

ISSN: 2954-5137

Ojopineal. Cine y pensamiento

Núm. 10 • Enero a Junio 2026





Ojopineal. Cine y pensamiento



BUAP





BUAP

Ojopineal. Cine y pensamiento

Revista Cultural Semestral de Cine, Filosofía y
Pensamiento del Colegio de Filosofía de la FFyL-BUAP

Número 10 • Enero a Junio de 2026

<http://ojopineal.buap.mx>

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Dra. María Lilia Cedillo Ramírez

Rectora

Mtro. Damián Hernández Méndez

Secretario General

Dra. Mary Kriss Parra Górriz

Dirección General de Publicaciones

Facultad de Filosofía y Letras

Josefina Manjarrez Rosas

Directora

Rosendo Edgar Gómez Bonilla

Secretario Académico

Ricardo A. Gibu Shimabukuro

Secretario de Investigación y Estudios de Posgrado

José Carlos Blázquez Espinosa

Coordinador de Publicaciones

Ojopineal

Vanessa Huerta Donado

Diego Ulises Alonso Pérez

Dirección Editorial

Amanda Rosa Pérez Morales

Coordinadora del número

Zvezda Ninel Castillo

Claudia Tame Domínguez

Amanda Pérez Morales

Paula Reyes Núñez

Gary Gómez Espinoza

Consejo editorial

Cintillo legal

Ojopineal. Cine y pensamiento. No. 10, enero a junio de 2026, es una difusión periódica semestral editada por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla con domicilio en 4 sur No. 104, Colonia Centro Histórico, Puebla, Pue., C.P. 72000, difundida a través de la Facultad de Filosofía y Letras con domicilio en Av. Juan de Palafox y Mendoza No. 229, Colonia Centro Histórico, No. 229, C.P. 72000, Puebla, Pue., Teléfono 2 29 55 00, Ext. 3540, <http://ojopineal.buap.mx>, Editor responsable: Diego Ulises Alonso Pérez, ojopineal.ffyl@rd.buap.mx, Reserva de derechos al uso exclusivo No. 04-2021-090113370000-203, ISSN: 2954-5137, ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derecho de Autor de la Secretaría de Cultura. Responsable de la última actualización de este número la Facultad de Filosofía y Letras, Dra. Josefina Manjarrez Rosas, fecha de última modificación: enero de 2025.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Imagen de portada: Dayron Oramas Alonso

Formación y diseño de portada: Antonio Miguel Muñoz Ortiz

Índice

Número 10 • Enero a Junio 2026

<http://ojopineal.buap.mx>

Sobreinterpretaciones

- 9** ¿Qué es el espacio lynchiano?
Lost Highway (1997)
Dirección: David Lynch
Por José Robles
- 24** David Lynch y la Meditación Trascendental:
consciencia expandida, creatividad y transformación psicosocial
Atrapa el pez dorado (2016)
Dirección: David Lynch
Por Miguel Ángel Martínez Barradas
- 31** Pesadilla de los corazones rotos: sobre *Industrial Symphony n° 1* y sus
cruelles matices
Industrial Symphony n° 1: the dream of brokenhearted (1990)
Dirección: David Lynch
Por Andrés Ramírez
- 38** La caverna de Lynch
Twin Peaks: fire walk with me (1992)
Dirección: David Lynch
Por Felipe Arámbula
- 46** Entre el resplandor y las luces mortecinas: la influencia de
los años cincuenta en el filme *Blue Velvet*
Blue Velvet (1986)
Dirección: David Lynch
Por Josela Romero López
- 58** John Merrick, el monstruo, el otro que no deja de ser observado
El hombre elefante (1980)
Dirección: David Lynch
Por Axel Uriel Gaspar Cruz
- 62** David Lynch (es extraño lo que hace el amor)
Inland Empire (20)
Dirección: David Lynch
Por Araceli Toledo Olivar
- 66** Twin Peaks: el universo artístico de David Lynch
Twin Peaks (1990-1991)
Dirección: David Lynch
Por Gary Manuel Gómez Espinoza

72 Twin Peaks. Primera y segunda temporada ¿Realmente existe el mal?

Twin Peaks (1990-1991)

Dirección: David Lynch

Por María Elizabeth Aquino Rápalo

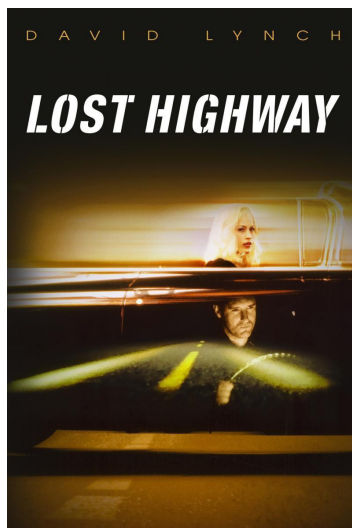
79 *Fuentes de las imágenes*

En orden de aparición en los artículos

Sobreinterpretaciones

¿Qué es el espacio lynchiano?

Por José Robles
(Universidad de Guanajuato)



Lost Highway (1997)
Dirección: David Lynch

Mystery Man: We've met before, haven't we.

Fred Madison: I don't think so. Where was it you think we met?

Mystery Man: At your house. Don't you remember?

Fred Madison: No. No, I don't. Are you sure?

Mystery Man: Of course. As a matter of fact, I'm there right now.

Fred Madison: What do you mean? You're where right now?

Mystery Man: At your house.

Fred Madison: That's fucking crazy, man.

Lost Highway, David Lynch.

Al inicio de *Lost Highway*, Fred Madison se encuentra con un “hombre misterioso” en medio de una fiesta ordinaria en una lujosa casa situada en algún lugar de Hollywood Hills. En el breve diálogo que sostienen, el hombre le dice a

Fred que se conocen, que lo ha conocido en su casa, y que, de hecho, él se encuentra en su casa en ese mismo momento. En el guion original de la película Fred responde “that’s absurd” (Lynch & Gifford, 1997, p. 19); en la película la respuesta es reemplazada por una reacción mucho más orgánica: “that’s fucking crazy, man.” ¿En qué consiste lo absurdo, lo loco de la situación? Ante la incredulidad de Fred, el hombre misterioso le ofrece una prueba. Le dice que marque a su propia casa. El hombre misterioso contesta el teléfono desde casa de Fred. ¿Cómo es posible que una persona esté presente en dos lugares distintos al mismo tiempo? En términos estrictamente lógicos esto es imposible. Es absurdo. Pero decir que es “absurdo” –en su sentido lógico– vuelve demasiada abstracta la situación. El hombre misterioso no solo está presente en dos lugares al mismo tiempo, sino que está en el interior de la casa de Fred. Es un intruso en su espacio doméstico. En el momento del encuentro, el extraño está en el exterior y en el interior de su casa. “That’s fucking crazy, man.” No es la forma lógica lo que lo vuelve loco, sino la forma sensible, la sensación que despierta un hecho como este. Se trata de la experiencia de lo inquietante, lo raro, lo desconcertante. ¿Cómo explicar esta experiencia de lo extraño?

Lo extraño y lo familiar.

Podemos hablar de lo “lynchiano” como una manifestación de lo extraño. El cine de Lynch está constantemente asociado a las distintas formas de la extrañeza: absurdo, raro, misterioso, enigmático, extraordinario, fantástico, etc. ¿En qué sentido lo extraño es “lynchiano”? O, dicho de otra manera, ¿cómo se vuelve singular en el cine de Lynch lo que nombramos en términos generales como extraño? Frecuentemente se habla del universo de Lynch como si se tratara del mundo de los sueños. Sus personajes sueñan en sus películas –el sueño de los petirrojos de Sandy en *Blue Velvet* (1986); la pesadilla de Fred en *Lost Highway*, o el inquietante sueño de Henry en *Eraserhead* (1977)–. Pero, sobre todo, son sus películas las que parecen ser un mal sueño, una pesadilla, una ensoñación (daydream). El paisaje idílico de la vida suburbana americana en *Blue Velvet* representa perfectamente la fantasía del American Dream. La vida diurna del vecindario luminoso en dónde no existe nada desconocido para los habitantes. Hay una fuerte sensación de familiaridad

en toda la película que puede incluso resultar desconcertante. Este paisaje contrasta claramente con la extrañeza del mundo nocturno, el espacio clandestino de la ilegalidad y el crimen en el que se involucra Jeffrey al investigar la extraña aparición de una oreja humana entre la hierba de un lote desocupado cerca de su casa. Pero ¿en qué consiste esta familiaridad que parece ser solo posible en un sueño, en el American Dream? Y ¿cómo se relaciona con la extrañeza del mundo nocturno?

Pareciese como si la fuerza de lo extraño residiera en su íntima relación con lo familiar. Freud ha nombrado este fenómeno con la palabra *unheimlich*, que puede ser traducida literalmente como lo “no-familiar”. Como con la aparición de una oreja humana en el espacio doméstico, la experiencia de lo no-familiar o lo siniestro implica la irrupción de lo extraño en lo familiar. Algo que se presenta como perfectamente ordinario, pero que al mismo tiempo posee características fuera de lo ordinario. Es esto lo que produce la sensación de extrañeza: cuando todo parece perfectamente normal, pero hay algo que no encaja. Mediante la manipulación de las imágenes, los gestos, las actuaciones y la atmósfera Lynch es capaz de producir esta forma de extrañeza. Para la producción de una de las escenas de *Twin Peaks*, Lynch graba a sus actores caminando y hablando al revés para después revertir el movimiento de la grabación (Toop, 1995, p. 266-267). El resultado es la representación de una acción perfectamente ordinaria de una manera sutilmente extraña. Esta mezcla entre lo ordinario y lo extraordinario, lo extraño y lo familiar, invade la estética lynchiana en todo su universo cinematográfico. El artificio está presente en *Blue Velvet* con la ilusión del sonido. Vemos a Ben cantando *In dreams*, para Frank y sus acompañantes. Nuestros ojos perciben la perfecta correspondencia entre los movimientos de la boca de Ben y las palabras de la canción que parece estar cantando. Sin embargo, en un momento Frank interrumpe a Ben y vemos que aquello que percibimos como verdadero era una mera apariencia. “*In dreams, you’re mine, all of the time / We’re together in dreams, in dreams / But just before the dawn / I awake and find you gone.*”

La transición entre lo aparente y lo real es análoga a la experiencia que tenemos del sueño y la aparición de lo extraño bajo la forma de lo no-familiar. Uno sueña un sueño cualquiera: un recorrido por las calles, la visita a un lugar familiar, o la inte-

racción con algún conocido. Y de repente, un sonido extraño irrumpe como viniendo de algún lugar que no podemos identificar. De alguna manera el sonido es transformado en algún objeto dentro del sueño. Pero el sonido persiste y nos es imposible mantenernos dormidos. Despertamos y descubrimos que el sonido venía de afuera del sueño. El contenido del sueño era tan familiar hasta que descubrimos con el sonido algo que no pertenece al espacio onírico y nos despertamos. Con la experiencia de lo siniestro sucede algo similar: nos encontramos con una vivencia completamente verosímil, hasta que de pronto irrumpe algo inquietante que revela al sueño como una realidad ilusoria. Sin embargo, la relación que aparece aquí entre lo extraño y lo familiar, el sueño y la vigilia, no es la de la exclusión absoluta. Lejos de mostrar la incompatibilidad de estos dos extremos, lo siniestro, lo no-familiar (*unheimlich*), el sonido y el despertar marcan la continuidad entre el sueño y la vigilia, lo extraño y lo conocido. En *Blue Velvet* encontramos esta continuidad a partir de la manifestación de lo extraño en lo ordinario, lo clandestino en lo público, el sueño en la vigilia. La toma que da comienzo a la película sintetiza esta relación. Lynch nos muestra la claridad de la vida diurna en un vecindario suburbano: los bomberos saludan amistosamente proporcionándonos una sensación de seguridad, los niños cruzan la calle mientras una mujer los auxilia. Pero en el momento en que vemos que un hombre sufre un infarto mientras riega su jardín —una actividad casi tan cotidiana como despertarse—, la cámara se hunde en la oscuridad de la vida subterránea en dónde habitan escarabajos de inquietante aspecto. “Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, se encontró en su cama convertido en un monstruoso insecto” (Kafka, 2019, p. 1). La singularidad de la extrañeza en lo lynchiano reside de alguna manera en esta relación. Desde el concepto freudiano de lo no-familiar (*unheimlich*), podríamos definir esta relación como la continuidad manifiesta en la pertenencia de lo extraño en lo familiar. La centralidad de lo familiar en el concepto de Freud implica pensar lo extraño en términos de lo familiar.

La persistencia de lo familiar.

Mladen Dolar caracteriza esta misma continuidad en la obra de Kafka a través del encuentro que tienen sus personajes al momento de despertar. “El momento más riesgoso es el despertar” (Kafka, s.f., citado en Dolar, 2012, p. 35), escribe Kafka en el

texto que sirve como guía a la interpretación freudiana ofrecida por Dolar. Según el filósofo esloveno, el despertar no es sino la frontera situada entre el sueño y la realidad en la cual los personajes de Kafka habitan. Es el momento en el que el mundo está en vías de formarse; es el espacio de la transformación; es el acontecimiento de la metamorfosis; el proceso de adquisición de forma. Esta continuidad es también interpretada como la mutua pertenencia de lo familiar y lo extraño en lo siniestro que acompañaba lo lynchiano. En este sentido Lynch está más cerca de lo kafkiano que del surrealismo. Es decir, lo lynchiano no está asociado simplemente a la extrañeza de lo onírico, sino a la frontera que se encuentra entre el sueño y la vigilia; a ese espacio intermedio entre la interioridad de la consciencia y la exterioridad de lo real. La afinidad entre Kafka y Lynch es más que patente. J.G. Ballard describe *Blue Velvet* como si “El mago de Oz” hubiese sido filmada con un guion escrito por Kafka (Rodley, 1997). Lynch mismo ha expresado en diversas ocasiones su íntima afinidad con Kafka, “el único artista que pudo haber sido mi hermano” (Rodley, 1997, p 56) . Incluso afirma haber escrito un guion para cine de *La metamorfosis* (Rodley, 1997). El director estadounidense compara a Henry de *Eraserhead* con K. en *El proceso*. “Henry está seguro de que algo sucede, pero no puede entender nada” (Rodley, 1997, p. 56) . En el mundo de Lynch, como en el de Kafka, está ausente el Principio de Razón Suficiente. Para Mladen Dolar, en la obra de Kafka la continuidad no es una simple continuidad sin discontinuidad. Es decir, no se trata de una persistencia sin transformación. El despertar no es sólo la pertenencia de lo extraño en lo familiar, lo desconocido en lo conocido, sino de su desencuentro que señala una salida frente al terror que produce la extrañeza. Dolar lo plantea incluso en términos históricos y culturales. Para el psicoanalista esloveno, pareciese haber una persistencia de las estructuras de la modernidad en el horizonte postmoderno. Como si nos estuviéramos enfrentando con una clausura en donde todo lo extraño y lo nuevo sigue revistiendo la forma de lo familiar y lo viejo. La cuestión es si 1) es posible tomar esta extrañeza como una posible salida de la clausura que impone la muy moderna postmodernidad (Dolar, 2011, p. 136); y 2) si esta relación entre lo extraño y lo familiar vale también para el cine de Lynch.

