

CINE

VENTANA indiscreta

Primera
parte

DAVID LYNCH VER LO IMPOSIBLE

Un cine que transita entre sueños y pesadillas.
Analizamos cada una de sus películas.

índice

Presentación	3
De habitaciones rojas y carreteras perdidas: el cine de David Lynch (primera parte) Isaac León Frías	4
El fuego camina con nosotros Una conversación íntima sobre David Lynch Brunella Bertocchi y José Carlos Cabrejo	14
Detrás del telón El motivo visual de la cortina en el cine de David Lynch (primera parte) Agustín Baella Arsentales	24
El humor según David Lynch Richard Kevin Bejar Pacheco	32
La pesadilla de ser padre en <i>Cabeza borradora</i> Richard O'Diana Rocca	36
La monstruosidad civilizada <i>El hombre elefante</i> de David Lynch y la deconstrucción del monstruo victoriano Alberto Ríos	41
Lynch, patria y familia El entramado social y político de <i>Terciopelo azul</i> Gustavo Vegas Aguinaga	48
Caminando con el fuego Apuntes sobre David Lynch Carlos Torres Rotondo	58
Los Ángeles y los ángeles de David Lynch Mariano Soto Gonzales	66
"My little girl is dead" El duelo colectivo por Laura Palmer en <i>Twin Peaks</i> Sha Sha Gutiérrez	74

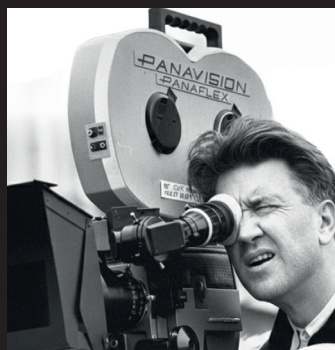


Foto de portada: David Lynch en el rodaje de *Corazón salvaje* (1990)
Fuente: *The New York Times*

VENTANA INDISCRETA N.º 34
Revista de la Facultad de Comunicación
Segundo semestre del 2025

© Universidad de Lima
Fondo Editorial

Av. Javier Prado Este 4600, Urb. Fundo Monterrico
Chico, Santiago de Surco, Lima, Perú
Código postal 15023
Teléfono (511) 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

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Agustín Baella, Richard Kevin Bejar Pacheco, Brunella Bertocchi, Sha Sha Gutiérrez, Richard O'Diana Rocca, Alberto Ríos, Mariano Soto Gonzales, Carlos Torres Rotondo y Gustavo Vegas Aguinaga

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/revistaventanaindiscreta/

ENCUÉTRANOS 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

La noticia del fallecimiento de David Lynch, a inicios de este año, nos llevó a preparar este homenaje a quien fuera uno de los cineastas más importantes de los últimos tiempos. Pocos directores han tenido la capacidad de transformar con tanta radicalidad la experiencia audiovisual, difuminando los límites entre el cine, la televisión, la música y las artes visuales. La impronta de Lynch es, al mismo tiempo, perturbadora y entrañable; oscila entre la pesadilla y el humor, entre lo íntimo y lo colectivo, entre la abstracción plástica y la honda emoción. Su obra, más que una filmografía, se ha convertido en un territorio de exploración inagotable para críticos, académicos y espectadores.

La convocatoria de este número obtuvo una respuesta masiva. La cantidad y diversidad de textos recibidos nos confirmó algo que ya intuíamos: Lynch es un cineasta que sigue generando pasión, debate y nuevas lecturas en diferentes generaciones. Por ello, decidimos estructurar este homenaje en dos partes. La primera —el número que tienen en sus manos— está centrada en los inicios de su carrera, desde sus primeros cortometrajes y *Cabeza borradora* hasta la aparición de *Twin Peaks*. La serie de televisión, con su irrupción en la cultura global y su carácter de bisagra, se convierte en el punto de cierre para esta primera entrega y, al mismo tiempo, en el umbral que permite anticipar la siguiente.

En estas páginas se propone un recorrido amplio, plural y polifónico. Los artículos que aquí se reúnen abordan las obsesiones recurrentes de Lynch, su particular sentido del humor, la manera en que reconfigura géneros y arquetipos, así como sus vínculos con lo social, lo político y lo cultural. Cada texto ofrece una mirada que, desde diferentes sensibilidades críticas, ayuda a comprender cómo se configuró el universo lynchiano en su primera etapa, marcada por lo experimental, lo onírico y lo profundamente perturbador.

El próximo número de *Ventana Indiscreta* retomará esta exploración, sobre todo, desde los años noventa: otros ángulos de la serie *Twin Peaks* hasta la tercera temporada (*The Return*), *Carretera perdida*, *Una historia sencilla*, *El camino de los sueños* (más conocida por su título original, *Mulholland Dr.*), *Inland Empire* y otras experiencias audiovisuales en las que Lynch desplegó nuevas búsquedas formales y temáticas. Si en esta primera parte esencialmente descubrimos los cimientos y las tensiones iniciales de su obra, en la segunda veremos su consolidación y expansión como uno de los artistas audiovisuales más influyentes de las últimas décadas.

Con este doble homenaje buscamos no solo recordar a un creador indispensable, sino también mantener viva la discusión crítica sobre una obra que seguirá acompañándonos como fuego que camina con nosotros.

Isaac León Frías

DE HABITACIONES ROJAS Y CARRETERAS PERDIDAS

Primera parte



En memoria de David Lynch (1946-2025), hacemos un repaso de su filmografía que abarca su perfil de autor multidisciplinar, así como las estéticas que marcaron su obra, capaz de revelar dimensiones inéditas del mundo y del inconsciente. Luego, se revisan sus derivaciones estilísticas, en especial a partir de la serie *Twin Peaks*. Esta es la primera entrega del texto; la segunda y final aparecerá en el próximo número.

UN AUTOR RENACENTISTA

Rara avis en el cine norteamericano posterior a la crisis de las empresas y los estudios en la década de 1960, David Lynch no hubiese sido concebible en la tradicional política de géneros vigente de modo perentorio hasta esa década, aunque de cuando en cuando aparecían “anomalías”, es decir, películas que escapaban a las reglas dominantes. Es cierto que *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1977) es una ópera prima independiente, financiada en su mayor parte por el American Film Institute (AFI), que no es una empresa productora, sino una entidad sin fines de lucro que propende a la enseñanza

profesional, al conocimiento y a la conservación del cine estadounidense, y en el que Lynch había hecho estudios. Pero, luego de esa obra inicial lanzada en diversos festivales y rápidamente convertida en filme de culto, Lynch pasa a las ligas mayores con *El hombre elefante* (*The Elephant Man*, 1980) y *Duna* (*Dune*, 1984), y se convierte en un nombre reconocido a la luz de su segundo y tercer largos (aunque *Duna* no fuese el éxito comercial, ni mucho menos, que se esperaba). Con los que vienen luego, se convierte en un autor de prestigio y con una audiencia no masiva, pero sí considerable, aunque no todos sus filmes alcanzaron el mismo rendimiento o difusión en su



EL CINE DE DAVID LYNCH

momento. Como ocurrió muy pronto con *Cabeza borradora*, la de Lynch se impuso como una obra de culto; tal vez, una de las más asentadas como tal en las últimas décadas. Todo hace prever que este carácter continuará o, quizá, se potenciará aún más después de su fallecimiento.

Lynch tuvo la capacidad y la suerte de poder articular una filmografía —relativamente breve en el largometraje y cuantiosa en número de cortos— que lo ubica entre los artistas más relevantes y no solo en el ámbito de la Norteamérica de los últimos 50 años. Digo artistas en el sentido más multidisciplinar de la palabra. Lynch ya era dibujante, pintor y fotógrafo, además de cor-

tometrajista, antes de dar el paso al cine de larga duración. Y lo siguió siendo a lo largo de su vida, donde fue, asimismo, escultor, músico, diseñador de muebles y objetos, entre otras actividades, que incluyen trabajos publicitarios y clips para la televisión.

En el artículo introductorio del libro colectivo *Ingmar Bergman, un cine a corazón abierto*, hago mención al carácter renacentista de la obra del realizador de cine y hombre de teatro sueco, destacando sus inquietudes y preocupaciones intelectuales y estéticas, y lo ubico en el círculo de los cineastas *renacentistas*, es decir, de aquellos que conjugan raíces y filiaciones artísticas, culturales o científicas

**LYNCH
YA ERA
DIBUJANTE,
PINTOR,
FOTÓGRAFO
y dirigía
cortometrajes,
antes de dar
el paso al
cine de larga
duración. Y lo
siguió siendo
a lo largo de
su vida.**

variadas, un poco a modo de diversos artistas o intelectuales del Renacimiento. En una nota a pie de página agregaba varios nombres que merecían igualmente esa calificación, escogidos a lo largo de la historia del cine. Sin embargo, no incluí allí a quien con todo derecho podría considerarse quizá el más renacentista de los realizadores norteamericanos contemporáneos, que es justamente David Lynch, quien intentó cubrir, por vocación y curiosidad, diversos campos de expresión, entre los cuales la pintura y la fotografía ocuparon un lugar central, además, ciertamente, del cine (León Frías, 2025a). A su modo, y con todas las salvedades de la comparación, hay algo de un Leonardo da Vinci de estos tiempos en la obra de Lynch, con la casi certeza, dicho sea de paso, de que, de haber vivido entre los siglos xx y xxi, un equivalente coetáneo de Da Vinci habría sido también

director de cine. Repito que en Lynch hay “algo de” lo que fue Da Vinci en su tiempo, sin considerarlo ni mucho menos como ese equivalente hipotético que he mencionado, aun cuando hubo asimismo una parte “ingenieril” en su actividad. Pero vale ampliamente la figura del artista renacentista en el sentido figurado en que se emplea, y con total justicia¹.

UN UNIVERSO ALUCINATORIO

¹ Al respecto, Quim Casas sostiene lo siguiente: “Lynch ha planteado la concepción de un universo propio a través de distintas disciplinas. Considerarlo solo un director de cine resulta netamente insuficiente, ya que es también lo más parecido a un artista renacentista ... Las artes clásicas del renacentista (pintura, escultura, literatura) son apropiadas en Lynch por otros medios expresivos (música rock, cómic, diseño, Internet, *collage*, fotografía, sonido, arquitecturas efímeras) que se van contaminando mutuamente en torno a diversas ideas (texturas, tiempo pretérito, desdoblamiento, memoria, anomalías ocultas, metamorfosis de la carne, el mito de Hollywood, el paisaje industrial, la reinención del suspense) hasta alcanzar un todo armónico” (Casas, 2007, p. 18).

Sería muy reduccionista endilgarle a la obra fílmica de Lynch una categoría estética a manera de etiqueta, lo que es bastante común cuando se trata de caracterizar a un autor. Esas categorías son casi siempre aproximativas y hay que desconfiar de ellas por más que como críticos y analistas recurramos a usarlas por razones de facilidad, claridad y también pereza mental. Los críticos nos movemos con mapas conceptuales que deberían ser siempre guías de trabajo y no más que eso.

A Lynch se le atribuye el carácter de autor surrealista y eso es, para decir lo menos, francamente discutible. Primero, se debe a que el surrealismo fue un movimiento datado e incluso se discute mucho acerca de las afinidades que pudo haber entre sus representantes. Lo que sí ha habido son influencias, derivaciones y extensiones posteriores en diversos campos del arte, incluido el cine. De un modo más flexible,



1977 CABEZA BORRADORA

Su ópera prima. Una pesadilla en blanco y negro que explora el miedo a la paternidad y la alienación urbana.



1980 EL HOMBRE ELEFANTE

Basada en la vida de Joseph Merrick. Obtuvo 8 nominaciones al Óscar y consolidó a Lynch como un director respetado por la industria.



1984 DUNA

Adaptación épica de la novela de Frank Herbert. A pesar de las críticas mixtas, con el tiempo se volvió una obra de culto.



1986 TERCIOPELO AZUL

Una de sus películas más influyentes: mezcla misterio, erotismo y violencia bajo la fachada de una pequeña ciudad perfecta.



1990 CORAZÓN SALVAJE

Road movie salvaje y apasionada. Ganó la Palma de Oro en Cannes.

se puede hablar de atributos surreales (no surrealistas, por lo que tienen de alusión al *ismo* o movimiento artístico) o de adscripción a ciertas fuentes de un onirismo fílmico de raíces surrealistas, como se evidencia en la misma obra posterior de quien se supone representa canónicamente al surrealismo en su etapa de auge, el español Luis Buñuel. La obra mexicana buñueliana, de manera más elástica y “encubierta”, y la francesa, de modo aparentemente programático y ostensible, dan cuenta de un Buñuel que ya no es un surrealista al pie de la letra, si alguna vez lo fue. El onirismo se ha manifestado a través del tiempo, incluso en el cine de estudios norteamericano². Es decir, la

² El componente onírico ha estado presente en las películas de Hollywood desde la etapa silente, por ejemplo, en *El séptimo cielo* (7th Heaven. Frank Borzage, 1927). En los años treinta, cuarenta y más, ofrece algunos títulos notables en la línea de las historias de amor más allá de la muerte, como la cinta mencionada de Borzage. Unos pocos ejemplos son

construcción de un universo ilusorio, en el caso preciso de Lynch, la podríamos llamar, con mayor exactitud, alucinatoria. Esta es, en grados variables, la de *Cabeza borradora*, *Twin Peaks: fuego camina*

Sueño de amor eterno (Peter Ibbetson. Henry Hathaway, 1935), *El retrato de Jennie* (Portrait of Jennie. William Dieterle, 1948), *La dama y el fantasma* (The Ghost and Mrs. Muir. Joseph L. Mankiewicz, 1947) o *Pandora* (Pandora and the Flying Dutchman. Albert Lewin, 1951). Por otra parte, en los musicales de Vincente Minnelli hay una dimensión onírica, como la hay en muchas otras comedias musicales. Para decirlo de manera sencilla y clara, se puede entender lo surreal como un atributo asociado a lo onírico en un sentido amplio (lo que corresponde al sueño o a lo desconectado de la realidad) o, incluso, a lo que se puede desprender de la propia “realidad exterior”, es decir, lo que no pertenece a la órbita de lo onírico, de lo imaginado o fantaseado (la obra de Buñuel, Hitchcock, Franju, Delvaux y tantos otros lo demuestran) y sin la connotación de surrealista, entendido como lo propio de una estética proveniente de la corriente de ese nombre. Lo alucinatorio puede estar tanto en la “realidad exterior” (las imágenes pueden sugerirlo o potenciarlo) como en el entorno onírico o surreal y puede tener diversas manifestaciones. En Lynch, lo alucinatorio pertenece a la órbita de lo perturbador o desquiciado.

El horror no está en lo fantástico, sino en lo cotidiano que se descompone.

conmigo (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, 1992), *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1997), *El camino de los sueños* (*Mulholland Dr.*, 2001), *Inland Empire* (2006) y, también, aunque pudiese parecerlo en menor medida, el de *Tercio-pelo azul* (*Blue Velvet*, 1986) y *Corazón salvaje* (*Wild at Heart*, 1990), además de las tres temporadas de la serie televisiva *Twin Peaks* (de 1990, 1990/91 y 2017).

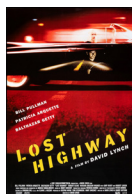
Ese universo alucinatorio se alimenta en la obra de Lynch de referentes que proceden

FILMOGRAFÍA



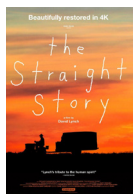
1992 TWIN PEAKS: FUEGO CAMINA CONMIGO

La precuela de la serie *Twin Peaks*. Explora los últimos días de Laura Palmer con los componentes melodramáticos, fantasmales e inquietantes que caracterizaban la serie.



1997 CARRETERA PERDIDA

Thriller psicológico fragmentado, marcado por identidades difusas y atmósfera inquietante.



1999 UNA HISTORIA SENCILLA

Una película atípica en su obra: un relato conmovedor basado en hechos reales. Sorprendió por su tono cálido y directo.



2001 EL CAMINO DE LOS SUEÑOS

Considerada una de las mejores películas del siglo XXI. Un rompecabezas narrativo sobre sueños, identidad y Hollywood.



2006 INLAND EMPIRE

Su obra más experimental. Rodada en digital, es un viaje caótico por realidades superpuestas y estados mentales alterados.

en parte del cine, como igualmente, y quizá en una medida mayor, de la pintura (hay quienes sostienen que Lynch era sobre todo un artista plástico), donde se reconocen, entre otros, algunos trazos o figuraciones del británico Francis Bacon, del austriaco Oskar Kokocshka o del norteamericano Edward Hopper, una referencia muy socorrida en las últimas décadas por sus posibles conexiones con diversos autores y películas, desde Hitchcock hasta Aki Kaurismäki o Roy Andersson, desde *Los asesinos* (*The Killers*, Robert Siodmak, 1946) hasta *Lejos del cielo* (*Far from Heaven*, Todd Haynes, 2002), por mencionar unos pocos ejemplos conocidos.

Pero no todo corresponde al universo alucinatorio. Algunas de sus cintas —*El hombre elefante* y *Duna*— están menos implicadas en la dimensión narcoléptica que menciona Quim Casas (2007, p. 27). Y *Una historia sencilla* (*The Straight Story*, 1999) carece totalmente de ella. Aunque la filmografía de Lynch no se instaló en la aparente variedad genérica que parecía asomarse en *El hombre elefante* y *Duna* —obras que pudieron hacer pensar en un registro más ecléctico en la continuación de su carrera—, no se contrajo luego a aquello. Más bien, sí se orientó a una línea expresiva en la que se combinan componentes propios del relato criminal, el melodrama, el horror en su vertiente del gótico americano y el humor negro³. Se evidencia en *Ter-*

³ La tradición del *American gothic* tiene sus raíces en el siglo XIX, en autores como Edgar Allan Poe o Nathaniel Hawthorne, y se desarrolló en el siglo XX con figuras como William Faulkner o Flannery O'Connor. En sus obras, lo sombrío se une a lo grotesco, lo



EN ACCIÓN. Un joven David Lynch en el set de su segundo largometraje, *El hombre elefante*, durante el rodaje.

ciopelo azul y *Corazón salvaje*, dentro de una construcción de relato en continuidad temporal; en *Carretera perdida*, *El camino de los sueños* e *Inland Empire*, con una temporalidad quebrada o incierta, donde los componentes oníricos o paraoníricos campean a su gusto, a veces tras las apariencias de lo cotidiano y normal.

En las dos primeras series de *Twin Peaks*, herederas tanto de la antigua y célebre serie televisiva *La caldera del diablo* (*Peyton Place*, produc-

estrafalario o lo pintoresco, en escenarios que suelen ser áreas rurales o pequeños pueblos.

ción de la cadena ABC emitida entre 1964 y 1969) como de producciones de bajo presupuesto de horror o criminalidad en ámbitos de pequeñas comunidades, la dimensión onírica está más acotada, pero la presencia de lo surreal se inserta, como lo hace igualmente en *Terciopelo azul* o *Corazón salvaje*, en escenas o situaciones de aparente realismo común y ordinario. En cambio, en la serie *Twin Peaks: el retorno* y en los largos *Twin Peaks: fuego camina conmigo* y, un tanto menos, en *Twin Peaks: las piezas perdidas* (*Twin Peaks: The Missing Pieces*, 2014), situadas estas dos últimas fuera del esquema serial de las producciones de



aje realizado en 1979. El filme le dio su primera nominación al premio Óscar como director.

largo aliento para la televisión, se hace más patente ese lado onírico.

Precisemos: las adherencias genéricas de esos filmes no les proporcionan la condición de representantes de esos géneros, pues, en cierto sentido, son pastiches, artefactos o, mejor, amalgamas de componentes variados. No del modo en que otras veces se mezclan bajo la óptica del humor, de la provocación o de la acción dinámica, como en el caso de Quentin Tarantino, por ejemplo. Hay, sí, pliegues de humor, pero de humor oscuro y siniestro. “Lo siniestro resulta inevitablemente relacionado con lo que nos resulta familiar”, anota Andrés

Hispano (1998, p. 26). Tal vez, las asociaciones con lo que se conoce como *neo-noir* pueden ser reconocibles de un modo más notorio, sin que inunden el íntegro de esos relatos ni los conviertan *ipso facto* en representantes inmediatos de estos (León Frías, 2025b)⁴.

⁴ En mi artículo “Las patentes de la ficción: el universo de Tarantino” (incluido en el libro de próxima aparición *Tarantino: la ficción bastarda*, editado por José Carlos Cabrejo), menciono el vínculo del director de *Pulp Fiction* con esa un tanto irregular constelación del *neo-noir* que desde fines de los sesenta se va perfilando en el cine americano. No es similar; desde luego, al que incorpora Lynch en sus películas. En Tarantino los componentes criminales tienen tonalidades más energéticas y lúdicas, por venales o trágicos que puedan ser sus filmes; en Lynch, las

¿Sabías QUE...?

Cabeza borradora tardó casi 5 años en rodarse. David Lynch filmaba de noche y en los descansos de sus trabajos para poder terminarla.

Entonces, la pertenencia de *Terciopelo azul* y *Corazón salvaje*, y en menor medida aún de *Carretera perdida*, *El camino de los sueños*, las series *Twin Peaks* y el largo *Twin Peaks: fuego camina conmigo*, a la vertiente del *neo-noir* es relativa o aproximativa. Sí, en las dos primeras está algo más acusada, pues en ellas el onirismo posee cualidades menos ostensibles en comparación con los largometrajes posteriores. Sin embargo, igualmente se advierte ahí otro motivo que suele mencionarse como dominante en una porción significativa de sus películas: la representación de un espacio pueblerino donde la imagen de tranquilidad y normalidad se ve perturbada por crímenes extraños, y donde, finalmente, no hay títere con cabeza porque todos, de una u otra manera, muestran lados siniestros, aunque sin

tonalidades son sombrías y lóbregas. Ambos autores comparten lo que José Havel (2011) denomina el *neobarroco noir*: “Sobre una estética de exuberancia formal e intenso poder expresivo” (p. 305). Otro motivo de interés es establecer puentes posibles entre el cine de Tarantino y el de Lynch.

la dimensión de aquellos que los tienen en grado sumo, como Frank Booth (Dennis Hopper) o Ben (Dean Stockwell), de *Terciopelo azul*, y también Bobby Peru (Willem Defoe) o Marietta Fortune (Diane Ladd) de *Corazón salvaje* o el Hombre Misterioso (Robert Blake) de *Carretera perdida*. En las series *Twin Peaks*, hay un trazado mucho más extenso en duración, situaciones y personajes de esa geografía lugareña donde la vida normal se ve perturbada y las pulsiones internas de los seres que habitan esa comunidad cercana a Seattle, en el estado de Washington, y próxima a la frontera con Canadá, afloran de maneras *non sanctas*⁵.

Una excepción de la tónica prevalente en la obra de Lynch está en *Una historia sencilla* que, debido a los antecedentes del realizador, no parecía afín a su universo. No obstante, se trata de una película notable a partir de lo que literalmente enuncia el título en español, que no corresponde al original⁶. Una historia lineal y llana (una suerte de *road movie* atípico) en la que el protagonista, que ha sufrido un colapso cardíaco, se desplaza desde su pueblo a otro en un largo recorrido de 500 kilómetros, utilizando como medio de locomoción su

⁵ No es una pequeña comunidad el Londres de *El hombre elefante*, pero también se respira allí esa ruptura de la normalidad con la irrupción, que no quiere ser transgresora ni desafiante, del personaje de John Merrick.

⁶ El título original *The Straight Story* puede traducirse de modo literal como 'la historia directa' o 'recta', aunque igualmente tiene la acepción de 'verdadero' (en España se estrenó como *Una historia verdadera*). Pero es también el apellido del protagonista, que se llama Alvin Straight, lo que hace que el título juegue con esos significados superpuestos.

pequeño vehículo cortacésped; a paso de tortuga, avanza durante varios días para visitar al hermano al que no ve por años y que ha sufrido, igual que él, un ataque al corazón. Ninguna conexión de estilo o narración con sus otras películas, salvo muy tangencialmente con *El hombre elefante*. Esta es también una historia narrada en continuidad realista, aunque con un tono dramático distinto y aristas sentimentales, y un mayor número de personajes que no tiene *Una historia sencilla*, además de matices particulares en el carácter de la intriga y del tratamiento fílmico y una mayor ambición argumental. Lo que sí cabe señalar ahora es que estas dos películas son las únicas que se inscriben dentro de una tradición narrativa —digamos que *El hombre elefante* de manera más acotada—, que pertenece al tronco del clasicismo fílmico. Hay quienes han tipificado al resto de la obra de Lynch con el impreciso adjetivo de posmoderno. Eso no se puede aplicar a *El hombre elefante*, a no ser que se fuerce mucho la argumentación, como a veces se ha hecho, y menos, claro está, a *Una historia sencilla*.

