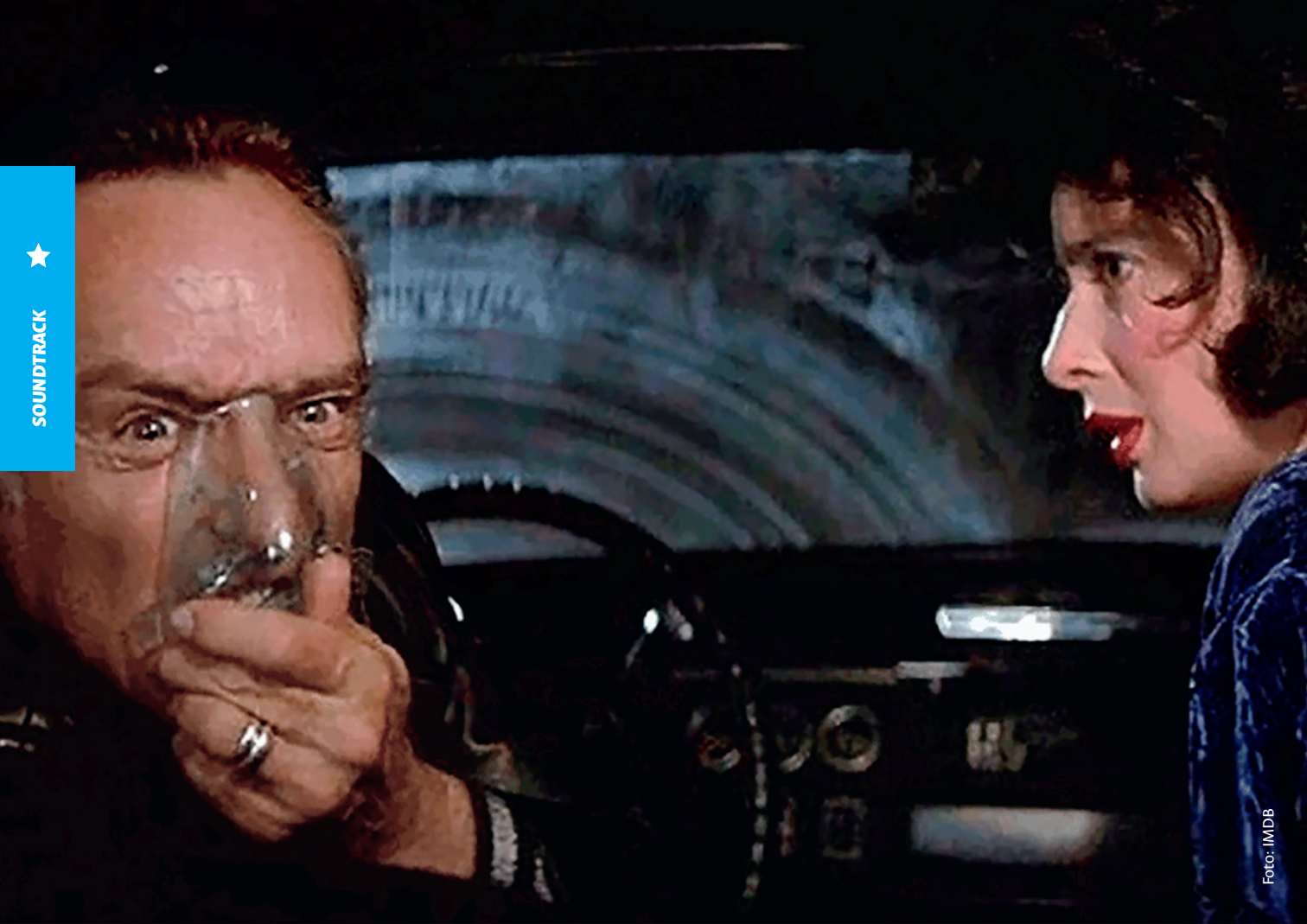
y publicó más de media docena de álbumes de estudio. Entre ellos destacan *Blue Bob* (con John Neff, 2001), *The Big Dream* (2013) y *Thought Gang* (con Angelo Badalamenti, 2018). David Lynch desarrolla un estilo propio también en su música. Toca un *blues* industrial, desencantado, minimalista, marcadamente 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.



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.



GÉNERO

El cine y la televisión suelen construir a sus personajes femeninos mediante oposiciones morales nítidas; menos frecuente es que exploren los desplazamientos y las contradicciones entre esos extremos. En este marco, *Twin Peaks* (1990-1991) y *Twin Peaks: fuego camina conmigo* (1992) constituyen casos particularmente fértiles para un análisis arquetípico, pues la serie y su prólogo cinematográfico articulan, desde una lógica melodramática y trágica, esas tensiones en torno al trauma y la violencia.

Antonella Bertocchi

DE NIÑA MALA A NIÑA BUENA

ARQUETIPOS FEMENINOS EN *TWIN PEAKS* (1990-1991)
Y *TWIN PEAKS: FUEGO CAMINA CONMIGO* (1992)

Laura Palmer (Sheryl Lee) es el centro del misterio de *Twin Peaks*: tras la imagen de la joven admirada por todos emerge una vida secreta, marcada por deseos, miedos y relaciones ocultas.

Foto: xIMDB

En el presente ensayo busco reflexionar sobre Laura Palmer, Donna Hayward, y la entrelazada forma en la que se relacionan durante las dos primeras temporadas de *Twin Peaks* y en el filme *Twin Peaks: fuego camina conmigo* (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, 1992) desde los arquetipos niña mala y niña buena, y la manera en la que desafían y se alinean con estos. Para ello, recurro al pensamiento teórico de Carl Jung (2002), el cual, a pesar de postular los arquetipos como elementos recurrentes del inconsciente colectivo, es pertinente para observar arquetipos narrativos —elementos recurrentes en narraciones de distintas culturas mediáticas— que me interesan.

Carl Jung (2002) desarrolló su aproximación a los arquetipos a través de dos principios: la compensación y el equilibrio de los opuestos. El primero se refiere a una acción inconsciente, por la cual los sujetos estamos en constante búsqueda de compensación de aquello que no poseemos. De esta búsqueda deriva el equilibrio de los opuestos; es decir, solo podemos compensar lo que nos falta a través de polaridades y dicotomías y, de esta forma, se constituye nuestra personalidad. Interesado por comprender los sueños, Jung (2002) plantea que la búsqueda de compensación inconsciente sucede en el plano onírico cuando los sujetos tenemos sueños en los que nos vemos como algo que no somos: nuestro opuesto. Asimismo, Jung (2002) propone la existencia de arquetipos dicotómicos que se adaptan a situaciones, personajes y símbolos, siguiendo los principios pre-

viamente establecidos: la vieja y la joven, el hada buena y la bruja y, por último —y de interés para este texto—, la santa y la mujer pecadora o seductora.

Esta breve síntesis permite entender por qué las funciones arquetípicas de Jung son adecuadas para aproximarse al trabajo de Lynch: estas establecen un plano onírico y constituyen figuras duales, elementos que caracterizan la obra del director, con una fascinación por los sueños, las mujeres, el sexo, Estados Unidos y Hollywood (Kellman, 2019). Efectivamente, en una entrevista para *Contributor Magazine*, la crítica de cine Martha P. Nochimson, quien ha publicado distintos libros sobre David Lynch, considera que Carl Jung es un buen punto de partida para quienes quieren estudiar el trabajo del cineasta hasta *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1997) (Nessen, 2013). Luego de este filme, Lynch deja de trabajar con dobles y oposiciones y empieza a interesarse en figuras triangulares, inspiradas en los tulpas y el pensamiento tibetano¹.

Sobre las mujeres en la filmografía de Lynch, el interés por las figuras duales es evidente en los recurrentes pares que se oponen —tanto como se complementan—, representados en la mujer rubia y la de cabello castaño. Desde *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1977) hasta *El camino de los sueños* (*Mulholland Dr.*, 2001), sus filmes funcionan con una matriz de dobles que parece estar en diálogo con *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) y *Persona* (Ingmar Bergman, 1966): Mary X y The Beautiful Girl Across the Hall en *Cabeza bo-*



Laura y Donna, amigas íntimas y figuras complementarias, en un momento de ligereza que contrasta con la red de secretos y tensiones que las envuelve en *Twin Peaks*.

Foto: IMDb

rradora; Sandy y Dorothy en *Tercipelo azul* (*Blue Velvet*, 1986); Alice y Renee en *Carretera perdida*; y Diane y Rita en *El camino de los sueños*.

A pesar de la recurrencia de la dupla rubia-castaña en la obra de Lynch, y del interés académico que esta ha suscitado, muchas veces Laura y Donna han quedado fuera de este análisis, o su relación no ha sido abordada con la misma importancia por críticos culturales. Esto posiblemente se deba a que son personajes adolescentes y a que la naturaleza de su relación es la de una intensa amistad, en lugar de una más oscura, como ocurre con otras duplas.