La historia de *Blue Velvet* está situada en los años 80's. Sin embargo, la moda, la arquitectura y la música parecen per-

tenecer a la década de los 50's o 60's. Los dos temas principales de la película –*In dreams* y *Blue Velvet*– fueron grabados en los 60's. Nuevamente es el sonido, la música la que nos sitúa en la frontera del sueño. Para el espectador contemporáneo, más allá de la extrañeza que suscita este anacronismo –que bien podría pasar desapercibido–, la película logra evocar una particular sensación de nostalgia: no por un pasado anhelado sino por un “futuro perdido” (Fisher, 2022). Mark Fisher caracteriza este fenómeno cultural desde el cual es posible explicar la popularidad de la estética lynchiana. Se trata del aparentemente inevitable regreso a las formas del pasado frente a la incapacidad de producir formas para nuestro presente o nuestro futuro. El refugio en la prosperidad del pasado como reacción al desamparo de la actualidad. El sueño de hacerse de una casa propia –de un espacio doméstico– como era posible en la década de los 50's /60's es para la clase trabajadora contemporánea solo eso, un sueño. Este fenómeno caracterizado por Fisher no describe la simple afirmación, presente desde tiempos bíblicos, de que el pasado es mejor y que el progreso del tiempo se dirige a la catástrofe. La experiencia del futuro perdido caracteriza la imposibilidad de salir del pasado, de articular el presente en sus propios términos. Pero mientras que la extraña persistencia del pasado en el presente en la época en que fue filmada *Blue Velvet* aparecía como un artificio, para el individuo del siglo XXI se presenta como la condición natural de la gran mayoría de las expresiones culturales y artísticas. Dicho fenómeno cultural podría ser pensado como parte de una condición histórica más amplia que se manifiesta políticamente a través de la recuperación de las narrativas o los valores tradicionales en los movimientos neo-reaccionarios de la ultraderecha, en los que lo nuevo y la salida ante la crisis, no es sino el disfraz del pasado. ¿Cómo pensar lo nuevo si todo lo extraño es pensado en términos de lo familiar, de la forma del pasado, de lo que es conocido?

El espacio lynchiano.

Es preciso encontrar una salida. La pregunta de cómo es posible producir lo nuevo a partir de la reorganización de los mismos elementos ya existentes puede plantearse en términos espaciales. ¿Cómo abrir una salida en un espacio cerrado? ¿Cómo entrar en contacto con el afuera desde el adentro? Encontramos en el cine de Lynch, además de una manipulación del tiempo – con sus historias no-lineales y sus elementos anacrónicos–, una

- ¿Qué es el espacio lynchiano?

transformación del espacio. Espacios cerrados en *Eraserhead* como en las novelas de Beckett, o “geografías inciertas” (Rodley, 1997, p. 225) en los espacios domésticos : la oscura casa de Fred Madison en *Lost Highway*; el acogedor y a la vez inquietante cuarto de Henry, junto con el departamento de Dorothy Vallens cubierto de suave terciopelo rojo. Pero también las cortinas de *Twin Peaks* y *Blue Velvet* que dividen y conectan el interior y lo exterior, lo familiar y lo extraño (Fisher, 2016). En cierto sentido, estos interiores domésticos no se encuentran enteramente aislados del exterior. Es en esto en lo que reside la extrañeza pensada en términos espaciales (remitida a su sentido etimológico). Lo siniestro consiste en la irrupción del afuera en el adentro. No se trata solamente de la “intrusión” que viene desde afuera, sino de la irrupción desde el interior. La frontera entre lo extraño y lo familiar es también la frontera topológica entre el afuera y el adentro en donde se vuelve imposible una separación absoluta. Nos encontramos con un espacio continuo, con la propia relación espacial como continuidad entre el afuera y el adentro, la exterioridad y la interioridad.

Imagen 1. Fotograma de la película

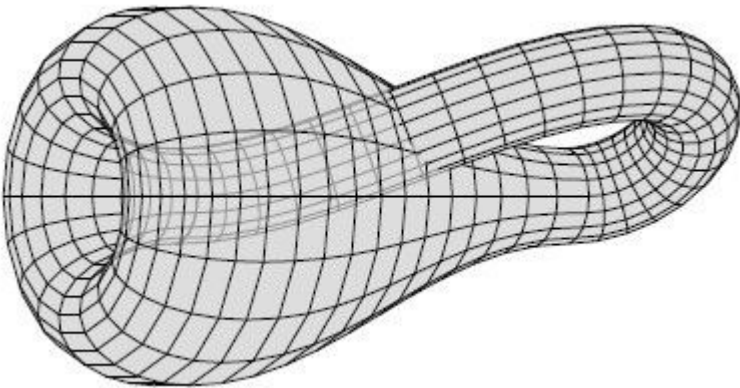


Fuente: Fontecedro

Lo trágico y lo siniestro (*unheimlich*) piensan ambos esta frontera entre lo extraño y lo familiar en términos espaciales. Aristóteles en su *Poética* sitúa la tragedia en el espacio doméstico, el *oikos*. La tragedia de Edipo se manifiesta en lo radicalmente familiar. No solo en el espacio doméstico sino entre la familia

misma. Pero el espacio euclidiano pensado por los griegos es aún demasiado geométrico; con sus posiciones fijas, con su uniformidad inmutable. La topología nos da herramientas para pensar esta continuidad entre el interior (familiar) y el exterior (extraño). La transformación del espacio realizada por Lynch en *Lost Highway* podría ser pensada en términos topológicos. La trama de *Lost Highway* se detona a partir de la invasión del espacio doméstico. Primero con la voz del exterior —nuevamente la voz como frontera— que le comunica a través del interfón un mensaje, “Dick Laurent is dead”. Luego las grabaciones que muestran el exterior y el interior de la casa. Se ha señalado la semejanza que tiene el exterior de la casa —sus ventanas estrechas y su superficie uniforme— con el aspecto militar de la fachada de un castillo o un bunker (Staley, 2018). Esta apariencia se complementa con el interior oscuro —decorado anacrónicamente con elementos de los 50’s— que parece evocar una estructura laberíntica. Pero esta pretendida separación absoluta entre el interior y el exterior que se expresa en la arquitectura se revela endeble con la constante irrupción del afuera en el adentro. Como el protagonista del último cuento inconcluso de Kafka titulado *La madriguera*, quien lucha por mantener el exterior separado del interior, inquietado constantemente por la intromisión de un sonido extraño en el silencio de la madriguera; así Fred Madison prueba que por más sofisticado que haya sido el diseño y construcción de la fortaleza, no puede impedir la intrusión del afuera. Es el sonido el que marca el momento del despertar, de la continuidad entre lo interior y lo exterior. “Dick

Imagen 2. Fotograma de la película



Fuente: Brasselet & Nguyễn

La arquitectura de la casa de Fred puede ser explicada con el modelo de la botella de Klein. Entre el interior y el exterior no hay sino continuidad. La ruptura tiene su culminación en la escena en la que Fred tiene el encuentro con el Hombre Misterioso. El espacio se pliega. El invasor está tanto dentro como fuera de la casa. La formulación adecuada de la pregunta no es cómo es posible que un mismo punto se encuentre en dos lugares distintos al mismo tiempo. En estos términos la pregunta tiene toda la abstracción geométrica que hace del movimiento una mera posición. Más bien, la cuestión interroga por la posibilidad de que un punto esté tanto en el interior como en el exterior. Es esta la condición de la extrañeza, la ruptura con la división absoluta del adentro y el afuera, lo familiar y lo extraño. Podemos ver esta continuidad manifestada narrativamente. La irrupción del afuera en el adentro, la imposición de las circunstancias exteriores sobre la voluntad interna del sujeto lleva a los personajes de Lynch a ser arrastrados por circunstancias que están aparentemente fuera de su control. Aunque en muchas de sus películas como *Blue Velvet* y *Wild At Heart* (1990) nos encontramos con el triunfo de la buena voluntad sobre el mal exterior, en *Lost Highway* Fred Madison se ve condenado a la fatalidad moderna de la repetición de lo mismo: la circularidad del tiempo. La película tiene la estructura narrativa de un círculo en la que comienza y termina con el mismo evento. “Dick Laurent is dead”. ¿Cómo escapar? ¿Cómo abrir el espacio cerrado cuando ya no existe una distinción entre el interior y el exterior? Pareciese que la condición de clausura de lo siniestro no consiste tanto en la irrupción del afuera en el adentro o en la imposibilidad de la separación; sino en la necesidad de experimentar el afuera en términos del adentro, lo extraño en términos de lo familiar.

La persistencia de lo extraño.

Para Freud la extrañeza se confunde con lo siniestro (unheimlich). Nos enfrentamos con una condición de clausura de persistencia del pasado, de lo familiar, de lo Mismo. Definimos lo siniestro como la continuidad manifiesta en la pertenencia de lo extraño en lo familiar. Sin embargo, lo siniestro no es la única forma de extrañeza. Lo siniestro no es sino una de las manifestaciones, uno de los modos de ser de la extrañeza. Lo siniestro es lo dado, pero lo extraño es aquello mediante lo cual lo dado es dado. Fisher apunta a esta confusión freudiana de lo extraño por lo siniestro. Este equívoco no sólo consiste en la reducción

de lo extraño a lo siniestro, sino en la explicación de la extrañeza a partir de lo familiar. Pareciese como si a Freud con lo *unheimlich* le pasase lo mismo que a Kant con lo sublime. La operación de reconocimiento mediante la cual opera la consciencia se ve violentada, desafiada. El objeto no aparece ni como familiar ni cómo conocido. Hay algo que no encaja. Queda siempre una diferencia irreductible que persiste. ¿Cómo explicar esta extraña diferencia que resta desde la familiaridad de lo Mismo?

Fisher ofrece una alternativa. Mientras que lo siniestro piensa simplemente lo “extrañamente familiar” del “modo en que lo doméstico no coincide consigo mismo” (Fisher, 2016, p. 10), clausurando el afuera desde adentro, la comprensión alternativa apostaría por pensar el adentro en términos del afuera. ¿Cómo pensar el interior desde el exterior? El filósofo inglés propone la categoría estética de lo “raro” o *weird*, que impide la reconciliación de lo extraño en lo familiar; y lo “espeluznante” o *eerie* que no piensa el adentro sino como un pliegue del afuera (Fisher, 2016). Estas salidas parecen estar vinculadas a una operación más amplia puesta en marcha por la metafísica y la ontología francesa del siglo XX. En palabras de Deleuze: se trata de una revolución copernicana, de un viraje “según el cual el ser se dice del devenir, la identidad de lo diferente y lo uno de lo múltiple” (Deleuze, 2021, p. 79). Estaríamos ante la continuación de un movimiento emprendido por la filosofía francesa desde Bergson —que otorga un nuevo comienzo a la filosofía moderna, lejos del vocabulario kantiano— y formulado en términos ontológicos por primera vez en la obra de Simon-don (2015): la búsqueda de volver la ontología una verdadera ontogénesis; es decir, el proyecto mediante el cual se pretende explicar el individuo a partir de la individuación y el ser a partir de su génesis. La transformación topológica del espacio, junto con la inversión de la relación entre el afuera y el adentro, podría pensarse vinculado a esta subversión más amplia que desestabiliza la metáfora de la arquitectura que tanto ha dominado nuestro pensamiento y experiencia —Grund, *oĩkos*, arquitectónica de la razón—.

Bergson da comienzo a este movimiento con el abandono de la estructura trascendental del Sujeto. Para Bergson, no es solo que el Sujeto deja de ser condición de posibilidad de la aparición de todo objeto, sino que lo que llamamos objeto no es sino una abstracción. La experiencia se constituye más bien desde un flujo subterráneo de vivencia en la que se asiste a la génesis de los objetos. En este sentido, el objeto no es fami-

liar porque no hay propiamente un objeto dado que pueda ser reconocido. La no-coincidencia de lo conocido consigo mismo sería la manifestación de lo Diferente que permite explicar la constitución, la génesis de lo idéntico. La diferencia extraña que persiste en lo familiar no es sino la señal de un afuera al que todo adentro se remite. La señal de lo nuevo sobre lo cual todo lo viejo se acumula. El signo del futuro —¿el futuro perdido? — hacia el que todo el pasado tiende. Deleuze usa como modelo la concepción del Eterno Retorno de Nietzsche. Lynch describe *Lost Highway* en la portada de su guion como “un mundo en donde el tiempo está peligrosamente fuera de control” (Lynch & Gifford, 1997, portada). Para Freud, la persistencia de lo extraño en lo familiar —lo extrañamente familiar— o la continuidad del afuera en el adentro se manifiesta temporalmente como la condena de la eterna repetición de lo mismo. La salida de esta fatalidad se hace para Deleuze disipando la confusión de la voz. Ciertamente la voz que anuncia la muerte de Dick Laurent es la misma —la voz de la univocidad metafísica—, pero aquello que se dice no es lo mismo, sino lo diferente. El retornar es lo Mismo, pero aquello que retorna no es sino lo Diferente.

En términos ya no temporales sino espaciales, el giro hacia el afuera no sería realizado de modo crítico bajo la forma de la deconstrucción de una arquitectura geométrico-deductiva. También es necesario un constructivismo que proceda a través de transformaciones en un espacio topológico. Conceptos que sean capaces de expresar a través del pensamiento los procesos desde los cuales el pensamiento mismo emerge. Es decir, la búsqueda de que el pensamiento no solo entre en contacto con el afuera desde su adentro, sino que demos cuenta de la continuidad del adentro del pensamiento a partir del afuera de donde procede: pensar el mismo adentro del pensamiento como una prolongación de su afuera, un pliegue del espacio topológico. Un pensamiento que abandone la fijeza de su posición privilegiada en relación con el afuera Real. El método genético de Simondon opera remitiendo siempre al individuo —en este caso psíquico— con la realidad más amplia desde la cual él no es sino una prolongación. La aparente interioridad inmutable y aislada del individuo no es sino la continuidad de una dinámica exterior. El individuo es un pliegue interior del afuera. Pero el afuera no es solo el pasado genético del individuo —naturaleza perdida—; también es aquello hacia lo que el individuo tiende.

En palabras de Simondon, se trata de la individuación colectiva de la realidad trans-individual. Freud sigue atrapado en una experiencia demasiado personal. La individualidad edípica de lo familiar; del οἶκος que solo piensa lo exterior en términos del interior; sin darse cuenta que lo personal —individual— es también político —transindividual—.