No es posible calibrar la obra de Lynch sin considerar la función del sonido, de manera amplia, y de las voces, ruidos y música. Michel Chion (2001), músico y analista cinematográfico, ha escrito lo siguiente:

Se puede decir que Lynch ha renovado el cine mediante el

sonido: si bien su reparto de escenas visual es clásico y transparente —aunque con una especie de retorcimiento ... su troquelado sonoro es de entrada personal. El sonido tiene una función concreta, que es la de propulsarnos en la película, catapultarnos a su interior, rodeados por su duración. (p. 70)

En el orden de lo sonoro, la música de Angelo Badalamenti se convirtió, desde *Terciopelo azul*, en una parte fundamental de un universo fílmico que ya en *Cabeza borradora* había prestado una especial atención al rol desempeñado por los efectos acústicos y las intervenciones musicales. Las atmósferas de Lynch no se podrían sostener del todo sin los acordes musicales de Badalamenti⁷. Eso, desde luego, alcanza una potencia mayor en los largometrajes, en los que Lynch incorpora, asimismo, piezas no concebidas directamente para los filmes, provenientes de intérpretes o bandas diversas. Como es el caso de las canciones de Elvis Presley (*Love Me Tender*), Bobby Vinton (*Blue Velvet*) o Roy Orbison (*In Dreams*), que alcanzan un grado intenso de imantación emocional. En cambio, en las series *Twin Peaks*, los acordes

DATOS # # CURIOSOS

A PESAR DE SER SU PELÍCULA MÁS LINEAL (o quizá por eso) según el propio Lynch, *Una historia sencilla* (1999) fue el más experimental de sus filmes.

⁷ En palabras de Michel Chion (1997), "el toque jazzístico que hoy forma parte de la atmósfera [de los filmes de Lynch] bien puede haber sido aportado por el compositor que se convirtió en su colaborador habitual, y haber contribuido a fijar el Lynch *touch* más de lo que Lynch hubiera conseguido por sí mismo. Incluso el autor más personal es producto también de la aportación de otros" (p. 305).

de Badalamenti se repiten debido a la construcción serial, sin perder el efecto atmosférico y los matices emocionales diversos que logran en los largometrajes.

LOS PRIMEROS PASOS DE UNA OBRA POLIÉDRICA

La extensión del texto no me permite detenerme en la caudalosa producción de cortos de Lynch. En ese campo inició su andadura, acompañó su carrera y la cerró en sus últimos años. Cortos, videos y clips forman la parcela más abultada de su trabajo audiovisual, incluso antes de su ingreso al AFI había filmado un experimento en 16 mm (*Six Men Getting Sick*, 1967) y un corto de cuatro minutos (*The Alphabet*, 1969), una mezcla de acción real y animación, que le sirvió de carta de presentación al AFI. También con acción real y animación, en blanco y negro y color, filma un medimetro en 1970, *The Grandmother*, que es un anticipo del que será su

primer largometraje y de su posterior producción de cortos en cine y video de carácter siempre experimental.

Para situarnos ya en el terreno de los filmes de larga duración, digamos que *Cabeza borradora* —originalmente su trabajo de fin de curso en la AFI y que se amplió considerablemente en su extensión— es, de entrada, una pieza *underground* que sitúa la acción en una dimensión temporal incierta y cargada de sugerencias oníricas en el interior de un espacio cerrado muy acotado. Se percibe inspirada en la tradición de las vanguardias más radicales (fílmicas y plásticas) y no sigue un patrón narrativo canónico, pese a tener un personaje central de constante presencia (Jack Nance), lo que no suele ser común en las experiencias vanguardistas⁸.

⁸ Por lo común, en buena parte de las experiencias vanguardistas que rompen con la arquitectura del relato legible, se diluye —o no existe— el protagonismo individual o el estatuto

BUTACA UNIVERSITARIA

Corazón salvaje se sigue sintiendo fresca. Tiene momentos de serie B, por la violencia y el sexo, pero con una estética perfectamente cuidada.

JOSÉ LLONTOP
Facultad de Comunicación
ULIMA

★★★★★

Cabeza borradora es una obra notable que, además de enigmática, anticipa también muchas de las obsesiones y temas recurrentes de Lynch.

MARCELO PAREDES
alumni Comunicación
ULIMA

★★★★★



CORAZÓN SALVAJE (1990). Laura Dern y Nicolas Cage en una escena de esta película delirante basada en la novela homónima de Barry Gifford, que se alzó con la Palma de Oro en el Festival de Cannes en el año de su estreno.



DUNA (1984). Después de que se cayera el ambicioso intento del director Alejandro Jodorowsky por adaptar la obra de Frank Herbert, David Lynch dirigió su versión de *Duna*. A pesar de contar con estrellas como Patrick Stewart y Sting, la película fue un fracaso del que Lynch siempre renegó.

El segundo largo no siguió la orientación del primero y, más bien, cambió por completo el diseño del guion y la puesta en escena, en una cinta de reconstrucción de época que acoge una variante de biopic inspirada en un británico del siglo XIX, John Merrick, diagnosticado en su época, de forma errónea, con elefantiasis, y aquejado de una extrema deformación de la cabeza y el rostro. Es una

psicológico de los personajes. Thierry Jousse (2010) sintetiza algunas impresiones sobre *Cabeza borradora* de la siguiente manera: "Blanco y negro carbonoso, banda sonora no realista, criaturas extrañas e híbridas —en primer lugar, el bebé, que tiene más de animal gimoteante que de recién nacido—, secuencias de animación, efectos especiales artesanales, afición a las metamorfosis, atmósfera opresiva" (p. 15).

sólida producción angloamericana, promovida nada menos que por el comediante Mel Brooks (que no figura en los créditos) y basada en una historia con referentes reales, que no había sido escrita por Lynch, aunque este participó en la reescritura del guion. Con un trabajo narrativo y visual en blanco y negro muy prolijo, Lynch inicia la acción casi como si fuese un relato de terror. A poco de empezar con el descubrimiento de un Merrick casi oculto por las semipenumbras de la jaula de un circo y ausente a la vista durante quince minutos, se instala el clima malsano de un relato de género, aunque con un grado de refinamiento visual distinto al de las producciones de la Hammer y otras

compañías británicas especializadas en el filón terrorífico.

Luego, la película toma el curso del melodrama señorial con la aberración que supone la contextura craneal y facial de Merrick y que sugiere la monstruosidad que sobrevuela en el relato. La presencia de lo monstruoso no se pierde, sino que se bifurca de manera distinta, un poco como en la célebre *Fenómenos* (*Freaks*, Tod Browning, 1932): se establece una oposición entre la monstruosidad física de Merrick en contraste con su buen corazón y con la maldad o la mezquindad de aquellos que lo rechazan o lo miran con desdén. Y esa constante monstruosidad sacude una película que, a

Se establece una oposición entre la apariencia monstruosa de Merrick, en contraste con su buen corazón, y la maldad de aquellos que lo miran con desdén.

su modo, es una inversión de una historia de horror. Más adelante, Lynch investirá de una monstruosidad parecida, pero ya con un signo siniestro, al barón Harkonnen, de *Duna*, con un rostro lleno de pústulas o al Bobby Perú, de *Corazón salvaje*, con una horrible dentadura metálica, así como también lo hará en figuras y semblantes sin deformaciones, como la Marietta Fortune de *Corazón salvaje* o al Frank Booth de *Terciopelo azul*, aunque la mascarilla de

oxígeno le otorga un semblante de horror; al Hombre Misterioso, de *Carretera perdida* o la galería de abyectos que pueblan *Twin Peaks*.

En un sorpresivo salto a la gran producción, Lynch asume la realización de *Duna*, un proyecto que le insume tres años de trabajo (desde 1981), basado en la novela homónima de Frank Herbert y con guion del propio Lynch⁹. La novela *Duna*, escrita en 1965,

⁹ Como se sabe, la producción de grandes recursos retomó la misma historia con dos películas, hasta la fecha, a cargo del canadiense Denis Villeneuve, más calificado que Lynch para enfrentar un material narrativo de esas proporciones. Ya se han exhibido *Duna* (2021) y *Duna: parte dos* (2024), y se anuncia *Duna: parte tres* para el 2026. Por otra parte, antes que Lynch, Alejandro Jodorowsky había escrito una adaptación que no pudo llevar a cabo y que, según quienes han leído el material escrito por el chileno, era superior como guion al de Lynch. Y no solo hubo guion, sino también una preproducción en la que Jodorowsky quería conseguir la participación de Orson Welles, Salvador Dalí, Mick Jagger y Pink Floyd, entre otros. Véase el documental *Jodorowsky's Dune* (2013) de Frank Pavich. Como para resarcir esa frustración, hacia el 2008 Lynch alentó como productor un nuevo proyecto para ser dirigido por Jodorowsky, *King Shot* para el cual el autor de *Santa Sangre* (1989) esperaba contar con Nick Nolte, Asia Argento, Marilyn Manson y Mickey Rourke, entre otros. Uno de los tantos proyectos de Jodorowsky que no llegó a buen puerto.

había obtenido un gran éxito de lectoría, y fue seguida por varias continuaciones que la convirtieron en una de las sagas de la literatura de *science fiction* contemporánea más famosas. Lynch hizo una adaptación de la novela de 1965, planeada para una duración de varias horas (hubiera podido ser quizá una serie televisiva que se adelantara a *Twin Peaks*), que fueron reducidas más de una vez para quedar finalmente en los insatisfactorios, para Lynch, 137 minutos definitivos. Con la producción del italiano Dino De Laurentiis, *Duna* no logró encontrar una puesta en escena que resultara adecuada y es claro, a la vista del conjunto de la obra de Lynch, que estamos ante una obra que no le hace favor al director. Es un relato desequilibrado para alguien que no supo o no pudo moverse bien en los terrenos de la ciencia ficción y la aventura. Eso no significa que no se encuentren logros, como pueden ser algunas atmósferas visuales o personajes como el malvado Harkonnen o su heredero Feyd-Rautha Harkonnen (Sting) o el propio protagonista Paul Atreides (el debutante Kyle McLachlan).

REFERENCIAS

- Casas, Q. (2007). *David Lynch*. Cátedra.
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Paidós.
- Chion, M. (2001). *David Lynch*. Paidós.
- Jousse, T. (2010). *David Lynch*. Cahiers du Cinéma.
- Havel, J. (2011). La vida es cine: el neo(barroco) noir de Quentin Tarantino. En J. Palacios (Ed.), *Neo noir. Cine negro americano moderno* (pp. 291-308). T&B Editores.
- Hispano, A. (1998). *David Lynch. Claroscuro americano*. Glénat.
- León Frías, I. (2025a). El cine de Bergman: imágenes a corazón abierto. En I. León Frías (Ed.), *Ingmar Bergman, un cine a corazón abierto* [en prensa]. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- León Frías, I. (2025b). Las patentes de la ficción: El universo de Tarantino. En J. C. Cabrejo (Ed.), *Tarantino: la ficción bastarda* [en prensa]. Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Brunella Bertocchi y José Carlos Cabrejo

EL FUEGO CAMINA CON NOSOTROS

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

JOSÉ CARLOS CABREJO

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

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

TRÍO ENIGMÁTICO

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

UNA CONVERSACIÓN ÍNTIMA SOBRE DAVID LYNCH



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MUNDO DE DOBLES

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

EL MULTIVERSO DIGITAL

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

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

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

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

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

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

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

PELÍCULA: INLAND EMPIRE

AÑO: 2006

DIRECTOR: David Lynch

ELENCO PRINCIPAL:

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

BREVE SINOPSIS:

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

FICHA TÉCNICA



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

¿EXPLICAR LO INEXPLICABLE?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MÁS ALLÁ DEL CANON

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

EL RETORNO Y EL FINAL

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

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

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

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

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

3 HEREDEROS CLAVE



UNO

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

DOS

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

TRES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

REFERENCIAS

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

Agustín Baella Arsentales

DETRÁS DEL TELÓN EL MOTIVO VISUAL DE LA CORTINA EN EL CINE DE DAVID LYNCH

Primera parte

Las cortinas en las películas del director originario de Montana son más que decorados; tienen un sentido simbólico asociado con la ocultación, la revelación, la ilusión, la transición entre dimensiones aparentemente opuestas y las paradojas espacio-temporales. Este ensayo se sumerge en su riqueza representativa y quimérica. La segunda parte podrá leerse en nuestro siguiente número.

Asociadas principalmente al ámbito doméstico, como la epidermis del hogar, las cortinas ofrecen protección e intimidad. Actúan como un medio para controlar la visión al decidir qué se muestra y qué se oculta. Aíslan y dividen. Pueden ser una entrada, pero también un lugar límite. Establecen dos espacios: lo que vemos al frente y lo que ocurre detrás. Pero también son capaces de mantener espacios ocultos en su interior: sostienen una forma ondulada que se niega a alisarse y, por tanto, a mostrarse en su totalidad.

Al estar en espacios liminales, se les adjudica un potencial simbólico que influye en su uso para diversos contextos, que van desde ceremonias religiosas a espectáculos circenses. También tienen un componente teatral y escenográfico importante. Así, materializan dualidades entre lo público y lo privado, lo visible y lo invisible, el saber y el desconocimiento, la luz y la oscuridad, etcétera. “Las cortinas ocultan a la vez que revelan. No solo marcan un umbral, sino que lo constituyen: son una salida al exterior” (Fisher, 2016, p. 53). El simple hecho de recorrerla da paso de una condición a otra distinta, como un portal hacia otra dimensión. En el caso concreto de David Lynch, explica su gusto por las cortinas de la siguiente manera:

A mí me encantan las cortinas. En serio. Me gustan porque son bonitas en sí mismas, pero también porque ocultan algo. Hay algo más allá de la cortina y uno no sabe si es bueno o malo. ¿Espacios restringidos? ¡No hay nada como un hermoso espacio restringido! Sin arquitectura todo es espacio abierto, pero gracias a la arquitectura es posible crear espacios, y uno puede hacer

que un espacio sea hermoso o que sea tan horrendo que solo desees salir de allí cuanto antes. (Lynch, 2018, p. 406)

MOTIVO VISUAL Y ORIGEN PICTÓRICO

El motivo visual es un patrón iconográfico que le permite a su autor buscar una singularidad y reinterpretarla a su modo, por lo que hay un diálogo constante con el pasado de las imágenes para así reforzar su polisemia. En su etimología, *motivo* procede del verbo *mover*; por lo tanto, se sustenta en su dinámica y adquiere fuerza en su repetición. De acuerdo con Balló (2000), “los motivos visuales atraviesan fronteras y son utilizados y criticados ... por autores que dan de ellos una nueva versión, original, en contacto con su propia tradición iconográfica” (p. 15).

Podemos reconocer el motivo visual de las cortinas en distintas manifestaciones artísticas. Si nos enfocamos en los pintores que han influido directamente en la obra de David Lynch, podemos encontrar a Edward Hopper, cuyos cuadros exponen una estética del aislamiento. Vemos interiores —muchos de ellos gracias a cortinas descorridas— que son espacios de soledad existencial, incluso en entornos domésticos¹. Sus obras hablan de las mismas angustias existenciales, del mismo desapego de la vida estadounidense moderna; pero, donde Hopper deja a sus figuras en silencio e inmovilidad, Lynch deja que el silencio se encone, mute y, finalmente, se transforme en algo brutal, inquietante, ate-

¹ Podemos pensar también en el cuarto de Henry Spencer en *Eraserhead* o en el departamento de Dorothy Vallens en *Blue Velvet*.



BUTACA UNIVERSITARIA

The Alphabet es un buen punto de partida para entrar al cine de Lynch, un surrealista que no se considera uno y que explora pesadillas confusas.

GIANCARLO FERNÁNDEZ
Alumni UPC



En *Cabeza borradora*, lo interesante del deseo de Spencer por borrar esa existencia reside en el intercambio: una pesadilla por otra.

NILTON ARANA
Facultad de Comunicación



rrador e imposible de escapar (O'Connell, 2025, p. 7).

También se encuentra Francis Bacon, con quien comparte una inquietante afinidad. Ambos presentan mundos pesadillescos, de realidades alteradas, con personajes grotescos, aprisionados en sus entornos, que suelen ser habitaciones oscuras². Las pinturas de Bacon distorsionan y estiran la forma humana, a menudo colocando sus

² El cuadro *Seated Figure* (1961) prefigura lo que sería la habitación roja y el personaje sentado al agente especial Dale Cooper.



EL HOMBRE ELEFANTE (1980). Frederick Treves (Anthony Hopkins) junto a la sombra de John Merrick (John Hurt), el hombre que padeció de una deformidad física severa y que fue marginado y maltratado por la sociedad.

figuras contra fondos oscuros y opresivos. Del mismo modo, las películas de Lynch con frecuencia presentan la carne como inestable, como si el cuerpo en sí fuera una estructura poco fiable (O'Connell, 2025, p. 7).

La formación pictórica que tuvo Lynch moldeó su estética cinematográfica y lo ayudó a orientar su enfoque en la composición, en el detalle de la textura y la estructura narrativa, lo que le permitió crear una experiencia audiovisual distinta. En *Six Men Getting Sick* (1967), vemos cómo la boca abierta es un motivo inicialmente pictórico que aparece desde su obra temprana. En este *film painting*, observamos cómo de ella brota violentamente un líquido espeso, un torrente de vómito incesante al son de una sirena que no se apaga. Son las primeras manifesta-

ciones de lo abyecto que se hacen presente para volverse una constante.

Un recurso técnico similar se utiliza en su siguiente corto, *The Alphabet* (1969), donde se presenta el aprendizaje de las letras del alfabeto como una plaga simbólica que acecha y contamina a una niña. Como seguirá viéndose en su filmografía, Lynch aborda el cine como lo hace con una pintura, usando imágenes y sonidos como pinceladas que transmiten significados sensoriales en ese impulso creador por expresarse con abstracciones.

De esta manera, despliega las letras de un abecedario cinematográfico consistente en sus temáticas visuales y sonoras.

Un primer aviso del motivo visual de la cortina lo encontramos en su cortometraje *The Grandmother* (1970), donde vemos los resultados de la exploración visceral de una de las dinámicas recurrentes en su cine: la del hogar familiar como un espacio de conflicto y extrañeza.

En este contexto, un niño de rostro pálido, cabello negro, vestido con traje oscuro, que se aventura hacia lo desconocido —prospecto de lo que más adelante sería Kyle MacLachlan en *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986) o

#DATOS #CURIOSOS

A, B, C... Lynch creó *The Alphabet* (1969) inspirado en una pesadilla real que tuvo su esposa, quien repetía fragmentos del abecedario mientras dormía.

Twin Peaks (1990-1991, 2017), quien a su vez refleja al mismo Lynch—, se ve hostilizado por sus padres. En una fantasía animada, que supone un escape de la realidad para él, decapita a su padre y aplasta a su madre en lo que parece ser un acto liberador. Estas ejecuciones son llevadas a cabo en un escenario teatral con cortinas que separan el mundo real del imaginario, un escenario que se convertirá en el lugar capital en posteriores películas del director.

EN EL CIELO, TODO ESTÁ BIEN

En el primer largometraje de David Lynch, *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1977), vemos las cortinas como un elemento de la puesta en escena de uno de los lugares que más simbologías e interpretaciones se tiene de la película. Se trata del escenario teatral que está dentro del radiador, que es como un mundo alternativo, y que se encuentra en la habitación de Henry Spencer, un hombre sumido en sus miedos que descubre cómo trascenderlos. Así, las cortinas enmarcan un espacio de sueños, de deseos que surgen del inconsciente del protagonista, un sitio donde las leyes racionales que sostienen el mundo familiar que conocemos no tienen cabida.

Como si se tratase de una válvula de escape de la realidad, el desconcertado Henry deja que su psique asuma una voz más protagónica. De este modo, lo conduce hacia las barras de acero verticales del radiador silbante que tiene en su dormitorio para penetrarla y llegar a su propia fábrica de sueños. Ahí encontramos un escenario donde, además de las cortinas, aparecen otros

elementos, como unas bombillas de luz dispuestas alrededor de la tarima para intensificar el claroscuro general de la escena mientras suena una música de salón.

Es ahí donde también aparece el personaje femenino conocido como la Dama en el Radiador, con su vestuario y peinado anacrónicos —más representativos de los años 50, una época en la que Lynch fue feliz—, y sus mejillas grotescamente hinchadas. La primera vez que la vemos se mueve al ritmo de una alegre melodía tocada en un órgano y, mientras baila, aplasta una especie de fetos alargados que caen al suelo desde algún lugar. Cuando un fluido espeso y lechoso, que sugiere el líquido seminal, chorrea debajo del pie con el que los aplasta, sus hombros encorvados y su rostro sonriente delatan una emoción de niña traviesa, es decir, parece disfrutar hacerlo. Así, se podría interpretar que ella es parte de la fantasía de escape de Henry, una representación de su inconsciente que quiere eliminar su propia descendencia: cuando los aplasta, elimina la posibilidad de germinar, de dar vida, por lo cual, con su dulzura, está relacionada o bien con el aborto o bien con algún tipo de infanticidio. Ella es, después de todo, su ángel liberador.

Las cortinas, en este caso, separan la realidad del espacio psíquico del protagonista, de su subconsciente, y, a la vez, cumplen una función protectora para ocultar este escenario privado, su interior, de los demás. Como se ve en otra secuencia ocurrida en el mismo escenario, la cabeza de Henry se desprende de sus hombros, lanzada por el empuje de una figura fálica que emerge desde adentro de su

LAS CORTINAS SIRVEN DE MARCO PARA UN ESPACIO de sueños, de deseos que surgen del inconsciente del protagonista.

cuerpo. Se trata de la pequeña cabeza chillona del bebé monstruoso. Henry, atrapado en la paternidad, siente que su identidad ha sido suplantada por su descendencia. Por eso, es en este escenario donde se libera de sus obligaciones paternas y puede eliminar metafóricamente al hijo, que se constituye como un obstáculo para la felicidad sexual del padre, al aplastar esas figuras con forma de espermatozoides.

De manera simbólica, Henry también podría ser su propia descendencia: el bebé monstruoso, cuyo llanto no se detiene, representa la angustia reprimida de Henry al no encontrar un refugio emocional en un entorno industrial abyecto. Él proyecta la herida abierta de sus necesidades insatisfechas en su hijo, por lo que debe ser borrado para aliviar su dolor y convertirse en un nuevo ser.

Luego de una serie de eventos, finalmente la fantasía es realizada en el mundo ordinario y ya no solo en el de los



INDREAMS. El hipnótico *lipsync* de Ben (Dean Stockwell) al servicio de los placeres perversos de Frank Booth (Dennis Hopper) en una de las escenas más memorables e inquietantes de *Tercipelo azul*.

sueños: Henry ha matado a su hijo. Y vemos el costo de llegar a ese lugar blanco, puro —“In heaven, everything is fine”,

como canta la Dama en el Radiador—, libre del paraje industrial acompañado de ese sonido ominoso que escuchamos a lo largo de la película. Como en *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939), la película favorita

de Lynch, donde Dorothy, su protagonista, anhela llegar a un lugar donde sus sueños se hagan realidad (*somewhere over the rainbow*), Henry ha

llegado al otro lado del arcoíris con la muerte del niño y obtiene una recompensa celestial con la luz blanca cegadora que indica

el final feliz.

A su manera, también ha descubierto lo que hay detrás de la cortina al cortar las vendas del bebé —que se relacionaban con la actividad protectora del padre— y, por fin, se libera de esa carga. Solo tuvo que hacer un sacrificio de

sangre —o, mejor

dicho, de pus— para poder llegar hasta ahí.

En *El hombre elefante* (*The Elephant Man*, 1980), vemos

por primera vez una cortina³ en la feria donde se pasea Frederick Treves, el doctor benefactor de John Merrick, el hombre elefante. Es la cortina que separa el mundo ordinario de los *freaks*. A pesar de la advertencia (*no entry*) sobre la entrada, Treves traspasa el umbral para entrar en un mundo de exhibiciones de fenómenos victorianos, donde las anomalías se muestran por placer y lucro. Como en *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920), vemos a un feriante, Caligari, que atrae a los curiosos para que ingresen a su reino de pesadilla y presen-

El verdadero espectáculo está tras las cortinas, que separan el mundo ordinario del fantástico.

³ La cortina también la veremos, como menciona Chion (2001), “pintada delante de la barraca en la que se exhibe al hombre elefante; la misma capucha que lleva, como si fuera una cortina de teatro” (p. 242).



te a su principal atracción: el sonámbulo Cesare. El verdadero espectáculo está justamente detrás de esas cortinas que separan al mundo ordinario del fantástico. Entrar significa no solo penetrar las capas externas de la feria, sino más bien internarse en su misterio. En este mismo camino, Lynch nos muestra su fascinación por la relación entre la realidad y la fantasía, y se asegura de que sus personajes manifiesten expresiones viscerales e intensas.

Cuando Treves exhibe a Merrick ante un grupo de médicos, nos muestra su silueta proyectada por la luz sobre una cortina. A diferencia del público de la feria que lo ve con ojos de pánico y asco, los médicos lo miran con rostros de atención silenciosa y absorta. Bajo la superficie de una compostura civilizada, los médicos obser-

van a Merrick con la misma curiosidad sobre alguien que es diferente a ellos, pero también hay una motivación altruista: encuentran en Merrick no a un animal sin alma, sino a un ser humano. De esta manera se va construyendo la imagen, por mientras vaga e imprecisa, que va dando una idea desconcertante de su deformidad a partir del contorno de su cuerpo amorfo. La cortina de la feria que antes lo ocultaba totalmente, esta vez cede en su transparencia y lo va presentando de a pocos.