“TENÍA UN FUERTE DESEO DE SER COMO TÚ”: OPOSICIÓN E IMITACIÓN

Postulo, entonces, que Laura Palmer y Donna Hayward, en *Twin Peaks: fuego camina conmigo* y *Twin Peaks*, se construyen como los arquetipos dicotómicos de la niña buena y la niña mala, los cuales se desprenden de la tradición de arquetipos jungianos previamente mencionados, por lo que ambas siguen los principios de la compensación inconsciente y el equilibrio de opuestos.

Sus oposiciones son evidentes. Figurativamente, en el vestuario y en los colores asociados a cada personaje (como se desarrollará en la siguiente sección), pero narrativamente son aún más complejas. Tanto en la serie de televisión como en el filme, Laura y Donna están en constante búsqueda de lo que una no es, pero la otra sí (compensación), por lo que se necesitan mutuamente para constituir su personalidad, existir y definirse (equilibrio de opuestos). Ambos personajes manifiestan tal búsqueda de formas distintas: para tratar de no perderla, Laura protege a la niña

buena, y, para lograr poseerla, Donna imita a la niña mala.

Para vislumbrar su funcionamiento, quiero pensar en el fin de su relación simbiótica en *Twin Peaks: fuego camina conmigo* durante la agobiante secuencia en The Pink Room, el club al que ambas van luego de que Laura le prohíba a Donna seguirla. En esta secuencia, la imitación de Laura por parte de Donna obstruye la protección de la niña buena y traslada a Donna a la posición de niña mala. Lo que comienza como un reto homoerótico —Donna besa a un hombre porque Laura también lo hace— conduce a la pérdida de pureza de Donna, manifestada en el consumo no consensuado de drogas y en el sexo público en The Pink Room.

Cuando Laura ve a su contraparte alejarse de su posición arquetípica, pierde su equilibrio, el cual se manifiesta en un primer plano que ilumina su rostro aterrorizado con una luz extradiegética. Laura detiene la violación sexual de Donna, pero, tras esta escena, Donna desaparece del filme. Se siguen los dos principios: una vez perdido el equilibrio, se pierde el ser; no hay necesidad de dos niñas malas.

Sin cuerpo con el cual oponerse, Laura se mueve erráticamente entre ambos arquetipos, declarándole su amor puro y romántico a James e, inmediatamente, huyendo de él para tener sexo violento con Jacques Renault. Tras su muerte, Laura finalmente abandona este estado de inestabilidad.

Twin Peaks inicia luego de estos sucesos. Tras la muerte de Laura, es ahora Donna quien se encuentra en una inestable búsqueda de compensación, tran-

1. Este cambio se evidencia en la tercera temporada de *Twin Peaks* (1990-1991), en la que Cooper ocupa tres cuerpos en vez de dos, a diferencia del final de la segunda temporada.



La llegada de Maddy Ferguson, prima de Laura y físicamente idéntica a ella, restablece para Donna un juego de oposición que le permite explorar con mayor libertad el papel de "niña mala".

Foto: IMDb

CRÉDITO CLAVE



Foto: IMDb

SHERYL LEE (1967). Actriz estadounidense que alcanzó notoriedad internacional por interpretar a Laura Palmer en *Twin Peaks*, convirtiéndose en un rostro de culto. También apareció en *Wild at Heart*, filme que dio inicio a su colaboración con David Lynch. Su carrera combina sensibilidad, misterio y una fuerte impronta autoral.

sitando entre niña mala y niña buena erráticamente, lo que se sustenta figurativamente por el cambio de actriz de película a serie de televisión. Esta inestabilidad hace que muchas veces su personaje parezca encaprichado e inconsistente.

El equilibrio parece retomarse cuando se introduce a Maddy Ferguson, lo que permite que Donna pueda habitar la niña mala más cómodamente, ya en oposición con otro personaje arquetípico (posiblemente uno de los más arquetípicos de *Twin Peaks*). No obstante, como niña mala, Donna falla en todos sus indicadores. Intenta resolver el caso del asesinato de Laura sin ayuda del sistema (la policía) y, para lograrlo, realiza pequeños

crímenes, engaños y manipulaciones; sin embargo, al final, no logra su cometido y, aunque encontrar el diario de Laura en casa de Harold Smith dirige al agente Cooper a la resolución del caso, Donna solo lo entrega y no se involucra más, retomando una posición de niña buena hasta el final de la serie.

Otros indicadores de niña mala —como el interés por hombres adultos y la vida sexual activa— también fallan al disiparse sus relaciones con Harold y James.

DEL CUARTO ROJO AL LAGO AZUL: ¿VÍCTIMA O NIÑA MALA?

Twin Peaks y *Twin Peaks: fuego camina conmigo* son, en su núcleo, historias sobre incesto y abuso se-

xual. Es imposible observar sus personajes sin considerar esto, ya que los elementos que constituyen a Laura como niña mala son consecuencias del abuso sexual infantil: excesivo consumo de drogas y otras sustancias, hipersexualidad y búsqueda por revivir situaciones de violencia con hombres adultos.

Laura es una niña mala debido a la corrupción de su padre y, por ello, está en una inconsciente búsqueda de compensación: ser niña buena. Aquí quiero esclarecer que *Twin Peaks* maneja una complejidad en lo que se refiere a que Laura disfruta genuinamente de muchas de sus acciones de niña mala, aun cuando hayan sido condicionadas por el abuso. Su condición de víctima,

sin embargo, nunca le permite adherirse al arquetipo de niña buena, lo que, finalmente, constituye una representación cruda de los efectos del abuso infantil y el incesto, y la forma en la que contaminan a sus víctimas.

Justamente lo que detiene a Donna de convertirse en una niña mala es lo opuesto. Donna no es una víctima de abuso infantil y nunca llegará a imitar correctamente a la niña mala que busca ser (Laura). Lynch insiste en esta figura al repetirla con el personaje de Audrey Horne, una compañera de colegio de Laura y Donna, quien aparentemente se alinea con el arquetipo de niña mala desde el primer episodio de la serie de televisión, pero que

—al igual que Donna—, al no tener el abuso infantil como catalizador, falla constantemente en sus indicadores.

La máxima expresión del fallo de Audrey es cuando intenta ser la asistente de Cooper en el caso policial e ingresa a trabajar en el casino-burdel One Eyed Jack's como había hecho Laura. Esto la lleva a una situación de peligro en aquel lugar, tal y como le ocurriría a una niña mala. No obstante, Audrey no puede imitar en lo absoluto las acciones de Laura dentro del casino, porque no tiene la misma experiencia sexual que ella. Tras un interrumpido intento de incesto, es retirada de este espacio con éxito por Cooper y a partir de allí

adquiere un rol más pasivo por el resto de la temporada, huyendo del arquetipo de niña mala hacia la posición de niña buena.

Al construir el modelo de la niña mala en torno a la concepción del abuso infantil, *Twin Peaks* constituye la raíz de la maldad del pueblo dentro de un ciclo de violencia. Lynch explora a fondo este concepto en la tercera temporada, especialmente en el octavo episodio, el cual profundiza en la maldad representada por las bombas atómicas. La condición de víctima, sin embargo, parece operar fuera de la dicotomía entre el bien y el mal o, más bien, desestabiliza tal dicotomía.

Aquí, quiero pensar en el uso de colores en *Twin Peaks* y *Twin Peaks: fuego camina conmigo*. Tanto en la serie como en el filme, los colores asociados con niñas buenas son las tonalidades cálidas y el ocasional pastel, mientras que los aquellos asociados con las niñas malas son el rojo y el negro. Sin embargo, se puede ver un tercer color que no encaja: el azul, al que interpreto como un indicador de la víctima. La prueba más evidente es la terrorífica escena del filme en la que Laura, empapada de un tono de azul intenso de inicio a fin, descubre que su abusador sexual es su padre.

De la misma forma, otras tonalidades de azul con menos vibrancia se hacen presentes en múltiples escenas del filme. Por ejemplo, cuando Laura consume cocaína en el colegio rodeada de paredes ligeramente azuladas; al manipular a Bobby para que él le compre drogas frente a unos casilleros azules y, por último, cuando Leland la busca mientras Jacques Renault abusa sexualmente de ella, escena donde los faros de su auto proyectan una

En el final de *Twin Peaks: fuego camina conmigo*, Laura Palmer aparece bañada por una intensa luz azul que simboliza su condición de víctima y el trauma que atraviesa su historia.

Foto: IMDb

luz azul a través de la ventana. Esta recurrencia de la iluminación azul corresponde, como se estableció anteriormente, a la condición de víctima producida por el abuso y el incesto.