Una carretera no es sino un lugar de tránsito. La carretera no es un espacio doméstico. No es el lugar en el que se permanece, sino un lugar entre lugares. Es posible asociar la imagen de la carretera a la sensación inquietante de estar perdidos, de estar extraviados. La motivación detonante para la creación de la película es la simple imagen que provee la combinación de palabras, *Lost Highway*, que Lynch leyó en un libro de Barry Gifford (Rodley, 1997). No se dice perdidos en la carretera. La carretera es la que está perdida. Un camino que se prolonga de manera indefinida en el espacio abierto y deshabitado. ¿Cómo hacer frente a la sensación de extrañamiento que acompaña a esta zona intermedia? No existen respuestas dadas de antemano. Escribo esto sin una respuesta pensada —una respuesta dada— para esta pregunta. Es más, escribo y mientras escribo tengo la experiencia de pensar. Mi pensamiento se prolonga ahora que escribo sin yo saber hacia dónde ni desde dónde. Parece no haber ni un punto A ni un punto B que definan la trayectoria; un afuera y un adentro que delimiten el camino. El principio (ἀρχή) y el fin (τέλος) parecen disolverse en la oscuridad de un recorrido por una carretera ubicada en ningún lugar. Pero entonces la imagen puede evocar también la sensación de caminar a la deriva o la experiencia que tenemos al leer, al escribir, al pensar, al vivir; la intensidad de un impulso que se prolonga. Vista así, la extrañeza podría no ser solo una forma de terror, sino la antesala de la aventura.

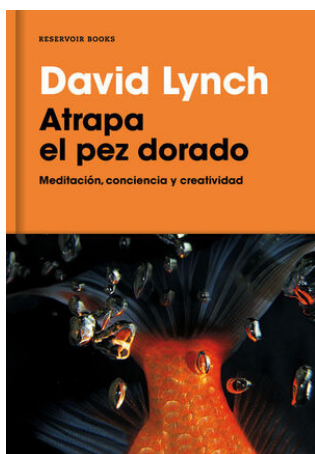
Referencias

- Barney, R. A. (Ed.). (2009). David Lynch: Interviews. University Press of Mississippi.
- Bergson, H. (2007). La evolución creadora. Cactus.
- Dolar, M. (2011). The burrow of sound. *Differences*, 22(2-3), 112–130. <https://doi.org/10.1215/10407391-1428861>
- Dolar, M. (2012). The riskiest moment: Kafka and Freud. *Lacan Circle of Australia*. <https://lacancircle.com.au/wp-content/uploads/2024/08/The-riskiest-moment-Kafka-and-Freud.pdf> La Can Circle
- Deleuze, G. (2002). Diferencia y repetición (M. S. Delpy & H. Becacece, Trans.; obra original publicada en 1968). Amorrortu.
- Eidizadeh, H. (2018, octubre). When You See Me Again It Won't Be Me: The Metamorphosis, Franz Kafka and David Lynch's Life-long Obsession. *Senses of Cinema*. <https://www.sensesofcinema.com/2018/feature-articles/when-you-see-me-again-it-wont-be-me-the-metamorphosis-franz-kafka-and-david-lynchs-life-long-obsession>
- Fisher, M. (2022). Ghosts of my life: Writings on depression, hauntology and lost futures. Zero Books.
- Fisher, M. (2016). The weird and the eerie. Repeater Books.
- Friedman, M., & Tomšič, S. (Eds.). (2016). Psychoanalysis: Topological perspectives. New conceptions of geometry and space in Freud and Lacan. Transcript Verlag.
- Gontarski, S. E. (2017). The Conjuring of Something Out of Nothing: Beckett's 'Closed Space' Novels. In *Beckett Matters: Essays on Beckett's Late Modernism* (pp. 62–74). chapter, Edinburgh University Press.
- Krell, D. F. (2005). The tragic absolute: German idealism and the languishing of God. Indiana University Press.
- Kafka, F. (2019). La metamorfosis. Alianza Editorial.
- Lynch, D. (Director), (1977). Eraserhead [Película]. American Film Institute (AFI).
- Lynch, D. (Director), (1986). Blue Velvet [Película]. De Laurentiis Entertainment Group (DEG).
- Lynch, D. (Director), (1997). Lost Highway [Película]. Asymmetrical Production, Ciba 2000.

- Lynch, D., & Gifford, B. (1997). *Lost Highway: Screenplay* [Guión inédito]. Scriptslug. <https://assets.scriptslug.com/live/pdf/scripts/lost-highway-1997.pdf>
- Rodley, C. (Ed.). (1997). *Lynch on Lynch*. Faber and Faber.
- Simondon, G. (2015). *La individuación: a la luz de las nociones de forma y de información* (2ª ed.). Cactus.
- Staley, H. (2018, 14 de enero). *Lost Highway: A Home is a Man's Castle. Interiors*. Recuperado de <https://www.intjournal.com/thinkpieces/lost-highway>
- Toop, D. (1995). *Ocean of sound: Aether talk, ambient sound and imaginary worlds*. Serpent's Tail.

David Lynch y la Meditación Trascendental: conciencia expandida, creatividad y transformación psicosocial

Por Miguel Ángel Martínez Barradas
(Benemérita Universidad Autónoma de Puebla)



Atrapa el pez dorado (2016)
Autor: David Lynch

La descripción de la experiencia meditativa que David Lynch ofrece en *Atrapa el pez dorado* constituye una de las claves para comprender su relación con la conciencia expandida. El cineasta recurre con frecuencia a la metáfora del océano para referirse a la mente profunda, un espacio de calma silenciosa en el que emergen intuiciones e imágenes creativas. Cuando afirma que “la meditación te conduce a un océano de conciencia pura, de conocimiento puro. Pero te resulta familiar, eres tú” (Lynch, 2008, p. 8), señala no solo un estado de descanso interior, sino una forma de reconocimiento de una dimensión esencial del ser que la tradición védica identifica como Atman.

En esta concepción, la conciencia no es una superficie fragmentada, sino un campo amplio donde las fluctuaciones del pensamiento pueden asentarse y revelar una continuidad más profunda. La familiaridad de este estado sugiere que la práctica meditativa desvela una capa escondida de la

experiencia, normalmente velada por la actividad mental cotidiana. La serenidad resultante no es estática, sino vibrante, y se manifiesta en instantes liminales en los que se experimenta una suerte de iluminación espontánea. Lynch menciona momentos cercanos al sueño en los que aparece “una luz blanca y una sacudida de felicidad” (2008, p. 34), fenómenos que en diversas tradiciones contemplativas han sido interpretados como destellos de trascendencia .

El crecimiento en conciencia, según Lynch, no es un acontecimiento repentino sino un proceso gradual. Cuando afirma que el campo de unidad se despliega y conduce hacia la iluminación (2008, p. 102), alude a un movimiento interior que se profundiza con la práctica constante y cuyo desarrollo está en consonancia con la interpretación filosófica que Maharishi Mahesh Yogi ofrece en su comentario al Bhagavad-Gita. La expansión de la conciencia se convierte, así, en un fundamento para comprender la creatividad, la estabilidad emocional y la claridad perceptual que Lynch asocia a la MT.

Creatividad, intuición y flujo

La relación entre la meditación y la creatividad ocupa un lugar esencial en la visión estética de David Lynch. Para él, la creación artística no surge de un esfuerzo racional o de un ejercicio de control intelectual, sino de un espacio interior que se expande a medida que la mente se aquieta. Su metáfora más recurrente —la pesca en un océano profundo— expresa con claridad esta relación: las ideas son peces, y la conciencia, el contenedor que determina su tamaño y profundidad. “Si logras expandir el contenedor en el que pescas —tu conciencia—, podrás pescar peces mayores” (Lynch, 2008, p. 21). En esta imagen se condensa un principio fundamental: la creatividad no depende de la voluntad de crear, sino de la calidad del estado interno desde el cual se busca.

La expansión del “contenedor” que Lynch describe guarda una estrecha relación con la noción de flujo propuesta por Csikszentmihalyi (2023) . En ambos casos, la experiencia creativa emerge cuando el individuo entra en un estado de atención sostenida y de integración entre percepción, emoción y acción. Lynch reconoce que la meditación incrementa este flujo al eliminar interferencias mentales y emocionales que bloquean el movimiento natural de las ideas. Tras la prác-

- **David Lynch y la Meditación Trascendental:**
conciencia expandida, creatividad y transformación psicosocial

tica, afirma, “el flujo de ideas aumenta; es como un baile improvisado que nace de lo más profundo” (Lynch, 2008, p. 22). Esta fluidez no corresponde a una mera disposición psicológica, sino a una reorganización interna que permite que lo intuitivo se exprese sin fricción.

Imagen 1. Fotograma de la película



Fuente: IMDb

La cinematografía de Lynch constituye una evidencia de este proceso. Sus filmes despliegan mundos donde la lógica convencional se suspende, permitiendo que lo onírico, lo simbólico y lo inconsciente se manifiesten con una coherencia interna distinta de la racionalidad lineal. Obras como *Eraserhead* (1977), *Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001) y *Twin Peaks* (1992) están construidas desde una sensibilidad que parece derivar, más que de un diseño intelectual, de una escucha profunda del imaginario interior. La MT, en este sentido, no solo potencia la aparición de ideas, sino que ofrece la estabilidad emocional y la claridad mental necesarias para sostenerlas, desarrollarlas y darles forma cinematográfica sin perder su ambigüedad y misterio.

Lynch insiste en que la creatividad necesita silencio, no silencio exterior únicamente, sino un silencio interno capaz de contener las tensiones afectivas y cognitivas que acompañan cualquier proceso creativo. Al referirse a la sensación hipnótica de mirar un fuego o luces parpadeantes (Lynch, 2008, pp. 76, 94), sugiere que ciertos estados perceptuales —caracterizados por una atención suave, expansiva, estable— facilitan el surgimiento de conexiones inesperadas entre imágenes, atmósfe-

ras y símbolos. Ese tipo de percepción afinada es justamente lo que la meditación cultiva: no un estado vacío, sino una forma de receptividad elevada que permite al artista percibir con mayor sutileza las correspondencias ocultas entre elementos que, en la experiencia ordinaria, aparecen dis-persos o inconexos.

La disciplina requerida para sostener un proyecto cinematográfico complejo también se ve influida por la práctica meditativa. Lynch reconoce que la claridad mental, la calma y la capacidad para tolerar la incertidumbre —atributos que considera fundamentales en el rodaje— se fortalecen mediante la MT. La ecuanimidad generada por esta práctica le permite enfrentar obstáculos técnicos, desacuerdos creativos y decisiones difíciles sin perder el sentido de la visión original. De este modo, la meditación actúa como una estructura interna que sostiene el proceso creativo desde su inicio hasta su realización, evitando que el estrés o la distracción fragmenten la continuidad de la imaginación.

Asimismo, la MT favorece la integración de procesos analíticos e intuitivos. La tradición védica, de la cual la técnica deriva, sostiene que la mente profunda opera de manera integral, uniendo intuición, inteligencia y sensibilidad cuando la conciencia se encuentra en un estado de mayor coherencia. Lynch parece confirmar esta idea al describir cómo las soluciones a ciertos problemas artísticos surgen no desde un esfuerzo deliberado, sino desde un estado de claridad que se alcanza después de meditar, como si la idea hubiera estado esperando en un nivel más profundo de la mente para hacerse visible. Esta integración se refleja en la elaborada estética de su cine, donde la complejidad conceptual convive con una intuición visual y sonora que desborda cualquier interpretación única.

En conjunto, la influencia de la MT en el proceso creativo de Lynch no se limita al surgimiento de ideas, sino que participa en todas las etapas del acto artístico: abre el espacio interior, suaviza las tensiones emocionales, intensifica la sensibilidad perceptiva, re-fuerza la estabilidad mental y facilita la integración entre intuición y razón. Para Lynch, crear no es solo pensar: es sumergirse en un nivel más profundo de la conciencia desde el cual la obra ya existe en potencia, esperando a ser traída a la superficie con paciencia, nitidez y presencia.

- **David Lynch y la Meditación Trascendental:**
conciencia expandida, creatividad y transformación psicosocial

Ética meditativa y comunidad

La práctica de la Meditación Trascendental no se limita para Lynch al cultivo de la creatividad o al bienestar psicológico, sino que se proyecta hacia un compromiso explícito con la transformación social. La creación de la David Lynch Foundation en 2005 responde a la convicción de que la expansión de la conciencia individual puede irradiarse hacia la colectividad. Las iniciativas de la fundación —dirigidas a estudiantes en contextos vulnerables, veteranos con estrés postraumático, mujeres víctimas de violencia y personas privadas de libertad— reflejan la idea de que la meditación puede reducir el sufrimiento y generar condiciones para una convivencia más pacífica.

Lynch afirma que la meditación potencia la compasión, el amor y la capacidad de ayudar a los demás (2008, p. 98). Esta perspectiva considera que la transformación interior se traduce en comportamientos externos que modulan la forma en que los individuos se relacionan con su entorno. Al hablar de la “luz de la unidad” (2008, p. 102), retoma un principio central de la tradición védica según el cual la conciencia individual y la conciencia universal se encuentran profundamente interconectadas. De esta forma, la práctica meditativa adquiere un sentido ético: no se trata únicamente de buscar bienestar personal, sino de generar un ambiente social donde sea posible disminuir la violencia, fortalecer la cohesión y cultivar un sentido compartido de humanidad.

El impacto alcanzado por estos programas —visible en la mejora del bienestar emocional en escuelas y en la reducción de conflictos en comunidades vulnerables— confirma que la meditación puede funcionar como una herramienta concreta para la resiliencia colectiva. La visión de Lynch, así, integra dimensión interior y dimensión social, planteando un modelo en el que creatividad, conciencia y responsabilidad formarán parte de un mismo proceso.

Conciencia, arte y transformación

La articulación de los tres ejes analizados revela un retrato coherente de la relación entre David Lynch y la Meditación Trascendental. Su experiencia fenomenológica profundiza la comprensión de la conciencia como un espacio vasto y silencioso desde el cual emergen intuiciones creativas. Esta interioridad,

trabajada mediante la práctica constante, se traduce en una percepción más abierta y sensible, capaz de sostener la complejidad emocional y simbólica de su obra cinematográfica. A su vez, la estabilidad que deriva de la meditación facilita un proceso creativo que combina intuición y disciplina, permitiendo que la imaginación fluya sin perder claridad.

En el ámbito social, la convicción de que la transformación individual puede generar cambios colectivos sitúa a la meditación en el centro de un proyecto ético orientado al bienestar comunitario. Lynch encarna así un modelo en el que la práctica contemplativa no opera como escapismo, sino como una vía para reorganizar la subjetividad y, desde allí, favorecer entornos más armoniosos. La creatividad, la calma interior y la responsabilidad social aparecen unidas en un mismo proceso que considera la conciencia como la fuente desde la cual se construyen tanto la vida artística como la vida comunitaria.

De este modo, la trayectoria de Lynch sugiere que las prácticas contemplativas pueden desempeñar un papel significativo en el mundo contemporáneo: nutrir la creatividad, estabilizar la vida emocional y contribuir a formas más cooperativas de convivencia. La MT se presenta como una tecnología de la conciencia capaz de integrar experiencia interna, producción artística y transformación social, ofreciendo un modelo donde la expansión de la conciencia se convierte en un vector de florecimiento personal y colectivo.