Al igual que el protagonista de *Cabeza borradora*, Merrick ha experimentado el infierno en la tierra a base de rechazos y de burlas; a diferencia de Henry, el hombre elefante encuentra un paraíso en su nueva habitación en el hospital de Londres, lugar donde se queda bajo el amparo médico. Su nuevo cuarto es lo más cercano que ha tenido a un hogar, y donde también encontramos unas cortinas blancas. Estas enmarcan una morada segura, tranquila, donde recibe visitas y es, poco a poco, aceptado en una nueva sociedad. Lo alejan del mundo marginal y lo protegen de la mirada salvaje del mundo exterior. De esta manera, Merrick pasa de la cortina exhibicionista del circo a la cortina protectora del hogar: de un lugar de humillación a uno de aceptación.

Merrick construye con su única mano útil la maqueta de una catedral que puede ver desde la ventana con cortinas blancas de su habitación. Es un símbolo de que está construyendo una nueva vida, además de su ascenso espiritual. La catedral sobre un fondo blanco (de las cortinas), puro, idea celestial de

querer llegar al cielo, como el protagonista de *Cabeza borradora* (*In heaven, everything is fine*). En la escena final, ha terminado la catedral, entonces decide dormir como las personas suelen hacerlo, de manera horizontal, ya que por su condición no podía, aunque eso sea mortal para él. La cámara conecta el rostro de Merrick recostado en la cama con el retrato de su madre que tiene al lado y la catedral para después ascender y traspasar las cortinas de la ventana y fundirse en un cielo negro y estrellado. Ahí lo recibe la consoladora voz maternal para ilustrar el eterno ciclo de vida y muerte: "Nunca. Nunca nada morirá. La corriente fluye, el viento sopla, la nube flota, el corazón late".

UN MUNDO EXTRAÑO

Desde la primera imagen, en los créditos iniciales de *Terciopelo azul* (1986), Lynch nos deja entrever que algo se nos oculta detrás de lo que parece ser una cortina de terciopelo azul con sombras negras. Sus oscuros colores auguran algo siniestro, pero también melancólico, lo que la música enfatiza para lograr aumentar la expectación. Se mueve muy ligeramente, insinuando un contenido palpitante, que quiere salir, pero, a la vez, sin ser visto. Sin necesidad de correr el telón, las cortinas se mimetizan con el azul del cielo del pequeño pueblo de Lumberton, de aparente tranquilidad y donde las cosas parecen ir bien, pero que también esconde una fuerza oscura que se agita debajo de su ensoñadora fachada.

Jeffrey Beaumont, el joven protagonista, es el encargado de conectar los mundos de

3 CORTINAS CLAVE



UNO

El mago de Oz.

El perrito de Dorothy descorre una cortina verde y revela a un hombre común que manipula los botones, palancas y micrófonos que dan vida al mago de Oz.



DOS

Todo sobre mi madre.

La Agrado sale a escena y ofrece un monólogo memorable sobre la apariencia y la autenticidad que pone de cabeza nuestras convenciones.



TRES

Persona.

Una gran cortina blanca translúcida separa la cama de Elisabet del resto del cuarto. La cortina se mueve suavemente y deja ver fragmentos de su cuerpo y rostro.

luz y oscuridad para descubrir que ambos reinos conforman el núcleo elemental de su ser —¿y por qué no el del mismo cine de Lynch?—. A partir del hallazgo de una oreja humana cercenada, el mundo presentado al inicio, de aparente virtuosismo, empieza a torcerse hacia el reino de las sombras, como una entrada que lo conduce al inframundo. Involucrado en una misteriosa investigación policial, conoce a Dorothy Vallens, una de las habitantes de este siniestro reino. Ella es, como indica Olson (2008), una hermosa muñeca rota, una fachada de *glamour* opaco que ocultaba matices de desesperación, impotencia y locura (p. 208). En este juego de misterios y ocultaciones, ella también esconde su dolor debajo de una cortina, en este caso confeccionada como una bata de terciopelo azul. Lynch

excava bajo la superficie de las apariencias para explorar realidades más profundas.

El departamento de Dorothy es, para Jeffrey, un espacio de experiencia sexual y aprendizaje, pero también plantea, a partir de su puesta en escena hermética, la experiencia de la fantasía cinematográfica en sí misma: la del voyerismo. Y queda ejemplificada cuando el protagonista se esconde en el armario y puede ver lo que ocurre sin ser visto. De este modo, los misterios del cine están presentes entre las cortinas rojas que sellan la ventana de Dorothy de la luz exterior. Según menciona Nieland (2012), para Lynch, las cortinas enmarcan el ritual mismo del cine, las dimensiones reveladoras y fetichistas del placer cinematográfico que constituyen la cinefilia (p. 39). Y es como dice el mismo Lynch (2016): “No sé por qué,

pero entrar en un cine y que se apaguen las luces es mágico. Se hace el silencio y luego se abre el telón⁴. Rojo, tal vez. Y entras en otro mundo” (p. 25).

El fetiche de las cortinas rojas, recurrente en el diseño de Lynch, también aparece en *The Slow Club* donde canta la Dama Azul, como se la conoce a Dorothy, más que por su maquillaje o la luz que la baña sobre el escenario, por su alma herida que pertenece oculta hacia los demás. Este lugar nos recuerda, asimismo, al escenario teatral de fantasía⁵ que se encuentra en el radiador en *Cabeza borradora* o también a la habitación roja que veremos en *Twin Peaks*.

Jeffrey descende hasta el último círculo del infierno dantesco después de conocer a Frank Booth, el psicópata y jefe de una pandilla criminal. Es arrastrado por él al *Pussy Heaven*, una suerte de burdel con unas robustas y maduras señoras que, por su pasividad y disponibilidad, sugieren ser las prostitutas del local. Ellas, a la vez, resguardan al hijo secuestrado de Dorothy, encerrado en una de las habitaciones. Como parte de la ornamentación *kitsch*, se encuentran unas cortinas de color lima. Este lugar de explotación y salvajismo es matizado por la canción *In Dreams*, de Roy Orbison, que es usada como *playback* para la actuación de Ben, otro miembro más del clan delictivo, y que podría interpretarse como el proxeneta de las señoras

⁴ En el texto original en inglés en lugar de la palabra telón se refiere a curtains ('cortinas').

⁵ En sus respectivos escenarios, tanto la Dama en el Radiador como la Dama Azul cantan melodías en tonos crepusculares de melancólica belleza y que parecen pertenecer a mundos oníricos paralelos.



BELLEZA DE TERCIOPELO. Isabella Rossellini canta *Blue Velvet* delante de las cortinas rojas del Slow Club. Detrás de ella aparece el compositor Angelo Badalamenti, quien interpreta a un pianista.

silenciosas. Para su *performance*, se sitúa entre las cortinas, con Frank al lado, al borde de las lágrimas, conmovido por la melodía de Orbison.

En la secuencia del *lipsync* de Ben, la ilusión de cantar⁶ ejemplifica los mecanismos de la ilusión cinematográfica en una puesta en escena enmarcada por las cortinas. Lynch nos hace ver las relaciones entre la superficie de la imagen y sus profundidades invisibles. Desmonta, a través de la pantomima de Ben y la lámpara eléctrica improvisada como micrófono, el juego de luces y sombras del cine, y las relaciones de sincronización entre sonido e imagen en movimiento cuando este deja de cantar, pero la canción continúa hasta interrumpirse de manera abrupta.

⁶ Anticipo de lo que más adelante veremos en el Club Silencio en *El camino de los sueños* (*Mulholland Dr.*, 2001).

Lo último que vemos en la película —en una secuencia que recorre, de manera inversa, las escenas iniciales de la cinta— es el cielo azul que se difumina y da paso a la imagen de una cortina ondulante de terciopelo azul que se mueve pausada-

mente, como si la oscuridad tras ella volviera a descansar, pero sin dejar de latir. Los créditos finales de la película son presentados sobre este fondo. Como en el teatro, el telón se abre al comienzo de un acto y se cierra al final.

REFERENCIAS

- Balló, J. (2000). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Anagrama.
- Chion, M. (2001). *David Lynch*. Paidós.
- Fisher, M. (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Alpha Decay.
- Lynch, D., & McKenna, K. (2018). *Espacio para soñar*. Reservoir Books.
- Lynch, D. (2016). *Atrapa el pez dorado*. Reservoir Books.
- Nieland, J. (2012). *David Lynch*. University of Illinois Press.
- O'Connell, M. J. (2025, 21 de febrero). *Liminal lynchian spaces: Colour, interior & fashion as visual narrative in the oeuvre of David Lynch* [Presentación de escrito]. Week 7 Studio Lecture for Fashion Studies Subjets FST101 - Design Concepts and Studio I, Seneca Polytechnic, Toronto, Ontario, Canadá. <http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.14921002>
- Olson, G. (2008). *David Lynch. Beautiful dark*. Scarecrow Press.

Richard Kevin Bejar Pacheco

EL HUMOR SEGÚN DAVID LYNCH

En su universo desconcertante también habita la risa, con matices vinculados con lo macabro o con la rebelión contra el absurdo existencial. En este artículo se hace un paralelo entre el humor de Lynch y lo quijotesco en Miguel de Cervantes.



El camino de los sueños (*Mulholland Dr.*, 2001) es tal vez la película más inquietante de David Lynch. Tomemos una breve escena: un matón (Tony Longo) ingresa a un departamento en busca del cineasta Adam Keshner. De pronto, aparece una chica (Lori Heuring) y empieza a atacarlo. Este, al principio, intenta sacudirse de la mujer, quien se ha trepado hasta su nuca. Pero, al ver que la mujer está muy bien atenazada, decide derribarla con un golpe mortero. Esta escena se asemeja a una pelea de lucha libre *amateur*, con dos oponentes totalmente contrapuestos, en físico y en género, y David Lynch, que conoce su oficio, nos ofrece un resultado inesperadamente jocoso. Y, si bien es cierto que su filmografía se caracteriza por la extrañeza, el onirismo o la perversión, también está llena de momentos humorísticos de antología.

Son muchos los artistas que emplean el humor en la

creación de sus obras. Uno de ellos es Miguel de Cervantes. Sobre los puntos comunes entre Lynch y Cervantes —el recurso al mundo de los sueños para confundir realidad y ficción, por ejemplo— se ha dicho bastante (Cabrejo, 2015). En cuanto al humor, hay también similitudes. En el capítulo XVIII de la primera parte del *Quijote*, presenciaremos uno de los tantos episodios “bélicos” que tiene como protagonista al Quijote y su escudero Sancho. Lo característico de este capítulo es la pérdida de varios dientes y muelas de la boca del Quijote. Cuando Sancho le confirma que ya solo le quedan dos dientes de un lado de la boca, el caballero de la triste figura le dice: “Más quisiera que me hubieran derribado un brazo, como no fuera el de la espada. Porque te hago saber, Sancho, que la boca sin muelas es como un molino sin piedra, y en mucho más de estimar un diente que un diamante” (Cervantes, 2005, p. 165).

SI BIEN LA PERVERSIÓN, LOS SUEÑOS Y LA EXTRAÑEZA caracterizan el cine de David Lynch, este también está lleno de momentos de humor.

Este es, posiblemente, uno de los episodios donde el Quijote padece graves consecuencias a causa del noble ejercicio de la caballería andante. De la misma forma, en *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1997), Mr. Eddy, el jefe de la mafia, llega al taller de su mecánico de confianza y, en un arre-



“BIG” ED HURLEY. Everett McHill interpreta a este personaje en las tres temporadas de *Twin Peaks*. A la izquierda: Lori Heuring y Billy Ray Cyrus, dos de los protagonistas de una de las escenas más hilarantes de *Mulholland Dr.*

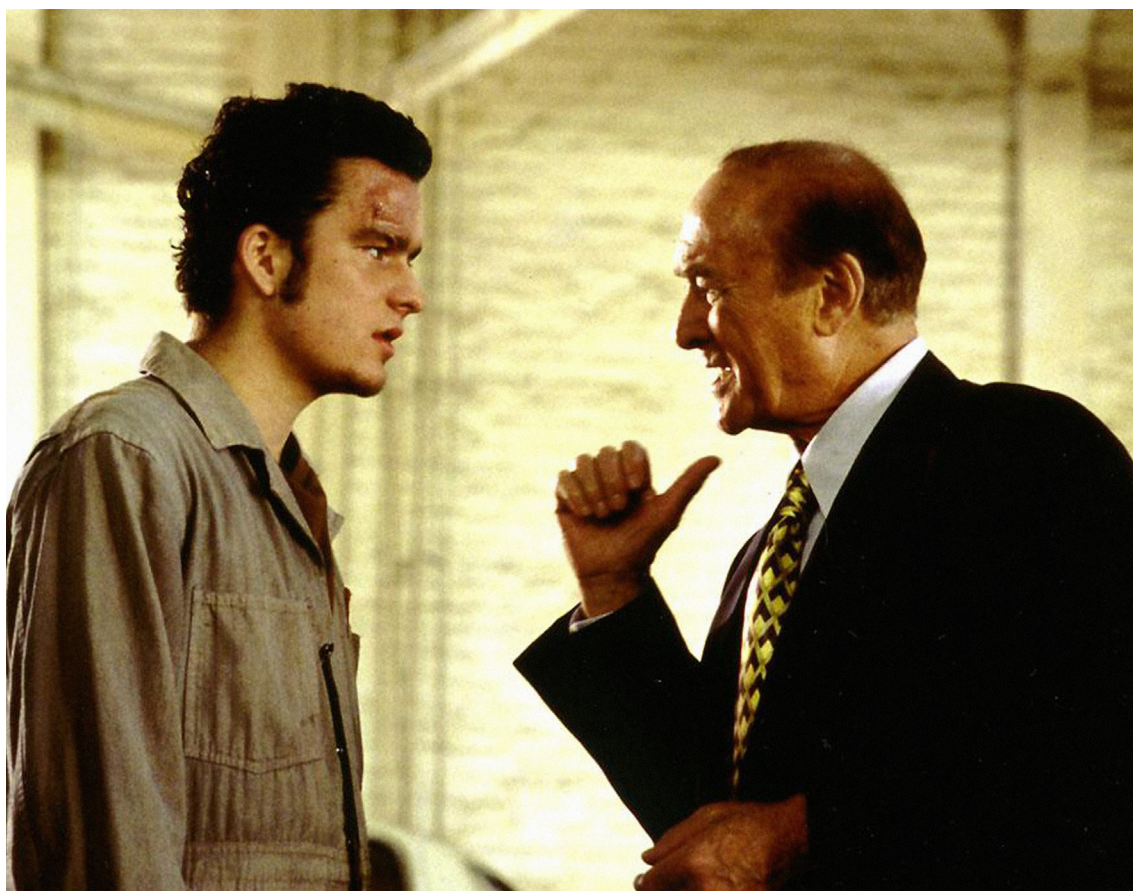
bato de generosidad, decide invitarlo a dar un paseo. En el trayecto, ambos están conversando serenamente sobre la fastuosidad del auto. Pero esta paz es interrumpida por un avezado conductor que se les adelanta. Mr. Eddy no soporta que hayan interrumpido ese momento de paz, por lo que decide perseguir al otro auto e impactarlo por la parte trasera. Luego del choque, ambos autos se detienen, Mr. Eddy baja del vehículo y se acerca al otro conductor, lo toma del cuello y lo lanza hacia un descampado, donde le propina una golpiza, no sin antes gritarle que su ataque de ira se desata cada vez que se cruza con quien no respeta los límites de velocidad. Esta escena es desconcertante

porque nos toma por sorpresa, pero, sobre todo, porque la brutal golpiza se intercala con un discurso moralizante sobre la buena conducción de un automóvil. Lynch parece decirnos, literalmente, que la letra con sangre entra.

Tanto Cervantes como Lynch usan la violencia como medio expresivo para provocar golpes de risas. La burla, la humillación o el vómito no solamente pueden provocarnos indignación, desconcierto o arcadas, sino que descubrimos, para nuestra perplejidad, que podemos reírnos hasta de los hechos más repulsivos.

Hay también otro tono de humor que emplea Lynch en su obra, concretamente en *Twin*

Peaks. Recordemos la escena donde James Marshall llega en su motocicleta a la estación de su tío "Big" Ed. Aún conmocionado por la trágica noticia sobre Laura Palmer, James busca compartir sus inquietudes y temores con su tío. Ambos lucen afectados. Saben que James se encuentra en una situación legalmente peligrosa. Y en medio de ese ambiente sombrío e incierto, aparece una mujer que lleva un parche en el ojo y, a lo lejos, empieza a recordarle efusivamente al tío de James que debe comprar unas cortinas para la casa. "Big" Ed asiente con la cabeza y continúa la conversación con James. La historia de las cortinas regresa en otro episodio cuando "Big" Ed se encuentra



CARRETERA PERDIDA (1997). Robert Loggia como Mr. Eddy/Dick Laurent y Balthazar Getty como Pete Dayton en esta película fundamental de la filmografía de David Lynch.

con otra mujer por la noche y, en medio de esa velada, nos enteramos de que ha pasado toda la tarde cambiando las cortinas para su mujer. Y si bien presenciamos un humor patéticamente cotidiano —a “Big” Ed no le importa quedar en ridículo frente a su amante—, hay algo más también, porque cuando nos enteramos de que el tío de James complace a su esposa con el cambio de las cortinas, entendemos que hasta en las pequeñas desgracias podemos encontrar, además de humor (del que se esconde en las tragedias), algo de consuelo.

Por otra parte, no olvidemos que a David le gustaba reír casi hasta perder la compostura. De hecho, en una entrevista realizada por la BBC (2025), David cuenta que, después de la proyección de *Una historia sencilla* (*The Straight Story*, 1999), en el Festival de Cannes, se fue a un pequeño bar junto con Angelo Badalamenti y Harry Dean Stanton. Esa noche, Harry Dean les compartió el sueño que tuvo, lo que generó algunas risas. David, por su parte, agregó algunas frases que causaron más risas. Entonces Harry dijo una frase, luego otra y después una más, lo que desató carcajadas entre Angelo y David, hasta el punto de quedarse sin lágrimas. Así era David y su estilo de humor. Recordemos ese memorable duelo verbal entre Benjamin Horne y Josie Packard, personajes de la serie *Twin Peaks*. El primero la chantajea recordándole las pruebas que tiene en su poder sobre su participación en la sospechosa muerte de su marido. Inmediatamente, Josie saca un as bajo la manga y le recuerda a Benjamin que

ella tiene acceso a las pruebas que lo incriminan en un fraude financiero. Benjamin da un paso atrás y celebra este empate técnico exclamando: “Tablas”, que recrea una exhibición de ajedrez gansteril en los espectadores. Y es así como David, a través de los diálogos, convierte una escena rufianesca en un momento absurdo e hilarante a la vez.

Para Lynch, la risa es un acto libre de reglas, carente de empatía y, en algunos casos, con un sonido que puede asemejarse a un eco diabólico, pero también puede llenarnos de regocijo, complicidad y consuelo. David nos enseña que el humor puede ser desconcertante y a la vez sutil. Puede nacer de un hecho sangriento o aparecer también en medio de una discusión conyugal sobre la cortina idónea para la casa.

REFERENCIAS

- BBC. (2025, 16 de enero). *David Lynch interview: “Even in the so-called dark things, there’s beauty”*. <https://www.bbc.com/culture/article/20230525-david-lynch-interview-how-the-mulholland-drive-director-worked-with-composer-angelo-badalamenti>
- Cabrejo, J. C. (2015). *Metaficción: de Don Quijote al cine contemporáneo*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Cervantes, M. de. (2005). *Don Quijote de la Mancha* (edición del IV centenario). Real Academia Española; Asociación de Academias de la Lengua Española.

Para Lynch la risa es un acto libre de reglas, carente de empatía, que puede asemejarse a un eco diabólico.

BUTACA UNIVERSITARIA

Cada vez más cerca de convertirse en mi favorita, *Mulholland Drive* es el diamante más grande en una filmografía llena de joyas preciosas.

RODRIGO BUTRÓN
Alumni Comunicación
ULIMA



Todas las películas de Lynch tienen un encanto particular. El de *Carretera perdida* está en que uno siente que quizá ha logrado entenderla, pero, en eso, la cabaña se incendia.

GUILLERMO ARBULÚ
Comunicación PUCP



Richard O'Diana Rocca **LA
PESADILLA
DE SER
PADRE EN
CABEZA
BORRADORA**

Ofrecemos un estudio de la ópera prima de David Lynch, *Cabeza borradora*, en la que la experiencia maravillosa de aprender a ser padres deviene en una odisea traumática e irreal. El texto desmenuza las claves estéticas y narrativas de esta película que abre una puerta al otro lado y marca la pauta de lo que vendría en el resto de la filmografía del realizador estadounidense, notable por sus climas de surrealismo, pesadilla, sinsentido y desafío vital.

INTRODUCCIÓN: UNA PELÍCULA PROGENITORA

David Lynch falleció en enero del 2025. Pero no quiero hablar de su final y su legado, o de aquellas obras que lo consagraron, como *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986) o *El camino de los sueños* (*Mulholland Dr.*, 2001). Hoy quiero hablar de su primera película: *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1977), concebida inicialmente como un proyecto en el American Film Institute (AFI) y que, tras un largo y accidentado proceso de rodaje, terminó convirtiéndose en su debut en el largometraje. *Cabeza borradora* es, en ese sentido, el lanzamiento a la piscina eterna de discusión cinematográfica de Lynch; pero esta película significa algo mucho más para él, y para mí.

David Lynch tenía 31 años cuando estrenó *Cabeza borradora*. Yo tenía 31 años cuando me convertí en padre. Pueden existir paralelismos entre su ópera prima y mi primer hijo. Pero este paralelo no resulta gratuito para este escrito, porque *Cabeza borradora* es una película que habla, por sobre todo, de la paternidad. Y si se asocia constantemente a Lynch con las pesadillas (aunque él era y es mucho más que eso), pues pocas cosas son más terroríficas que empezar a afrontar la paternidad.

A lo largo de este ensayo, veremos cómo Lynch compone la imagen y el relato para transmitir a los padres (y no padres) los horrores de esos primeros pasos que constituye la paternidad. Es una gran película, pero, sobre todo, es una gran experiencia de aprendizaje.

LA PATERNIDAD COMO ALIENACIÓN

Lo primero que genera la paternidad es un estado de disociación. Eso está muy bien reflejado en *Cabeza borradora*, donde la paternidad viene acompañada de una sensación de hostilidad y extrañeza que proviene de las cosas más cómodas o familiares. Derivan de la misma casa, ese recinto que antes acogía y que ahora presenta objetos extraños, donde las plantas no tienen maceta y el radiador parece más un centro que condensa pesadillas que un ente que otorga calor y comodidad.

Pero la incomodidad supera al hogar y se ubica también en el exterior, como si todo el mundo rechazara a Henry Spencer, nuestro padre primerizo y protagonista. El ambiente es árido, con polvo, tuberías gigantes y raíces gruesas que se incrustan en los caminos. La magnífica dirección de arte del propio Lynch compone lo que parece un mundo posapocalíptico, mezclado con un escenario que tiene reminiscencias de la zona

industrial de Filadelfia donde Lynch vivió varios años.

¿Por qué el escenario posapocalíptico? Los embarazos y partos alternativos son acompañados por doctores y doulas que señalan que, cuando nace un hijo, los padres mueren. No sucede literalmente, sino que muere el mundo tal cual lo conocías y comienza un nuevo mundo con tu hijo como centro de tu nuevo universo. De allí que se entienda el aura de apocalipsis que envuelve a *Cabeza borradora*.

Incluso, la anormalidad se presenta en las pequeñas cosas, porque, si hay algo más cálido que tu hogar, es tu comida. Es en los alimentos donde Lynch ensaya su último artificio sobre la incomodidad y la alineación: la cena de Henry con su pareja y sus suegros.

En lo que ya comúnmente se entiende como momento incómodo, la cena con los suegros, Lynch introduce un pollo cocinado que sangra al ser pinchado. Pero no solo sangra apoteósicamente, sino que también se mueve. Es un recurso que muestra no solo

PELÍCULA: CABEZA BORRADORA (ERASERHEAD)

AÑO: 1977
DIRECTOR: David Lynch

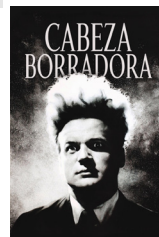
ELENCO PRINCIPAL:

Jack Nance (Henry Spencer), Charlotte Stewart (Mary X), Laurel Near (Dama del radiador)

BREVE SINOPSIS:

En un paisaje industrial y pesadillesco, Henry Spencer enfrenta la angustia de la paternidad tras el nacimiento de su grotesco hijo. Aislado entre ruidos mecánicos y visiones surrealistas, Henry se adentra en un mundo de culpa, deseo y deformidad, donde la realidad se disuelve en una pesadilla existencial sin salida.

FICHA TÉCNICA



MUCHAS VECES PIERDES TU ESENCIA, te pierdes a ti mismo, y las horas y los días transcurren mientras una situación extraña te domina. Como en un sueño.

que la contaminación de la angustia por la paternidad afecta hasta lo que comes (el asco que neutraliza el hambre), sino que el movimiento del pollo (muerto y horneado hace rato ya) sugiere esa ruptura de lo normal y cómo lo común puede romperse al estar cansado, somnoliento o abrumado.