La escena más interesante para analizar bajo estos parámetros es el final de *Twin Peaks: fuego camina conmigo*, en el que Laura, luego de su muerte, está encerrada en la habitación roja con Cooper. Con un vestido negro ceñido al cuerpo, maquillaje intenso con labial rojo y envuelta por cortinas rojas, es la imagen perfecta del arquetipo de niña mala. No obstante, fuera de nuestro plano de realidad, parece que Laura nunca logrará escapar de los efectos del abuso e incesto que la encasillan

DATOS CURIOSOS

DE CADÁVER A DOBLE PERSONAJE

Lynch contrató a Sheryl Lee solo para interpretar el cadáver de Laura Palmer, pero quedó tan impresionado con ella tras filmar el video del picnic con Donna, que decidió recuperarla mediante *flashbacks* y creó para ella a Maddy Ferguson.

MADDY VIENE DE VÉRTIGO

El nombre del personaje es un homenaje a *Vértigo* de Hitchcock: combina a Madeleine Elster (Kim Novak), con John “Scottie” Ferguson (James Stewart).

dentro del arquetipo. En esa línea, en un final compasivo con todas las víctimas de abuso sexual, Laura es iluminada por una luz azul, que reconoce que su “maldad” siempre estuvo en función a la violencia. Entonces, se sobrepone a ella la figura de un ángel redentor, que la ilumina mientras ella sonríe de felicidad, hacia un estado de bondad eterna.

Siguiendo el orden cronológico de *Twin Peaks*, Laura es (re)introducida al salir de las aguas del lago, envuelta en plástico ligeramente celeste. Tras llevar horas muerta, su piel ha adoptado tonos azules y morados. Acto seguido, observamos en los pasadizos del colegio la foto del baile de *homecoming* de Laura, cuyo fondo es azul.

Al visionar la serie de televisión desligada del filme y debido al desconocimiento de la condición de víctima de Laura en los primeros episodios, se podría interpretar la asociación del color azul con Laura como un indicador de niña buena o de niña mala. No obstante, el azul siempre está fuera de esta dicotomía, y su uso en la serie complejiza la imitación de Donna a Laura. Cuando Donna busca alinearse como niña mala, a través de la seducción a James, fumando, apropiándose de los lentes de sol de Laura, también empieza a usar prendas azules. En este caso, el azul no está relacionado directamente con la condición de víctima, pero interpreto su uso como una representación del intento de Donna por imitar las consecuencias de ser víctima, sin siquiera entender cómo estas se relacionan con el abuso infantil. Efectivamente, su comportamiento de niña mala durante estos momentos solo es juzgado por James como extraño, lo que demuestra —una vez más— que su aproximación a la niña mala es fallida. De esta forma, se reitera el argumento previamente presentado: al no ser víctima de abuso infantil, Donna nunca llegará a imitar correctamente a la niña mala que busca ser. El tipo de niña mala que Donna intenta ser solo se alcanza a través de la violencia que ella jamás ha sufrido.

niña mala, sino que permite que estas figuras se contaminen, imiten y desestabilicen mutuamente, en una lógica de compensación y desequilibrio.

Una lectura arquetípica de los personajes de *Twin Peaks* también puede apoyar las críticas feministas al programa: la figura de dobles reproduce, a cierto nivel, la dicotomía virgen-prostituta, los personajes femeninos arquetípicos son constantemente

ME MIRABAS Y VEÍAS A LAURA

La lectura arquetípica de *Twin Peaks* y *Twin Peaks: fuego camina conmigo* revela una estructura simbólica que, si bien se sostiene en los principios jungianos de los opuestos, se ve tensionada por el abuso infantil. A través de Laura Palmer y Donna Hayward, Lynch no solo construye los arquetipos femeninos clásicos de la niña buena y de la

subordinados a las figuras masculinas complejas, y los intentos por subvertir el arquetipo de niña buena por parte de Donna y Audrey son sancionados por la narrativa. Asimismo, reconocer el funcionamiento de los arquetipos en la serie de televisión vislumbra las lógicas de consumo visual masculino: a pesar de que el vestuario recatado se asocia con las niñas buenas y el ceñido con las niñas malas, se permite que las niñas buenas usen ropa reveladora durante muchos episodios para insistir en su atractivo sexual.

No obstante, defiendiendo el uso de dualidades arquetípicas en el filme y en la serie de televisión. Los personajes masculinos también responden a estas polaridades, lo que permite entender la lógica de oposición de Lynch como una matriz que funciona —aunque con especificidades de género— a través de toda su narrativa. El desarrollo arquetípico que se plantea también cuestiona, desobedece y desestabiliza estas mismas estructuras. Y, principalmente, como se ha expuesto en el presente texto, construye una narrativa sobre la violencia infantil y el incesto que, a través de construcciones aparentemente estáticas, se aproxima a las víctimas con creatividad, complejidad y dignidad.

REFERENCIAS

- Jung, C. (2002). Los arquetipos y lo inconsciente colectivo. En *Obra completa* (vol. 9/1, C. Gauger, Trad.). Trotta.
- Kellmann Kolb, L. (2019). The uncanny electricity of David Lynch's women. En S. Ryan & D. Bushman (Eds.), *The women of David Lynch: A collection of essays* (pp. 1-14). Fayetteville Mafia Press.
- Nessen, A. (2013). The physics of David Lynch. Interview with Martha P. Nochimson [Entrevista]. *Contributor Magazine*. <https://antonianessen.com/filter/Interview/Interview-The-Physics-of-David-Lynch>



Marcelo Paredes Tello

HOLLYWOOD DESMONTADO: MULHOLLAND DR. Y LOS FANTASMAS DE WILDER Y HITCHCOCK

Este artículo analiza *El camino de los sueños* de David Lynch y su forma de reinterpretar los mitos del Hollywood clásico a partir de sus vínculos temáticos y formales con *El ocaso de una vida*, de Billy Wilder, y *Vértigo*, de Alfred Hitchcock. Desde la ilusión cinematográfica hasta la obsesión y el fracaso, Lynch desmonta los engranajes del cine tradicional, lo que revela un Hollywood espectral, descompuesto y cruel.

Betty Elms y Rita encarnan, en *El camino de los sueños*, un Hollywood construido a partir del deseo, la ficción y unas identidades que terminarán por desdoblarse.

Foto: Landmark Media



La llegada de Betty a Los Ángeles presenta Hollywood como una promesa luminosa de éxito, cuya artificialidad y violencia irán revelándose a medida que avanza la película.

Foto: Landmark Media

Norma Desmond (Gloria Swanson) encarna en *El ocaso de una vida* el lado oscuro del sueño de Hollywood: glamour, decadencia y obsesión por una fama perdida.



Foto: IMDb

Foto: IMDb



En *Vértigo* (1958), Madeleine contempla el retrato de Carlotta Valdés, una escena que convierte la semejanza, el doble y la identidad construida en claves del misterio.

EN LA CIUDAD DEL SIMULACRO

Si antes la acción de la mayoría de sus filmes, exceptuando los de época o de ciencia ficción, transcurría en lugares alejados de las grandes ciudades de Estados Unidos, fue a partir de *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1997) que David Lynch se acercó por primera vez a la mítica ciudad de Los Ángeles. Cuatro años después, con *El camino de los sueños* (*Mulholland Dr.*, 2001), se adentró de lleno en la llamada fábrica de sueños conocida como Hollywood, lo que dio forma a un punto culminante en su

filmografía. Concebida originalmente como un piloto rechazado por la cadena de televisión ABC —que en un inicio iba a ser una extensión del mundo de *Twin Peaks*— y rescatada posteriormente por el productor francés Alain Sarde como proyecto independiente, la película condensa sus obsesiones por temas como la ilusión cinematográfica y la fragmentación de la psique. En este nuevo relato, la protagonista será Betty Elms (Naomi Watts), una aspirante a actriz que llega para cumplir su sueño y se topa con Rita (Laura Elena

Harring), una misteriosa mujer que ha perdido la memoria.

Lejos de ofrecer respuestas, la película propone una experiencia desconcertante, pues desmonta la lógica del relato clásico para revelar los mecanismos del artificio hollywoodense. En ese proceso, Lynch dialoga directamente con dos clásicos indiscutibles del cine, fundamentales además para entender parte de su filmografía: *El ocaso de una vida* (*Sunset Blvd.*, 1950), de Billy Wilder, y *Vértigo* (*Vertigo*, 1958), de Alfred Hitchcock.

Ambas cintas ya habían expresado, desde lenguajes distintos, una forma de desencanto ante el sistema de estudios. Por un lado, Wilder, con ironía y amargura, retrató a la estrella caída que no acepta su final. Por otro lado, Hitchcock, con estilización enfermiza, mostró a un hombre que intenta revivir una ilusión a partir del cadáver de una mujer. En *El camino de los sueños*, Lynch recoge esas figuras espectrales y las reconfigura en un nuevo lenguaje, en el que el cine clásico sobrevive como ruina o como alucinación.