Referencias

- Csikszentmihalyi, M. (2023). *Flow: The psychology of optimal experience* (Updated ed.). Harper Perennial Modern Classics.
- Lynch, D. (Director), (1977). *Eraserhead* [Película]. American Film Institute (AFI).
- Lynch, D. (Director), (1992). *Twin Peaks: Fire Walk with Me* [Película]. Twin Peaks Production, New Line Cinema.
- Lynch, D. (Director), (1997). *Lost Highway* [Película]. Asymetrical Production, Ciby 2000.
- Lynch, D. (Director), (2001). *Mulholland Drive* [Película]. Les Films Alain Sarde, Asymetrical Production.
- Lynch, D. (2008). *Atrapa el pez dorado: Meditación, conciencia y*

- **David Lynch y la Meditación Trascendental:**
conciencia expandida, creatividad y transformación psicosocial

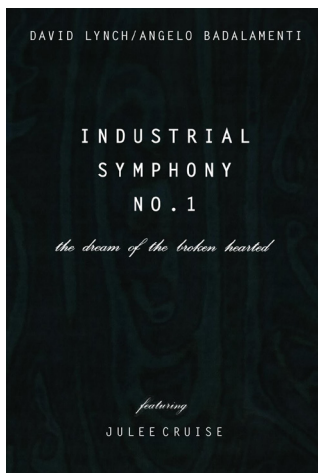
creatividad. Reservoir Books.

Maharishi Mahesh Yogi. (1969). On the Bhagavad-Gita: A new translation and commen-tary. Penguin Books.

Mulholland Drive y Twin peaks

Pesadilla de los corazones rotos: sobre *Industrial symphony n° 1* y sus cruelles matices

Por Andrés Ramírez
(SEDUCA - IE. San Pío X de Cañasgordas Antioquia)



Industrial symphony n°1:
The dream of the brokenhearted (1990)
Dirección: David Lynch

“Where are you? You sound far away.”

David Lynch, *Industrial symphony n°1*

Entre tantas obras maestras que brillan en la carrera cinematográfica de David Keith Lynch (1946, Missoula – 2025, Los Ángeles), gran director y artista de vanguardia, se nos ofrece un pieza digna de apreciación y reflexión: *Industrial symphony n°1: The dream of the brokenhearted* (1990). Siendo posterior a trabajos como su celebrada *Blue velvet* (1986) o a su cortometraje *The Cowboy and the Frenchman* (1988) y contemporáneo de su largometraje *Corazón salvaje* (*Wild at Heart*, 1990) y de su icónica serie televisiva *Twin Peaks* (1990), este medimetraje magistral es una experimentación fílmica sorprendente lanzada originalmente en formato VHS que configura una suerte de musical surrealista a partir de los elementos propios del universo lyncheano; con la colaboración de Juan Wentworth y Angelo Badalamenti, entre otros, y con la actuación inicial de los reconocidos Nicolas Cage y Laura Dern sumados a Julee Cruise y Michael J. Anderson, logró

- **Pesadilla de los corazones rotos: sobre *Industrial Symphony n° 1* y sus crueles matices**

dar forma a esta pesadilla de corazones rotos que es sin duda un referente del video-arte.

Esta obra temprana de Lynch con una duración 50 min., es una producción clave en su filmografía, realizada por la compañía Propaganda Films y con el increíble trabajo fotográfico de John Schwartzman y la edición de Bob Jenkins y Mary Sweeney, recogelos complejos mosaicos geométricos presentados por el artista durante sus exposiciones en la Academia de Bellas Artes de Pensilvania, Filadelfia (PAFA), que se estrenaron como musical teatral en la Academia de Música de Brooklyn de Nueva York el 10 de noviembre de 1989 durante el Festival New Music America, para luego ensambarse de manera definitiva como video artístico casero.

Esta especie de concierto fílmico plantea la devastación emocional de una ruptura amorosa como una pesadilla subconsciente en donde la separación con el otro abre psicológica y simbólicamente al no-lugar de la soledad y la locura, así como a la imposibilidad de la comunicación y a la insoportable confluencia de los sentimientos de ausencia y desgarro. Incluso se ha llegado a considerar que esta trama sería una exteriorización en escena de la ruptura del propio David Lynch con Isabella Rosellini, cuya separación se dio durante el rodaje de *Corazón salvaje*.

La trágica ensoñación de una mujer con el corazón roto sirve a Lynch como fundamento para proyectar una paisajística del vacío, ese lugar deshabitado y en penumbras que termina siendo ahondado con baladas de desamor y abandono cuyas poéticas letras dan contundencia al simbolismo que allí se instaure. Adicionalmente, vemos como dos bailarines vuelgan y se balancean en una danza de desahucio total y desesperación, remarcando el padecimiento del abandono. En el film la música no solo opera como acompañamiento de la obra videográfica sino que se convierte en protagonista esencial, pues inunda eso que ya no puede ser contenido ni colmado con nada; de modo que las canciones son ahí la patentización del hueco que deja el amor perdido.

La música es en este video experimental la materialización sonora de lo que ya no puede ser ni será, en efecto, la película plasma escénicamente diez *tracks* compuestos y compilados por Badalamenti y Lynch en el disco *Floating into the night* (1989), cinco de ellos bajo la interpretación de la propia Julee Cruise, protagonista principal del medio metraje. *Industrial symphony n°1* es en suma la constancia de la cruenta desconexión de los amantes que íntimamente

yahan fracasado y de aquello que solo puede quedar como nostalgia y dolor trasmutado estéticamente.

Si bien se le ha criticado a esta película que carece de una trama clara y tener un estilo esnobista, tal apreciación se puede contrarrestar argumentando que el film entraña la semilla de las narrativas disruptivaslyncheanas que le otorgan una cualidad propia y auténtica a sus obras tal como ya veíamos en *Blue velvet* (1986) o como veremos luego en *Lost highway* (1997) y de forma aún más lograda en su encumbrada *Mulholland drive* (2001); ciertamente, *Industrial symphony nº1* es una gran obra experimental crucial en la constelación cinematográfica del autor cuyo ambiente surreal juega con la crueldad emocional de forma sugestiva y que apela a una gama de recursos estéticos variados que la convierten en un grotesco de deleite visual.

En la actuación se representan el “rompe corazones”, la “desconsolada”, el “yo onírico de la desconsolada” y el “leñador / gemelo A”, su interacción se puede asumir como símbolo del desencuentro de los amantes en el fin del idilio y la cruel realidad de que nada puede ser retenido en el amor, pero tampoco en el arte, todo está bellamente perdido desde el inicio. Lo fascinante de este concierto fílmico de Lynch tiene que ver con su acontecer en fuga y con la puesta en obra de lo exótico onírico: Ella asume la ausencia de él y esa no presencia se traduce en la ensoñación cruda de la frialdad industrial, en la pesadilla del corazón roto. No estamos acá ante la melancolía de los románticos, sino ante la desencantadora y concreta miseria existencial de los que fueron cómplices pero ya no son más que desconocidos. La sinfonía industrial es la puesta en escena de lo que un corazón roto no puede sostener, puesto que el ser amado ya no está y su impresencia es ahora la grieta y la herida.

2.

Todo comienza con una conversación telefónica de ruptura amorosa (la misma de Sailory Lula en *Corazón salvaje*), en donde el rompe corazones abandona a la mujer dejándola desconsolada, lo cual sitúa el film en un ambiente de gran abatimiento, el romance marchitose representa simbólicamente mediante un paisaje onírico extraño que alude en sus secuencias al sufrimiento de la mujer desconsolada mientras se colma el espectáculo con juegos de luces que acompañados con la musicalidad melancólica del desamor determina e inunda todas las posibilidades perceptuales del espectador. El uso escenográfico de una alta estructura metálica y del automóvil abandonado se complementa con la cacofonía de sonidos como el se-

• **Pesadilla de los corazones rotos: sobre *Industrial Symphony n° 1* y sus crueles matices**

rruchar incansable del leñador enano, la yuxtaposición de fotogramas en transición y el parpadeo de luminarias entre sombras que hacen de la espacialidad representacional fílmica un entorno perturbador en constante penumbra.

Industrial Symphony n° 1 es en verdad un performance único que entrelaza un imaginario aflitivo, no hay en las secuencias nada esperanzador, toda la puesta en escena es oscura al interior de una bodega antinatural símil de la interioridad de la mujer a quien el dolor de su corazón roto le es imposible ver de nuevo la luz del día, sucede en ella la divagación sombría de la crueldad del desamor, del rechazo, de la indiferencia, de la incompreensión. Sin embargo, los crueles matices de esta película no son solo alusivos a la realidad concreta de la ruptura amorosa, sino ante todo al efecto psíquico que se hace presente en el duelo. El enano, los operarios, las bailarinas, el monstruo, las pantallas, la acústica de chirridos, los muñecos colgados son todos guiños simbólicos de Lynch para trastocar de manera trascendente nuestra visión y nuestra escucha, llevando al límite nuestra comprensión estética.

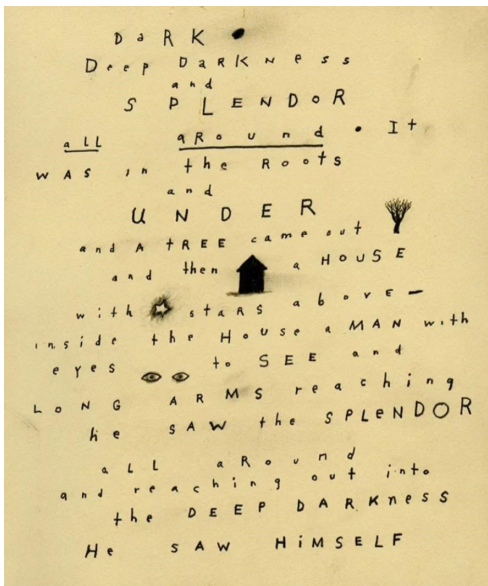
Las baladas de desamor flotando sobre un espacio industrial deteriorado anulando de forma efectiva la figuración idílica del romance y ponen de manifiesto el talante más terrible del amor, su efecto conmovedor e inconsolable pues nada puede resolver aquello que ya no armoniza y el destino ha derrumbado. Siendo una pieza fílmica que depende de su propia extrañeza es irreducible a la coherencia narrativa convencional, justamente puede resultar complejo de entender en tanto que su disfrute se traslada a la experiencia fenoménica de lo onírico y a la capacidad de contemplación empática ante el desamparo abrumador de la pérdida de aquello que fue amado. Basta entonces con la memorable voz de Cruise, cuya sentida entonación permite saber lo que hay que saber.

La fragmentación psicológica allí se expresa de manera mediante la fragmentación narrativa de la malquerencia expresada en canciones, haciendo del lenguaje visual sonoro una herramienta Lynchiana para confrontar la vacuidad tanto de las relaciones de las parejas contemporáneas como también de la interacción idílica de los espectadores respecto a la industria fílmica contemporánea. Aquí Lynch se aprovecha de la desconexión romántica para cuestionar a la vez la capacidad de comprensión en el proceso de apreciación estética y la complicidad nula en el mundo del arte en general. Esto en cierto sentido puede resultar incómodo ya que la película desborda la familiaridad

fílmica de la narrativa lineal y rebasa la fácil aprehensión lógica de las tramas amigables con el público. De esta suerte, el enfoque experimental de *Industrial symphony nº1* se desarrolla en la encrucijada difícil de su propia elaboración.

Asistimos, entonces, a una modalidad de cine pictórico extraño toda vez que el juego de luces y sombras adquiere relevancia en la composición, tejiendo las formas entre penumbras con la música en la pura interpretación del corazón que ha sido roto por amor, es decir, en el amor. De esta sinfonía industrial y sus crueles matices nadie puede salir impune, nada queda incólume, todo queda roto y abandonado a su propio devenir, pues su significación atañe al espectador directamente en la medida en que la observación del film dinamiza también aquello que en cada caso ha sido roto y quebrado en nosotros.

Imagen 1.



Fuente: IMDb

- **Pesadilla de los corazones rotos: sobre *Industrial Symphony n° 1* y sus crueles matices**

Una litografía de David Lynch

Oscuridad

Profunda oscuridad

Y

Esplendor

Por todas partes.

Estaba en las raíces

Y

Debajo

Y un árbol salió

y luego una casa

con estrellas por encima-

Dentro de la casa un hombre con

Ojos para ver y

largos brazos extendidos

Vio el esplendor

Por todas partes

Y se extendió hacia

La profunda oscuridad

Él se vio a sí mismo

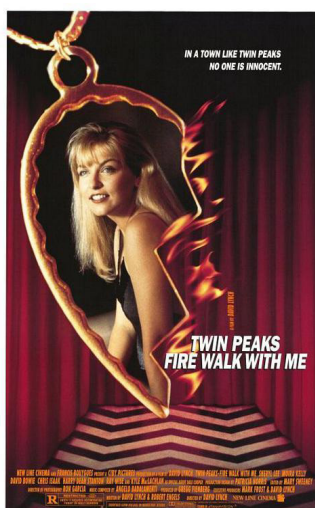
Referencias

- Lynch, D. (Director), (1977). *Eraserhead* [Película]. American Film Institute (AFI).
- Lynch, D. (Director), (1988). *The Cowboy and the Frenchman* [Cortometraje]. Erato Films, Figaro Films, Socpresse.
- Lynch, D. (Director), (1990). *Corazón salvaje (Wild at Heart)* [Película]. Polygram Filmed Entertainment, Propaganda Films.
- Lynch, D. (Director). (1990). *Industrial symphony no. 1: The dream of the brokenhearted* [Mediometraje]. Propaganda Films.
- Lynch, D. (Director), (1990). *Twin Peaks* [Serie]. Lynch/Frost Productions, Propaganda Films, Spelling Entertainment, Twin Peaks Production. Broadcast by: ABC.
- Lynch, D. (Director), (1992). *Twin Peaks: Fire Walk with Me* [Película]. Twin Peaks Production, New Line Cinema.
- Lynch, D. (Director), (1997). *Lost Highway* [Película]. Asymetrical Production, Ciby 2000.
- Lynch, D. (Director), (2001). *Mulholland Drive* [Película]. Les Films Alain Sarde, Asymetrical Production.

La caverna de Lynch

Por Felipe Arámbula

(Universidad de las Américas Puebla
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla)



La caverna de Lynch.
Twin Peaks: Fire Walk with Me (1992)
Dirección: David Lynch

Desde la antigüedad occidental, Platón es considerado, con justa razón, como el principal artífice de la distinción entre el mundo de lo que percibimos a través de nuestros cinco sentidos y el mundo de lo suprasensible, es decir, el mundo de las ideas.

Es bien sabido que Platón juzga a la percepción sensorial como resultado de la contingencia e inestabilidad inmanentes a la naturaleza y al ser humano, es decir, en el mundo nos las vemos con entes que podemos ver, tocar, oler, escuchar o degustar, pero, por ejemplo, una manzana puede saber diferente en función de su maduración o de la época del año en que la comemos, y lo mismo sucede con su textura, o bien, si la vemos desde la lejanía, podríamos llegar a confundirla con una pera. De igual manera, una persona no permanece siendo

la misma durante toda su vida, su personalidad y actitud ante la existencia cambian, por lo que las cosas que le fascinan a un niño terminan por olvidarse conforme crece y se topa con otras cosas, contextos y personas. Así es el mundo de lo que podemos percibir, el mundo de lo sensible. De esto se sigue: todo conocimiento que podamos generar de este mundo comparte la misma contingencia e inestabilidad de aquél.