Ese es el genio del surrealismo de David Lynch. No solo darnos una *set piece* de mal rollo y misticismo, sino que esta no sea gratuita y resulte orgánica. El pollo sangrante y móvil es representación de que tu mundo, con el hijo en brazos, ya no es el mismo. Y probablemente sea cualquier cosa menos aséptico.

LA PATERNIDAD COMO PESADILLA QUE NUNCA ACABA

Ser padre es como flotar. Eso lo tiene muy claro David Lynch con el primer plano de la película: la cabeza de Henry

Spencer como si fuera un planeta que flota sin rumbo por el espacio exterior. Su cabeza no termina de ascender ni descender, en una imagen que define el tono del filme y de la paternidad como experiencia.

Es allí donde crece el tono de sueño, clásico en la filmografía de Lynch y vital para entender este estado de la paternidad. Muchas veces, pierdes tu esencia, te pierdes a ti mismo y caes en una zona de entumecimiento, donde las horas y los días transcurren mientras una situación extraña te domina. Como en un sueño.

Aquí resulta clave la fotografía de la película, correalizada por Herbert Cardwell y Frederick Elmes, director de fotografía de otras obras de Lynch como *Terciopelo azul* o *Corazón salvaje* (*Wild at Heart*, 1990). La fotografía, combinada con la dirección de arte, hacen de *Cabeza borradora* no solo el *blueprint* de la filmografía de Lynch, sino que crean el ambiente perfecto para reflejar esta sensación de estar levitando de problema en problema sin mayor guía, lo cual representa un buen resumen de lo que implica aprender a ser padre.

Otro aspecto fundamental de *Cabeza borradora* que contribuye a la atmósfera de la película y a transmitir la sensación de incomodidad que muchas veces genera la paternidad es el sonido. El sonido de esta película está compuesto (por el mismo Lynch) de ruidos metálicos y rugidos profundos, que despiertan una sensación malsana y sugieren que algo está yendo mal. Parte de esta construcción del sonido es el interminable llanto del bebé. Ese perenne llanto que ahoga a Henry y que probablemente

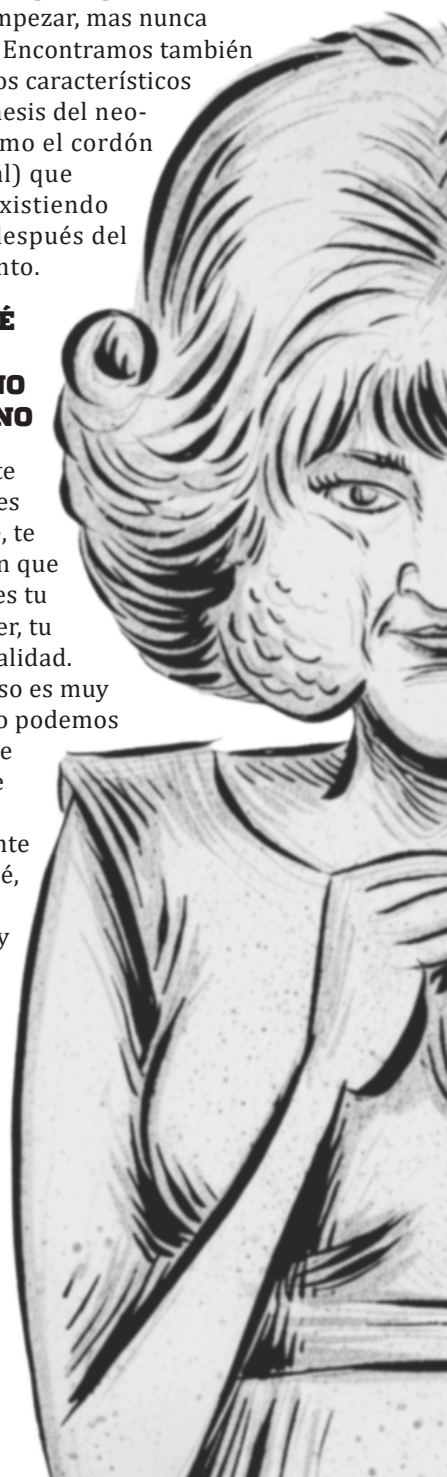
sea el sonido que defina toda paternidad en sus inicios.

Incluso, en una de las escenas más desconcertantes de la película, Henry aprecia que una suerte de cordón umbilical de la madre del hijo sigue pululando. Luego, esos pedazos de cordón son pisoteados por la mujer que proviene del radiador. Es una suerte de composición donde se reniega de la paternidad pero que en realidad nos señala que la paternidad puede empezar, mas nunca acabará. Encontramos también elementos característicos de la génesis del neonato (como el cordón umbilical) que siguen existiendo mucho después del nacimiento.

EL BEBÉ COMO ENTE NO HUMANO

Cuando te conviertes en padre, te advierten que no olvides tu propio ser, tu individualidad. Si bien eso es muy cierto, no podemos perder de vista que lo más importante es el bebé, un ser sensible y vulnerable como nadie que acaba de llegar a la Tierra.

En
Cabeza



borradora, Lynch utiliza la fisonomía del bebé para resaltar más el aspecto de enajenación y hasta de repulsión de Henry Spencer hacia su paternidad y, al fin y al cabo, a su propio hijo. El bebé del filme es un ser deforme, casi animalesco. Su apariencia no humana incluso levantó múltiples rumores de que se trataba del feto de un caballo, aunque nunca se pudo confirmar de qué se compone dicha criatura.

La forma física del bebé es casi animalesca porque Lynch sabe, como genial cineasta y padre, que una de las cosas que cuesta al principio a los padres es dotar de humanidad a su hijo.

Es decir, sabes que es tu sangre, tienes nada más que amor para ese nuevo

ser, pero aún no le terminas de dar un valor como persona. En ese primer momento, el amor de padre está más cercano al amor a un objeto o a una mascota que a una persona con mente y alma: ama más por instinto que por razón y convicción.

Pero la distancia entre Henry y su bebé no es está-

tica. Henry queda al cuidado y se empieza a preocupar por el bebé. Incluso, llega otro punto de inflexión típico de los padres primerizos y material más que propicio para la turbulenta pesadilla de Lynch: la enfermedad súbita del bebé. El bebé comienza a llorar y gritar más cuando está enfermo, y la preocupación de Henry no encuentra respuesta, como si ese estado de enfermedad lo condenase para toda la vida. El sonido ambiental de la película también se intensifica y lo apremiante de la situación se convierte en un malestar intenso.

Más adelante sucede un evento extraño incluso para los estándares de esta película: en un sueño, la cabeza de Henry sale disparada de su cuerpo (para luego ser utilizada para hacer borradores), mientras que lo que parece formarse desde el interior de su cuerpo es la cabeza del bebé. En una aproximación psicoanalítica, podría pensarse que Henry tiene mucho miedo de que el bebé lo reemplace en su relación con la madre. El hecho de que la cabeza de Henry acabe en un charco de sangre puede representar incluso lo que mencionábamos líneas arriba: el nacimiento del bebé implica la muerte del padre. Como menciona el ensayista Eyebrow Cinema (2018), el bebé asume toda la entidad del padre al transformarse en su centro y borrar toda entidad de Henry.

LA PATERNIDAD (Y LA CLASE TRABAJADORA) BAJO EL YUGO DEL SISTEMA

Un último punto a destacar es el ambiente en donde *Cabeza borradora* se desarrolla.

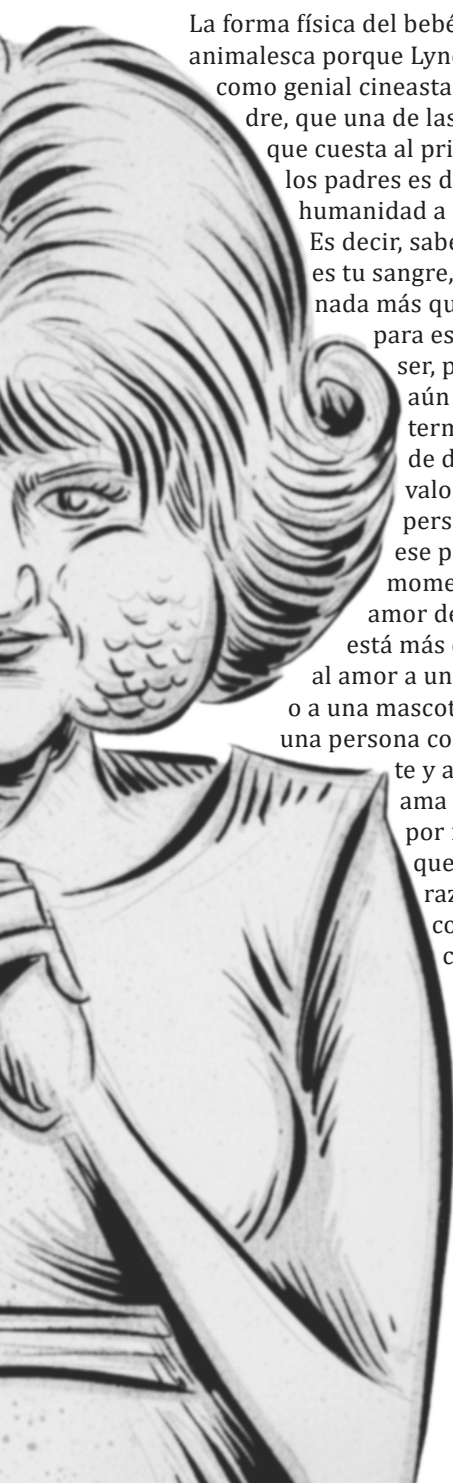
Líneas arriba hablábamos de la impecable dirección de arte y cómo nos condicionaba a pensar que lo que causa la angustia de Henry no es solo la paternidad sobrevenida, sino el caos en el que ya vive. Lynch rodó esta película en la zona industrial de Filadelfia, ciudad a la que se mudó para estudiar cine y donde comenzaría la relación que desencajenaría en su paternidad.

Las fábricas viejas y las tuberías laberínticas de Filadelfia contribuyeron no solo a la atmósfera apremiante de *Cabeza borradora*, sino que además le dieron una doble lectura: la social y la relativa a la paternidad condicionada por el sistema económico. Las paredes y fierros de las calles por las que transita Henry Spencer parecen querer comérselo y hacer su vida más agonizante.

Henry Spencer trabaja como tipógrafo en una fábrica. Pertenecer a la clase obrera, sin mayores recursos ni una vida holgada. Eso debería ser materia suficiente para el estrés de nuestro protagonista. Sumándose la paternidad, la opresión social debería terminar por

¿Sabías QUE...?

Jack Nance, el actor que encarna al protagonista, bautizó al bebé como Spike y nunca entendió bien de qué se trataba el filme.



destruirla a Henry. La paternidad misma no es vivida de igual forma si no se tienen los recursos suficientes para vivir decentemente uno y su familia.

Lynch no se caracterizó nunca por ser un director con mensaje social, como un Ken Loach o un Pier Paolo Pasolini. Pero sí sabemos que todo arte es político, incluso los que no tengan un mensaje claro o contundente. Lynch no ponía su arte al servicio del mensaje, pero tampoco era una persona apolítica. Era un activista de la meditación trascendental, un pacifista y defensor de la naturaleza. Con *Cabeza borradora*, Lynch agrega la inestabilidad social y la opresión laboral como parte de sus pesadillas y como espejo oscuro de lo que todos vivimos día a día. La pesadilla no es inventada, tiene sus cimientos en nuestra vida mundana.

COLOFÓN: LYNCH, MAESTRO NO DEL TERROR, SINO DEL AMOR

Se ha indicado múltiples veces (e incluso hemos hecho

la referencia en este artículo) a David Lynch como el maestro de las pesadillas. Y si bien las pesadillas sostienen muchas de sus películas, de igual forma sucede con lo opuesto. No nos referimos a los sueños, sino a algo más potente: el optimismo del amor.

Como señala la ensayista Broey Deschanel (2025), existe algo muy optimista en cómo Lynch enfrenta la oscuridad en sus películas. Por ello, este artículo y todo lo que se escriba de David Lynch debe servir no solo para marcar los alcances de sus pesadillas y embrollos dualistas, sino también de su optimismo y particular sentido del humor. No podemos hablar de *Cabeza borradora*, *Terciopelo azul* o *El camino de los sueños* sin hablar de sus reportes del clima o sus deliciosamente graciosas apariciones frente a la cámara.

Pero a Lynch no le gustaba que expliquen mucho sus trabajos ni que traten de racionalizarlos. No le gustaban ni siquiera las entrevistas o que se escriba mucho de su cine o de él. Por ello, por ese amor al maestro, tal vez este escrito está quedando muy

#DATOS #CURIOSOS

EL MISTERIO DEL BEBÉ:
Lynch nunca reveló de donde sacó a la criatura. Se rumoreó que usó un feto animal embalsamado, pero mantuvo el secreto hasta su muerte.

BUTACA UNIVERSITARIA

En *Eraserhead*, la enigmática lógica de los sueños impulsa una historia en la que Henry Spencer queda atrapado en una pesadilla constante, donde se entrelazan recuerdos avinagrados de un Estados Unidos idílico con un presente convulso y hostil.

GIANCARLO CIPRIÁN
Alumni UPC

★★★★★

Eraserhead te mantiene enganchado e inquieto por su diseño sonoro envolvente, que incluye permanentes ruidos de máquinas, tuberías y el incesante llanto del bebé.

ENZO CEREGHINO
Facultad de Comunicación ULIMA

★★★★★

largo, por lo que, como la mejor pesadilla (o sueño), debe encontrar su final de manera abrupta y cortante.

REFERENCIAS

Broey Deschanel. (2025, 28 de junio). *How David Lynch saw the bright light* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=zGYRF7MWn1o&t=1597s>

EyeBrow Cinema. (2025, 30 de junio). *Why is it called Eraserhead?* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=tVc8ihlbM60>

Alberto Ríos

LA MONSTRUOSIDAD CIVILIZADA

***El hombre elefante* de David Lynch y la deconstrucción del monstruo victoriano**

¿Qué es lo normal? ¿Cómo se relaciona la apariencia física con la moral? ¿Quiénes deciden qué es lo monstruoso? ¿Quiénes son los verdaderos monstruos? Este artículo sobre *El hombre elefante* se plantea estas y otras preguntas y sugiere, a partir del caso de una persona que padeció de una deformidad física extrema, que la monstruosidad es una construcción cultural ligada al poder y al colonialismo.

NO SOY UN ANIMAL.

John Hurt interpreta a John Merrick.

Desde *Frankenstein* (James Whale, 1931), e incluso durante el periodo silente, el cine ha regresado una y otra vez al periodo victoriano como un espacio desde el cual explorar la figura del monstruo. Este fenómeno encuentra sus raíces en la literatura gótica y de terror del siglo XIX, época que dio al imaginario colectivo algunas de sus criaturas más conocidas, como el vampiro de Bram Stoker en *Drácula* (1897), el científico loco y su creación en *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley o la dualidad moral encarnada en *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson.

El cine, desde sus primeras décadas, encontró en estos monstruos literarios una fuente de material narrativo. El estudio cinematográfico Universal Pictures estableció los arquetipos cinematográficos con *Drácula* (Tod Browning, 1931), protagonizado por Bela Lugosi, y el ya mencionado *Frankenstein* de Whale, con Boris Karloff que da vida a la criatura. El Londres victoriano, con su arquitectura gótica y sus contrastes sociales extremos, ha sido uno de los

escenarios predilectos para trasladar este tipo de narraciones; la ciudad industrial, con sus laboratorios, hospitales, teatros y barrios marginales, proporciona el contexto perfecto para explorar cómo la modernización genera sus propios horrores.

Es allí donde se ubica *El hombre elefante* (*The Elephant Man*, 1980), segundo largometraje de David Lynch, quien se aleja momentáneamente del experimentalismo onírico de *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1977) para construir una biografía sobre Joseph Merrick (renombrado en el filme como John Merrick), figura histórica que vivió a finales del siglo XIX y cuya anomalía física lo convirtió tanto en objeto de estudio como en víctima del espectáculo. La película se inscribe así en el linaje de los monstruos victorianos, pero representando a una criatura que funge como víctima antes que como amenaza, un ser cuya deformidad física contrasta radicalmente con su refinamiento espiritual.

EL MONSTRUO BAJO LA MIRADA MÉDICA

La película se sitúa en 1884, en pleno auge del positivismo

científico, cuando los cuerpos anómalos eran una fascinación tanto en la medicina como en el espectáculo. Este periodo histórico, marcado por el desarrollo de la medicina moderna y la institucionalización del saber, convirtió la anomalía corporal en un territorio de disputa entre diferentes miradas: la científica, la comercial y la moral. John Merrick (interpretado por John Hurt), un hombre con deformidades extremas, es rescatado del espectáculo de feria por el doctor Frederick Treves (Anthony Hopkins), quien lo traslada al hospital de Londres para estudiarlo y, en teoría, salvarlo de la explotación circense, aunque la propia visión médica lo terminará utilizando como un espectáculo.

Como explica Bugaj (2019, p. 82), en los espectáculos de fenómenos, visitados tanto por multitudes que buscaban entretenimiento como por científicos que pretendían ampliar su conocimiento académico, el drama teatral y las convenciones de la conferencia médica se combinaban alrededor de los cuerpos exhibidos. En estos espacios, la educación y el entretenimiento a menudo se fusionaban en una colaboración tensa, aunque rentable, en torno a la exhibición de estos cuerpos anormales. John Merrick es mostrado primero como entretenimiento en ferias y luego como objeto de estudio en espacios médicos; aunque cambia el entorno, el protagonista sigue siendo observado, siempre utilizado como un objeto para la mirada. Incluso, la visión médica no está exenta de ambigüedades ni libre de sus propias formas de cosificación. Esta ambivalencia se manifiesta desde su

PELÍCULA: EL HOMBRE ELEFANTE
(*THE ELEPHANT MAN*)

AÑO: 1980
DIRECTOR: David Lynch

ELENCO PRINCIPAL:
John Hurt (John Merrick), Anthony Hopkins (Dr. Frederick Treves), Anne Bancroft (Sra. Kendal)

BREVE SINOPSIS:
En el Londres victoriano, un médico rescata del circo a un hombre con una extrema deformación física para estudiar su caso. La película es una adaptación de la vida de Joseph Merrick.

FICHA TÉCNICA





BELA LUGOSI. El actor estadounidense se convirtió en el Drácula más icónico de la historia del séptimo arte luego de interpretar al célebre monstruo en la cinta clásica *Drácula* (1931, Tod Browning).

primer encuentro, donde Lange (2007, p. 3) observa que, caminando por los barrios bajos para encontrar a la criatura, Treves tiene que esconderse en la sombra, en el rincón oscuro del sótano para observar de manera segura a Merrick. El médico se ve obligado a ocultar su deseo para poder satisfacer su mirada voyerista sobre el monstruo.

Cuando es exhibido por los médicos (para una minoría selecta e intelectual, en comparación con las masas del *freak show*), los primeros planos del rostro de Merrick aparecen sistemáticamente mediados por sombras, espejos, velos o reacciones de horror y fascinación ajenas. Kember, como se cita en Bugaj (2019, p. 93), afirma que Merrick permanece en silencio, sin responder y prácticamente invisible, con el rostro oculto bajo su gorra y capucha o detrás de cortinas y un biombo médico. Esta estrategia visual nunca permite al espectador un acceso directo

e inmediato al rostro de Merrick, lo que sugiere que la monstruosidad es menos una propiedad del cuerpo que un efecto de la mirada que lo constituye como tal.

Esta problemática del rostro como superficie de comunicación se intensifica en el contexto de Lynch, donde, como observa Kember (2004, p. 22), en los filmes con más estilo Lynch, como *Corazón salvaje* (*Wild at Heart*, 1990) o *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1997), aprendemos que el rostro humano es una máscara peculiarmente expresiva cuya apariencia, al parecer ordinaria, se ve comprometida y finalmente arruinada por la emergencia de pasiones que no puede ni suprimir ni expresar. Esta idea cobra especial sentido en *El hombre elefante*, donde el rostro de John Merrick, marcado por la deformidad, no puede ser leído como los demás. A diferencia de los personajes que, como dice Kember, ocultan pasiones

EL CARÁCTER DE MONSTRUO ES MENOS una propiedad del cuerpo que un efecto de la mirada que lo constituye como tal

que terminan por romper su apariencia normal, el rostro de Merrick ya es una máscara impuesta por su cuerpo y por el rechazo social. Sin embargo, es justamente esa diferencia la que revela con más fuerza su humanidad.

Cuando finalmente logra articular la frase emblemá-

tica —“¡No soy un animal! ¡Soy un ser humano!”—, solo exige dignidad y reconocimiento. Como describe Lange (2007, p. 6), exhausto, se derrumba y se hunde en el urinario. El baño aquí se glorifica, su ambigüedad se intensifica en la expresión autoconsciente de humanidad del monstruoso hombre elefante. Merrick, debajo de todas sus deformidades físicas, encarna un ser que sufre y que constantemente es minimizado por quienes lo observan, pese a su gran gentileza. Su declaración de humanidad refleja la paradoja que significa el trato recibido debido a su apariencia.

EL MONSTRUO COMO CONSTRUCCIÓN SOCIAL

La monstruosidad en el contexto victoriano era una categoría social cargada de significados morales y políticos. De acuerdo con Lange (2007, p. 23), este tipo de espectáculos tiene el poder de mantener bajo control la experiencia del objeto desagradable, el sujeto esencialmente sobrevive a dicha experiencia. Vale la pena destacar cómo estos modos específicos de mirar —desde la distancia o desde arriba— y las relaciones de poder desiguales que generaban contribuyeron a las nociones de estatus social —alto y bajo— y, así, formaron parte esencial del desarrollo de la clase media victoriana y de su autodefinición a través de actos de distinción.

John Merrick es observado desde la distancia o desde una posición de poder,

ya sea como espectáculo o como objeto de estudio. Esta mirada permite a los demás mantener el control y afirmar su propia normalidad. León Frías (2019) señala que, en el cine de Lynch, “la fealdad moral está extendida de tal

#DATOS CURIOSOS

LARGAS JORNADAS DE MAQUILLAJE. Para crear la fisonomía de El Hombre de Elefante, la producción se tomaba diariamente cinco horas en aplicar el maquillaje y otras dos en removerlo.

modo que los respetables caballeros londinenses de El hombre elefante ... están contaminados por ella” (p. 111).

Lynch poco a poco invita al espectador a mirar a Merrick desde la empatía, no como un objeto extraño, sino como un ser humano con sensibilidades propias y moralmente superior que sus distinguidos contemporáneos.

La dimensión colonial de esta construcción es igualmente significativa. Los espectáculos victorianos de fenómenos frecuentemente construían narrativas exóticas que situaban a estos individuos como productos de encuentros con la alteridad racial y geográfica, con lo que establecían una doble marginación que operaba tanto en lo corporal como en lo cultural. La secuencia donde Treves presenta a Merrick ante la sociedad médica replica exactamente la estructura del espectáculo de fenómenos: un presentador controla la narrativa, una audiencia consume visualmente el cuerpo expuesto y el fenómeno permanece silenciado. Como observan Holladay y Watt (1989, p. 874), el

inicio de la película sugiere que los artistas deformes de los espectáculos de feria no son presentados como producto de una enfermedad, sino de alguna falla moral o de algún pecado. Por ello, se les ubica en la periferia del terreno del circo, lejos del centro de la actividad. Aun cuando es llevado al hospital, sigue permaneciendo de cierta manera oculto, como si estuviera prohibido verlo tal y como es.

Esta exclusión moral y espacial se entrelaza con una mirada colonial que refuerza la desigualdad. Como señalan los mismos autores, debido a que los artistas de espectáculos de feria y de actos sexuales en la época victoriana provenían con frecuencia de alguna de las posesiones coloniales de Inglaterra, esta dominación especular no es solo física, ya que los objetos de la mirada están a menudo desnudos y ciertamente indefensos, sino también ideológica, pues son denigrados como social o racialmente inferiores (Holladay & Watt, 1989, p. 876). Esto explica también la historia contada por el presentador del freak show, quien sitúa el origen de Merrick en África como una metáfora de su condición de “otro” absoluto¹. Así, la monstruosidad no solo se define

¹ Tanto en la vida real como en la ficción, Merrick era un ciudadano británico. Dentro de la cinta, el presentador del show opta por comentar a la audiencia y a Treves que John nació en África. Esto puede ser leído como una proyección discursiva que exotiza aún más al protagonista y permite diferenciarlo ampliamente del público que lo observa. Así, no solo se convierte en algo distinto por su condición, sino también por su supuesto lugar de proveniencia, lo que facilita verlo como un monstruo al ser no solo distinto físicamente, sino un “otro” a nivel social.

por el cuerpo, sino también por el lugar simbólico que se le asigna dentro de la cultura imperial y moral de la Inglaterra victoriana. El hecho de provenir de una colonia lo situaba en una posición de inferioridad no solo como monstruo, sino a causa de la discriminación racial.

La figura de Treves condensa las contradicciones del proyecto civilizatorio victoriano. Lynch lo presenta no como villano, sino como producto de un sistema. La ambivalencia del personaje revela la imposibilidad estructural de una relación genuinamente igualitaria entre médico y paciente cuando el segundo ha sido constituido como objeto de conocimiento. La secuencia donde la señora Kendal visita a Merrick funciona como contraejemplo

que expone la artificialidad de la relación médica. Kendal interactúa con Merrick como sujeto social, no como caso clínico, pero esta interacción solo es posible porque ocurre fuera del marco institucional del hospital. La normalidad de su encuentro subraya la anormalidad estructural de todas las demás relaciones que Merrick establece dentro del sistema médico.