En esta visión no veremos a Hollywood como ese lugar donde todo se logra. Al contrario, se presenta como un espacio de fantasmas, sueños incumplidos y anhelos angustiosos que devienen en locura. Teniendo eso en cuenta, el filme puede leerse también como una reinterpretación macabra de otra película muy querida por Lynch: *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939). Con respecto a esa comparación, Ricardo Bedoya (2023) señala que Hollywood es como el país de Oz —aludido también en *Corazón salvaje* (*Wild at Heart*,

David Lynch, 1990)— y Diane es una Dorothy deslumbrada, pero triste, que construye su fantasía con los insumos de la realidad o que acaso disfraza su vida ordinaria con una alucinación que mitifica los escombros de la cotidianidad. (p. 796)

Esa operación de recodificación es el eje de lo que leerán a continuación. En un recorrido que parte de *El ocaso de una vida*, pasa por *Vértigo* y culmina en *El camino de los sueños*, este artículo propone situar a la obra maestra de David Lynch dentro de

una tradición de relatos meta-cinematográficos y de obsesión, en los que reimagina y subvierte los mitos del Hollywood clásico para construir su propio cine de espectros.

DELIRIOS Y ESTRELLATOS FALLIDOS

El ocaso de una vida fue una anomalía temeraria en su momento. La forma en que tomó por sorpresa a Hollywood, exhibiendo sin pudor la podredumbre con la que opera como industria, marcó una ruptura. Mucho antes de que el sistema de estudios colapsara a fines de los años sesenta, Billy Wilder ya había escrito su epitafio.

La cinta inicia con Joe Gillis (William Holden), un guionista de poca monta que, ya muerto y flotando en la piscina de Norma Desmond (Gloria Swanson), una actriz olvidada de la era silente, narra los sucesos que lo llevaron hasta allí. La mansión de Norma, descrita por el protagonista como “un grandioso elefante blanco”, funciona como una extensión de su decadencia. Además, su presencia y la actitud de desprecio hacia la industria que la desechó la convierten en un reflejo fúnebre del *star system*. Atrapado por la fascinación que le provocan tanto Norma como la industria misma, Gillis terminará sumergido —de forma metafórica y literal— en ese mundo deslumbrante y plagado de sueños rotos.

Wilder retrata a Norma como una figura espectral, con piel pálida y expresión teatral. Ella es un eco de otra época, alguien que se niega a aceptar que su tiempo ha pasado, una idea que, de un modo u otro, sigue resonando actualmente en una industria donde muchas estrellas siguen ansian-

CRÉDITO CLAVE



Foto: IMDb

MARY SWEENEY

Productora y montajista de *El camino de los sueños*, Mary Sweeney fue una de las colaboradoras más estrechas de Lynch. También editó *Twin Peaks: fuego camina conmigo*, *Carretera perdida* y *Una historia sencilla*. Su trabajo resulta especialmente significativo en un cine donde el montaje organiza rupturas temporales, dobles identidades y transiciones entre sueño y realidad.

do los reflectores. No sorprende, entonces, que en un documental sobre el impacto de la película, el famoso crítico Andrew Sarris haya dicho lo siguiente: “hoy se ve mejor. Parece más real que antes. Nuestro mundo es más psicótico, más todo. Cualquier cosa está permitida”.

David Lynch llevaría ese delirio moderno a un terreno más siniestro. Si revisamos *El camino de los sueños* y cómo Lynch moderniza el relato de Wilder, podemos suponer que el personaje de Diane Selwyn (la verdadera identidad de Betty revelada en la segunda parte del filme) es una versión recontextualizada de la

protagonista de *El ocaso de una vida*. Si Norma vive anclada a la imagen de su pasado brillante, Diane crea un *alter ego* para huir del fracaso que nunca le permitió brillar, imaginando una nueva versión de sí misma en la que alcanza el éxito anhelado.

Como explica Víctor Iturregui-Motiloa (2022) en su artículo sobre David Lynch y su reimaginación del Hollywood clásico, “en *Mulholland Dr.*, la aspirante a actriz Diane Selwyn sueña o imagina en forma de producto cinematográfico una historia parcialmente satisfactoria que neutralice su deseo irrealizable de ser una estrella de Hollywood” (p. 38). Lynch lleva esa obsesión por el éxito a un terreno más perturbador, donde el espacio doméstico se convierte en una tumba emocional. Si Norma se consume en su mansión, Diane lo hace en su departamento, haciendo que Joe y Camilla Rhodes (la verdadera identidad de Rita)—esas personas que vivieron más de cerca sus delirios— sean testigos de sus respectivos descensos a la locura.

Por último, cabe resaltar que ambos cineastas coinciden en usar el artificio cinematográfico como vía de evasión. Así, ese acto final de Norma frente a la cámara lista para su primer plano, mirando directamente a la audiencia, es elevado por Lynch a la enésima potencia, con personajes que nos recuerdan que debemos despertar del sueño o que la banda que escuchamos realmente no está tocando.

DOBLES Y OBSESIONES

Aunque la historia de un detective con acrofobia llamado John “Scottie” Ferguson (James Stewart) y su fascinación enfermiza por Madeleine Elster (Kim

Novak), una mujer supuestamente poseída por un fantasma, parezca alejada de cualquier intención de abordar Hollywood, lo que comparte con *El camino de los sueños* son sus ideas en torno a la obsesión y la construcción de una ilusión. Y es que no se puede pensar en el cine moderno sin *Vértigo*. Desde un clásico como *Bajos instintos* (*Basic Instinct*, 1992) de Paul Verhoeven hasta un filme reciente como *La decisión de partir* (*He-eo-jil gyeol-sim*, 2022) de Park Chan-wook, la influencia de la obra maestra de Alfred Hitchcock es ineludible, y la película de Lynch también bebe de esa fuente.

Mediante elementos como el uso de filtros de niebla o luces de neón, cuyo color remite a la muerte y a la fascinación por esta, se construye un relato de marcada naturaleza onírica,

VÉRTIGO Y MULHOLLAND DR. TIENEN UNA MISMA LÓGICA: el deseo fabrica dobles, identidades y mundos ilusorios que terminan por imponerse a la realidad.

cuyo gran misterio radica en observar cómo su protagonista va descendiendo a un abismo de pasión enfermiza. Así como

Hitchcock, a través de Scottie, fabrica un mundo hecho a su medida, Lynch hace lo propio con Diane, cuya llegada a Hollywood supone un cambio radical en la forma en la que percibe su entorno y a los que la rodean.

Tengamos en cuenta, además, que ambos directores no disimulan la artificialidad en su cine, y que sus personajes, conscientes de habitar un mundo regido por lo emocional, asumen más de un rol. Mientras Diane se desdobra en dos —con Betty como su versión idealizada y, a la vez, proyectando una imagen idealizada de Camilla en Rita—, Scottie limita su fantasía a una proyección dual entre Madeleine y Judy.

Esa fragmentación también se refleja en la estructura de ambos filmes, aunque en *El camino de los*

La niebla cubre el paisaje de Los Ángeles y transforma la ciudad en un escenario misterioso e incierto. En *Mulholland Dr.*, el entorno adquiere un papel protagonista en una historia en la que los límites entre sueño y realidad se desvanecen.