Ante esta situación, y en su afán por encontrar un conocimiento seguro, inmutable y universal, Platón propuso que los entes sensibles son subsidiarios de otro tipo de entidades no empíricas ni perceptibles mediante nuestros sentidos, estas entidades son más bien abstractas y Platón las llamó ‘Formas’ o ‘Ideas’ (eidos), cuya naturaleza es necesariamente metafísica, esto es, las Ideas están, literalmente, por encima (meta) de la naturaleza (physis):

Muchas personas asocian a Platón con algunas doctrinas centrales que son defendidas en sus escritos: [una de ellas es que] el mundo que aparece ante nuestros sentidos es de alguna manera deficiente y lleno de errores, pero hay un ámbito más real y perfecto, pululado de entidades (llamadas “formas” o “ideas”) que son eternas, inmutables, y en algún sentido paradigmáticas para la estructura y carácter del mundo presentado a nuestros sentidos (Kraut, 2023, párr., 1) [Traducción y corchetes propios].

Aunque Platón es el más importante defensor del mundo de las ideas, no es, ni de lejos, el único en su especie. Podemos decir, sin temor a equivocarnos, que en la época contemporánea David Lynch es también un férreo exponente y protector de ese mundo.

Quizá, en un primer momento, esta aseveración no sea tan evidente. Pero tan solo basta con que consultemos algunas de sus entrevistas, leamos sus libros, escuchemos su música y, por supuesto, nos inquietemos con sus películas, para empezar a notar esta relación. Ahora bien, con esto tampoco queremos decir que David Lynch es un cineasta que, de alguna u otra manera, leyó o se inspiró en Platón al momento de realizar sus películas. ¡No! Solo nos parece que, cada uno a su manera, filosófica y artísticamente, expresan una de las verdades incuestionables de la vida humana, a saber, que la existencia material, aquella que percibimos con nuestros sentidos, no se repliega en sí misma y no es tímida, por el contrario, la experiencia empírica se desborda hacia ámbitos y dominios que, pese a su carácter abs-

• La caverna de Lynch

tracto e inmaterial, existen y son tan importantes como los que percibimos sensiblemente.

Lynch, a diferencia de Platón, no buscó explicar el mundo de las ideas para encontrar el conocimiento certero, eterno y universal que tanto anhelaba el griego. El cineasta estadounidense concibe ese mundo como una suerte de océano, con aguas tanto someras como profundas, calmo y apacible, pero también ríspido y tempestuoso. Si queremos extraer una idea de este océano, no podemos quedarnos en tierra firme y esperar a que salga a nuestro encuentro, es necesario aventurarse y salir a pescar:

Las ideas son como peces.

Si quieres pescar pececitos puedes permanecer en aguas poco profundas. Pero si quieres pescar un gran pez dorado, tienes que adentrarte en aguas más profundas.

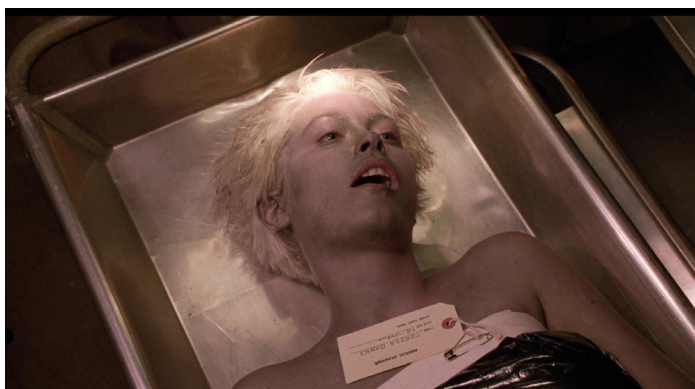
En las profundidades, los peces son más poderosos y puros. Son enormes y abstractos. Y muy bellos.

Yo busco un tipo particular de pez importante para mí, uno que pueda traducirse al cine. Pero allá abajo nadan toda clase de peces. Hay peces para los negocios, peces para el deporte. Hay peces para todo (Lynch, 2014, pos. 10) [Cursivas propias].

Como en toda pesca, se requiere, por un lado, de cierta pericia, y por otro, de suerte. Pescar no es una de esas actividades que dependa por completo de la habilidad y experiencia de quien la realiza. El océano y los peces que lo habitan son caprichosos. No hay certezas en el acto de pescar, se requiere de un trabajo meditativo profundo. “[la meditación trascendental] te conduce a un océano de conciencia pura, de conocimiento puro. Pero te resulta familiar, eres tú. Y al instante emerge una sensación de felicidad: no de felicidad bobalicona, sino de honda belleza” (Lynch, 2014, pos. 31) [Corchetes propios]. Para este breve texto, no nos interesa desarrollar el modo en que Lynch conceptualizó y practicó la meditación trascendental como una suerte de método para ir en busca de los peces que le interesaban, solo diremos que podemos ver esta práctica como el lado volitivo de la pesca, es decir, como la habilidad que sí debe de trabajarse y desarrollarse, pero ¿qué pasa con la suerte? ¿O sea, con el lado contingente y azaroso que también está involucrado en la pesca y cómo se relaciona con la búsqueda y materialización fílmica de las ideas? Esta cuestión es la que nos interesa abordar. Empezaremos por exponer el trabajo de traducción de lo abstracto

(ideas) hacia lo sensible (filme) para finalizar con una reflexión sobre el papel que juega lo azaroso en dicha traducción.

Imagen 1. Fotograma de la película



Fuente: IMDb

Lynch habla de una especie de traducción entre la idea y el cine, esto es, una traducción de algo abstracto y metafísico hacia algo material y sensible. Mientras que Platón socavó y relegó a los entes empíricos y los categorizó como meras copias de las Ideas, Lynch considera que la materia fílmica es única entre todas las artes y entre todas las formas de expresividad humana en general, es esta especificidad la que le permite al cine manifestar el carácter abstracto que le es intrínseco a las ideas. “Cuando peso una idea para una película, me enamoro del modo en que el cine es capaz de expresarla. Me gustan las historias que contienen abstracciones, y eso es lo que el cine puede hacer” (Lynch, 2014, pos. 118).

Como es de esperarse, la traducción a la que se refiere no es un proceso sencillo de llevar a buen puerto. Si reparamos un momento en el océano de las ideas al que el artista alude, es evidente que no se trata de un océano en el sentido común del término. En la cita antes referida, Lynch habla de aquél como de un dominio de conciencia pura, un ámbito no empírico sino trascendental, se trata de un océano en el que nuestra percepción espaciotemporal con la que hacemos inteligible al mundo y a la realidad no opera de la manera en que habitualmente lo hace. Por ejemplo, estamos acostumbrados a concatenar los eventos

• La caverna de Lynch

del mundo a través de un esquema temporal causal: pasado, presente y futuro. Cuando vemos una película, dicho esquema entra en funcionamiento y creemos que las escenas y secuencias en pantalla se ajustan de manera natural a nuestra percepción temporal habitual. Es innegable que esto ocurre en la mayoría de las películas, sobre todo en aquellas que forman parte del así llamado mainstream o star system de Hollywood. No obstante, ver una película de David Lynch, cuyo cine, cabe destacar, alude en no pocas ocasiones al mundo fílmico hollywoodense, nos demanda otro tipo de experiencia temporal y perceptual. “Para mí, cada película, cada proyecto, es un experimento. ¿Cómo se traduce esa idea? ¿Cómo la traduces de manera que pase de idea a película o a silla? [...] Conseguir que todo quede correcto se convierte en una especie de experimento” (Lynch, 2014, p. 178). Así como para Lynch la realización de un filme demanda todo un trabajo experimental para traducir ideas abstractas en tomas, escenas y secuencias cinematográficas, también el acto de mirar alguna de sus películas exige ir más allá de nuestra percepción temporal habitual y somos impelidos para experimentar. Películas como *Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001) o, tal vez la más desafiante, *Inland Empire* (2006), ponen a prueba nuestros esquemas básicos temporales. Las categorías <<pasado>>, <<presente>> y <<futuro>>, así como su concatenación unidireccional y causal son sencillamente insuficientes. Lynch se vale de lo que Sergei Eisenstein llama la <<forma>> del cine, esto es, de la estructura y organización secuencial (que no causal) de las tomas y escenas (el montaje), para trasgredir la típica experiencia temporal con la que ordenamos el mundo. Nos vemos exhortados a intentar acomodar las piezas de un rompecabezas que, con toda seguridad, nunca terminarán por situarse del todo. Es con este material sensible, así como con su montaje, que Lynch lleva a cabo la traducción de las ideas otrora abstractas en los objetos artísticos que llamamos filmes.

Ahora, ¿cómo se relaciona esta traducción con la parte azarosa y contingente del acto de pescar ideas? Lynch asume y parte de una premisa: el campo unificado. Sin entrar en detalle ni en su justificación, el cineasta considera que, de alguna forma, la mayoría de las veces escondida y velada a nosotros, todo está relacionado y conectado en el océano de las ideas.

Propongo un ejemplo. En la película *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (1992), que pese a haber sido estrenada después del fi-

nal de la segunda temporada, es, de hecho, una precuela de la serie televisiva *Twin Peaks* (1990-1991), hay una escena en la que Laura Palmer (Sheryl Lee) desciende de la motocicleta conducida por su novio, James (James Marshall). Laura ha decidido separarse de él, de su inocencia y de lo que él representa, para adentrarse a la oscuridad del bosque y entregarse al vicio, al deseo y a la única salida que ella podía ver en ese momento. Al bajar de la motocicleta, Laura y James intercambian sus últimas palabras y besos, de repente, la cámara enfoca el rostro de Laura, ella aparta su mirada de James, la dirige temerosa hacia el bosque y grita. La toma sigue con Laura, no vemos lo que ella percibe. James le pregunta por qué grita y Laura solo encuentra las palabras para despedirse de él, como sabiendo que nunca más lo volverá a ver. Ni a él, ni a nadie más...

25 años después (¡¡¡!!!), en el episodio 17 de la tercera y última temporada de *Twin Peaks: The Return*, el agente del FBI, Dale Cooper (Kyle MacLachlan), se encuentra en una misión para rescatar y llevar a Laura a casa. Para lograr su cometido, Cooper viaja al pasado y aparece justo en el momento y en el bosque donde Laura ve por última vez a James. Con el fin de pasar desapercibido y no interferir con ese suceso, Cooper se esconde tras unos arbustos mientras es testigo de la escena que describimos anteriormente. El agente del FBI observa con atención la despedida entre Laura y James, pero no puede evitarlo y provoca un ruido entre los matorrales. La toma pasa al rostro de Laura, quien dirige la mirada hacia donde se encuentra Cooper y parece entreverlo, lo cual es la causa generadora de su grito, un grito grabado con ¡25 años de antelación! ¿Acaso Lynch planeó, con casi tres décadas de anterioridad, la razón que motivó a Laura Palmer a gritar? Por supuesto que no. Lynch nos dice lo siguiente a este respecto:

Una idea es un pensamiento. Es un pensamiento que abarca más de lo que crees cuando se te ocurre [...] Sería estupendo que la película entera se te ocurriera de una vez. Pero, en mi caso, me llega a fragmentos [...] Te enamoras de la primera idea, de una piecicita minúscula. En cuanto la tienes, el resto llega con el tiempo (Lynch, 2014, pos. 146).

Un último ejemplo sobre la relación entre el océano de ideas y lo azaroso de la pesca. Lynch cuenta una anécdota sobre la producción del piloto de *Twin Peaks* (1990), en la que un ayudante de decoración llamado Frank Silva, se filtró en una toma de ma-

• La caverna de Lynch

nera accidental al verse reflejado en un espejo. Evidentemente, no estaba planeado que Silva apareciera en la toma y, mucho menos, que se volviera en el icónico personaje ‘Bob’ en la serie, pero “Pasan muchas cosas así que te incitan a soñar. Y una cosa lleva a la otra y, si lo permites, se abre algo totalmente nuevo” (Lynch, 2014, p. 472).

A modo de cierre. Comenzamos planteando una posible relación entre Platón y Lynch, en específico, sobre el modo en que el filósofo y el artista conciben, cada uno a su manera, el vínculo entre las ideas y la materia sensible. Como vimos, ambos comparten la premisa según la cual el mundo y la experiencia humana no se agotan en lo que nuestros sentidos nos permiten percibir, existen abstracciones llamadas ideas que son tan reales como los entes sensibles y, de hecho, son estas abstracciones las que cumplen un rol paradigmático con respecto a aquellos. No obstante, el filósofo y el cineasta difieren en el modo en que valoran a la sensibilidad material. Mientras que Platón la considera como prescindible, Lynch explora y explota sus posibilidades expresivas y significativas. Por más que en un inicio lo creamos así, no podemos pensar en el cine de David Lynch como una serie de ideas por completo abstractas y sin sentido, todo lo contrario, no seremos capaces de apreciar su filmografía si no miramos la <<forma>> en que traduce los peces-ideas en escenas, secuencias, tomas, sonidos y música.

En su célebre alegoría, Platón nos narra cómo una persona sale de las tinieblas de la caverna (la sensibilidad) y es cegada por el brillo del Sol (las ideas). Pues bien, Lynch nos enseña que, si bien el brillo del Sol es atractivo y deseable, no hay que desdeñar a la penumbra. Hay que aprender a ajustar nuestra pupila y mirar de frente a las tinieblas de la caverna. Mucho se puede aprender de ésta.

Referencias

- Kraut, R. (2023). Plato. Stanford Encyclopedia of Philosophy. <https://plato.stanford.edu/entries/plato/>
- Lynch, D. (2014). Atrapa el pez dorado: Meditación, conciencia y creatividad [Kindle]. Reservoir Books. <https://www.amazon.com.mx/Atrapa-pez-dorado-Meditaci%C3%B3n-creatividad-ebook/dp/BookZP7EWW>
- Lynch, D. (Director). (1992). Twin Peaks: Fire Walk with Me [Pelí-

cula]. CIBY Pictures.

Lynch, D. (Director), (1997). Lost Highway [Película]. Asymetrical Production, Ciby 2000.

Lynch, D. (Director), (2001). Mulholland Drive [Película]. Les Films Alain Sarde, Asy-metrical Production.

Lynch, D. (Director), (2006). Inland Empire [Película]. Studiocal, Camerimage, Asyme-trical Production.

Lynch, D., Frost, M., & Sutherland, S. S. (Productores ejecutivos). (2017). Twin Peaks: The Return [Serie de televisión]. Lynch/Frost Productions; Rancho Rosa Partnership Production; Showtime Networks.

Entre el resplandor y las luces mortecinas: la influencia de los años cincuenta en el filme *Blue Velvet*

Por Nayeli Josela Romero López

(Universidad de las Américas Puebla)



Blue Velvet (1986)
Dirección: David Lynch

A Chomsky, con quien compartí
las más variadas dualidades.