El espacio que Merrick construye en sus habitaciones del hospital constituye una apropiación que revela simultáneamente su deseo de normalidad y la imposibilidad de alcanzarla. Cada objeto (el modelo de la catedral, las fotografías, los libros...) funciona como signo de una respetabilidad burguesa que permanece fundamentalmente inalcanzable. Como señala

Lange (2007, p. 5), en su esfuerzo por desarrollar un sentido seguro de sí mismo, el hogar se convierte para Merrick en una máquina de identificación. Al imitar los hábitos, los gestos y, no menos importante, el hogar de la sociedad burguesa victoriana, construye su propio mundo imaginario. En la escena en la que invita a una pareja de la alta sociedad victoriana a tomar el té, el espectador reconoce que su habitación en el hospital se ha transformado en una réplica del hogar de la clase media victoriana, esencialmente el de los Treves.

Merrick puede apropiarse de los signos de la civilización, pero no puede acceder a la posición social que estos signos representan. Su hogar se convierte así en un simulacro que expone la artificialidad de todas las construcciones domésticas burguesas. Para León Frías (2019) “en *El hombre elefante*, sin embargo, había un personaje positivo, el antihéroe representado por John Merrick quien a su elefantiasis² sumaba su espíritu indolente y generoso” (p. 111). Pese a ser la víctima de un sistema que lo miraba como inferior y digno del espectáculo, Lynch presenta a su protagonista como un ser espiritualmente más puro que sus congéneres, que a pesar de sus deformidades físicas solo quería encajar. Lynch nos muestra que el verdadero ser

3 ESCENAS CLAVE



UNO

El inicio surrealista. Se intercalan en la oscuridad imágenes de elefantes y un plano de detalle del rostro de la madre de Merrick, mientras se escuchan golpes, ruidos y trompetas.



DOS

Primer encuentro entre el Dr. Treves y el Hombre Elefante. Bytes exhibe a Merrick cubierto por un saco. Cuando es descubierto, Treves apenas puede contener el gesto de terror.



TRES

Persecución en la estación del tren. Merrick es acosado por un niño, tropieza con una niña y una turba lo persigue. Rodeado en un baño grita: “¡No soy un animal, soy un ser humano!”.

² Si bien en este caso se menciona la elefantiasis como causa de la enfermedad del protagonista, estudios modernos creen que el Joseph Merrick de la vida real sufrió del síndrome de Proteo, una enfermedad genética muy rara que provoca un crecimiento excesivo y desproporcionado de distintas partes del cuerpo, como huesos, piel, vasos sanguíneos, tejidos grasos y órganos internos.



ANTHONY HOPKINS. El actor británico dijo que interpretar al doctor Treves fue una de las pocas veces en su carrera en la que, antes de firmar el contrato, lloró al leer el guion, ya que la historia lo conmovió profundamente.

deforme se esconde dentro de la sociedad que domina esa ciudad oscura y neblinosa que resultó ser el Londres victoriano.

En la tradición de los monstruos del periodo gótico, la amenaza suele construirse desde la irrupción: la criatura que invade la ciudad, que altera el orden moral o que expone los miedos colectivos. El hombre elefante sitúa las amenazas dentro del propio tejido social. En ese sentido, tiene puntos en común con el monstruo de Frankenstein, ambos son rechazados por una sociedad que no los entiende. Sin embargo, Merrick no posee poderes sobrenaturales o malicia inherente; su única “transgresión” es existir en un cuerpo que desafía las normas estéticas de su época. Esta diferencia convierte al filme en un ejercicio de deconstrucción del género gótico vic-

toriano en el que la maldad no reside en la criatura deformada, sino en la incapacidad de la sociedad “civilizada” para reconocer su humanidad. En ese sentido, la cinta de Lynch es sumamente humanista en su visión de John como individuo, pues desplaza la mirada del espectador de su cuerpo anómalo hacia sus sentimientos y valores personales.

CONCLUSIONES

El hombre elefante (1980) de David Lynch realiza una deconstrucción de los códigos en la representación del monstruo victoriano al exponer la continuidad estructural entre el espectáculo de feria y la conferencia médica. Lynch demuestra que la mirada científica de Treves no trasciende la lógica del circo, sino que la reproduce bajo nuevas formas de legitimación. Esta revelación desestabiliza la preten-

dida objetividad del discurso médico victoriano y expone sus mecanismos de cosificación.

Dicha crítica se materializa en la estrategia visual que utiliza Lynch, mediante el ocultamiento del rostro de Merrick y su mediación constante a través de sombras, espejos y velos, que niegan al espectador voyerista acceso directo sobre el “fenómeno”. Esta operación cinematográfica revela que la monstruosidad no es una propiedad del cuerpo observado, sino un efecto de la mirada que lo constituye como tal. La deconstrucción que opera Lynch se fundamenta en la inversión radical del arquetipo monstruoso tradicional, con el protagonista como víctima antes que como amenaza, un ser cuya deformidad física contrasta radicalmente con su refinamiento espiritual y su gentileza.



**LA MALDAD
NO RESIDE
REALMENTE
EN LA
CRIATURA
DEFORMADA,
sino en la
incapacidad
de la
sociedad
para
reconocer su
humanidad.**

Esta condición de víctima se articula con la dimensión colonial del filme, donde la falsa narrativa sobre el origen africano de Merrick sitúa la diferencia en el espacio del “otro” para preservar la ficción de normalidad metropolitana. Merrick no solo es víctima por su condición física, sino también por ser constituido discursivamente

como el “otro” racial y geográfico, lo que establece una doble marginación que opera tanto a nivel corporal como cultural.

Lynch presenta aquí a John Merrick como una figura moralmente superior a todos aquellos que lo rodean. Su sensibilidad contrasta con la frialdad, la hipocresía y el

egoísmo de esas personas supuestamente “normales”. La película invierte los códigos clásicos. El verdadero monstruo no es el cuerpo deformado, sino la sociedad que lo margina y utiliza bajo discursos de compasión, saber o entretenimiento. El Londres victoriano se revela como un espacio donde la civilización esconde su propia barbarie.

REFERENCIAS

- Bugaj, M. (2019). “We understand each other, my friend”. The freak show and Victorian medicine in *The Elephant Man*. *Panoptikum*, (21), 81-94. <https://doi.org/10.26881/pan.2019.21.05>
- Holladay, W. E., & Watt, S. (1989). Viewing the Elephant Man. *PMLA*, 104(5), 868-881. <https://doi.org/10.2307/462578>
- Kember, J. (2004). David Lynch and the mug shot: Facework in *The Elephant Man* and *The Straight Story*. En E. Sheen & A. Davison (Eds.), *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions* (pp. 19-34). Wallflower Press.
- Lange, T. (2007). Monstrosity, anxiety and the real: Representations of the Victorian metropolis in David Lynch’s *The Elephant Man*. *Opticon* 1826, 3(1), 1-14. <https://doi.org/10.5334/opt.030705>
- León Frías, F. (2019). *El cine en fuga. Textos en el umbral del milenio*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Gustavo Vegas Aguinaga

LYNCH, PATRIA Y FAMILIA

En sentido estricto, *Terciopelo azul* no es una película política; sin embargo, posee elementos, figuras y símbolos que ofrecen lecturas de ese orden, así como de crítica social. Este texto explora cómo el idilio del sueño americano se transforma en un espectáculo tenebroso en la visión de su realizador.

No ignores la belleza de este mundo extraño

Él Mató a un Policía Motorizado

La sublime secuencia introductoria de *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986) de David Lynch nos anticipa muchas de las cuestiones que se plantean más adelante en el filme. Desde los créditos, oímos la canción de Bobby Vinton que da título a la cinta y vemos luego unas bellas flores rojas bajo el cielo limpio y azl sobre un cerco blanco (¿separa esta valla al hogar tranquilo del exterior salvaje?), bomberos que atraviesan un barrio “bonito”, escolares que cruzan la calle camino a la escuela y un hombre que riega su amplio jardín. Todo

en orden hasta que la televisión le muestra una pistola a su esposa. Corte. Regresamos al marido en el jardín que sufre un infarto y cae: el arma anuncia el peligro, la violencia inminente, la destrucción de la falsa perfección. La manguera se obstruye y la bella voz de Bobby Vinton se distorsiona y ya no se reconoce; en su lugar, se oyen ruidos estremecedores mientras la cámara parece adentrarse en la tierra bajo el césped y nos muestra insectos de apariencia y sonidos grotescos. En un par de minutos, Lynch ya construyó el lugar ideal para señalar los cambios e imperfecciones que atraviesa. Otro corte. “Bienvenidos a Lum-berton”. El cartel anuncia no solo la entrada al pueblo, sino a su doblez oscuro hecho pe-



EL ENTRAMADO SOCIAL Y POLÍTICO DE TERCIOPELO AZUL

lícula. No hay mejor carta de presentación (Vegas, 2025)¹.

ES UN MUNDO EXTRAÑO: SOMBRAS DE LUMBERTON

Oímos la radio: unas mujeres cantan “U.S.A” mientras suena el rugido de una sierra eléctrica². Es otro contraste que anuncia la violencia. Este enfoque particular que tiene Lynch sobre la sociedad norteamericana (en el mítico

plano de las rosas rojas, la valla blanca y el cielo azul, elementos que conforman la bandera estadounidense³) es atravesado por su característica intención de mostrar lo oscuro y extraño como parte de lo cotidiano y normal, y viceversa. El protagonista Jeffrey (acaso un guiño a L. B. Jefferies de *La ventana indiscreta* [*Rear Window*, 1954] de Alfred Hitchcock), interpretado por Kyle MacLachlan, le dice a la dulce Sandy (Laura Dern): “Es un mundo extraño”, mientras conversan de los misterios que los rodean.

El Lumberton de la secuencia inicial apela a la nostalgia de

**AQUELLO
QUE ABRE
LAS
PUERTAS
DE LA
OSCURIDAD
puede
encontrarse
a plena luz
del día, en la
tranquilidad
de los
suburbios de
Lumberton.**

¹ Tanto este párrafo como algunos otros fragmentos breves fueron extraídos (y trastocados) de otro texto del autor sobre la misma película.

² Este jingle de la radio de Lumberton corresponde al tema “Lumberton U.S.A. / Going Down To Lincoln”, de Angelo Badalamenti, creado especialmente para la banda sonora de la película.

³ Un simbolismo pictórico que usó también Sean Baker en la reciente *Anora* (2024).



MYSTERIES OF LOVE. El cándido primer encuentro entre Jeffrey (Kyle MacLachlan) y Sandy (Laura Dern).

los años 50 en tanto presenta un pueblo que parece estar atrapado en esta década y, de algún modo, conserva sus modos y estética. Fuera del quiebre que genera el accidente del padre y el submundo que anuncian los insectos, las imágenes albergan aires propagandísticos de la vida norteamericana tradicional. Este Lumberton responde al retrato que hace Lynch de los Estados Unidos bajo el mandato del republicano Ronald Reagan, pionero del “Make America great again”⁴. Estos barrios blancos, limpios, ordenados, puros, hacen de fachada, claro, para los misterios que esconde ese

otro Lumberton. Es así que, a medio camino entre una y otra parte del pueblo, en un claro soleado y rodeado de árboles y rocas, Jeffrey halla una oreja cercenada que da pie a los sucesos posteriores.

Aquello que abre las puertas de la oscuridad puede encontrarse en plena luz de día, aquello que conduce al mundo extraño está en medio de la tranquilidad de los suburbios. A la sombra de Lumberton está esa otra cara de la misma moneda que habita en la penumbra. Jeffrey da pistas de ello: “Detrás de nuestro vecindario encontré la oreja”, le dice al detective Williams. Así, se construye ese lado alterno del pueblo donde los ideales de orden conservador se difuminan. Más tarde, antes de su segunda charla, el protagonista hace un recorrido nocturno por el

barrio y, mediante un fundido encadenado, aparece la oreja tijereada sobre él. Jeffrey se inmiscuye así en ese otro mundo tal y como nosotros lo hicimos con la película desde el inicio: a través del oído (la canción de Bobby Vinton). El adentramiento en la oreja que realiza la cámara se traduce también como el ingreso hacia el subconsciente del joven⁵.

Vemos primero a Sandy por una foto mientras el detective Williams le dice a Jeffrey: “Has encontrado algo interesante”. Su aparición, en la que hay ecos de la de Grace Kelly en *La ventana indiscreta*⁶,

⁴ “Haz a Estados Unidos grande otra vez”. Desde hace más de una década, la frase se asocia a Donald Trump y sus campañas políticas. Sin embargo, Reagan la acuñó en los años 80 y usó también el eslogan “Bringin’ America back [Trayendo a Estados Unidos de vuelta]”.

⁵ ¿Están todos estos sucesos extraños en su cabeza?

⁶ Ambas surgen de entre las sombras: mientras que Kelly aparece una vez que Jefferies despierta de un sueño, Dern conoce a Jeffrey cuando se adentra en ese mundo de pesadillas.

3 ESCENAS CLAVE



UNO

La introducción. Al ritmo de “Blue Velvet” de Bobby Vinton vemos apacibles escenas domésticas. Las interrumpe el colapso del padre de Jeffrey y, entonces, la cámara baja y se interna al césped.



DOS

El espionaje voyeurista. Jeffrey se esconde en el clóset de Dorothy. Ella habla sola y nota algo extraño. Toma un cuchillo, se acerca al clóset, lo abre bruscamente y descubre a Jeffrey.



TRES

La golpiza al ritmo de “In Dreams” de Roy Orbison. Frank secuestra en su carro a Jeffrey y a Dorothy. A ella la agrede sexualmente y a él lo golpea hasta dejarlo inconsciente.

es inicialmente a través del sonido. La percibimos desde el espacio en *off* hablándole a Jeffrey: “¿Fuiste tú quien encontró la oreja?”. Él voltea y se queda de perfil, luciendo su oído. Ella aparece desde una oscuridad casi absoluta como una presencia angelical, lumínica, bella. Nuevamente la música: Angelo Badalamenti acompaña el surgimiento de Sandy con una composición musical que enaltece su acercamiento a Jeffrey. “Oigo cosas”, dice ella respecto a la oreja. “Mi habitación está encima de la oficina de mi padre”. Nuevamente el submundo: en la tranquilidad de su cuarto (arriba) se infiltra la violencia de los crímenes que investiga el padre (abajo).

El doblez de Lumberton se hace más evidente en los tránsitos que realizan Jeffrey

y Sandy para planear su entrada al hogar de Dorothy, su seguimiento y más. Un lado es luminoso y normal, el otro es oscuro y extraño. Por eso no hay mayor problema cuando Jeffrey hace un primer asomo al departamento de la cantante durante el día⁷ y el peligro se hace real recién llegada la noche. Jeffrey se dobla y pasa de ser el chico correcto y tranquilo a ser el que juega a detective y donjuán. De ahí que Sandy, quien no se introduce de lleno en ese otro Lumberton, no atraviese el umbral onírico ni sufra cambios, como sí lo hace el protagonista. Jeffrey toma a Dorothy como un

⁷ Cuando aparece un tipo que vigila a Dorothy y pregunta por Jeffrey, en su disfraz de fumigador, ella dice: “Es el hombre de los insectos”. Lynch nos recuerda de este modo a la escena inicial. Es el hombre que surge de los insectos, de la podredumbre, de ese otro Lumberton.

FICHA TÉCNICA



PELÍCULA: TERCIOPELO AZUL (BLUE VELVET)

AÑO: 1986
DIRECTOR: David Lynch

ELENCO PRINCIPAL: Kyle MacLachlan (Jeffrey), Laura Dern (Sandy), Isabella Rossellini (Dorothy), Dennis Hopper (Frank).

BREVE SINOPSIS:

Un joven descubre una oreja humana en un terreno baldío y ese hallazgo lo involucra en una investigación que lo arrastra al mundo oscuro que se oculta tras la aparente tranquilidad suburbana de Lumberton. El encuentro con una improbable y atormentada *femme fatale* y un violento criminal lo llevarán a los límites del deseo, el miedo y la perversión. El lado siniestro del sueño americano en la mirada inquietante de Lynch.

doble o contracara alterna de Sandy y se involucra con ella. Todo sugiere ecos de *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958): un detective cuyos tránsitos entre un lado de la ciudad y el otro lo llevan de la mujer rubia a la de cabello oscuro. Sin embargo, Lynch se acercaría mucho más a esta obra de Hitchcock en películas como *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1997) y *El camino de los sueños* (*Mulholland Dr.*, 2001).

¿Sabías QUE...?

Aunque varios actores rechazaron el papel de Frank por encontrarlo repulsivo, Dennis Hopper lo aceptó alegre y con cierta identificación.

¿ESA ES TU MADRE?: SECRETOS DE FAMILIA

Dentro de la crítica al sistema estadounidense, Lynch apunta al ideal (ultra)conservador

de pureza, no ahora cultural o étnica, sino en tanto al ámbito sexual. Algunas pistas parten de la caracterización de Sandy (cabello claro, ropa rosa, juventud, virgen) frente a Dorothy (cabello oscuro, ropa oscura, adultez, madre), o frente al mismo Jeffrey (ropa oscura y activo sexualmente). Otras, quizá más rebuscadas, surgen de la puesta en escena de Lynch: la relación de la joven pareja surge de la oscuridad en medio de la noche, se gesta en las sombras de Lumberton y luego de que Jeffrey la invite a comer en Arlene's, vemos cómo un camión lleno de madera atraviesa el encuadre, casi como el gesto fálico de Hitchcock en *Intriga internacional* (*North by Northwest*, 1959), donde un tren atraviesa un túnel. Esta figurativa penetra-

ción acaba con la inocencia de Sandy, pues luego de la charla en Arlene's ya es otra: ha aceptado el plan, se involucra en la trama criminal⁸ de Dorothy y en la romántica de Jeffrey, a espaldas de su novio.

El plan se lleva a cabo. El protagonista vuelto detective improvisado acaba en el clóset de Dorothy Vallens y, cuando los planos asumen su punto de vista, su voyeurismo pasa a ser el nuestro. Jeffrey observa con cautela cómo la desnudez de Dorothy se aleja de esa figura misteriosa y sensual de *The Slow Club* y se transforma en fragilidad y dolor. Alejada del escena-

⁸ Sin participar del todo como Jeffrey, pues él es parte de las sombras, mientras que ella es, como muestra su introducción, la luz entre las sombras. Casi literalmente.



PERTURBADOS. Sandy (Laura Dern), Dorothy (Isabella Rossellini) y Jeffrey (Kyle MacLachlan) conforman un trío metafórico.



YOU'RE LIKE ME. Jeffrey da un vistazo al mundo sádico de Frank Booth (Dennis Hopper).

rio, Dorothy es otra. Por ello, Lynch presenta su sala de color granate, casi un rojo saturado, como reverso de ese gran telón rojo que la acompañaba mientras cantaba la canción del título. Su hogar es su *backstage*: aquí, en los ojos del fan enamorado, vemos su lado íntimo. Otro doblez.

Esta sala en penumbras, donde aún hay puntos rojos (sus labios pintados, uñas y tacones, sus cojines y toalla) y más tarde habrá sangre, funciona como una suerte de ambiente uterino en el cual se gesta una transgresión profunda. El cordón telefónico es también umbilical en tanto la conecta con su hijo y, a petición de Frank (Dennis Hopper), se vuelve también la “mami” de este. Lynch acompaña la escena con un sonido ambiental que le suma extrañeza al dar la sensación de estar sumergidos o dentro de algún recipiente. Nuevamente el oído (nuestro) como *leitmotiv*:

cuando Jeffrey la ve desde su clóset indiscreto seguimos su mirada, pero es su oreja la que ocupa el centro del encuadre.

Estos vaivenes sexuales son empleados por Lynch para llamar la atención sobre el carácter conservador de la idea tradicional de la familia. Al entrar a ese otro Lumberton, Jeffrey se aleja de su padre postrado y su madre televisiva; ahora son otros sus padres. Frank penetra en el espacio de Dorothy con fuerza, con la esencia villana de esa mancha oscura que es en pantalla y pasa de querer ser hijo de ella a pedir que lo llame “papito” en un juego turbio de mamá y papá. Su violencia física y verbal, sumada a su consumo de alcohol y sustancias, resulta en un control hipermasculino del cuerpo de la mujer (Dorothy) a medida que la golpea y le pide que abra las piernas para abusar de ella. Del rol paterno para luego,

BUTACA UNIVERSITARIA

El guion de *Terciopelo azul* construye una historia en la que la curiosidad y el deseo se mezclan con la violencia, y la inocencia termina por mancharse sin remedio.

**LUCIANA
APAESTEGUI**
Facultad de Ingeniería

★★★★★

Lynch es un hombre de contrastes. Es capaz de mostrar el lado bello de la humanidad, hasta su capa más superficial, así como también hacerlo con ese submundo enfermizo.

**JOSÉ IGNACIO
LATORRE**
Alumni Comunicación
ULIMA

★★★★★



ES UN MUNDO EXTRAÑO, ¿VERDAD? Sandy (Laura Dern) enfrenta la verdad que se esconde detrás de Jeffrey (Kyle MacLachlan). La frase, que parecía romántica, ahora resuena como una advertencia ominosa acerca de la realidad del mundo.

nuevamente, a ser hijo de ella: “Baby wants to fuck!”⁹, le advierte y la llama “mami” gritando como bebé. Frank destruye por completo ese ideal de familia como célula básica de la sociedad. Aquí, en este espacio liminal, la madre es violada por el padre, que a su vez quiere ser hijo.

La sociedad estadounidense, entonces, está sostenida por pilares corroídos: la familia tradicional alterna de Lumberton alberga ecos incestuosos o, dicho con más precisión: edípicos, aunque se trate de un Edipo consciente de fornicar con la mujer del

“papito”, su figura materna. Dorothy confirma: le pregunta a Jeffrey si es un “chico malo” y más tarde vemos al joven con el gorro de hélice del verdadero hijo de la cantante. El novio de Sandy incluso le pregunta luego si Dorothy es su madre, al verla desnuda en su pórtico, pero no nos adelantemos. Ella, al no poder sostener al pequeño Donny, acoge a Jeffrey y le pide que palpe sus pechos y pezones, casi lista, dentro de su ensoñación, para amamantar. Jeffrey no lo ha dicho, pero ella sabe que, como Frank, es otro “bebé” que quiere tener sexo con ella.

IN DREAMS I WALK WITH YOU: PADRE E HIJO

Establecido en su doblez Jeffrey como hijo de Dorothy,

surge Frank como su padre alterno. Luego de acostarse juntos, ella le dice: “Ahora tengo tu enfermedad dentro de mí”, y, por consiguiente, también la de Frank. Jeffrey pierde esa inocencia (se declara con Sandy de día y de noche busca a Dorothy) y su tránsito no resulta en las consecuencias de su pecado, sino en una transformación: se vuelve, mejor dicho, se asume, igual a Frank. Antes vemos cómo Dorothy deja entrar a Frank y ataca a Jeffrey; más tarde, deja entrar a Jeffrey, pues es igual a su figura paterna alterna. En la oscuridad de Lumberton salen a la luz estos secretos de familia, como el título del poema de la peruana Blanca Varela. Al igual que Frank, Jeffrey también golpea a Dorothy

⁹ En el Lumberton de Lynch, que alguna vez pareció el pueblo estadounidense ideal y de ensueño, los bebés no quieren llorar ni dormir ni comer, sino fornicar violentamente.

en la penumbra y aparecen imágenes de fuego. “Qué ha sucedido / por qué estamos a oscuras”, dice el poema de Varela, “la piel del hombre se quema en el sueño”¹⁰.

Frank encuentra a la pareja de amantes/madre e hijo en el umbral del departamento 710 de Dorothy y los encierra. Lynch construye un plano simple pero magistral: a la izquierda, Hopper; al centro, Rossellini; y a la derecha, MacLachlan. Ellos de negro; ella, de rojo. Es su carne la que divide a los dos hombres cuya simetría en el encuadre los equipara. Esta línea, así como la que divide el bien del mal o lo moral de lo inmoral en aquel mundo extraño, será difuminada por completo en un nuevo tránsito. Frank, a manera de un Layo nocturno, lleva a su propia Yocasta y al joven Edipo de Lumberton en su carro(za) a visitar a Ben (Dean Stockwell), una suerte de Tiresias afeminado. Lynch nos muestra cómo el pequeño Donny rechaza a su madre, ya que su puesto de hijo fue tomado por el protagonista.