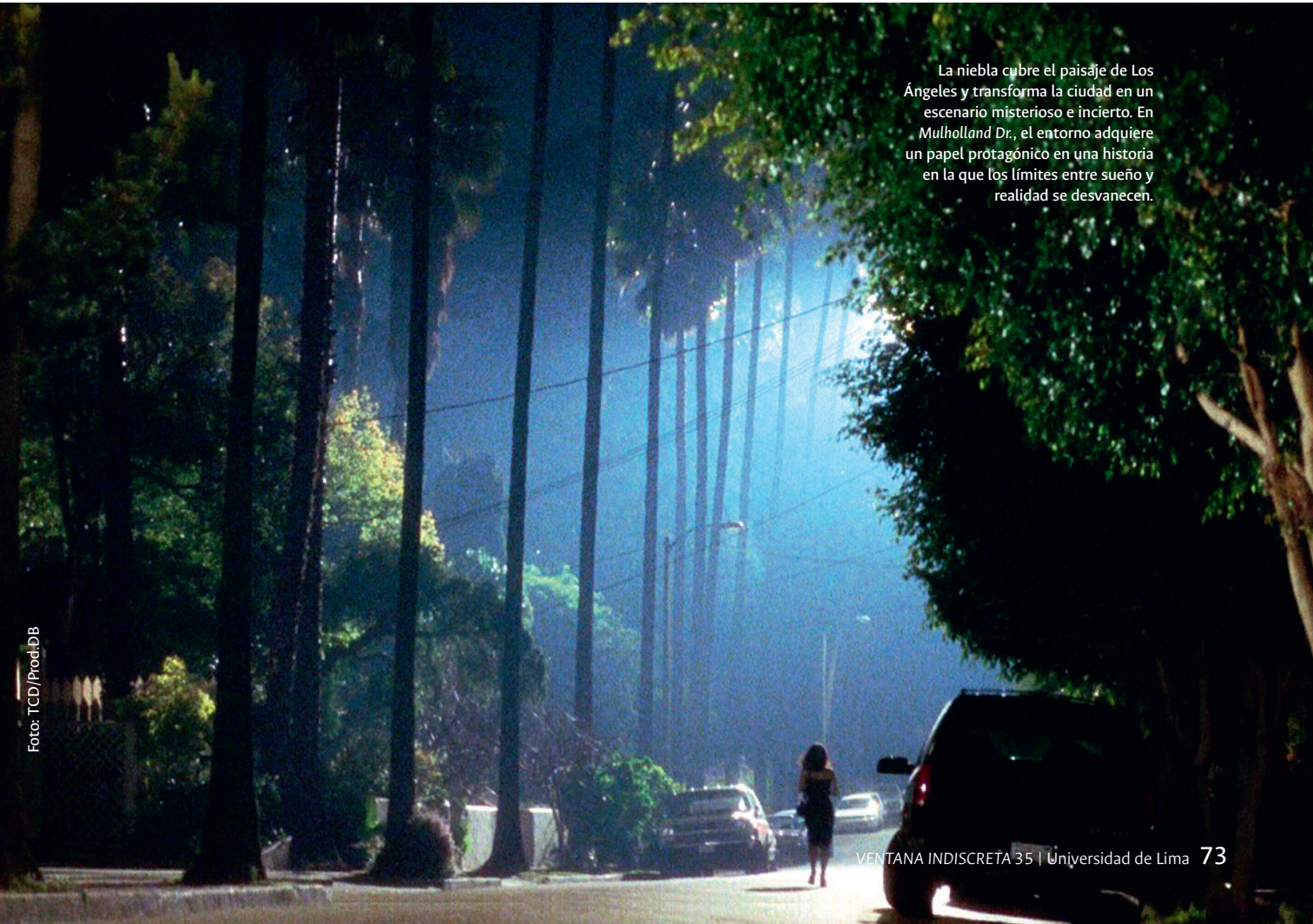


Foto: TCD/Prod.DB

EN VÉRTIGO, SCOTTIE NO SE LIMITA A RECORDAR A MADELEINE, intenta reconstruirla en Judy, con lo que se convierte en el director de su propia fantasía y llega a imponer una imagen sobre una mujer de carne y hueso.

sueños la división es más evidente. En *Vértigo*, la primera parte concluye con el aparente suicidio de Madeleine. En la segunda, Scottie encuentra a Judy, una mujer idéntica, y decide transformarla en la mujer muerta de la que se enamoró. Al hablar de esta transformación, Hitchcock le confesaba a François Truffaut (1966/2009) en *El cine según Hitchcock*: “lo que me interesaba más eran los esfuerzos que hacía James Stewart para recrear una mujer, a partir de la imagen de una muerta” (p. 209).

En esa línea, José Carlos Cabrejo (2013) señala en el artículo “*Vértigo*. ¿Qué nos dice sobre el cine?” que Scottie, en una interpretación metaficcional, adopta distintos roles del quehacer cinematográfico. Pasa de ser primero solo un actor en el macabro thriller realizado por Gavin Elster, esposo de Madeleine y la gran figura maligna de la cinta, a

modo de engaño, para ser luego el director y actor de su propia “película”, una más próxima a las claves de un melodrama de obsesión y locura” (p. 37).

Eso se ve una vez completada la metamorfosis, con su amada reviviendo de entre los muertos, dando pie a que Scottie sepa que vivió una mentira. Ya para ese momento, la revelación no solo lo destruye a él, sino que también desestabiliza al espectador, que ha seguido de cerca su descenso. Nosotros ya sabíamos lo que iba a ocurrir, y solo era cuestión de esperar el estallido. Lynch, en cambio, nos toma por sorpresa al desenmascarar la ilusión en el Club Silencio, dejando en evidencia que Diane ya no puede controlar la ficción que creó.

Tal vez Hitchcock nunca buscó atacar frontalmente a Hollywood como sí supondríamos que lo haría Lynch décadas después. Sin embargo, hablamos de un autor que nunca ocultó sus obsesiones en lo que filmaba, y como esta es considerada su obra más personal, no sería extraño que, de un modo u otro, hubiera volcado en *Vértigo* algunas de sus frustraciones con la industria.

La diferencia está en que, si en 1958 nos limitábamos a ser voyeristas, testigos cómplices de ese deseo que alteraba la realidad, en 2001 ya no solo observamos, sino que también habitamos el delirio. Un delirio que, eventualmente, hará que, como nuestra trágica protagonista, seamos devorados por ese gran monstruo llamado Hollywood.

CUANDO LA ILUSIÓN SE DERRUMBA

Quisiera empezar esta sección parafraseando al crítico espa-

Foto: IMDb



Judy reaparece convertida en Madeleine bajo una inquietante luz verde. La escena materializa el deseo de Scottie de devolver a la vida una ilusión que nunca pudo poseer.

ñol Alejandro G. Calvo (Filmin, 2025), quien dijo que, cuando intentamos explicar *El camino de los sueños*, en realidad solo la estamos persiguiendo. Por eso, esta película no se aborda desde certezas. Todo permanece en un terreno especulativo, debido a las múltiples formas que pueden adoptar los elementos en pantalla, según quién la mire.

¿Desde dónde partir, entonces, esta persecución? La respues-

ta está en algo insinuado en la sección dedicada a *Vértigo*: su estructura fragmentada. Para desarrollarlo, tomo lo planteado por Todd McGowan (2007) en *The Impossible David Lynch*, donde explica que la película se rige por la fantasía en la primera parte y por el deseo en la segunda. A diferencia de otra cinta del director como *Carretera perdida*, también inspirada en *Vértigo*, aquí la fantasía otorga cierto orden al relato, aunque no como una

narrativa lineal, sino como una sensación de control.

Desde la llegada de Betty a Hollywood y su aventura con Rita para que recupere la memoria tras el accidente, que culmina en un romance, la película incorpora momentos aparentemente desligados de la trama principal que, eventualmente, cobrarán sentido cuando la narrativa se reconfigure. Esto se evidencia en secuencias como la pesadilla

en Winkie's, el sicario torpe o el conflicto de Adam Kesher (Justin Theroux), un director de cine al que se le exige que elija como protagonista a una actriz que no desea, en un hecho que posiblemente se vincula con la desaparición de Rita.

Entre estos fragmentos y el relato principal, todo avanza con una lógica interna, manteniendo un ritmo particular acorde a su rareza. McGowan (2007) señala



Foto: IMDB

En el Club Silencio de *El camino de los sueños*, el maestro de ceremonias insiste en que “no hay banda”, es decir, que los sonidos y las actuaciones son una ilusión. La escena convierte el artificio cinematográfico en parte explícita del misterio y desdibuja la frontera entre representación y realidad.

que al combinar el sentido con la textura de la fantasía, Lynch utiliza la primera parte de *Mulholland Dr.* para explorar el papel que cumple la fantasía al hacer que nuestra experiencia resulte coherente y significativa. Lynch se vale de géneros hollywoodenses —cine criminal, melodrama,

comedia o terror— para brindar una sensación de confort que, como veremos, es ilusoria.

La ruptura llega en el Club Silencio, cuando el presentador declara que “no hay banda” y que todo es una ilusión. El *playback* expone el artificio y quiebra la fantasía

para revelar lo que yace detrás: el deseo. La fantasía surgió para contener ese deseo, proyectando un mundo ideal desde el imaginario hollywoodense. Pero lo que oculta es la angustia provocada por un deseo insatisfecho. En la segunda parte, lo que antes tenía color, luz y un montaje fluido se torna oscuro, apagado y errático. La continuidad espacial se rompe, las pausas se alargan y el montaje desconcierta.

Lo que fue un ascenso para Betty se convierte en fracaso para Diane. Al no lograr ser la actriz exitosa que deseaba, Diane construye una fantasía en la que lo consigue y concreta su romance con Rita. Pero, en la realidad, Rita es Camilla, la actriz consagrada que mantiene una relación con Adam, quien, si en la fantasía era ridiculizado, ahora representa un obstáculo. Mediante estas oposiciones, Lynch evidencia cómo Hollywood teme a las reglas que alguna vez impuso. Si volvemos a *El ocaso de una vida* y *Vértigo*, vemos que Billy Wilder y Alfred Hitchcock, aún dentro

del sistema de estudios, sabían comprometerse con las reglas de la ilusión sin ceder a intereses externos, lo que les permitía expresar con libertad sus visiones del mundo. Hoy, en cambio, ese sistema parece desentenderse por completo de los realizadores, y quienes intentan sostener una visión personal lo hacen en un entorno cada vez más adverso.