En los primeros minutos de *Blue Velvet* (1986), los créditos se despliegan sobre una cortina de terciopelo azul que, finalmente, se funde, para mostrar el cielo. La melódica voz de Bobby Vinton interpretando la canción homónima comienza a sonar, mientras la cámara, efectúa un *tilt down* revelando una cerca blanca con flores rojas meciéndose al compás del viento. A continuación, una serie de planos exhibe el clásico suburbio estadounidense de los años cincuenta: casas immaculadas; calles ordenadas por las que circula un camión de bomberos, mientras uno de ellos sonríe; niños asistidos para cruzar la calle y una mujer que disfruta de una película. Aquel abanico de momentos se interrumpe cuando la atención se enfoca en un posible sexagenario que riega su jardín tranquilamente. El hombre no lo percibe, pero su manguera se ha enredado en una rama, lo que suspende el flujo normal

del agua. Al intentar desenredarla experimenta un fuerte dolor en el lado izquierdo del cuello que lo obliga a desplomarse sobre el césped. Allí, se retuerce y gesticula notoriamente adolorido hasta que, de pronto, todo se calma. El chorro de la manguera, que ha recuperado su presión, empapa su cuerpo. Un perro se acerca y comienza a jugar con el agua. Para completar el cuadro aparece un niño pequeño que camina tambaleándose hacia el hombre que ahora yace inmóvil.

Estos instantes condensan de manera precisa no solo el plano estético al que David Lynch desea introducir al espectador, sino sobre todo el universo temático del filme: el dualismo entre lo visible y lo oculto. El presente escrito busca discutir de forma concreta la influencia de los años cincuenta en el filme *Blue Velvet*, centrando su atención no en el aspecto estético – claramente distinguible –, sino en el temático, a saber, el referido dualismo visible/oculto que se repite de forma constante a lo largo de la película, convirtiéndose en su sello distintivo. En el pueblo de Lumberton coexisten lo idílico y lo perturbador, aunque esto último permanece velado para la mayoría de los habitantes y solo se devela ante aquellos que son capaces de mirar en la dirección adecuada.

En la autobiografía de David Lynch, *Espacio para soñar* (2018), Kristine McKenna –coautora del libro– señala que fue durante la década de 1950 cuando el director vivió algunos de los momentos más relevantes de su infancia. El experimentar una época marcada por el mencionado dualismo en la sociedad estadounidense impactó profundamente no solo la trayectoria personal de Lynch, sino también su producción cinematográfica. Conviene aclarar que, al igual que el propio Lynch, no se considera que la dimensión biográfica o histórica sea —ni deba ser— un elemento indispensable para experimentar una película.¹ Sin embargo, dejando de lado el valioso plano de la experiencia y adentrándose en el significativo ámbito intelectual, trazar ciertos vínculos entre lo biográfico y lo histórico permite

¹ Sobre el tema, Lynch afirma: “Una película debe valerse por sí misma. Es absurdo que un cineasta necesite explicar con palabras lo que significa una película. El mundo de la película es un mundo creado en el que, a veces, la gente desea entrar. Para la gente, ese mundo es real. Y si descubren ciertos detalles sobre cómo se hizo o acerca de los significados de esto o aquello, la próxima vez que vean la película, todos esos conocimientos participarán de la experiencia. Y entonces la película cambiará. Considero importante y muy valioso conservar ese mundo y no decir ciertas cosas que podrían destruir la experiencia” (2014, p. 14).

- **Entre el resplandor y las luces mortecinas:
la influencia de los años cincuenta en el filme *Blue Velvet***

comprender tanto los procesos creativos de un autor como los rasgos que definieron épocas pasadas y que, quizás, aún conservan vigencia en el presente.

El visible idilio

Los primeros años de vida de Lynch estuvieron marcados por una serie de mudanzas a distintas ciudades, hasta que, en 1955, su familia se estableció en Boise, Idaho, donde residió hasta 1960. Según McKenna, “nunca ha habido un periodo mejor para ser niño en Estados Unidos que el que siguió a la Segunda Guerra Mundial” (Lynch & McKenna, 2018, p. 11). Durante los años cincuenta, el país experimentó una serie de cambios que beneficiaron, en términos generales, a gran parte de la sociedad. Tras el conflicto bélico, Estados Unidos vivió un renovado auge económico que puso «fin» a la crisis multifactorial iniciada con el **crack** de 1929² (Heredero & Santamarina, 1996). El «fin de la crisis» propició el rápido crecimiento de los suburbios, donde se reinstauraron los valores tradicionales, se impulsó el desarrollo industrial y agrícola, se consolidó la cultura de consumo como signo de patriotismo y se produjo el auge de los medios de comunicación, en especial de la televisión. Estos factores generaron un clima de relativa paz y bienestar que definió el modo de vida de amplios sectores de la población. Este fue también el caso de Lynch:

El mundo normal todavía prosperaba y no parecía haber muchos motivos de preocupación. Pese a ser la capital del estado de Idaho, en aquella época Boise era una pequeña ciudad y los niños de clase media que crecieron en ella gozaron de un nivel de libertad que hoy día resulta inimaginable. Entonces no se solía invitar a los amigos a jugar a casa y los niños se limitaban a vagar por las calles del vecindario, inventándose sus cosas y sus planes (Lynch & McKenna, 2018, p. 11).

Las representaciones de Estados Unidos durante la década de los cincuenta tienden a idealizarla y, como se estableció en líneas previas, este es también el caso de los primeros minutos de ***Blue Velvet***. Tras el retrato inicial de los suburbios y el colapso de aquel hombre en el jardín, Lynch vuelve al imaginario mostrando el anuncio del pueblo maderero de Lumberton, donde una elegante mujer, vestida de blanco, aparece sonriente sobre un fon-

² Las múltiples consecuencias del **crack** fueron representadas, en el ámbito cinematográfico, a través de géneros como el cine de gánsters y el cine negro estadounidense. Para más información, se recomienda consultar a Borde, R. & Chaumeton, E. (1958), Heredero, C. & Santamarina, A. (1996) y Santamarina, A. (1998).

do boscoso. Una canción empieza a sonar: “Troncos, troncos, troncos. Glamour en los pinos: Lumberton, Estados Unidos” (Lynch, 1986, 00:03:56). La voz de un locutor interrumpe para describir un día soleado y boscoso, alentando a los ciudadanos a sacar sus motosierras y dar inicio a la jornada laboral. En este estilo de vida se inscriben dos de los personajes centrales de la historia: Sandy Williams (Laura Dern) y Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan). Sandy es la típica joven de clase media que cursa el último año de estudios en **Central High School**; disfruta de pasar tiempo con sus amigas y con su novio Mike, un atleta rubio de fútbol americano comprometido con los tradicionales roles de género. Jeffrey, por su parte, es un universitario educado, curioso y bien intencionado. A primera vista no parece experimentar dificultad alguna, salvo por el hecho de que ha regresado a Lumberton, su ciudad natal, para ayudar a su madre y a su tía con el cuidado de su padre: aquel hombre que colapsó sobre el césped al inicio de la película. Sin embargo, en aquel Lumberton existe una contraparte a la que, como se indicó anteriormente, solo se puede acceder cuando alguien es capaz de mirar en la dirección correcta, cuando logra reconocer las señales que ofrece. En el caso de Lynch, en el poblado de Boise, esa perturbación velada adoptó la forma de luces mortecinas:

El rollo de pueblo típico de los cincuenta es algo peculiar, y captar esa atmósfera tiene su intrínquis. Yo diría que es como un sueño. Sin embargo, el rollo de los cincuenta no siempre es positivo; siempre supe que pasaban cosas. A menudo salía de noche a dar una vuelta en bici y veía casas con las luces encendidas, luces que me parecían acogedoras, o sabía qué personas vivían allí. Pero en otras casas las luces eran mortecinas y yo no conocía a los que vivían en ellas. La sensación que me daban era que allí pasaban cosas que no eran muy alegres. No le daba más vueltas al asunto, pero sabía que detrás de aquellas puertas y ventanas ocurrían cosas (Lynch & McKenna, 2018, p. 38).

En otro segmento, Lynch comenta:

Una noche estaba fuera con mi hermano, al final de la calle donde vivíamos. Ahora todo está iluminado por la noche, pero en los cincuenta, en pueblos como Boise, había unas farolas que daban una luz mortecina y estaba todo mucho más oscuro. Eso hace que la noche tenga algo de mágico, porque las cosas se funden en la negrura. Total, estábamos al final de la calle y de repente surge de la oscuridad —fue algo increíble— una mujer desnuda de piel muy blanca. Quizá fue la calidad de la luz y el hecho de que surgiera de lo oscuro, pero me pareció que su piel tenía el color de la leche, y había sangre en su boca. No podía andar muy bien, y te-

- **Entre el resplandor y las luces mortecinas:
la influencia de los años cincuenta en el filme *Blue Velvet***

nía mala pinta y estaba completamente desnuda. Yo nunca había visto nada igual. La mujer venía hacia nosotros pero no nos veía. Mi hermano se puso a gritar y ella se sentó en el bordillo. Yo quería ayudarla, pero era pequeño aún y no sabía qué hacer. Podría haberle preguntado si se encontraba bien, si le pasaba algo. Ella no dijo nada. Tenía miedo, le habían pegado una paliza, pero era hermosa incluso traumatizada como estaba (Lynch & McKenna, 2018, p. 38-39).³

La influencia de los años cincuenta en *Blue Velvet* resulta evidente y se ve reforzada con los testimonios de amigos de la infancia de Lynch. Randy Smith, por ejemplo, manifestó su sorpresa ante la oscuridad presente en la obra del director, ya que no se corresponde con el tipo de persona que recordaba. Otros allegados coinciden en que el pequeño David solía agradar a todo el mundo por su carácter sociable, simpático, leal, solícito y poco pretencioso. Ninguna de estas cualidades parece relacionarse directamente con el sombrío rasgo que define a su producción cinematográfica.⁴

La oculta perturbación

Así como Lynch descubrió el costado inquietante de Boise, el personaje de Jeffrey se enfrenta a la faceta desconocida de Lumberton al regresar de visitar a su padre en el hospital. Durante su trayecto a casa, Jeffrey atraviesa un descampado y aprovecha para buscar en el descuidado césped algunas piedras pequeñas que pueda arrojar a un viejo cobertizo exterior que encuentra. Mientras hurga, sus dedos realizan un espeluznante descubrimiento. Guarda el hallazgo en una bolsa de papel y decide acudir de inmediato al departamento de policía. En la recepción solicita hablar con el detective Williams y cuando llega a su oficina se presenta: “Me llamo Jeffrey Beaumont. Vivo cerca de su casa. Creo que usted conoce a mi padre Tom Beaumont, de la Ferretería Beaumont [...] Al regresar a casa por el campo detrás del barrio, detrás de Vista..., yo..., hallé una oreja” (Lynch, 1986,

3 Resulta imposible hacer referencia a este recuerdo sin aludir a la escena de *Blue Velvet* en la que Dorothy Vallens (Isabella Rossellini) aparece golpeada y desnuda en el pórtico de la casa de Jeffrey para pedir su ayuda. También conviene mencionar el primer episodio de *Twin Peaks* (1990-1991), en el que la joven Ronette Pulaski es encontrada vagando semidesnuda y herida sobre las vías del tren. Tanto en el caso de Vallens como en el Pulaski, el sosiego cotidiano se ve abruptamente interrumpido por un acto de brutalidad que dejó sus efectos en el cuerpo femenino.

4 Si bien este texto analiza la influencia de la década de 1950 en *Blue Velvet*, en ningún momento se afirma que la fuente de creatividad de Lynch se limite a una dimensión biográfica o histórica. Defender esta idea no solo resultaría injusto, sino también ingenuo.

00:07:41). El detective le pregunta si se trata de una oreja humana, ante lo cual Jeffrey asiente. El hecho de que el detective no se muestre sorprendido por el macabro descubrimiento indica que él, a diferencia de Jeffrey, ya conoce la contraparte velada de Lumberton.

Imagen 1. Fotograma de la película



Fuente: IMBd

En la película, Lynch evidencia, mediante escenas breves, que algunos habitantes están al tanto de las historias paralelas que coexisten con su realidad cotidiana. Tal es el caso, no solo del detective Williams, sino también de la tía Bárbara, quien, en la noche del mismo día en que Jeffrey descubre la oreja y posteriormente expresa su deseo de ir a caminar para despejar la mente,⁵ le pregunta, con cierta preocupación, si pretende pasear por la calle de Lincoln, a lo que su sobrino responde negativamente. Aunque el filme mantiene cierta ambigüedad respecto a quiénes conocen con precisión el contexto multifacético del suburbio y quiénes no, parece que, en su mayoría, los que están informados son adultos que han vivido toda su vida en el pueblo y, con el tiempo, han descubierto sus diversas facetas. En este sentido, resulta coherente que Jeffrey y Sandy, dos miembros jóvenes de la comunidad, aún desconozcan el nivel de perturba-

5 El verdadero propósito de su paseo es acudir a la residencia del detective Williams para averiguar si hay nueva información relacionada con el caso, cabe señalar que, a petición del propio detective, Jeffrey no le reveló a nadie el hallazgo de la oreja humana.

- **Entre el resplandor y las luces mortecinas:
la influencia de los años cincuenta en el filme *Blue Velvet***

ción de Lumberton. Si bien el personaje de Sandy ha escuchado ciertos detalles relacionados con los casos de su padre, debido a que su habitación se encuentra justo encima de la oficina de éste, en estricto sentido, no tiene acceso al panorama completo. No obstante, Sandy le confiesa a Jeffrey que hay un nombre recurrente en relación con el asunto de la oreja mutilada: Dorothy Vallens (Isabella Rossellini). “Vive en un edificio de apartamentos que está muy cerca de tu casa. También está cerca del campo donde hallaste la oreja” (Lynch, 1986, 00:13:44). Jeffrey le pregunta si sabe exactamente dónde queda el edificio, a lo que Sandy responde afirmativamente: “Queda cerca, por eso es tan horripilante” (Lynch, 1986, 00:13:56).

Aunque Dorothy reside en la calle de Lincoln, cerca de las viviendas de Jeffrey y Sandy, no comparte el mismo nivel de seguridad ni bienestar que distingue a sus vecinos. El edificio **Deep River**, en el que habita, se presenta como un espacio viejo y descuidado: carece de recepción, de seguridad, el ascensor se encuentra fuera de servicio, los pasillos carecen de iluminación adecuada y presentan problemas de humedad. Su departamento, el número 710, es reducido y cuenta con un mobiliario antiguo y recargado. El espacio de Dorothy evidencia que no solo es ajena al goce de la experiencia que corresponde al ideal de la vida suburbana tradicional, sino que también pertenece a un estrato socioeconómico distinto al de Jeffrey y Sandy, lo que la coloca en una situación de vulnerabilidad.

A medida que avanza la historia, se revela que el sádico criminal Frank Booth (Dennis Hopper) desarrolla una obsesión por Dorothy, probablemente tras haberla visto cantar en **The Slow Club**, un establecimiento nocturno ubicado en la Ruta Siete. Frank secuestra al esposo e hijo de Dorothy⁶ con el objetivo de obligarla a sostener una relación marcada por la dominación y el abuso. La conocida escena del encuentro entre Dorothy y Frank en el departamento revela las distintas facetas que integran su insana relación.