Como Frank, Jeffrey también oscila entre ser hijo y amante

¹⁰ A partir de los versos de la poeta peruana, podemos esbozar ciertos vínculos. La oscuridad que cuestiona Varela remite a la de Lumberton y precisamente a la frase de Frank sobre el tono lumínico y moral de las situaciones; la piel que se quema es la de Dorothy por los golpes, pero también la de Jeffrey por ese fuego simbólico y onírico que arde como parte del rito de iniciación del joven para ser como Frank.

de Dorothy. Frank se droga y le advierte: “Tú eres como yo”. Lo besa y se espejan: ambos de negro y con las bocas rojas¹¹; es decir, ambos besan y se acuestan con la misma mujer. En el lado luminoso de Lumberton, aún hay cierta moral que los separa; aquí, en la oscuridad, donde ya no existe esa división, son lo mismo. Con la voz mística de Roy Orbison que canta desde la radio *In Dreams*,

Lynch ofrece una escala de planos terroríficamente preciosa que se acerca cada vez más conforme aumenta la tensión de las sentencias que Frank extrae de la canción. De un plano conjunto de todo el grupo pasamos a un plano busto de ambos y, en el momento más tenebroso y ceremonial, la imagen salta a un primerísimo primer plano de Frank, de cejas a barbilla, en contraste con Jeffrey, que es capturado con un primer plano de todo su rostro. De la cabeza de Jeffrey, la imagen se cierra aún más en Frank, como si de una muñeca rusa se tratase y fuese el joven quien contiene en sí (en su subconsciente) a su figura paterna. Su otro yo está, claro, dentro de él.

“En sueños camino contigo. En sueños hablo contigo”, le dice Frank a Jeffrey. Fuera de repetir la letra de la canción, el villano ofrece una lectura críp-

¹¹ ¿La misma sangre? Al fin y al cabo, son padre e hijo en este espacio onírico. De llevar ambos dicha sangre, cobra más sentido que compartan la “enfermedad” de la que hablaba Dorothy, que hace referencia a la maldad que habita en ellos por ser parte de ese mundo.

tica de la misma con respecto a la conexión de ambos: en este mundo oscuro, él camina con Jeffrey y lo acompaña tal como un padre hace con su hijo. En sueños, se comunica con él, pues es una representación de su mente y la externalización de sus deseos más oscuros. “En sueños eres mío todo el tiempo”: en estos lares sinietros, Frank va siempre junto a Jeffrey, es su sombra tal y como ese otro Lumberton es la sombra del Lumberton donde los niños van a la escuela y los bomberos saludan desde su camión.

AHORA ESTÁ OSCURO: HILO CON EL PRESENTE

El hijo que se transforma en su padre es, según plantea Lynch, el futuro (juventud) condenado a repetirse (¡duplicarse!) y volverse el pasado (adultez); las nuevas generaciones optan por ser, ineludiblemente, tal cual las anteriores. Esa es la trampa del conservadurismo: ser *great again* (¿como en los años 50?) bajo una idea ornamentada con propaganda que esconde una podredumbre inherente. Frank golpea a Jeffrey, se cruzan más imágenes del fuego y el “hijo” despierta abatido y cabizbajo. De nuevo Blanca Varela: “Tú eres el desollado can de cada noche / sueña contigo mismo y basta”. Podríamos establecer un paralelo entre la noche a la que alude Varela con este mundo extraño y con Jeffrey como el can en tanto la oscuridad de Lumberton le fue inclemente; la frase “sueña contigo mismo” nos acercaría a la dualidad Frank-Jeffrey que se manifiesta en sueños, de noche, como proyección del subconsciente.

Si el presente y el futuro se vuelven pasado, hoy, entonces, Frank podría ser mal ejemplo

Para David Lynch, Estados Unidos esconde un mal muy enraizado

para las juventudes enamoradas de la ultraderecha que caen en el inceldom a partir de la hipermasculinidad, la violencia y sus ansias por controlar a las mujeres y cercenar su libertad. Ello se debe, en parte, a que Frank también es vecino de Lumberton, es parte de esa sociedad norteamericana de aparente perfección. Su sistema reprime,

explota traumas, cría y alberga ese tipo de monstruos. Hay muchos como él, incluso los que, en principio, son buenos tipos como Jeffrey. El mal, la “enfermedad”, corrompe a los que cruzan esos umbrales hacia la oscuridad. Detrás de los barrios luminosos, limpios y tranquilos de Lumberton (fachada) están esas calles nocturnas de crimen, secretos y perversiones. Para Lynch, Estados Unidos esconde un mal muy enraizado donde reinan la violencia, el abuso, la perversión, la corrupción y el crimen. Hoy, Trump cree que el mal es el otro (la satanización de los inmigrantes). En 1986, Lynch ya planteaba que el mal se encuentra en la otra cara de uno mismo (Estados Unidos).

Pensemos en el “paseo familiar” de Jeffrey, Dorothy

y Frank, quienes van más allá incluso de las sombras de Lumberton y se adentran todavía más en la oscuridad, una suerte de noche eterna, como reza el título de la canción de la banda argentina *Él Mató a un Policía Motorizado*. Hay otro tema de ellos, sin embargo, que calza mejor con la película, sobre todo con las palabras que le repite Jeffrey a Sandy sobre el mundo extraño. En un inicio la canción propone el desconocimiento y la rareza: “No sé qué pasa en este lugar”, para después, hacia el final, abrazar los misterios: “No ignores la belleza de este mundo extraño”. Belleza (fachada de Lumberton) versus extrañeza (sombras de Lumberton) se conjugan tanto en la canción como en la película. Ese más allá de la oscuridad, donde se permiten



CANDY COLORED CLOWN. Las pulsiones tanáticas y eróticas de Jeffrey Beaumont, el protagonista, se proyectan en el psicosexual Frank y en la encantadora Dorothy.



I AM FRANK! Cuando David Lynch dudaba si contratarlo o no, por su reputación caótica, Dennis Hopper lo llamó directamente y le dijo: "Tienes que dejarme interpretar a Frank Booth, porque ¡yo soy Frank Booth!".

las transgresiones y su falta de leyes, límites, dimensiones y humanidad, facilita el cruce más importante de la película: el mundo extraño (de los sueños y pesadillas) se mezcla con el nuestro. Lynch desenmascara el sueño americano y muestra lo que realmente es: una pesadilla.

Destaca así el reencuentro entre Jeffrey y Sandy. Él, de negro; ella, de rosa. Él ya ha cruzado el umbral hacia el mundo de la perversión y ella no conoce otras tierras que no sean las de la pureza. Jeffrey descubre en la policía a un aliado de Frank y comprende una de las grandes verdades de la película: aquel mundo depravado e inmoral, que parece tan lejano al nuestro, es, en efecto, el nuestro. Así vivimos. No hay otra opción que enfrentar esta realidad. Tras encajarle una bala a Frank en el entrecejo, Jeffrey mata a su padre alternativo para que reviva el original. Los proble-

mas parecen haber desaparecido. El sol vuelve a salir, de nuevo las flores, la alegría y ese Lumberton idílico del inicio. Sandy perdona a Jeffrey y retoman su relación, pero nada volverá a ser como antes. Él ha visto los horrores¹². Al igual que Dorothy, aunque recupera a su hijo y lo puede abrazar nuevamente, hay algo en su media sonrisa que evidencia un pesar, la huella de su trauma. Sin embargo, en ese cierre que encuentra una circularidad con el principio, existe un halo de esperanza. Es un cielo un poco más claro, acaso purificado, acaso bello, alejado cada vez menos de ese mundo extraño.

¹² Aunque recupere a su padre y el orden familiar y del pueblo, no se trata de una purificación total. Esa oscuridad y ese otro Lumberton siguen allí. "Ha visto los horrores" hace referencia a *Apocalipsis ahora* (*Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola, 1979) y cómo los personajes son transformados psicológicamente tras presenciar lo que esconden las tinieblas.

**Jeffrey
descubre que
ese mundo
depravado e
inmoral, que
parece tan
lejano, es,
en efecto, el
nuestro. Así
vivimos.**

REFERENCIAS

Vegas, G. (2025, 16 de abril). "Terciopelo azul" (1986): el mundo extraño. *Ventana Indiscreta*. <https://www.ventanaindiscreta.ulima.edu.pe/post/terciopelo-azul-1986-el-mundo-extra%C3%B1o>

Carlos Torres Rotondo

CAMINANDO CON EL FUEGO. APUNTES SOBRE DAVID LYNCH¹

Este texto aborda diversos recursos audiovisuales y narrativos de un cine que desafía lógicas convencionales y que apuesta por ir más allá de los modelos clásicos, pero partiendo de estos. El azar, el aprendizaje en el descenso a los abismos, una mirada particular de la Norteamérica periférica, el uso exquisito del sonido y la música, la belleza y el misterio de los sueños y las pesadillas son algunos de los tópicos típicamente lyncheanos.

INTRODUCCIÓN DE 2025

Debo el reinicio de mi cinefilia y mi ingreso a la escritura sobre cine al magisterio de Ricardo Bedoya. Desde niño fui fanático de Hitchcock, Tourneur y los *films noirs* con Humphrey Bogart, pero, a partir de mi adolescencia, el rock y la literatura fantástica y *hardboiled* ocuparon el lugar preferencial de mi consumo cultural. Luego de llevar los cursos Lenguaje de los Medios e Historia del Cine, en los años noventa, se activó una adicción que me llevó a encerrarme largas horas en el Centro de Documentación de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima. Cada vez que lo veía en los pasillos, arrinconaba a Bedoya para pedirle recomendaciones y comunicarle mis

descubrimientos. Grande fue mi sorpresa cuando me invitó a las reuniones de redacción de la revista *La Gran Ilusión*. Mi primera colaboración, un ensayo sobre cine y videoclip, fue bien recibida. En cambio, cuando sugerí un segundo texto, esta vez sobre la obra de David Lynch, la recepción no pudo ser más fría. A nadie parecía entusiasmarle tanto el autor nacido en Montana como a mí.

En 1997, pese a la Palma de Oro por *Corazón salvaje* (*Wild at Heart*, 1990), para la crítica nacional e internacional, Lynch era un autor que no había redondeado una obra. *Cabeza borradora*

¹ Este artículo es una ampliación y actualización de "Caminando con el fuego. Apuntes sobre David Lynch" de Carlos Torres Rotondo, publicado en la revista *La Gran Ilusión*, volumen 8, de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima, durante el segundo semestre de 1997.



(*Eraserhead*, 1977) era una cinta prácticamente clandestina a la que muy pocos habían accedido; *El hombre elefante* (*The Elephant Man*, 1980) y *Duna* (*Dune*, 1984), dos productos de encargo en los que solo podía atisbarse parcialmente su cosmovisión personal; *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986) se leía a la luz de Hitchcock, casi como si fuera un filme de Brian De Palma; y *Corazón salvaje* era una cinta evidentemente fallida. En cuanto a *Twin Peaks*, nadie le prestaba atención porque era una serie televisiva y la edad adulta del formato (la de *Breaking Bad* y *The Wire*) aún no había arribado; de hecho, yo la vi en un canal de cable llamado Gems Televisión, “el canal de la mujer”, que la interrumpía con largas tandas comerciales cada cinco minutos. No me imagino a mis amigos cinéfilos, que por entonces solo veían películas en pantalla grande y rechazaban el video, haciendo tal sacrificio.

No. Los fanáticos de Lynch eran por entonces únicamente *freaks* como yo, amantes del pop y lo siniestro, compañeros de facultad o amigos como Carlos Carrillo (autor del libro de cuentos de horror grotesco *Para tenerlos bajo llave*) y Richard Nossar (del grupo de *hard rock* Don Juan Ma-

tus), quienes, no sé cómo, llegaron a conseguir una copia en VHS de *Cabeza borradora*. Recuerdo haberla visto en función doble con el melodrama necrófilo *Nekromantik*, que ellos amaron y yo detesté. La ópera prima de Lynch era una película plenamente onírica, vena que recién recuperaría en *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1997), *El camino de los sueños* (*Mulholland Dr.*, 2001) e *Inland Empire* (2006), aún no estrenadas (las dos últimas ni siquiera concebidas) por aquel entonces, y que obligarían a una reevaluación por parte de la crítica de su obra completa.

Esas fueron las circunstancias en las que escribí el ensayo sobre David Lynch que ahora reedita *Ventana Indiscreta*. Yo era un alumno que tenía que demostrar algo muy difícil. El cinéfilo puro suele recelar del cine que bebe de otras artes, como es el caso de la pintura, y prefiere largamente lo narrativo a las vanguardias (rezago de la defensa de los cineastas clásicos de Hollywood por parte de *Cahiers du Cinéma*). Lynch siempre, incluso cuando hacía encargos, colaba algo propio que desafiaba la lógica; sus escenas contienen un plus de extrañeza, involucren un abismo que comunica un universo con otro. Es un desafío intentarle explicar lo inexplicable a tus profesores, pero lo intenté. Al releer el texto que escribí hace casi treinta años, me reafirmo en mis intuiciones y tanteos, y creo que incluso puede ayudar a iluminar puntos oscuros de su obra posterior. Esta versión está solo ligeramente corregida. Básicamente he afinado el estilo. No se centra ni en su debut ni en sus dos películas de encargo, sino en lo que yo llamaría su “edad media”, un

UN PROGRESIVO INTENTO POR ABANDONAR la lógica narrativa tradicional, basada en la causalidad, para contar las historias como se presentan en las pesadillas.

periodo que va de *Terciopelo azul* hasta *Twin Peaks: fuego camina conmigo* (*Twin peaks: Fire Walk with Me*, 1992), fase de su obra en la que tiene un pie en el relato tradicional y otro en la lógica del sueño. Antes de entrar a la carretera perdida, caminemos con el fuego.

UN PLANO IMAGINARIO

David Lynch tiende a colocar a sus personajes en el centro del encuadre, suspendidos, lejos de los puntos áureos; aplasta en el fondo (con el gran angular) a grupos de seres desolados y grotescos que parecen haber salido de una pintura de Edward Hopper o Francis Bacon; usa luces intermitentes que en un instante pasan de iluminar el plano a obscurecerlo en un *fade* abrupto; la música, como caída de otras esferas, suena a un volumen más alto de lo normal. Este plano no exis-



te, es la mezcla de muchos planos, es una suma que me llevará al análisis de una estética que a veces puede resultar inasible.

En *Terciopelo azul*, *Corazón salvaje* y *Twin Peaks* (la serie y la película), el autor se dedica a edificar un microcosmos personal a partir de la reconstrucción de códigos propios de la cultura norteamericana de los años cincuenta. Antes ya había explorado las posibilidades narrativas de la lógica de la pesadilla (*Cabeza borradora*), de la entereza moral que se oculta tras lo grotesco (*El hombre elefante*), o del mesianismo en un universo aparte (*Duna*). Desde *Terciopelo azul*, las cosas son más precisas: personajes que podrían haber escapado

de una *sitcom* ambientada en los cincuenta que habitan en suburbios de los noventa; el descenso a los infiernos (reelaboración del mito de Orfeo) como esquema narrativo; el progresivo abandono de una lógica narrativa tradicional basada en la causalidad e intento de contar historias tal como se presentan en las pesadillas; simbiosis de géneros como el policial, el *thriller*, el filme de horror, las *road movies*, el melodrama pasado por el filtro de la *soap opera*, las *sitcom* televisivas; y una nueva lectura, a veces cercana al pastiche, de obra de autores tan disímiles como Hitchcock, Capra o Buñuel. La contradicción está pues instalada, de la admiración el espectador puede pasar a la indignación,

de la comprensión al desconcierto. Estamos parados en la frontera del mundo de un autor fronterizo.

UN DESCENSO A LOS ABISMOS

Desde hace un tiempo, Lynch se regodea contando la misma historia. A partir de un esquema canónico y de retorcidas variaciones, nos estamos acostumbrando a ver a un héroe que descubre que bajo lo cotidiano subyace un infierno, al cual tiene que descender para combatir con su doble, rescatar a la mujer ambigua y comprobar que el mundo está cercado por fuerzas irracionales. Así, en *Terciopelo azul*, Jeffrey (Kyle MacLachlan) escucha a Frank Booth diciéndole “somos

iguales” y siente que el mal se prolonga más allá de las fronteras del encuadre. O Sailor, quien intenta rescatar a Lula de las garras de la Bruja Mala del Oeste, para lo que tiene que viajar a un apartado

Big Tuna, corazón de las tinieblas de Norteamérica. O Dale Cooper en la serie *Twin Peaks*, agente del FBI exageradamente *clean*, que en una misión a ese pueblo de la frontera con Canadá descubre que hay un misterio, que solo se revela en los lapsus y actitudes erráticas de sus personajes, y que hay una instancia suprarreal que mueve los hilos y se manifiesta a través del sueño. El descenso a la autodestrucción de Laura Palmer en *Twin Peaks: fuego camina conmigo* (1992) no podría ser más explícito. Te-

nemos entonces un recorrido a los abismos, un camino, porque todos los filmes de Lynch implican un desplazamiento, aunque ocurran en el mismo lugar. Y ese camino es siempre de aprendizaje: Jeffrey aprende a convivir con su lado oscuro, Sailor a amar a Lula, Laura Palmer a morir (o a devenir ángel, que sería lo mismo).

EN LAS FRONTERAS DE LA RAZÓN

Si entendemos como lógica tradicional de un relato aquella en donde un hecho es explicado por otro anterior (principio de causalidad), vemos que a veces en Lynch se sacrifica la inteligibilidad (verbigracia, las escenas de Cooper en el Pabellón Rojo, en el último capítulo de *Twin Peaks*, sus sueños en *Twin Peaks: fuego camina conmigo*, la aparición de las brujas en *Corazón salvaje*) para insertar una sensación de carencia de fundamento, de haber entrado en una pesadilla en donde lo inesperado puede aparecer. Lo inteligible depende del hallazgo de una posibilidad de relación, y en Lynch vemos una tendencia a cortar vínculos de manera progresiva; el caso extremo, hasta ahora, es *Twin Peaks: fuego camina conmigo*.

La noción anticausalista por esencia es el azar, tiempo en el que se pierde pie y no queda más que el vértigo. En las fronteras de lo que puede ser explicado por la razón y dicho por el lenguaje, se encuentran la revelación y el misterio (que, al ser explicado, deja de ser). Y sabemos que toda narración es una revelación en el sentido bíblico: una buena historia siempre explica una parte de nuestras vidas. Por eso, Lynch ha reivindicado la presencia del surrealismo en

DATOS CURIOSOS

UN NUEVO MÉTODO. Nicholas Cage ha contado que trabajar con Lynch en *Corazón salvaje* lo ayudó a ser un actor más espontáneo a causa de la constante reescritura de sus diálogos.



LADO OSCURO. Frank Booth (Dennis Hopper) y Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) de *Terciopelo azul*. Uno es el reflejo del otro. Son opuestos y, a la vez, uno solo.

sus filmes o, como se dice en la revista *Sight and Sound*, ha invocado a André Breton como mentor y ha usado los axiomas bretonianos sobre lo banal maravilloso y el azar objetivo (Warner, 1997). El azar es entonces usado como método creativo —Frank Silva aparece en una toma de casualidad, por lo tanto, Lynch le construye un personaje importante para la serie *Twin Peaks*— o como parte integrante del universo diegético (Jeffrey encuentra una oreja por azar, por lo tanto, se desarrolla la narración). Pero a veces el azar lleva también al absurdo: Dale Cooper tira pelotas de tenis a una botella de leche como método para encontrar al asesino. Al pensar en estas inserciones de escenas sin aparente sentido, recordamos esa multitud de películas escondidas en *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1929). La referencia era inevitable: recordemos, sino, esa mano siendo devorada por un perro en *Corazón salvaje*.

No radicalizaré esta interpretación: aquí también Lynch se encuentra en la frontera. *Terciopelo azul*, *Corazón salvaje* y *Twin Peaks* están enmarcados en ciertas tradiciones genéricas del cine americano, modelos de eficacia y claridad narrativa. Principios como los de motivación, arbitrariedad e incluso verosimilitud deben, pues, ser tomados con precaución por la frontera en que este corpus de su obra se ubica.

UNA NORTEAMÉRICA ANCLADA EN LOS CINCUENTA

A partir de *Terciopelo azul*, todas las películas de Lynch ocurren en el mismo sitio: suburbios o pueblos apartados en alguna oscura provincia de la Norteamérica actual y que, por su lejanía, se encuentran anclados en unos años cincuenta pródigos de escuelas preparatorias, los bacancitos con casacas de cuero y motos, y las

EN LAS FRONTERAS DE LO QUE PUEDE SER EXPLICADO POR LA RAZÓN y dicho por el lenguaje, se encuentran la revelación y el misterio (que, al ser explicado, deja de ser)

chicas más populares de la escuela. ¿No son Big Tuna, “algún lugar entre Carolina del Norte y Carolina del Sur” (*Corazón salvaje*), Twin Peaks o Lumberton (el pueblo de



DUNA (1984). Kyle MacLachlan como Paul Atreides. Fue la primera colaboración de muchas con David Lynch.

Terciopelo azul), sino metáforas de una Norteamérica en donde bajo la democracia y la prosperidad se esconde el crimen? Además, en los cincuenta se fraguan los grandes mitos e íconos estadounidenses, surge la primera camada de roqueros con toda su parafernalia y, en cierto modo, se consolida una imagen e identidad nacional basada en la cultura de masas.

En el cine de Lynch se encuentran intensificados estos signos culturales cincuenteros. Así podemos ver a Ben (Dean Stockwell) versionando *In Dreams* de Roy Orbison —título nada casual— o a Sailor Ripley, con una casaca de cuero de serpiente tremendamente fetichista, imitando a Elvis con su *Love Me Tender*. O pensemos en todos esos adolescentes tan parecidos a Fonzie que recorren *Twin Peaks*.

EL DEMIURGO CIEGO: HISTORIAS CONTADAS POR UN INVASOR

Los personajes de Lynch a veces parecen una prolongación de sus intereses morbosos. Mucho se ha criticado su tendencia a la estereotipación: buenos y malos, puros y contaminados, chicas buenas y chicas malas. Seres movidos por piezas de ajedrez en un tablero que es un universo personal. Lynch parece una instancia invasora en un sitio invadido por suprarrealidades. Hay un demiurgo que tira de nuestros hilos. ¿No es el Pabellón Rojo en *Twin Peaks* una instancia suprarreal que se manifiesta a través del sueño y las visiones, y que domina la vida de los habitantes del pueblo, sino la metáfora de una construcción dramática en donde los personajes actúan como poseídos por cierta enfermedad lyncheana? El

ejemplo más claro es el de Leland Palmer, el padre de Laura, que la viola y mata porque es poseído por un demonio, Bob. Sí, los héroes de Lynch son siempre soñadores, videntes que, al intuir otra realidad, solucionan el conflicto.

También, vemos la invasión de la vida privada, de la seguridad. La seducción de Lula por Bobby Peru es más un intento de violación, por lo tanto, de invasión, y las reacciones de Lula (como en toda heroína de Lynch) son a la vez de aquiescencia y de rechazo. Por eso, el sexo en Lynch está impregnado de tánatos, de un oleaje negro y destructivo. El sexo es la respuesta a la muerte: las células se reproducen con el contacto. Pero en estos filmes el acto sexual es tratado en cuanto a relaciones de poder. El juego de poder y el sexo combinados dan el sadomasoquismo, figura preferida por el autor. Y de

ahí al incesto hay un solo paso (Laura Palmer violada por su padre O Audrey en un juego sexual en un burdel con su padre). O Dorothy Valens (Isabella Rosellini) en *Terciopelo azul*, observada y violentada, y que ama serlo. O veamos, por último, esa invasión a la privacidad de Laura Palmer (una de las mejores escenas de un filme abortado) en *Twin Peaks: fuego camina conmigo*, en donde de un plano a otro pasa de chica Hello Kitty que vive en un mundo de tules a cocainómana autodestructiva.

LOS RECURSOS DE LA MANIPULACIÓN

El cine vive actualmente una etapa de optimismo: gracias a las nuevas tecnologías digitales se cree en los poderes ilimitados de la imagen. Lynch apuesta, en cambio, por los recursos de manipulación del sonido, que ya no es el pariente pobre (Krohn, 1997). El director acostumbra rodar con la música de la escena a todo volumen en el set, y luego postsincronizar los diálogos. Todo en beneficio de la creación de atmósferas. En el filme, después escuchamos sonidos de estructuras que se minan, disonancias que acompañan las acciones más cotidianas, que dan la impresión de que estamos frente al acercamiento de lo imprevisible. Todos los sonidos están a un volumen más alto de lo normal, como ocurre en ciertas experiencias alucinógenas. Así, los *soundtracks* de sus películas combinan la música filo *new age* de Badalamenti, el rock de los cincuenta y canciones cantadas por aparentes sirenas de voz aterciopelada.

La música es un recurso primordial, así como el color.

Terciopelo azul está filmada con filtros azules, *Corazón salvaje* muestra filtros rojos y en *Twin Peaks* predominan los amarillos. El uso del color ayuda tanto a la creación de atmósferas como a darle una sensación singular a la película. No olvidemos la melodía esencial de *Terciopelo azul*, por ejemplo.

EL HUMOR SIRVE PARA COMBATIR EL HASTÍO

En la escena más terrible, Lynch suelta un chiste negro. Pareciera reírse de sí mismo, de sentirse cómodo en un mundo perverso. No nos encontramos frente al humor posmoderno de Lipovetsky (1986, p. 140) excitante, expresivo, cordial y que muestra una realidad insustancial y radiante, atrapada en una lógica generalizada de la inconsistencia, en donde el ego, la consciencia de sí mismo se ha convertido en humor y ya no los vicios ajenos o las acciones descabelladas.