Lynch también experimentó esa frustración en más de una ocasión y su venganza consistió en dejar caer las cortinas para mostrar que ese lugar, supuestamente mágico, no hace más que fabricar ilusiones y aplastar en el proceso los sueños de personas como Diane. Prueba de ello es la famosa e incómoda escena de la audición, en la que Betty se transforma por completo para que el reflector la apunte sin importar lo denigrante que resulte y sin saber siquiera si obtendrá la recompensa que espera. Desde esa perspectiva, en *El camino de los sueños*, Hollywood ya no es el lugar donde las fantasías se cumplen.

Al contrario, se presenta como un espacio fuera de lo terrenal, como el Club Silencio, donde se rompe con el artificio y basta con girar la llave de los sueños para enfrentar los horrores. Al salir de la fantasía, se carga con la angustia de no haber alcanzado aquello que la protagonista —como tantas otras personas que llegaron allí— deseaba. Esa devastación emocional hace que el suicidio de Diane, ocurrido en los minutos finales, no cierre el relato, sino que abra la única puerta hacia un delirio donde su tan ansiada fantasía, al fin, parece cumplirse.

LUCES, CÁMARA... SILENCIO

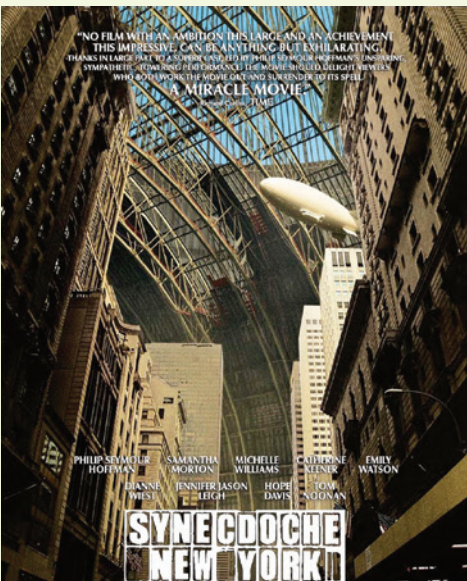
Si algo hace especial a *El camino de los sueños*, como toda obra

maestra, es lo inabarcable que resulta. Prueba de ello es que este análisis, a pesar de su extensión, se queda corto frente a todo lo que la película puede ser, dejando de lado muchos otros aspectos. La muestra perfecta reside en que *El ocaso de una vida* y *Vértigo* no son sus únicas influencias claras, sino que existen otros títulos igual de importantes, también señalados por Bedoya en su texto, como *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) o *Redes en el atardecer* (*Meshes of the Afternoon*, Maya Deren, 1943). Asimismo, la sombra de estos dos filmes no se limita a la analizada aquí, pues su huella también puede rastrearse en otras obras de David Lynch, como *Twin Peaks*, *Carretera perdida* o *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986). En definitiva, lo expuesto a lo largo del texto permite demostrar cómo las ideas extraídas de esas películas refuerzan lo planteado al inicio: que David Lynch, influenciado por la obra de Billy Wilder y Alfred Hitchcock, subvierte las convenciones del Hollywood clásico para construir, al igual que ellos en su momento, una obra capaz de romper con los paradigmas de su época.

El camino de los sueños se presenta como una crítica devastadora a la industria del entretenimiento. Así como esta película nació influenciada por obras anteriores, también sentaría un precedente para futuras creaciones de estilo similar, como *El misterio de Silver Lake* (*Under the Silver Lake*, David Robert Mitchell, 2018), *El misterio de Soho* (*Last Night in Soho*, Edgar Wright, 2021) o *La bestia* (*La bête*, Bertrand Bonello, 2023). Con este filme clave del siglo XXI, Lynch propone una nueva forma de relacionarse con el lenguaje cinematográfico, exponiéndolo en frente de toda la audiencia para luego volverlo a ensamblar a su antojo con la convicción de que, sea cual sea la forma en que se use, solo proyecta una ilusión. ¿Eso implica que el único camino sea la desolación? No necesariamente, porque ni siquiera el propio Lynch descarta una salida luminosa al calvario que filma. Solo queda permanecer alerta ante los destellos de fama y fortuna que Hollywood promete, porque, si esos deseos se oscurecen, corremos el riesgo de terminar atrapados en un silencio ensordecedor.

CONCEPTO CLAVE

Foto: IMDB



PELÍCULA

LABERINTO. Es un tipo de filme cuya estructura narrativa fragmenta el relato, rompe la linealidad y obliga al espectador a reconstruir activamente el sentido, como si estuviera en un laberinto. Ejemplos paradigmáticos incluyen películas de David Lynch o Charlie Kaufman, como *Synecdoche, New York* (2008), donde la forma narrativa es parte esencial del significado.

REFERENCIAS

- Bedoya, R. (2023). *Del blockbuster al autorretrato. Apuntes sobre el cine de hoy*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Cabrejo, J. C. (2013). *Vértigo*. ¿Qué nos dice sobre el cine? *Ventana Indiscreta*, (9), 34-39.
- Filmin. (2025, 8 de abril). *¿Tienes fuego? Un vídeo análisis de Alejandro G. Calvo sobre la obra de David Lynch | Filmin* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=hMQjLI-iTdU>
- Iturregui-Motiloa, V. (2022). David Lynch y la reimaginación del Hollywood clásico. Un viaje en el tiempo por una Carretera perdida llamada Mulholland Drive. *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, 23, 23-42. <https://doi.org/10.7203/eutopias.23.23652>
- McGowan, T. (2007). *The impossible David Lynch*. Columbia University Press.
- Truffaut, F. (2009). *El cine según Hitchcock* (3.ª ed., H. Tobías, Trad.). Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1966)

La admiración del líder de Bastille, Dan Smith, por David Lynch pasó de la cinefilia a la creación. En la música y el imaginario visual de la banda de pop alternativo, personajes, atmósferas y motivos de *Twin Peaks*, *Eraserhead* y otros filmes del director reaparecen transformados, hasta convertir una influencia personal en un puente entre públicos, generaciones y lenguajes artísticos.

LOS INDICIOS DE DAVID LYNCH EN DAN SMITH Y LA MÚSICA DE BASTILLE

Diana Laura Pinto Barrera

COMPOSICIONES DESDE VOCES AJENAS





Will Farquarson, Dan Smith, Kyle Simmons y Chris Wood, los integrantes de Bastille. El cine, la televisión y la cultura popular han funcionado desde los comienzos de la banda como materiales para construir canciones y universos visuales propios.



Foto: ZUMA Press

APRENDER DEL DESCONCIERTO: Ver películas como *Cabeza borradora* y *El camino de los sueños* le permitieron a Smith entender que el cine de Lynch era una experiencia que continúa después de que ha terminado la función.

cuando tenía apenas entre diez u once años y descubrió el cine de horror; él mismo conjetura que, al ser un género que tenía prohibido, esto le atrajo a insertarse cada vez más en él. Fue así que vio *slashers*, horror japonés y *giallo*, que le dirigieron al cine de arte e *indie*. Exploró el horror tanto como pudo, en la pantalla y mediante lecturas, y fue en este proceso que se topó con la existencia de David Lynch, el cual impactaría en su trayectoria personal y artística (Lanham, 2016; Parkin, 2018; Smith, 2016).

Dan Smith relata que uno de los primeros proyectos de Lynch que vio fue *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1977), el cual lo dejó muy confuso, pues no sabía qué estaba pasando. Otro fue *El camino de los sueños* (*Mulholland Dr.*, 2001), que pudo apreciar de adolescente en la pantalla grande junto con su papá, lo cual fue interesante a la vez que incómodo por ciertas escenas. Salió del cine con la urgencia de intercambiar ideas sobre lo que acababa de ver, y se pasó hablando con su padre al respecto durante todo el trayecto de regreso a casa, ya que ninguno de los dos estaba muy seguro de cómo interpretarla, lo cual supone que era el punto (Audacy, 2014; Smith, 2016).

A Smith le encantó que *Mulholland Dr.* exigiera a las audiencias engancharse y comprometerse con la cinta para poder contribuir a la construcción de la narrativa presentada bajo esa lógica onírica; que las dejara pensando y conjeturando una vez terminada, y que despertara en ellas el impulso de compartir sus impresiones con otras personas. Esto ocasionó que entrara a foros de internet, en los que pudo discutir y teorizar sobre la película, y que buscara

amistades que la hubieran visto para poder comentarla (Audacy, 2014). La película tuvo así ese efecto del arte como punto de encuentro y como aquello que irrumpe en los esquemas mentales de quienes presencian la obra, al grado de motivarlos a socializar sus interpretaciones y escuchar las ajenas.