La violencia psicológica comienza con la llamada telefónica de Frank: “¿Hola? Sí, señor. ¿Frank? Frank, déjame hablar con él. Por favor, Frank. Señor. Me gusta cantar terciopelo azul” (Lynch, 1986, 00:35:26). En esta breve interacción ya es posible

⁶ En la película, Donald Watts —esposo de Dorothy— es mejor conocido como Don y es interpretado por Dick Green, mientras que su hijo Donny es interpretado por Jon Jon Snipes.

advertir la asimetría entre ambos; Frank, en una posición dominante, exige que Dorothy, en una posición subordinada, evite llamarle por su nombre y se dirija hacia él como «señor». Además, la obliga a hacer referencia al terciopelo azul, elemento con el que Frank sostiene una compulsión obsesiva que combina lo erótico con lo brutal. Cuando Dorothy logra hablar por unos segundos con su esposo y le pregunta por el pequeño Donny, Frank le arrebató el teléfono a Don. La cámara, que hasta ese momento se ha mantenido fija en Dorothy durante la llamada telefónica, realiza un *close up* que revela la angustia del personaje: “Frank, ¿qué pasa con él? Lo sé. Seré dulce. Mamá te ama. Muy bien, Frank, señor” (Lynch, 1986, 00:36:03).

La violencia física y sexual se manifiesta cuando Frank llega al departamento. Dorothy, quien se ha ataviado con la bata de terciopelo azul exigida por su agresor, lo saluda de manera sumisa diciendo: “Hola, bebé”, a lo que Frank responde con molestia: “¡Cállate! Es *daddy*, idiota” (Lynch, 1986, 00:42:43). A continuación, Frank le pregunta irritado en dónde está su bourbon, y Dorothy procede a seguir las instrucciones que en ocasiones previas ya le habían sido señaladas: va por el trago, apaga una de las lámparas, reduce la intensidad de otras, enciende una vela y toma asiento en una silla colocada frente al sofá donde Frank se ha acomodado. “Ahora está oscuro” (Lynch, 1986, 00:43:09), sentencia el hombre y, bajo las luces mortecinas, le ordena separar las piernas para visualizar su sexo. Extrae de su chaqueta un inhalador que, posiblemente, contiene una sustancia capaz de intensificar su excitación. Acto seguido, entre un estado de agitación y llanto, Frank exclama: “Mami, mami, mami [...] El bebé quiere coger” (Lynch, 1986, 00:44:30). Frank fija su mirada en Dorothy y, al notar que lo observa, le grita con furia que aparte la vista antes de propinarle un puñetazo. Inmediatamente después, la actitud de Frank cambia, adopta un tono suplicante y menciona que el bebé quiere terciopelo azul. En respuesta, Dorothy toma una parte de su bata y la coloca en la boca de Frank. La escena culmina con la agresión sexual y una serie de puñetazos dirigidos hacia Dorothy, mientras Frank demanda, una vez más, que no lo mire.⁷

7 La película no ofrece información explícita sobre el pasado de Frank. No obstante, a partir de ciertas escenas, es posible reconstruir cierto perfil de su historia. Por ejemplo, es claro que presenta severos conflictos con la figura materna y que, posiblemente, tanto el terciopelo azul como la música de Roy Orbison —concretamente la canción *In Dreams*— reavivan antiguas heridas que detonan su comportamiento violento.

- **Entre el resplandor y las luces mortecinas:
la influencia de los años cincuenta en el filme *Blue Velvet***

En *Blue Velvet*, Frank encarna la manifestación más extrema del mal presente a lo largo de la película. Es un individuo profundamente perturbado, desprovisto de cualquier principio moral o ético. No solo delinque, secuestra, abusa, violenta y amedrenta, sino que también ha logrado infiltrarse en el propio sistema policial. Su vínculo con el detective T.R. Gordon (Fred Pickler), compañero y colega del detective Williams, evidencia que la corrupción en Lumberton ha alcanzado niveles impensados pues, el hecho de que Frank cuente con aliados dentro de la policía, explica por qué Dorothy no pudo denunciar desde el principio el secuestro de su esposo e hijo. El mal ha conseguido infiltrarse en el núcleo mismo de una institución que, al menos en teoría, debería velar por la seguridad y el bienestar de la ciudadanía, pero que, en la práctica, ha desviado su propósito original y se ha convertido en cómplice de la degeneración que alguna vez juró combatir.

La perturbación que coexiste con el idilio es un elemento definitorio de la posguerra. Si bien esta época se caracterizó por un ambiente de bonanza y relativo sosiego, también es cierto que existieron múltiples situaciones que derivaron en un clima de incertidumbre y agitación. En el ámbito económico, “el auge vino acompañado de una elevación de precios y una inflación que causó sufrimientos a grandes sectores de la población” (Nevins et al., 1992, p. 489). El poder adquisitivo de trabajadores y asalariados se vio significativamente afectado, lo que contrastó con el auge de la sociedad de consumo. En respuesta, el entonces presidente Harry S. Truman intentó promulgar una legislación que le permitiera al gobierno imponer topes a los precios y salarios en situaciones de urgencia; sin embargo, miembros del Partido Republicano argumentaron que Truman estaba tratando beneficiarse de la coyuntura, y el aprobado no le otorgó esa facultad. Como resultado, la inflación mantuvo su tendencia ascendente.

Otra de las tensiones importantes de la época fue la violación de derechos civiles en el marco de la Guerra Fría. La denominada *Doctrina Truman*, originada en 1947, consistió en una política orientada a impedir el avance del comunismo a nivel mundial. En 1950, Estados Unidos intervino militarmente contra Corea del Norte y China, respaldando así, a Corea del Sur, país con el que forjaría una alianza que perdura hasta el día de hoy. En febrero del mismo año, el senador de Wisconsin, Joseph Mc-

Carthy, impulsó la paranoia comunista conocida como el **Temor Rojo** (*The Red Scare*).⁸ McCarthy afirmó, “sin ningún fundamento” (Nevins et al., 1992, p. 498), que existían agentes comunistas infiltrados el poder federal. El macartismo, que en un primer momento buscaba identificar a simpatizantes del comunismo dentro del gobierno estadounidense, se transformó posteriormente en una persecución de todo lo considerado como subversivo, desde otras doctrinas políticas (como el socialismo o liberalismo) hasta movimientos sociales (como el sindicalismo o la lucha por los derechos civiles). Finalmente, pese a los intentos por restaurar los valores tradicionales, parte de la sociedad estadounidense de la época opuso resistencia a través de la desobediencia de la ley,⁹ la irreverencia del *rock & roll* y el movimiento contracultural de la generación *Beat*, el cual validó comportamientos considerados tabú como el consumo de drogas, la liberación sexual y los valores antimaterialistas.

Conclusiones

La revisión del universo plasmado en *Blue Velvet* permite comprender de qué forma David Lynch recupera el mito de la sociedad estadounidense en los años cincuenta con el propósito de hurgar en sus entrañas y recordar que el resplandor del bienestar coexiste con las perturbadoras luces mortecinas. La representación serena de la vida suburbana, encarnada por los jóvenes Jeffrey Beaumont y Sandy Williams, contrasta con el retrato de un mal que expande sus redes mediante la violencia, el sadismo y la corrupción. Personajes como Frank Booth, el detective T.R. Gordon y el resto de adscritos a su grupo revelan que la malicia no constituye una excepción, sino una constante que late bajo la superficie del sosiego.

El análisis de las experiencias de Lynch durante su infancia en el Boise de los años cincuenta permite evidenciar cómo el dualismo entre lo visible y lo oculto se materializó en aquellos años y ejerció cierta influencia sobre su obra fílmica. Así, al auge económico, la consolidación de los valores tradicionales, el crecimiento de los suburbios, el desarrollo del sector industrial y

⁸ Usualmente se reconocen dos etapas relacionadas con el denominado *Temor Rojo*. La primera surgió tras la Revolución Rusa de 1917 y alcanzó su punto culminante entre 1919 y 1920. La segunda corresponde al inicio de la Guerra Fría en 1947 (Lambole y Bailliot, 2017).

⁹ Un episodio reconocido es el protagonizado por Rosa Parks, quien, en 1955, se negó a ceder su asiento en un autobús a un pasajero blanco, tal y como lo exigía la legislación vigente en el estado de Alabama.

- **Entre el resplandor y las luces mortecinas:
la influencia de los años cincuenta en el filme *Blue Velvet***

agrícola, se oponían fenómenos como la inflación, la guerra, el **Temor Rojo** y la persecución de todo aquello catalogado como subversivo.

El dualismo constituye un eje que orienta la narrativa de la película. De hecho, es posible sostener que el desenlace del filme retoma esta misma dualidad. Aunque la policía descubre la corrupción del detective Gordon, Frank muere a manos de Jeffrey, Dorothy recupera a su hijo¹⁰ y Jeffrey aparece recostado plácidamente en el jardín de su casa, observando un petirrojo,¹¹ antes de ser llamado por Sandy para almorzar con la familia de ambos; lo cierto es que nada de lo que se presenta garantiza que la turbación que habita en Lumberton haya desaparecido. Después de todo, tanto Jeffrey como Sandy desconocían de la existencia de esa faceta hasta que se encontraron con ella.

Surgen, entonces, preguntas inquietantes: ¿qué otras luces mortecinas pueden reconocerse en Lumberton durante la noche? ¿Qué historias se ocultan en el interior de lugares aparentemente serenos? Y, fuera del ámbito de la ficción, ¿qué tan cerca se encuentra la cotidianeidad de esa maldad que coexiste con lo medianamente funcional? ¿Son las personas, en su respectivo contexto, capaces de ver los signos del mal? En última instancia, filmes como *Blue Velvet* evidencian que la corrupción, la lujuria y la brutalidad no mueren junto con personajes como Frank y sus allegados, sino que coexisten bajo el resplandor de una aparente serenidad.

Referencias

- Borde, R. & Chaumeton, E. (1958). *Panorama del cine negro*. Lo-sange.
- Heredero, C. & Santamarina, A. (1996). *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Paidós.
- Nevins, A., Steele H. & Morris, J. (1992). *Breve historia de los Estados Unidos*. Fondo de Cultura Económica.
- Lambole, C. & Bailliot, M. (2017). *El macartismo o el temor rojo*.

10 Dorothy no logra reunirse con su esposo porque Frank lo asesina.

11 En la película, el petirrojo americano se relaciona con un sueño que Sandy relata a Jeffrey, en el cual, el mundo se hallaba sumido en la oscuridad debido a la ausencia de estas aves que simbolizan el amor. Dicha oscuridad persistió durante largo tiempo, hasta que miles de petirrojos fueron liberados y descendieron al mundo.

En cincuenta minutos.

Lynch, D. (1986). *Blue Velvet* [película]. De Laurentiis Entertainment Group (DEG).

Lynch, D. & Frost, M. (1990-1991). *Twin Peaks* [serie]. American Broadcasting Company (ABC).

Lynch, D. (2014). *Atrapa el pez dorado: Meditación, conciencia y creatividad*. Penguin Random House.

Lynch, D. & McKenna (2018). *Espacio para soñar*. Penguin Random House.

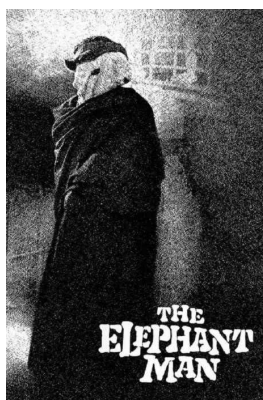
Santamarina, A. (1998). *El cine negro en 100 películas*. Titivillus.

John Merrick, el monstruo, el otro que no deja de ser observado

Por Ricardo Cartas Figueroa

(Benemérita Universidad Autónoma de Puebla)

El hombre elefante (1980)
Dirección: David Lynch



El *hombre elefante* (1980), el primer film de David Lynch fue un momento importante para la cinematografía, ya que se comenzaba a poner sobre la mesa cuestionamientos morales y éticos que los cineastas del futuro contemplarían en sus proyectos creativos. Además, es importante subrayar que Lynch logra un estilo que lo distinguiría en el resto de su carrera:

Prueba de ello es el diseño de su personaje central, un hombre deforme por un extraño padecimiento, pero refinado e inteligente que, pese a su aspecto desagradable, logra atraerse la simpatía y admiración de la alta sociedad londinense de la época que el filme retrata. (Arriaga 283)

En el contexto de una sociedad del siglo XIX en proceso de industrialización, los aspectos morales, sociales y estéticos comienzan a reorientarse a partir de las necesidades del proyecto económico y político de la época. Es decir, buscar desde cualquier ámbito el enriquecimiento a partir de la explotación hacia los otros. Sin embargo, también se convive con los

valores morales del siglo XIX tradicional. Tiempo de penumbras que Lynch capta en blanco y negro quizá como una metáfora de la oscuridad que se vivía por aquellos años.

La atmósfera de la película es muy clara en relación con los espacios donde viven y laboran los obreros, siempre vinculados con vicios, ignorancia, pobreza. Los corredores se observan oscuros, húmedos, al margen de la luz del progreso que se extendía por las calles principales de Londres. En ese margen, el Dr. Frederick Treves, guiado por su curiosidad de hombre de ciencia, se encuentra con una especie de carpa de *freaks* en donde la principal atracción era el hombre elefante. El espectáculo llegó a ser tan repulsivo entre los asistentes que tiene que ser censurado por la policía. Si bien se observa permisiva ante este tipo de actividades, la moral los obliga a imponer límites al morbo de los pobres.

La exhibición de las malformaciones humanas como un espectáculo durante mucho tiempo fueron actividades “cotidianas”, normalizadas en diversos contextos históricos; sin embargo, en el que está enmarcado el film, resulta altamente significativo porque subraya su carácter de explotados. Nadie se salva en una sociedad industrial, todo en absoluto debe de ser materia de ganancia económica, hasta los que en teoría son incapaces de vender su fuerza de trabajo como los niños y las personas que por alguna razón tienen ciertas incapacidades físicas como el hombre elefante. Sin embargo, la explotación no es lo que indigna al Dr., sino la violencia que ejerce el amo hacia el hombre elefante.

Imagen 1. Fotograma de la película



Fuente: FilmAffinity

- **John Merrick, el otro, el monstruo que no deja de ser observado**

El Dr. Treves es un hombre de ciencia, ilustrado y desde el primer momento entiende que el caso podría ser muy importante para el universo de la ciencia. Un estudio de caso que lo pondría en una posición de prestigio. La propuesta de Lynch es contundente cuando exhibe de forma similar al hombre elefante como lo hacía su amo en la carpa *freak*. Ahora los que observaban con el mismo morbo no son los obreros y borrachos de los márgenes de Londres sino los científicos que lucen anonadados ante el caso de John Merrick. La diferencia es que dentro de esta forma de exhibición no existe la falla moral que se plantea en el mundo de los pobres. Aquí es morbo que tiene el permiso de la ciencia que permite todo tipo de licencias éticas y morales en beneficio del desarrollo científico.

El saber médico no libera al personaje, por lo contrario, lo induce al encierro de una de las instituciones normalizadoras más emblemáticas: el hospital. La llegada al hospital del protagonista en primera instancia es una acción de protección ante las golpizas que le daba su amo en cada borrachera. En un principio, el Dr. quiere mantener en secreto la estancia de Merrick en el hospital; pero como bien lo advierte el director: los hospitales no son lugares para guardar secretos. Aunque el protagonista está en una habitación exclusiva, su presencia no pasa por desapercibida por el personal del hospital, provocando pánico y morbo.