En Lynch se opera lo contrario. Dejemos que Luc Besson justifique su inoperancia narrativa, su no poder tomar en serio sus historias, porque son banales, con estas ideas posmodernas. La tradición del humor negro en los países anglosajones se remonta a siglos atrás y entre sus cultores se cuentan escritores como Jonathan Swift o Ambrose Bierce. Y creemos que es ahí donde se encuentran las raíces culturales del humor de Lynch. En este se trata de intensidades, y una broma como el ruego de Frank Booth: "Hazlo por Van Gogh", que se refiere a un marido al que le han cortado una oreja, es un intento de relajar cruelmente una situación particularmente tensa.

#¿Sabías QUE...?

En una escena de *Twin Peaks: Fire Walk With Me* (1992), Lynch le pidió a Sheryl Lee que inhalase el humo de cinco cigarrros. La actriz se desmayó.

APUNTE SOBRE EL RITMO

Michel Chion ha dicho que a Lynch hay que aprender a escucharlo con los ojos. El autor trabaja mucho con el ritmo de la imagen, por medio del montaje, y alcanza secuencias muy parecidas a las del final de *2001: odisea del espacio* de Kubrick. Su montaje no es como el de Eisenstein, por corte. Es más aficionado a las disolvencias, en donde una imagen deviene otra, se transforma; en otras palabras, muta. Montaje es tiempo seccionado. Y el cine es imagen en movimiento, y también tiempo. De ahí desprendemos que el cine es un flujo en el tiempo: he ahí su relación con la música. Por ese motivo podemos hablar del ritmo de una película. La desmesura de los planos finales de *Twin Peaks: fuego camina conmigo* es un ritmo en el que el montaje hace fluir imágenes como ladrillos caídos del cielo. Por eso nuestras precauciones en cuanto a lo verosímil en Lynch. El carácter de sus filmes, entre lo onírico y lo genérico, no

BUTACA UNIVERSITARIA

En *Fuego camina conmigo*, Lynch narra como esa fuerza desconocida que me habla mientras duermo, pero más lindo. No hay manera de estar preparada y agradezco no estarlo.

ALESSANDRA CARRIÓN
Alumni UPC

★★★★★

Duna pudo ser un clásico simplemente genial, con un estilo como ningún otro filme y una gran banda sonora, pero con todo y un recorte de la historia deja mucho que desear.

PABLO TOVAR
Alumni Comunicación
ULIMA

★★★★★

es, hasta el momento, ni abiertamente destructor de las convenciones ni narrativo en el sentido tradicional. Por esta causa, a veces pueden parecer (o ser) películas no cuajadas del todo. Por estar en esa frontera, en muchos momentos rozan el absurdo.

ÚLTIMA IMAGEN: RODEOS SIN LLEGAR A UNA CONCLUSIÓN

En nuestra opinión, hasta el momento, las dos películas mayores de David Lynch son *Cabeza borradora* y, dentro de su edad media, *Terciopelo azul*. Su obra más totalizadora, su microcosmos más

amplio es *Twin Peaks*, que abarca la serie televisiva de veintinueve episodios, la película *Twin Peaks: fuego camina conmigo*, y el libro de Jennifer Lynch *El diario secreto de Laura Palmer*. La serie tiene altibajos. La primera temporada es mucho mejor que la segunda y los capítulos dirigidos por David Lynch superan largamente a los otros. Sin embargo, hay que decir que incluso sus cintas fallidas tienen destellos de genialidad: véase por ejemplo todas las escenas en Giedi Prime, el planeta de los Harkonnen en *Duna*.

Este ha sido un análisis parcial. Tal vez lo esencial para entender a este director se encuentre en algunos detalles desperdigados en sitios precisos de su corta filmografía: en un brevísimo cortometraje hecho para conmemorar el centenario de los Lumière, aparece uno de sus planos más instructivos². Unos policías, que parecen poseídos, allanan una casa en un suburbio, la cual tiene un jardín y una cerca. Dentro hay un hombre que parece incinerarse debido al acecho de una pesadilla. La cerca no es una barrera para que el horror invada lo cotidiano. Más allá de la cerca hay una autopista, un camino por donde fugar y poder comenzar un aprendizaje. Así, entre la pregunta y el vacío de respuestas, terminamos este texto, suspendidos, esperando la llegada de *Carretera perdida*.

COLOFÓN DE 2025

De la revista *La Gran Ilusión*, el primero en ver *Carretera perdida* fue el finado Federico de Cárdenas, cuya excitación por un momento superó su

² Incluido en la película Lumière y compañía (Lumière et compagnie. Varios directores, 1995).

natural carácter flemático: Lynch por fin había encauzado su irracionalidad. En su edad media, apenas estábamos viendo un ciclón que pugnaba por desatarse. Este fue el inicio de su último periodo, el de la madurez. Películas redondas como las ya citadas *El camino de los sueños* e *Inland Empire* obligarían a considerarlo como un autor que amplió los límites de lo expresable en el cine. Estas tres cintas están unidas por el tema de la disociación de la personalidad (reelaboración del tema del doble y del mito de Orfeo ya presente en sus filmes anteriores), la ambientación de Los Ángeles, la reflexión metacinematográfica, la utilización de elementos del *film noir* y una inmersión cada vez mayor en la lógica del sueño como forma de trenzar la narrativa. Cada película presenta un grado mayor de complejización con respecto a la anterior. Tanto *Carretera perdida* como *El camino de los sueños* responden a la forma de la cinta de Moebius: están separadas en dos partes bien diferenciadas, en donde la segunda sección reordena los elementos de la primera. En *Inland Empire*, en cambio, la espiral lleva a varias líneas sin que se siga una estructura predeterminedada. Se trata, sin contar las dos primeras películas de Buñuel, de lo más cercano que existe en el cine —un arte que, para su realización, necesita ser premeditado— a la escritura automática surrealista: a diferencia de sus cintas anteriores, Lynch no utilizó un guion y no la filmó en 35 mm, sino en video para así poder improvisar con mayor libertad económica. Para utilizar una metáfora presente en su libro sobre meditación trascendental —que

recomiendo calurosamente a toda persona interesada seriamente en el tema—, es como si se hubiera sumergido en las aguas del copión de su inconsciente y hubiera regresado cada mañana de rodaje con un pez dorado en sus manos.

Vi estas tres películas en el cine durante una larga temporada en la que viví en España (2001-2007). En esos años volví a escribir sobre Lynch: utilicé de base este ensayo para una monografía que presenté en un curso de mi doctorado de Humanidades en la Universidad Carlos III de Madrid. Para esa ocasión, me encerré en la biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía e investigué sobre sus fuentes pictóricas. Lamentablemente, ese trabajo se ha perdido para siempre. Luego de dejar mi posgrado, me dediqué completamente a la escritura de mi libro *Demoler. El rock en el Perú. 1965-1975*, que publiqué a mi regreso al Perú.

Entre *Carretera perdida* y *El camino de los sueños*, el cineasta realizó *Una historia sencilla* (*The Straight Story*, 1999), que desconcertó a sus seguidores. En esta producción de Disney, a diferencia de sus demás obras, no hay un lado siniestro que subyace bajo la superficie. Por el contrario, su carga humanista remite a la temprana *El hombre elefante* y convenció a muchos críticos, hasta aquel momento enemigos de este soñador libertario, de que había alcanzado un nivel creativo en el que podía filmar prácticamente lo que quisiera. Lynch, con su peculiar sentido del humor, la llamaría su cinta más experimental.

En el nuevo milenio, además, Lynch empezó a filmar una gran cantidad de cortome-

trajes, algunas series web y a lanzar discos con música compuesta por él mismo. Su impulso al *dream pop* (subgénero de la neopsicodelia), gracias a su colaboración con Angelo Badalamenti y Julee Cruise a partir de *Terciopelo azul*, aún no ha sido valorado como se merece. Hace falta todavía un estudio que lo contemple como el artista del Renacimiento que realmente era. Verlo únicamente como cineasta y analizarlo solo desde la cinefilia, obviando los aspectos plásticos y musicales de su legado, es reducir el alcance de su obra.

La tercera temporada de *Twin Peaks* (2017), compuesta por dieciocho episodios, todos dirigidos por Lynch, es el gran cierre de su filmografía, la *summa* narrativa de su obra. No recuerdo, desde *El prisionero* (1967-1968) y su surrealista final, una serie televisiva que haya violentado de tal modo las convenciones de un medio tan codificado como la televisión. La vi en Netflix, pero me preparé para ello: compré en el pasaje 18 de Polvos Azules las dos primeras temporadas, las vi ininterrumpidamente un fin de semana largo y descargué de internet *El diario secreto de Laura Palmer*. Para entonces, la manera en la que se podía acceder a las películas de Lynch era muy distinta a la de los años 90. Los adolescentes *freaks* de entonces éramos cuarentones y el cineasta de culto ya no era un renegado; por el contrario, hasta los críticos más convencionales habían bendecido *El camino de los sueños* como una de las mejores películas del siglo XXI.

Ahora que Lynch ha muerto y que su obra está cerrada para siempre, nos queda el consue-

Hay que decir que incluso sus cintas fallidas tienen destellos de genialidad.

lo de que *consagración* no es sinónimo de ‘explicación’ y menos aún de ‘incorporación al gusto estandarizado’. Sus cintas se siguen resistiendo al análisis más exhaustivo. La academia no lo agotará: ninguna metodología podrá ceñir del todo sus fauces sobre sus imágenes poéticas. Las sombras que surgen de sus planos más misteriosos y herméticos seguirán cerniéndose sobre nuestros sueños y estimulando nuestra imaginación. Descansa en paz, viejo compañero alucinado.

REFERENCIAS

- Krohn, B. (1997, enero). Entretien avec David Lynch. *Cahiers du Cinéma*, (509), 26-29. <https://www.cahiersducinema.com/fr-fr/boutique/magazines/n509-janvier-1997>
- Lipovetsky, G. (1986). *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama.
- Warner, M. (2020, 2 de abril). *Voodoo road: Marina Warner on David Lynch's Lost Highway*. British Film Institute (BFI). <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/voodoo-road-marina-warner-david-lynchs-lost-highway>

Mariano Soto Gonzales

Los Angeles y los ángeles de David Lynch

El origen, la concepción y la materialización de las diversas formas del mal son examinadas en este artículo, así como su relación con el trauma en el tríptico compuesto por *Twin Peaks: fuego camina conmigo* (1992), *Inland Empire* (2006) y la parte 8 de *Twin Peaks: el regreso* (2017). Además, el texto alude a una interrogante: ¿los ángeles vendrán a ayudarnos en este mundo bello y, a la vez, desquiciado?

VER EL OTRO LADO. Mirada inquietante de Laura Dern en *Inland Empire* (2006).

Detrás de las cortinas, suelos zigzagueantes y espejos, se esconden, además de inacabables preguntas, las bases del cine de David Lynch. Entre *doppelgängers*, personajes monstruosos y destellos oníricos, se comprenden los elementos que hicieron de su apellido un adjetivo para describir situaciones inexplicables. Sin embargo, hay una figura que trasciende a toda su filmografía —exceptuando su cinta estilo Ford *Una historia sencilla* (*The Straight Story*, 1999), en donde no se encuentra en su forma materializada—: la maldad. Esta no cumple un rol clásico ni



se presenta como un antagonista con objetivo claro; se asemeja más a un ente, una presencia capaz de atravesar los cuerpos, pensamientos, sueños y realidades. Es una máxima en su obra que se manifiesta de distintas formas, materializándose en la insania de personajes como Frank Booth o Bobby Peru, en el horror y la monstruosidad del Mystery Man en *Carretera Perdida* (*Lost Highway*, 1997) o el vagabundo en *El camino de los sueños* (*Mulholland Dr.*, 2001), pero también en aquello que corroe desde adentro, su presencia en el subconsciente, su relación con el trauma, el sufrimiento, que se encuentra en la decadencia de un sistema.

Su aparición se concentra particularmente en tres puntos clave de su obra, los cuales, además, son de sus trabajos más experimentales y enigmáticos: *Twin Peaks: fuego camina conmigo* (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, 1992), *Inland Empire* (2006) y la parte 8 de *Twin Peaks*, *El regreso* (2017). Es aquí donde Lynch deconstruye su forma cinematográfica y se aparta de la continuidad narrativa, se deshace de los límites entre realidad y sueños, y se ubica en el umbral que los separa, se remite a lo sensorial, lo irreverente, lo terrorífico, y deja algunas de las imágenes más surrealistas de su filmografía. Así, partiendo desde su origen hasta su materialización, es capaz de representar el mal como figura transversal, creando una tríada entre filmes que surge desde lo más íntimo hasta lo universal, lo cósmico,

lo apocalíptico de la creación, y con un énfasis particular en el trauma y el abuso hacia la figura femenina.

LOS ÁNGELES NO TE AYUDARÁN

El estreno de *Twin Peaks: fuego camina conmigo* trajo consigo cierto rechazo por parte del público y la crítica al adentrarse en el lado más oscuro y tétrico de los personajes de *Twin Peaks*. Ahora que el misterio no radicaba en saber quién mató a Laura Palmer, el director se encarga de desmitificar al personaje, explorar su pasado, sus heridas, temores y traumas, así como la repercusión que tiene en sus últimos días de vida. Gracias a la deconstrucción de géneros como el cine criminal y el de terror, a su agilidad narrativa para saltar de una historia a otra sin perder el hilo, y a la visión más humana, íntima y personal de Laura Palmer, así como a su maestría en la inclusión de elementos surrealistas y decadentes, se obtiene una de las cintas más notables de Lynch, y el tiempo, finalmente, le dio el lugar que se merece.

UN ÁNGEL QUE SE LÍMITA A OBSERVAR y se desvanece lentamente da la impresión de que la esperanza se marchita en un mundo de pesadilla.

Un par de detectives investigan el asesinato de Teresa Banks, cuyo cadáver muestra similitudes con el de Laura Palmer y que, además, había contado con el anillo que luego le pertenecería a la misma. En la oficina del FBI, los agentes Cooper (Kyle MacLachlan) y Cole (David Lynch) son sorpresivamente visitados por el desaparecido agente Phillip Jeffries (David Bowie). Este,

PELÍCULA: *TWIN PEAKS: FUEGO CAMINA CONMIGO*

AÑO: 1992
DIRECTOR: David Lynch

ELENCO PRINCIPAL:
David Lynch (Gordon Cole), Sheryl Lee (Laura Palmer), Kyle MacLachlan (Dale Cooper)

BREVE SINOPSIS:
Los terribles días finales de Laura Palmer se registran un año después del asesinato de Teresa Banks, residente de la ciudad de Twin Peaks.

FICHA TÉCNICA





HABITACIÓN ROJA. El agente Dale Cooper (Kyle MacLachlan) y Laura Palmer (Sheryl Lee) en el espacio liminal icónico de Lynch.

en su relato, hace referencia a Judy, misterioso personaje de la serie, y a una tienda de conveniencia como lugar de reuniones de seres desconocidos. La secuencia es magníficamente diseccionada por el montaje, pues rompe el eje entre realidad y fantasía, intercalando la oficina, cuartos oscuros, viejos, rústicos y personajes horrorosos. La manifestación del caos parte de la frase de Jeffries, quien asegura que viven en un sueño, y se vislumbra en los fundidos, los espacios liminales y el *in crescendo* de un ambiente que mezcla gritos y conversaciones con palabras al revés, sonidos que se expanden y una estática constante que se apodera de la pantalla. Los primeros cuarenta minutos de la cinta muestran a una maldad que parece estar por encima de todo, con una peculiar mirada hacia elementos industriales y formatos audiovisuales, los cobertizos,

tétricas habitaciones y postes de electricidad que aparentemente alojan y transportan entes malignos, y las pantallas y cámaras de seguridad son las únicas capaces de capturar aquello que trasciende al espacio y al tiempo.

Si en las primeras temporadas de *Twin Peaks* se conoce a Laura a través de lo que se dice de ella, aquí Lynch decide alejarla de su imagen de víctima a la espera de la resolución de su asesinato y centrarse en su lado más humano e introspectivo. Ahora, su persona encuentra nuevos matices en los que se construye, con aciertos y fallos propios de su edad y prueba de su humanidad. El estadounidense muestra sus amoríos, la ternura de sus amistades y su relación con el sexo, pero también sus problemas con adicciones a las drogas y temores que la acechan. El mérito está en cubrirlo sin

pretender emitir juicios, sino hacerlo a manera de presentación. Esta es Laura Palmer. Y del mismo modo, su adorable figura se ve superpuesta por el horror del trauma, un mal latente, la tortura interna y externa de la joven, en donde Sheryl Lee se luce en uno de los mejores protagónicos en el cine de Lynch.

En este sentido, la película explora la caminata de Laura sobre el fuego de un infierno inevitable y que goza de aquella dualidad onírica propia de la mitología de esta serie. Laura revela que Bob viene acechándola y abusando de ella desde que tiene doce años, como si estuviera condenada a sufrir de su presencia. En una de las mejores escenas de la película, regresa a casa tras recibir el misterioso cuadro que la intrigante señora Chalfont le regala y, horrorizada, encuentra a Bob en su habitación y descubre

3 ESCENAS CLAVE

que este ser oscuro es, en realidad, Leland Palmer, su padre. Desconsolada, Laura llora escondida en un arbusito, sabiendo que es imposible escapar, pues este yace en su hogar, despojándola del que debería ser su lugar seguro, y lo asocia al recuerdo de haber sido abusada por su propio padre durante años. La dualidad entre Leland y Bob explora distintos niveles: uno más explícito, místico y sobrenatural con la posesión de este ser maligno sobre su padre, que lo lleva a cometer actos atroces con el fin de llegar a Laura; otro más implícito, metafórico. Lynch materializa la maldad en Bob, dándole cuerpo, voz y presencia, pero también lo hace con el trauma, dándole una figura que lo personifica. Bob se convierte, entonces, en su rostro, el inevitable recuerdo y la amenaza latente de los abusos de su padre, y su presencia se siente a donde sea que mire.

Laura adquiere un carácter autodestructivo y hasta derrotista, casi como si aceptara que las opciones se están acabando. El mal parece haber ganado, y se concreta con la frase "Y los ángeles no te ayudarán", que le dice a su gran amiga Donna. El constante acoso la ha inclinado a la desesperanza y la sitúa en un mundo caído, derrotado, carente de redención, lo cual llega a su auge en la escena en la que Laura llora en el Roadhouse mientras Julee Cruise parece cantarle *Questions in a World of Blue* únicamente a ella antes de concretar un encuentro sexual con hombres pactado por Jacques. Al igual que Teresa Banks o Ronette Pulaski, sus compañeras y amigas



UNO

***Twin Peaks: fue-go camina conmigo* (1992).** Laura, atrapada en la habitación roja, llora bajo luces de neón. Su sufrimiento convive con visiones y gritos que anticipan su destino.



DOS

***Inland Empire* (2006).** Nikki atraviesa el umbral entre la ficción y la realidad: a medida que los planos se disgregan, su rostro, su voz y su cuerpo pierden consistencia.



TRES

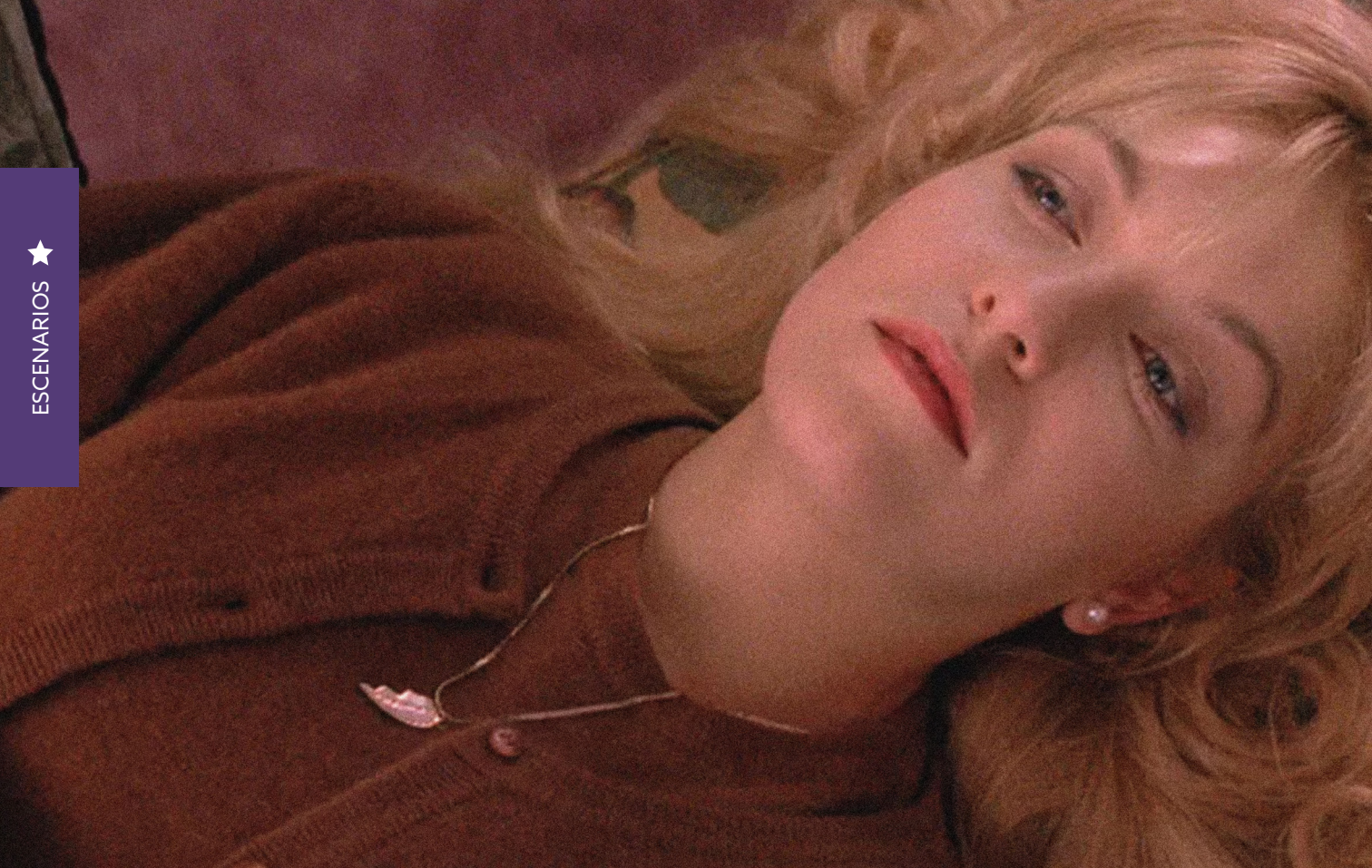
***Twin Peaks: The Return* (2017).** La explosión nuclear anuncia el ingreso del mal al mundo: los cuerpos flotan, aparecen insectos híbridos y el tiempo se disuelve en pura oscuridad.

prostitutas, parece compartir el mismo destino fatídico que trae consigo el contacto con la oscuridad, lo mismo que las hace sentir indignas, tanto que la misma Ronette ni siquiera se siente capaz de rezar y le pide a Dios que no la mire al sentirse sucia. Curiosamente, los ángeles están para ayudar y logra escapar de su trágico final, aunque para Laura, quien también supo ser un ángel o, para ser exactos, una bruja buena en *Corazón salvaje* (*Wild at Heart*, 1999), es muy tarde. Nuevamente, y ya con el mítico anillo verde en su dedo, el ancla a la perdición, la oscuridad, su maldición, se encuentra cara a cara con su padre Bob, la personificación de lo maligno listo para darle fin. Su presencia en el Black Lodge es acompañada por el agente Cooper y un ángel que se limita a observar y se des-

vanece lentamente, lo que da una impresión de esperanza que se marchita en un mundo de pesadilla. Así, el mal se instala en la ausencia, se apodera del ambiente, de los sueños y de las realidades.

Y LOS ÁNGELES TAMPOCO

El salto al video digital le dio a Lynch la posibilidad de explorar un nuevo territorio y aprovechar la plasticidad y estética de la imagen para condensarla en una de sus cintas más experimentales, densas y desquiciantes: *Inland Empire* (2006). Entretejió un laberinto narrativo, un vaivén de realidades en el que se sobrepasan todos los límites entre lo palpable y lo onírico, y en el que se usa el cine, incluso en una dimensión metanarrativa, como portal entre estos. Lo ominoso es



LAURA PALMER. Sheryl Lee solo iba a interpretar al cadáver del personaje en el capítulo piloto, pero su participación se extendió.

#¿Sabías QUE...?

Lynch exigió silencio total en el set para una escena de Sheryl Lee. Hasta se tuvo que apagar el aire acondicionado. El resultado: una atmósfera casi ritual.

capturado en una secuencia de imágenes surreales y cuerpos que se deforman, lo que recuerda a las cámaras de seguridad que grababan

a Jeffries en *Fuego camina conmigo*, el único medio capaz de poder ver a través de todas las realidades, y ahora, con ayuda del formato digital y la agilidad de una cámara más ligera, le permitieron a Lynch encontrarse con los nuevos rostros de la maldad. Estos mismos son reproducidos en otros formatos, como la televisión que muestra la inquietante serie de conejos parlantes, las películas que ve la *lost girl* en aquel tétrico cuarto o la gran pantalla del cine en donde se puede ver el choque entre realidades.