Un tercer proyecto —y quizá el más reconocible— del creativo estadounidense que marcó a Dan Smith fue *Twin Peaks* (1990-1991). En una época en la que no existía el *streaming* y con una producción localizada al otro lado del mundo, acceder a ella fue difícil, pero no imposible. Se las apañó para conseguirla en DVD de importación y se obsesionó; elogió la serie y, como buen fan converso, trató de lograr que sus amistades la vieran y les gustara tanto como a él. Uno de los principales atractivos fue que retrataba la vida pueblerina de una forma que llegaba a transmitir una sensación casi telenovellesca, pero encaminando la historia

la pena abordar otro en el que su impacto resuena con menor ímpetu: el musical.

El caso a presentar es el de Dan Smith, vocalista y fundador de la banda británica Bastille, para quien, a lo largo de su vida, el director fue un héroe y figura a seguir. La pasión del inglés por el cine se remonta a su infancia,

David Lynch es un nombre que dice mucho para quienes tenemos cierta familiaridad con el cine y televisión contemporáneos. Director, productor, guionista, actor, músico y mucho más, Lynch fue un hombre que nunca se limitó a una sola disciplina para explorar su creatividad. Resulta más que evidente

que ha influenciado el trabajo de dirección, producción y guionismo de la actualidad, como en el cine de Jonathan Glazer (*Bajo la piel* [*Under the Skin*, 2013] y *La zona de interés* [*The Zone of Interest*, 2023]), de Jane Schoenbrun (*Todos vamos a la feria del mundo* [*We're All Going to the World's Fair*, 2021] y *Vi el brillo del televisor* [*I Saw the TV Glow*,

2024]) y de Ana Lily Amirpour (*Una chica regresa sola a casa de noche* [*A Girl Walks Home Alone at Night*, 2014] y *Amores caníbales* [*The Bad Batch*, 2016]); en la pantalla chica también ha sido inspiración para series como *Mr. Robot* (2015-2019) de Sam Esmail o *Atlanta* (2016-2022) de Donald Glover. Mucho podría decirse desde estos ámbitos, pero vale

hacia algo siniestro y oscuro, a la par que incluía elementos graciosos, bizarros y complejos que la hacían única (Parkin, 2018; Smith, 2016).

Ya en el ámbito musical, *Twin Peaks* fungió como válvula de escape para dirigir la atención en entrevistas hacia la serie. Para el lanzamiento del primer álbum de Bastille, *Bad Blood* (2013), a Dan Smith le resultaba incómodo hablar de sí mismo y de la música que había hecho su banda. Pero el contar con una canción titulada *Laura Palmer*, nombrada a partir del personaje de *Twin Peaks*, le posibilitaba desviar el tema y hablar de la serie y de Lynch (Smith, 2016). Así, *Laura Palmer* resultó ser un recurso de apoyo al que el vocalista podía recurrir cuando le preguntaban por su trabajo, pues existía un vínculo entre este y el del director.

Laura Palmer fue una joven asesinada en el pueblo de *Twin Peaks*, y la búsqueda del perpetrador del crimen por parte del FBI es el misterio sobre el que gira la trama. La canción de Bastille alude a ello, Smith la com-

LAURA PALMER CONVIRTIÓ LA ADMIRACIÓN DE SMITH POR *Twin Peaks* en música y, a la vez, llevó al público de Bastille a descubrir por primera vez el universo de David Lynch.

puso como un guiño tanto hacia la serie en sí como a David Lynch en su generalidad, apuntando a una atmósfera extraña e inquietante que remite a los escenarios persistentes en sus obras (NME, 2013).

Smith recuerda con gran satisfacción que, en el periodo en que su canción *Laura Palmer* se insertó en el oído público, muchos fans de la banda se aventuraron a ver *Twin Peaks* —y más del tra-

bajo del director— debido a ella y a las menciones constantes del vocalista a ambos. Esto abrió la puerta al mundo de Lynch a una generación que no había crecido en los noventa. Su introducción se dio mediante la música, ya que incluso fans más jóvenes llegaron a preguntarle si Laura era su novia, lo cual se convirtió en otra oportunidad para hablar de la serie (Parkin, 2018; Smith, 2016). Se produjo así un efecto dominó: Dan Smith descubrió a Lynch a una corta edad, este impactó en su vida hasta el punto de incorporarlo en su propio trabajo artístico, y su obra musical alcanzó a otro tipo de público que, a su vez, volvió la mirada hacia David Lynch.

Esta situación no me es ajena, ya que precisamente fue por Bastille que descubrí la obra del cineasta y vi *Twin Peaks*. Me resultó curioso que una de sus canciones llevara el nombre de un personaje ficticio, y despertó mi interés el que en los círculos de fans se mencionara con frecuencia esta admiración de Smith por Lynch. Aunque me tomaría varios años más adentrarme mejor en su filmografía —y verla con ojos más maduros—, para mí David Lynch quedó interconectado con Bastille a causa de lo anterior.

Pero la influencia del guionista rebasa en Smith la canción referida. De manera menos directa se ubican toques lynchianos en la portada del álbum *Bad Blood* con un hombre de espaldas corriendo en una carretera e iluminado por los faros de un auto, que recuerda a *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1997), o en sus primeros videos musicales como los de *Bad Blood* o *Things We Lost In The Fire* por sus aspectos visuales (Almeida, 2013; Audacy, 2014; Boost, 2014; Lanham, 2016).

El fanatismo de Smith consiguió concretar un encuentro con su ídolo en 2013. Todo se dio a partir de que el DJ inglés Rob da Bank le solicitó hacer un *remix* de una de las canciones del director, *Are You Sure*, de su álbum *The Big Dream* (2013), ya que su sello discográfico era el distribuidor en Europa. Lo que hizo el vocalista de Bastille en colaboración con el DJ fue aislar la voz de Lynch e imaginárselo flotando en el espacio; a ello le agregó la pista de sonidos que sugiriera este entorno (empleando, por ejemplo, solos de *theremin*) junto a la música vocal de Dan Smith, algo que él narra como “obligarlo” a un dueto sin que el cineasta lo supiera (Audacy, 2014; Parkin, 2018; Smith, 2016).

Tras haber concluido el *remix*, el siguiente paso era enviárselo a Lynch. Ante ello, Smith estaba nervioso por cómo iba a reaccionar y qué iba a opinar uno de sus héroes sobre el giro que le había dado a su composición. Uno de los escenarios que no consideró fue que sería bienvenido en su casa. Al director le gustó mucho el resultado, por lo que él y su equipo invitaron al inglés a visitarlo la próxima vez que estuviera en Los Ángeles (Audacy, 2018; Smith, 2016). Pese a que no estaba seguro de qué esperar, Smith recuerda la reunión con mucho afecto: pasó un rato agradable en compañía de Lynch, quien se mostró interesado en la banda y su proceso creativo. También invitó a Smith a un café de su propia cosecha, perteneciente a su marca David Lynch Coffee, sobre el cual, en una entrevista, apuntó que estaba muy fuerte (NME, 2017). Asimismo, Lynch le pidió que audicionara para *Twin Peaks: The Return* (2017) y, aunque Dan Smith grabó una cinta para ello, sostiene que la actuación no es lo suyo y califica su

Foto: WENN



Durante varios años, el característico copete de Dan Smith evocó tanto la silueta de Henry Spencer en *Cabeza borradora* como el inconfundible peinado del propio David Lynch.

VER TAMBIÉN



TWIN PEAKS: THE MISSING PIECES (2014)

David Lynch reunió cerca de noventa minutos de escenas eliminadas y tomas alternativas de *Twin Peaks: fuego camina conmigo*. Estas piezas amplían personajes y situaciones apenas entrevistados en el filme y devuelven a escena a varios habitantes de *Twin Peaks*. Un complemento para los fans más acérrimos.

volvieron reconocibles. Con el afán de marcar una nueva era con su tercer álbum, *Doom Days* (2019), y con la intención de generar un cambio, el vocalista se rapó, aunque su cabello había sido una parte icónica de su look durante un periodo extenso (El País, 2018). Además, como parte de su atuendo ha portado *merchandising* de obras de Lynch como *Twin Peaks*, *Cabeza borradora* y *Carretera perdida*.

Bastille sería una banda muy diferente sin la influencia de David Lynch. El estudio en el que graban su música desde 2017 se llama One Eyed Jacks, aludiendo al burdel y casino del mismo nombre de *Twin Peaks*. Evidentemente, el lugar fue bautizado así por Dan Smith, lo que generó que Lynch se halle presente de manera simbólica en sus producciones (Kress, 2019).

Todo lo relatado es el vivo reflejo del peso que tuvo, ha tenido y continuará teniendo Lynch en la sociedad. Su influencia traspasa fronteras generacionales, geográficas, mediáticas y artísticas. Nunca podremos saber a ciencia cierta a cuántas personas ha influenciado con su trabajo ni a cuántas ha motivado a crear, a ser fieles a sí mismas y a la visión que tienen de y para su arte. Sus proyectos de cine y televisión han tocado fibras sensibles de muchísimas personas, incluyendo, y nos han permitido vernos reflejados en sus obras y sentirnos en compañía mediante narrativas que quizá no logramos

Foto: Cristina Massei



VER TAMBIÉN

XIU XIU PLAYS THE MUSIC OF TWIN PEAKS (2016).

La Gallery of Modern Art de Australia encargó a Xiu Xiu reinterpretar la música de *Twin Peaks* para una exposición dedicada a Lynch. El proyecto terminó convertido en este álbum, en el que la banda rehace las composiciones de Angelo Badalamenti desde su propio lenguaje experimental.

descifrar por completo, pero que transmiten sensaciones capaces de conmover hasta lo más íntimo de nuestro ser. Su presencia permanece de esta forma.

El trabajo de Lynch sobresale como vínculo social y prueba el potencial que el arte tiene para facilitarlo, lo que considero que fue particularmente notorio tras su fallecimiento en enero del 2025. En redes sociales, eventos y proyecciones, la gente se unió para colectivizar los sentires que trajo su pérdida: desde fans casuales y entusiastas hasta quienes trabajaron con él en uno o varios proyectos de su carrera, e

incluso quienes llegaron a atenderlo en cafeterías. Smith se unió a este homenaje con una publicación en la que subrayó lo formativo que fue Lynch en su vida, así como su admiración por él, y lamentó que ya no esté para realizar cosas maravillosas, extrañas y retadoras (Bastille, 2025).

Lo ejemplificado en este texto a partir de una figura del mundo de la música como Dan Smith pretende dejar constancia de una de las miles de vidas en las que Lynch tuvo repercusión. Su caso no es aislado ni el más emblemático, pero es precisamente por ello que resulta pertinente hablar del mismo, pues permite reflejar, a través de una persona específica, la diversidad de contextos y niveles en los que la mente de Lynch se insertó y contribuyó a forjar las vivencias de otras personas. Y, sobre todo, que lo seguirá haciendo.

La fascinación de Dan Smith por Lynch pasó del consumo cinéfilo a la creación: canciones, videoclips y decisiones estéticas de Bastille fueron incorporando huellas de aquel universo.

REFERENCIAS

- Almeida, E. (2013, 29 de agosto). Bastille Frontman Dan Smith on Success, Wild Hair, and Meeting David Lynch. *Mic*. <https://www.mic.com/articles/61003/bastille-frontman-dan-smith-on-success-wild-hair-and-meeting-david-lynch>
- Audacy. (2014, 6 de febrero). *Bastille Obsess on David Lynch, Explain They're Not Rock* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=INUgiN9gfgq>
- Audacy. (2018, 24 de julio). *Dan Smith LOVES 'Twin Peaks' - Here's What Happened When He MET David Lynch! (EXCLUSIVE)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4iTaryv5FUY>
- Bastille. (2025, 16 de enero). *I never normally do things like this—at risk of jumping on someone else's grief—but David Lynch...* [Imagen adjunta]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1151752669655889&id=100044634990214&set=a.250948429736322>
- Boost, J. (2014, 21 de enero). Bastille's Dan Smith: 'It all began in SW London'. *The Resident*. <https://www.theresident.co.uk/news/21473866.bastilles-dan-smith-it-began-sw-london/>
- El País. (2018, 26 de julio). *Dan Smith: "No quería que se identificase a Bastille por un estúpido corte de pelo" | TENTACIONES* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=QgO6LCV3JNA>
- Kress, B. (2019, 14 de junio). Bastille's Dan Smith Breaks Down Third Album 'Doom Days'. *Billboard*. <https://www.billboard.com/music/pop/bastille-dan-smith-doom-days-interview-8515953/>
- Lanham, T. (2016, 1 de agosto). Cover story: Bastille. *Illinois Entertainer*. <https://illinoisentertainer.com/2016/08/cover-story-bastille/>
- Marson, M. (2022, 8 de febrero). Leading Man. *Behind The Blinds*. <https://www.behindtheblinds.be/love/leading-man>
- NME. (2013, 18 de abril). *Bastille, 'Laura Palmer' - Song Stories* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=w3Ypo1KlpTA>
- NME. (2017, 17 de febrero). *Bastille's Dan Smith fangirls over 'Twin Peaks' @ VO5 NME Awards 2017* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=SADo4KdUh78>
- Parkin, C. (2018, 11 de enero). My Hero: Bastille's Dan Smith on David Lynch. *Red Bull*. <https://www.redbull.com/int-en/bastille-frontman-dan-smith-talks-about-his-hero-david-lynch>
- Smith, C. (2013, 28 de agosto). London's Bastille Trace The Best Of British Rock, Including Morrissey's Pompadour. *Radio.com*. <https://web.archive.org/web/20150717233439/http://radio.com/2013/08/28/londons-bastille-trace-the-best-of-british-rock-including-morrisseys-pompadour/>
- Smith, D. (2016, 8 de septiembre). The Movie Geek. *The Line of Best Fit*. <https://www.thelineofbestfit.com/features/longread/bastilles-dan-smith-the-movie-geek>

LA MUERTE DE LYNCH MOSTRÓ HASTA QUÉ PUNTO había creado comunidades de seguidores. Dan Smith fue uno de los muchos que lo despidieron como una figura decisiva en su manera de imaginar el mundo.



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.



Foto: THA



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-

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

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 lynchiano: 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



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 voyeurismo 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. *Vértigo* 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-*

didá, 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 calçadas de *Mesher 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 Kesher, 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 Boulevard*, 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 Boulevard* 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 contracaras.

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, somos 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: MUBI



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 imaginería 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, despega 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

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.

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.

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: híbrido 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*, Clé-

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.

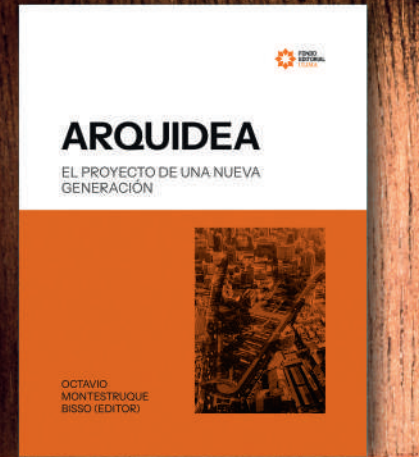
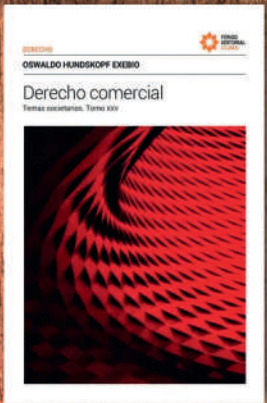
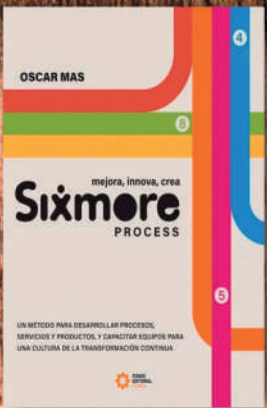
ment Cogitore, 2015) evidencian esa influencia. Más que una simple apropiación estilística, lo que estos cineastas retoman de Lynch es una concepción del cine como espacio en el que la ficción, el sueño y lo inexplicable permiten revelar dimensiones profundas y frecuentemente perturbadoras de la realidad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

PUBLICACIONES



Sixmore Process. Mejora, innova, crea
Oscar Mas
2026, 156 p.

Un lento fundido a negro. Viaje y deriva por las series del siglo XXI
Giancarlo Cappello Flores
2025, 194 p.

Ingmar Bergman, un cine a corazón abierto
Issac Leon Frías (editor)
2026, 412 p.

Derecho comercial. Temas societarios. Tomo xxv
Oswaldo Hundskopf Exebio
2026, 356 p.

Arquidea. El proyecto de una nueva generación
Octavio Montestruque Bisso (editor)
2026, 322 p.

Mujeres del Perú. Fotografías de Yayo López
Yayo López
2026, 148 p.

Ventana Indiscreta 34
José Carlos Cabrejo (editor)
80 p.

De princesas a heroínas. Nuevas protagonistas en el cine de animación
Álvaro Iparraguirre Bernaola
2026, 208 p.



Ventas: en las principales librerías del país y en Libun (sede Universidad de Lima) libun@ulima.edu.pe
Distribución: publicaciones@ulima.edu.pe

Telf. (511) 437-6767, anexo 30131
fondoeditorial@ulima.edu.pe

Consulte más publicaciones en www.ulima.edu.pe



PRÓXIMO NÚMERO: CINE PERUANO Y LATINOAMERICANO