En el vasto universo de dobles del cine de Lynch, entre las que se encuentran Naomi Watts, Laura Harring, Patricia Arquette o la misma Sheryl Lee, Laura Dern ofrece una de las mejores actuaciones de su carrera al seguir el críptico camino de la refinada actriz

de Hollywood Nikki Grace (Dern), en su papel como Susan Blue (también Dern), en el *remake* de una antigua e incompleta película maldita, un trabajo exclusivo para una de las grandes musas del cineasta estadounidense. Su interpretación es capaz de encarnar el horror de ser acechada por la atrocidad y cargar con los recuerdos de su personaje y del que interpreta, e incluso con la traumática experiencia colectiva del resto de mujeres que aparecen en la cinta.

En el principio, una extraña visitante (Grace Zabriskie) le cuenta a Nikki una vieja historia sobre un niño que veía el mundo por la puerta y, al pasar por ella, genera un reflejo que provoca el nacimiento del mal. Del mismo modo, cuenta la versión en la que la protagonista es una

niña, una medio nacida, y cierra su intervención hablando sobre un asesinato (dentro de la película que Nikki protagonizará) que aún no ocurre. La secuencia dibuja este origen como el paso de un umbral, una barrera y un punto de no retorno, nacido de un reflejo de la realidad misma, y también la presencia de elementos divididos, la presencia de un medio nacido supone la existencia de dos mitades, el desdoblamiento de la realidad de Nikki al encarnar a Sue, quien lleva, por consecuencia, la maldición que su personaje carga, una manera de compartir el trauma, un pasado que no les corresponde, un sistema que oprime y orilla a la figura femenina.

La materialización de la calamidad en esta cinta mantiene su presencia a través de personajes como Piotrek (Peter J. Lucas), el celoso esposo de Nikki, descrito como alguien que sabe todo y es capaz incluso hasta de matar, una figura que representa un asedio constante y un latente peligro, un ser controlador y obsesivo. El reflejo del que se habló trae consigo un doble para él, Smithy, esposo de Sue en la cinta que están grabando. Del mismo modo, la figura del fantasma (Krzysztof Majchrzak) acosa constantemente a Sue —o quizás a Nikki, pues la fragmentación no permite vislumbrar hacia qué lado del umbral se está mirando— y, como Bob, representa un recuerdo, un trauma colectivo, una figura imborrable que la protagonista está obligada a revivir. Aquí, Nikki/Sue se ve arrastrada a vivir la vida de otras mujeres y sufre los mismos abusos, pues los saltos entre realidades le dan la posibili-

dad a la cinta de expandirse hacia lo onírico y contraerse hasta lo introspectivo, explorando en el set aparentemente poseído por una extraña figura (que terminaría siendo la misma Nikki en los pies de Sue) o inmiscuyéndose en los recovecos de los recuerdos de sus personajes, como la joven polaca que mira televisión o el conjunto de prostitutas con el que comparten comentarios e historias sobre hombres, en las que todas parecen haber pasado por lo mismo. Esto recuerda a la relación de Laura Palmer con Ronette o Teresa, una fraternidad que busca resistir frente a la proliferación de la maldad, en donde Nikki funge como una especie de Laura ciudadana, una reinterpretación del personaje que comparte un trágico pasado y un constante acoso por la oscuridad.

Al igual que en *El camino de los sueños* (2001), Lynch vuelve a apuntar hacia la industria de Hollywood, esta vez encapsulando el sistema como parte de esa maldad universal que opera en sus cintas. La intermitencia entre realidad y ficción refleja la fragmentación y desgaste mental de Nikki ante la explotación y abuso, así como la mirada hacia la mujer que trae la industria. El cine sirve como registro de los traumas, constancia del sufrimiento, y el director estadounidense coloca a sus personajes frente a la aplastante indiferencia del sistema. Y no lo hace como una denuncia explícita ni una aproximación panfletaria, sino que se inclina a explorar, en su dimensión y capacidad recolectora, el cine como testigo neutral, que funciona como ese limbo entre realidades, construye ese

BUTACA UNIVERSITARIA

Inland Empire es fascinante: uno de esos raros momentos en que el poder de la cámara abduce al espectador y lo arrastra hacia lo insospechado

MARCELO PAREDES
Alumni Comunicación
Ulima

★★★★★

La vi sola y la sentí como mi secreto. Pero apenas terminé la serie y *Fuego camina conmigo* (¡esos finales!), sentí que tenía que compartirla.

BRUNELLA BERTOCCHI
Alumni PUCP

★★★★★

reflejo de la sociedad, el mismo del cual podría originarse lo ominoso. Lynch explora y disfruta el cine en su capacidad catártica y sanadora, en donde Nikki es testigo de las injusticias de la industria y de sus intrahistorias plasmadas únicamente en el recuerdo, pero también experimenta con las nuevas posibilidades y texturas que ofrece el video digital, en una forma de renegar contra la misma, y redescubrir el mal como solo él podría capturarlo. Si los ángeles de *Twin Peaks* abandonaron a Laura, Los Ángeles de California no hacen más

El mal de Lynch atraviesa realidades y estados mentales, se superpone a los sueños y los vuelve pesadillas.

que abandonar a Nikki, idea perfectamente ejecutada en la escena en donde esta se desangra lentamente al lado de indigentes que conversan sobre la ciudad hasta que, después de largo rato ensangrentada, muere. De pronto, el director grita "¡Corte!". Quien murió es Sue, todos se van, pero ella queda tirada, inmóvil en el suelo frente a la indiferencia de todos. Así, se plantea una dicotomía entre la ciudad de los sueños, lugar donde Lynch vivió y al cual amaba, cuna de las grandes películas, y la industria que yace ahí, la gran estructura que se superpone a la verdad, el hábitat perfecto para el desarrollo del mal.

WHEN THE TWILIGHT IS GONE: EL ORIGEN DEL MAL LYNCHIANO

Desde *Fuego camina conmigo*, pasaron 25 años para volver a ver algo de *Twin Peaks* con *El regreso* (2017), la apoteósica obra —la última gran producción de Lynch— de 18 horas que completa, si se puede decir así, el círculo de una de las más grandes series, si es que no la más grande, de la historia de la televisión. Claramen-

te, su final dejó más dudas que certezas, pero también regaló uno de los hitos más impresionantes de su carrera: el episodio 8. Un festín de imágenes oníricas, personajes extraños e inquietantes, figuras y texturas que danzan entre sí para describir la creación del mal. Gracias a su paso por completo al digital, Lynch pudo seguir experimentando y entregar esta interpretación cósmica del origen de la maldad, y dejó de lado la linealidad narrativa.

La cinta, nuevamente, se inclina hacia la fragmentación y se divide en dos partes. Al inicio, el *doppelgänger* oscuro del agente Cooper, quien reemplaza al verdadero encerrado en el Black Lodge —evento presagiado desde *Fuego camina conmigo*— recibe varios tiros por parte de su compañero. El peligro de muerte atrae a un grupo de hombres bizarros y tenebrosos, cuya estética se asemeja al vagabundo de *El camino de los sueños*, que aparecen en medio de la nada y se disponen a ayudarlo hasta sacar de dentro suyo una masa esférica con la cara de Bob, el mal encarnado que posee y contamina. De pronto, la secuencia es interrumpida por una canción, una presentación en vivo, firma registrada en la filmografía de Lynch. Si en *Fuego camina conmigo* la voz de Julee Cruise sirve como punto de quiebre en la historia y en *Inland Empire* el baile de las extrañas mujeres al son de *The Loco-Motion* de Little Eva sirve para terminar de desarticular ese *puzzle*, aquí el sonido sucio, industrial y decadente de Nine Inch Nails tocando en vivo en el Roadhouse es el que fragmen-

ta el episodio y lo aparta de su línea narrativa.

Nuevo México, 1945. Un conteo regresivo y el paisaje de un gran desierto captado en un inquietante blanco y negro preceden a mostrar uno de los momentos más hipnotizantes de la filmografía de David Lynch. Cuando el conteo llega a cero, se desencadena el origen. A manera de *big bang*, la explosión de la bomba atómica atrae la cámara hacia el centro de su densa nube de humo hasta llenar la pantalla de oscuridad. En una secuencia completamente surreal y de magnitudes cósmicas, con imágenes llenas de texturas que recuerdan a las figuras plásticas de sus primeros cortometrajes y la creación de una atmósfera de terror, apoyada en un gran diseño sonoro y un inquietante montaje que atrapa la inmensidad del vacío, que va de los grises al color, gracias al énfasis en su sensorialidad, casi hasta se puede palpar la creación, el nacimiento de algo que parece no ser correcto. Así, la secuencia termina con una figura humanoide que flota en el espacio y que vomita un material aparentemente orgánico y visualmente asqueroso en donde se puede esbozar el rostro de Bob. Lynch asocia la creación del mal, el que trasciende a su filmografía, el mal de Lynch, a un evento histórico cuyas consecuencias fueron irreversibles para la humanidad. De todos modos, no parece ser una respuesta directa, sino que lo encasilla como un ente sobrenatural, externo, capaz de adentrarse en la materia, así como lo hacía con la electricidad o la televisión. La creación de la bomba no es la causa de su origen, es el caos, el ambiente apocalíptico, la destrucción que



LAS MUJERES DEL CUARTO ROSA. Hacen las veces de coro de teatro griego para la conciencia de Nikki (Laura Dern).

funge como el lugar propicio para su nacimiento. Por encima de Bob, y posiblemente anterior a él, se encuentra el *fireman*, que posee la misma apariencia del gigante —ambos interpretados por Carel Struycken— que supo ser recurrente en la serie original, y de él nace otra esfera brillante, una especie de contraparte de la oscuridad que contiene el rostro de Laura Palmer. Es un ángel, quizás, una figura de esperanza que también se encontraría en Nikki Grace, y por ello son perseguidas directamente por el mal, que intenta poseerlas, tanto en un nivel físico como sexual y hasta ontológico.

Años después, un extraño insecto nace de un huevo. En simultáneo, una joven tiene una cita con un chico y un monstruoso hombre, lleno de hollín, sucio y con voz tenebrosa, con una apariencia parecida al vagabundo de *El camino de los sueños*, de la especie de los que aparecen en la primera parte del ca-

pítulo, emerge de la nada en busca de un encendedor para su cigarro. La secuencia de la joven que, incluso, podría tratarse de algún pariente lejano de Laura, concluye con un tierno beso y la reproducción de una canción de The Platters en la radio, *My Prayer*, el rezo, el pedido de ayuda a los ángeles, la cual es interrumpida por la intervención de una fantasmagórica voz que recita un aterrador poema que se repite y causa el desmayo de los oyentes. El hombre monstruoso llegó hasta la radio en búsqueda de encendedor y terminó por asesinar al locutor para transmitir su mensaje. Al igual que los cables de luz, las pantallas de televisión o de cine de las otras dos cintas, el mal es difundido por un medio de comunicación, un formato diferente, pero con gran alcance. Lynch ejemplifica el poder de lo que se muestra y se cuenta. Finalmente, la joven que quedó tendida en su cama, indefensa y hasta inconsciente, es acechada por

el extraño bicho, que llega y se introduce en su boca sin que ella pueda hacer algo. La maldad, ahora, de forma inevitable, está dentro de ella.

De ese modo, el mal de Lynch atraviesa realidades, corporalidades y estados mentales, se superpone a los sueños y los vuelve pesadillas, coexiste con la belleza de un extraño mundo, contaminando y acechando. Estas tres cintas, en su dimensión más atrevida y experimental, explican su creación, materialización y alojamiento en la vida de sus personajes, habitando en el trauma femenino, colectivo, la opresión de un sistema, de una industria e incluso de los medios. Sin embargo, la esperanza y el amor, los ángeles que muchas veces ya no pueden ayudar, siguen estando ahí, observando, pues el mal es intrínseco, incontrollable, y aunque no exista forma de erradicarlo, quizás se pueda combatir y, para ello, el cine fue el gran aliado de Lynch.

Sha Sha Gutiérrez

“MY LITTLE GIRL IS DEAD”

El duelo colectivo por Laura Palmer en *Twin Peaks*

NORTHWEST PASSAGE. El piloto de *Twin Peaks* alcanzó una audiencia de 14 millones de espectadores.

¿Qué simboliza el hallazgo del cadáver de Laura Palmer (Sheryl Lee) en *Twin Peaks*? ¿Es esta serie un policial o una visión metafísica de los traumas y los engaños de una nación? ¿De qué manera Lynch se aproxima a los ciclos de la vida y la muerte, o de la luz y la oscuridad, en esta obra magistral? Este ensayo intenta ofrecer algunas respuestas.

Recientemente, se incorporó al catálogo de Mubi la serie televisiva *Twin Peaks* de David Lynch. Emitida hace 36 años, ¿por qué una serie como esta nos interpela hoy en día? ¿Qué nos impulsa a homenajearla una y otra vez? *Twin Peaks* pone en ejecución el concepto de “pueblo chico, infierno grande”, pero lejos estamos de los fantasmas de Comala o la solitaria puesta en escena marcada con tiza en *Dogville* (Lars von Trier, 2003). El corazón de esta serie es Laura Palmer, la hija, estudiante, amiga ideal cuyo cuerpo es encontrado sin vida a orillas del mar al inicio de la serie creada por David Lynch y Mark Frost.

WELCOME TO TWIN PEAKS, UNA CIUDAD CON 51 201 HABITANTES

La visión de una engañosa ciudad idílica de Estados Unidos ya se podía encontrar en *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, David Lynch, 1986). Pensemos a manera de ejemplo en esa toma del pasto sobre el

que cae el padre de Jeffrey Beaumont. Debajo del césped recién cortado, la oscuridad se abre paso y podemos auscultar bichos enredados, ansiosos por engullir a sus presas. En el primer episodio de *Twin Peaks*, tenemos algo similar. Un personaje se dispone a pescar, como suele hacerlo cada mañana, y de pronto encuentra el cuerpo envuelto en plástico de Laura Palmer en la orilla de un lago. Uno de los policías rompe a llorar ante la escena. Será el primero de varios, porque nadie se explica cómo alguien tan joven, bella y “pura” ha terminado así. Pero ¿quién es realmente Laura Palmer? A lo largo de los 93 minutos que dura el piloto de *Twin Peaks*, el agente Cooper (Kyle MacLachlan) se encargará de unir las piezas de un *puzzle* que terminan por desencajar el lugar y la imagen de cada uno de los personajes.

De acuerdo con Andrew Brooks (2015), el *glitch* —entendido como ‘falla’ o ‘error en el sistema’— se ha convertido en objeto de interés en las artes visuales desde inicios de los años noventa (p. 37). El *glitch*, como un virus, lo contamina todo. Es una irrupción, una anomalía, que rompe con el orden en el que nos inscribimos. Ahora bien, el uso que hace David Lynch del *glitch* en *Twin Peaks* es sutil, apenas una distorsión en el video de Laura Palmer que vemos junto con el agente Cooper y el sheriff Truman (Michael Ontkean) en su proceso de investigación. En este video, las vemos a ella y a su mejor amiga Donna (Lara Flynn Boyle) jugando y riéndose en el campo, encerradas en una suerte de paraíso perdido. Sin embargo,

FICHA TÉCNICA



**PELÍCULA: TWIN
PEAKS**

AÑO: 1989-1991, 2017
DIRECTOR: David Lynch

ELENCO PRINCIPAL:
Sheryl Lee (Laura Palmer),
Kyle MacLachlan (Dale
Cooper), Sherilyn Fenn
(Audrey Horne)

BREVE SINOPSIS:
En el apacible pueblo de Twin Peaks, el asesinato de la joven Laura Palmer revela un entramado de secretos, deseos ocultos y fuerzas sobrenaturales. El agente del FBI Dale Cooper investiga el crimen mientras la realidad se fragmenta entre sueños, símbolos y dimensiones paralelas. Lynch combina misterio policial, melodrama y surrealismo para exponer la oscuridad bajo la apariencia cotidiana.

Cooper advierte un fallo: la motocicleta de la persona que filma este momento puede verse a través de la pupila de Laura. Esta secuencia tiene dos niveles de meta ficción. Primero, los espectadores que vieron por primera vez este episodio en 1990 eran televidentes que, como Cooper y Truman, deseaban saber más sobre la vida (y la muerte) de Laura. Segundo, la persona que filma a Laura y Donna asume el lugar del demiurgo que está detrás de la escena. Nadie advierte su presencia excepto Cooper, el foráneo que llega a Twin

Peaks como representante de la ley y el orden que debe ser restaurado.

“AQUÍ, EN TWIN PEAKS, LA SALUD Y LA INDUSTRIA VAN DE LA MANO”

La serie inicia con unas tomas a maquinarias de un aserradero en funcionamiento. En otras palabras, Twin Peaks se constituye como una ciudad productiva. Los árboles que llaman la atención del agente Cooper durante su viaje por la carretera son partidos por la mitad dentro del aserradero. Lo natural, en ese sentido, deviene en objeto de consumo. Junto con esta empresa, administrada por Josie

Packard (Joan Chen), destaca otra: el lujoso hotel de Benjamin Horne (Richard Beymer). Lynch se encarga de enfatizar el deseo voraz de este personaje por conseguir fondos de inversionistas noruegos para expandir su poder económico sobre Twin Peaks. En su discurso, señala que en este pueblo “la salud y la industria van de la mano”. Sin embargo, el proyecto inmobiliario que tiene en mente se frustra con la noticia de la muerte de Laura Palmer. Esta noticia, en ese sentido, funciona como un *glitch*, un virus que trastoca la imagen publicitaria de Twin Peaks¹.

¹ Otro *glitch* que podemos observar es la presencia de la Mujer del Tronco que

El duelo por Laura se vuelve colectivo y frena la productividad de estas empresas. Las clases se suspenden y se anuncian toques de queda. La ciudad pasa a ser un lugar inseguro, sobre todo para las mujeres. Dentro de este contexto, Donna escapa por la ventana de su habitación para ir a The Bang Bang Bar y encontrarse con un personaje que la llevará a la última persona que vio a Laura con vida: James Hurley (James

aparece en la reunión de emergencia que convoca el alcalde del pueblo para anunciar el toque de queda. Su aparición en la serie es llamativa, porque carga un pedazo de tronco como si se tratara de un bebé y, para capturar la atención del auditorio, enciende y apaga insistentemente la luz.



TRAGEDIA. La foto en el anuario de Laura Palmer. Esta icónica imagen fue encontrada en los homenajes póstumos y en los altares de los fans dedicados a David Lynch luego de su muerte.



AGENTE ESPECIAL DALE COOPER: “Diane, 11:30 de la mañana, 24 de febrero. Entrando al pueblo de Twin Peaks”.

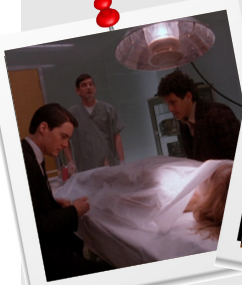
Marshall), el dueño de la motocicleta que vimos en el video de las dos amigas. Ahora bien, en este bar no suenan los disparos que podríamos asociar a cualquier *film noir*, sino que se puede escuchar a Julee Cruise cantando *Falling* mientras se cuecen y revelan secretos y traiciones a su alrededor. Un hombre casado tiene una cita con una mujer cuyo esposo está preso. Donna escapa de casa para encontrarse con un prófugo de la justicia. Su novio, al verla, le increpa que ella y Laura “son iguales” mientras tironea de su cuerpo. La violencia escala y, de pronto, medio bar acaba involucrado en una pelea. La voz aterciopelada de Julee Cruise se cuela entre tanta oscuridad: “The sky is

still blue / The clouds come and go / Yet something is different / Are we falling in love?”. La canción juega con la ambigüedad de caer y enamorarse: “Falling, falling, are we falling in love?”. El amor parece instalarse en la mirada y la sonrisa que le dedica Laura a James, ese chico que no es su novio pero que podría haberlo sido. El amor reaparece, tímido y culposos, en el beso de Donna y James. Tal como sostiene Laura Staab (s. f.), Lynch sabía que el silencio y la ausencia resultan claves para el deseo. Así, el romance de Donna y James solo es posible con el fantasma de Laura como intermediario. Ella los une y, al mismo tiempo, los separa, porque él es el principal sospechoso de su muerte.

EL CADÁVER DE LAURA PALMER VS. LOS RASTROS QUE DEJA A SU PASO

La imagen postal de Laura aparece con fuerza en los estantes de trofeos de la escuela secundaria a la que asiste. Es una suerte de *beauty queen*, con el pelo rubio recogido en un moño y la sonrisa petrificada para siempre. Lejos de oponerse a esta representación, su cadáver nos retrotrae al imaginario decadentista de la bella muerta. Es decir, pareciera ser una sirena expulsada del mar, con la piel casi translúcida. Sin embargo, Laura se opone a este silenciamiento con los rastros que deja a su paso: el video en el que aparecen ella y su amiga en el campo; el diario en el que

3 ESCENAS CLAVE



UNO

El hermoso cadáver en el lago. Pete Martell se dispone a pescar como todos los días, pero de pronto descubre, a pocos metros de la orilla, el cuerpo sin vida de Laura Palmer envuelto en plástico; entonces, llama al sheriff Truman.



DOS

La llamada. Sarah llama a su esposo porque su hija Laura ha desaparecido. Él trata de tranquilizarla, le dice que probablemente esté con Donna, pero ella se angustia cada vez más y comienza a gritar el nombre de Laura.



TRES

El anuncio de la muerte.

En la escuela, Donna mira de reojo el pupitre vacío de Laura Palmer. El director, a través de los altoparlantes del colegio, anuncia con voz temblorosa que ella está muerta. Donna no aguanta y rompe en llanto.

¿Sabías QUE...?

David Lynch y Mark Frost filmaron dos versiones del final: una para la televisión, que termina con el misterio abierto (el cuerpo de Laura y la llegada de Cooper) y otra para el circuito europeo, donde se revela al asesino en una secuencia surrealista filmada aparte.

encuentran la llave de una caja fuerte; y el collar de un corazón roto. Estos objetos articulan un discurso contrahegemónico, un *glitch* dentro de la imagen postal que se ha construido sobre Laura. En el video, vemos literalmente una sombra en sus ojos: la motocicleta de James, quien parece ser su amante.

En el diario, no solo tenemos acceso a su escritura —su voz—, sino que también encontramos una llave que, como en *El camino de los sueños* (*Mulholland Dr.*, David Lynch, 2001), nos conduce a otra realidad que es reprimida y siniestra al mismo tiempo. En la “otra” vida de Laura, pareciera ser que consume drogas y es dueña de una suma inquietante de dinero. La pregunta persiste: ¿quién es verdaderamente Laura Palmer?, ¿la hija, estudiante, novia modelo o su revés oscuro?

Desde el inicio, *Twin Peaks* (‘picos gemelos’ en inglés) se desdobra entre el cartel que da la bienvenida a los visitantes y las dos montañas que innegablemente se vislumbran al final del bosque y la carretera. A pesar de los esfuerzos de la niebla por ocultar una de ellas, el letrero —el lenguaje— remarca que son dos. Así como estas montañas, los personajes de esta serie tienen una doble vida. Laura Palmer es más que una *beauty queen*. El arquetipo de la bella muerta se quiebra cuando grita y se convierte en una *scream queen* por excelencia.

Su figura es tan emblemática que David Lynch realizó una película para seguir explorando la vida y muerte de este personaje en *Twin Peaks: fuego camina conmigo* (*Twin*

Peaks: Fire Walk with Me, 1992). En la portada de este filme, se aprecia el dije del collar de Laura, un corazón partido por la mitad, consumido por el fuego de la idealización, que no es sino otra forma encubierta de violencia. Tal vez, por esta razón, seguimos volviendo a esta serie de televisión.

REFERENCIAS

- Brooks, A. (2015). Glitch/failure: Constructing a queer politics of listening. *Leonardo Music Journal*, (25), 37-40. <https://www.jstor.org/stable/43832528>
- Staab, L. (s. f.). *Dream Breakers: Twin Peaks, ads and all*. Mubi. <https://mubi.com/en/program-notes/dream-breakers-twin-peaks-ads-and-all>

PUBLICACIONES FACULTAD DE COMUNICACIÓN



El cine de Martin Scorsese. El sueño americano en claroscuro: entre la violencia y la redención
Isaac León Frías (editor)
2025, 360 pp.

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

La mirada persistente. Fotografía peruana. Siglos XIX-XXI
Marisa Mujica Pinilla (editora)
2025, 512 pp.

Los trances de los cines de América Latina y el Caribe. De los años setenta al fin de siglo
Isaac León Frías
2024, 440 pp.

Protagonistas del cambio. Catorce testimonios sobre el cine peruano del siglo XXI
Ricardo Bedoya Wilson y Rodrigo Bedoya Forno
2024, 243 pp.

Elementos para una crítica del mundo digital. Medios sociales, metaversos e inteligencia artificial
Jean-Paul Lafrance
2024, 96 pp.

Crónicas desde Europa (1956-1957)
Sebastián Salazar Bondy (Alejandro Sust, editor)
2024, 166 pp.

El cine de John Ford. La historia y la leyenda
Isaac León Frías (editor)
2024, 391 pp.

INFORMES

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

Consulte más publicaciones en
www.ulima.edu.pe

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



UNIVERSIDAD
DE LIMA



PRÓXIMO NÚMERO: DAVID LYNCH (segunda parte)