Si bien, el hospital es una zona de resguardo, de recuperación, también lo es de extrema vigilancia. Lo extraordinario de la historia es que dentro del hospital se da la transformación del protagonista. Pasa de ser el hombre elefante que se exhibía en las carpas de *freaks* al refinado John Merieck capaz de comunicarse como cualquier persona, pero además de una sensibilidad y memoria extraordinaria. El ascenso de Merieck es muy interesante, ya que se da a partir de que el protagonista cumple con los elementos y categorías morales que la clase alta impone para tener un “valor” dentro de la sociedad de la época.

En otro aspecto, el cuarto de hospital se convierte en un cómodo departamento en donde recibe visitas de grandes personajes como la Sra. Kendel, reconocida actriz que logró seguir el caso de Merieck gracias a que se convirtió en un caso mediático. La fama del protagonista lo lleva a tener un posicionamiento social; al mismo tiempo es víctima de esa fama, ya que provoca

más interés de las clases trabajadoras que lo secuestran para ser exhibido como monstruo. La nueva burguesía y aristocracia del Reino Unido también lo hacen lo suyo, lo visten como ellos, se sientan en la misma mesa, visita el teatro, pero no deja de ser un espectáculo para las buenas conciencias que no dejan de verlo con sorpresa y lástima.

Bajo este escenario, David Lynch boceta una de las críticas fundamentales. El morbo ante el caso de John Merrick trasciende clases sociales y sus niveles culturales. Todos son parte del entramado y esa moral es lo verdaderamente monstruoso: “Lo monstruoso es el tremendo atentado contra la dignidad humana, con una persona de culto refinado, pero con una enorme malformación que lo convierte en animal a ojos de los demás y le roba su conciencia y dignidad humana.” (Méndez 73)

Ante la presencia del otro, del “extraño”, hay una postura de exhibir, de tratar como “monstruo” a lo que no se asemeja a las regularidades estéticas y morales de una época. El propio Dr. Treves se da cuenta de lo que de manera indirecta provocó al rescatar a Merrick que en ningún momento deja de ser el centro de la exhibición en una sociedad que se encaminaba a construirse como un espectáculo perpetuo como la que padecemos en el presente.

Referencias

- Arriaga Benítez, Juan Manuel. (2025). Análisis exegético de la éctfrasis catedralicia en el hombre elefante (1980): metapoesis ovidiana en el cine de David Lynch. *Latente Revista de Historia y Estética audiovisual*. 281-299
- Lynch, D. (Director), (1980). *El hombre elefante (The Elephant Man)* [Película]. Paramount Pictures.
- Méndez, Óscar. (2020). La dignidad humana, un enfoque desde el cine. *Almogaren*. (66) (71-83)

David Lynch. (Es extraño lo que hace el amor)

Por Araceli Toledo Olivar

(Benemérita Universidad Autónoma de Puebla)



Inland Empire (2006)
Dirección: David Lynch

“Eros una vez más afloja mis miembros me lanza a un remolino
dulce-amargo, imposible de resistir, criatura sigilosa.”

Safo

A lo largo de la existencia humana, la ambivalencia del amor ha sido motivo de exploración artística. Este claroscuro de emociones se matiza durante la travesía de episodios marcados por momentos placenteros y lacerantes, de manera que la intensidad de las sensaciones que los acompañan produce confusión en la percepción de los amantes. Raros son los actos cometidos por el amor, nos dice David Lynch en “El fantasma del amor” (“Ghost of love”), canción que forma parte de la película *Inland Empire* (2006): “Extraño, lo que el amor hace/ Tan extraño [...] / lo que el amor hace”. Y por esa razón, los misterios del amor imposibilitan un diálogo neutral entre la ventura y la desgracia. Para quien ama, la idea de perder a la persona deseada constituye una amenaza latente y, como consecuencia, el amor se visualiza como un tormento que sofoca la lucidez y la entereza de los cuerpos que aman: “[...] Tan extraño/ lo que hace el amor/ cuando estás solo”. Lynch fue ampliamente conocido por haber incursiona-

do en la escena artística internacional como músico, director y artista pictórico. En su faceta musical, el estadounidense se destacó por la creación de canciones de ambientación inquietante. De manera particular, en “El fantasma del amor”, el oyente se adentra en una atmósfera sombría con acordes que atestiguan una clara influencia de notas de blues, entre las cuales surfea una voz femenina de elongación distorsionada. Desde mi lectura, este efecto de sonido se traduce en la imagen de una flama que al encenderse muestra una gran fuerza, pero que en cuestión de segundos pierde intensidad. Así el deseo en tanto fuego serpentino, en tanto sombra vulnerable e impredecible. Anne Carson reflexiona sobre la complejidad del deseo cuando reconoce los lindes de la materia, así como los inútiles esfuerzos que como seres humanos hacemos por comprender, a través del raciocinio, los sentimientos y el impacto que sus, muchas veces, desmedidas expresiones tienen en nuestras vidas. Entonces, la ausencia o pérdida del ser amado se traduce en un continuo acecho del pasado, una incansable búsqueda de sentido en una realidad poblada de espacios físicos y/o simbólicos que de pronto se transforman en desconocidos para el amante que enfrenta el ocaso de una relación. Hablo aquí de un vacío árido, de un terruño quimérico. Es la parcela donde el amante confundido o abandonado, siguiendo la ruta del viaje, convive con la ausencia del otro, pero cabe aclararse que en cierto momento este camino se bifurca, al grado de ofrecer dos posibles vías: un sendero de colores nítidos y una vereda con orillas de zarzales. El amor es una escaramuza del más allá.

Imagen 1. Fotograma de la película



Fuente: HumanTraces

• **David Lynch. (Es extraño lo que hace el amor)**

La senda espectral provoca una escisión en los amantes. Para Carson dicha faceta está caracterizada por una lucha interna, porque: “El momento en que el alma se parte por el deseo se concibe como un dilema del cuerpo y los sentidos”. Por lo tanto, el episodio fantasmal solo es posible cuando se entra en contacto con un ser vivo, aunque no hay una noción estricta que obligue al fantasma a presentarse como cuerpo, puesto que, el amante que invoca tiene la posibilidad de aspirarlo, escucharlo, de abandonarse a su nombre cuando los vellos de las extremidades se erizan; o inclusive, el amante presiente la llegada del otro al escuchar el golpe seco de una rama, o el sonido chirriante de una puerta desvencijada. Un fantasma es un espejo cuarteado, rumor de voces en espiral, cenizas de amores entreverados. Dice Lynch: “Extraño, / lo que vuela con los fantasmas del amor”, extraños los pasajes indelebles que habitan la memoria del amante. Esas fotografías que sin previo aviso pueblan su soledad y se enquistan en las proyecciones futuras. Por esta razón, el pasado y el futuro tienen la misma cara de la moneda. Sin embargo, el presente se convierte en un instante en perpetua suspensión y obliga a los amantes a enfrentarse al paradójico goce del desconsuelo. “Esos fantasmas del amor” se comparan a un campo minado donde la adoración y el odio conviven simultáneamente. Esto porque la aparición de quien recibe los afectos del amante no garantiza la satisfacción de la relación. Además, suele pasar que: “El amante quiere lo que no tiene. Por definición, es imposible que tenga lo que quiere si, tan pronto como lo tiene, ya no lo quiere más”. (Carson 23). Hay en el deseo una fascinación por el capricho, pues al parecer la entrega total de una persona enamorada a otra puede ser un arma de dos filos; esto es, por un lado, el sentimiento podría ser correspondido, y por otro, en el peor de los casos, alguno de los amantes podría cambiar de parecer, al grado de rechazar el fervor expresado por quien otrora fuera su persona ideal.

Para finalizar, “Ghost of love”, en consonancia con las obras plásticas “Fight With Myself” y “There Is Nothing Here, Please Go away”, ofrecen a los sentidos auditivo y visual un páramo fantasmagórico habitado por árboles de hojas silenciada. Es, por igual, la estampa de un vendaval que, obsesivo, intenta clausurar las ventanas y las puertas de una casa abandonada. Asimismo, sonido e imagen se compenetran en un universo donde el amor romántico no tiene cabida, y donde la realidad

más descarnada es el recordatorio de nuestro desamparo ante un mundo habitado por fantasmas propios y ajenos.

Referencias

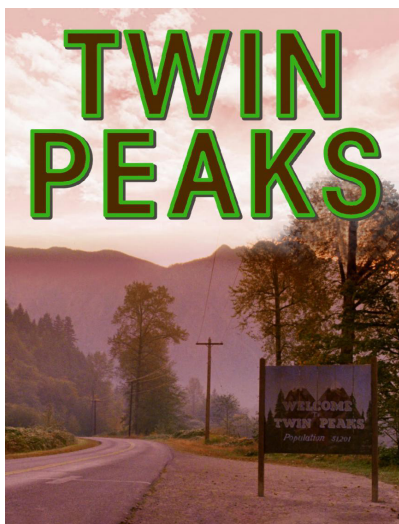
Carson, Anne. *Eros el dulce-amargo*. Editorial Fiordo: Argentina, 2015.

Lynch, D. (Director) (2006). *Inland Empire* [Película]. Studiocanal, Camerimage, Asymetrical Production.

Twin Peaks: el universo artístico de David Lynch

Por Gary Manuel Gómez Espinoza

(Universidad de las Américas Puebla
Tecnológico de Monterrey-Puebla)



Twin peaks (1990-1991)
Dirección: David Lynch

I
David Lynch tuvo la oportunidad de crear un universo personal, tanto en su cine como en múltiples expresiones artísticas. Explorando el lenguaje de cada disciplina el autor no quiere hablar sobre su obra, sino que la obra no es hablo desde ella misma, desde su universo. Un director que trabajó desde la intuición en distintas disciplinas para poder entregar una obra que no es necesario racionalizar pero que se puede llegar a sentir. Donde los cabos sueltos incitan a nuestro inconsciente a rellenar lo que falta en interacción con la obra. A lo largo de la carrera de un artista se dice que solo trata de refinar una misma obra o un mismo tema. En este artículo intentaré desarrollar esta idea sobre la obra multidisciplinaria de Lynch resaltando que *Twin Peaks* (1990-1991), enigmática y sombría, fue su oportunidad de lle-

var esa historia a ser su *magnum opus*.

Lynch como médium trataba de atrapar peces dorados por medio de la meditación trascendental, una antropotécnica para poder conectar con nuestra intuición y poder llegar al acto creativo. A lo largo de su obra que comprende las disciplinas del cine (como director, actor, guionista y productor), la pintura, la música, la publicidad, la fotografía y el diseño de mobiliario. Logró crear una particular visión de lo cotidiano con lo onírico creando una atmósfera misteriosa y difícil de interpretar para las grandes audiencias.

La serie para televisión *Twin Peaks* llegó a ver la luz después de los primeros cortometrajes del autor y sus primeras tres películas. Estos primeros cortometrajes ya mostraban la impronta surrealista y dadaísta del autor en *Six men getting sick* (1966), *The Alphabet* (1968), *The grandmother* (1970), podemos ver ya varias de las características de la filmografía del autor, una narración poco lineal, gran contenido onírico y un sonido estruendoso y envolvente. Sus primeros cuatro largometrajes serían variados en cuanto a estilo *Eraserhead* (1977), *El hombre elefante* (1980), *Dune* (1984) y *Blue Velvet* (1986). En el primero y el cuarto encontraríamos las obsesiones y sello característico del autor, mientras que en la segunda y tercera película encontramos más su relación con el cine comercial y de éxito en cuanto a popularidad. Por último, en *Blue Velvet* podemos encontrar ya los elementos característicos de la filmografía de Lynch. Un crimen por resolver, en un pueblo aparentemente tranquilo que esconde una profunda obscuridad de la cual todos los habitantes son cómplices.

La oportunidad de realizar una serie televisiva permitió al autor abordar a profundidad la historia y a los distintos personajes. El misterio del asesinato de Laura Palmer, así como el viaje tanto exterior como interior que atravesará el detective Cooper para poder comprender cómo un pequeño pueblo de Washington guarda misteriosos secretos sobre extraños sucesos que entrelazan a las personas del lugar, en una narrativa entre surrealismo y cine negro. Lynch utiliza una narrativa bastante libre para representar la interacción entre múltiples realidades que permiten expandir la historia hacia lo fantástico.

Desde la introducción a la serie podemos ver la convivencia de lo puesto mostrándonos un bello lugar con amplios espacios

- **Twin Peaks: el universo artístico de David Lynch.**

naturales, bosque, un pequeño pajarillo y la huella humana de la industria que tala los bosques y por medio de la tecnología transforma lo natural en un producto de consumo humano. Dos modos de vida distintos que se entrecruzan y conviven sin saber en qué momento uno deja de existir y comienza el siguiente.

II Dale Cooper

En el agente Dale Cooper podemos encontrar la figura del héroe que atravesará una serie de experiencias transformadoras. En ese camino desde la bondad intenta comprender una realidad escindida por la dualidad, con la que se encontrará con su propia dualidad. Este héroe particular tendrá otras técnicas y tácticas distintas a las conocidas para los agentes del FBI, con gran conocimiento onírico e intuitivo será guiado en su investigación. Encontrando la sombra de los personajes relacionados en el caso, así como la doble vida de un pueblo tranquilo, al mismo tiempo que este descubrimiento se convierte también en un descubrimiento personal. En esta búsqueda nos encontramos con extremos opuestos como son la logia blanca y la logia negra, aliados los primeros del agente y enemigos los segundos. Seres en los que encontramos una lucha constante en la dualidad del bien y el mal. Proceso interminable y también motor de cambio.

La polaridad en *Twin Peaks* está abstraída en sus pinos blancos y negros que muestran la complejidad de la realidad y la forma en que múltiples dimensiones pueden interactuar sobre sí. Encontramos en varios de los personajes esta relación obscura con la sombra, su *doppelgänger*, o alguna entidad en la que se concentra la maldad como en Bob. Con la intención de poder exponer los elementos básicos de la historia que abarca tres temporadas y una película me centraré en 3 personajes desde los cuales se pueden describir las pistas básicas para comprender el universo personal que desarrolló Lynch por medio del cine.

La intersección entre diferentes planos que al finalizar la segunda temporada de *Twin Peaks* podemos encontrar es la habitación roja. Espacio liminal donde el agente Cooper permanece por 25 años y su sombra habitará en el mundo mientras tanto. Recordándonos la necesidad de conocer y explorar nuestra propia sombra en un sentido jungiano. La habitación roja, al igual que la personalidad debe lidiar dinámicamente con la luz y la sombra provenientes del exterior para poder encontrar el proceso de individuación. Similar al momento hipnagógico que

atravesamos entre la vigilia y el sueño REM, este espacio liminal nos permite encontrar una serie de pensamientos creativos que entrelazan ambos mundos. El de la realidad y el sueño. **Twin Peaks** es una obra que conjunta los opuestos. Que nos invita a reconocer tanto en la historia como en la realidad que habitamos que ambas fuerzas se encuentran en nuestro camino por el mundo. El agente Cooper intentará, para resolver el caso de Laura Palmer, poder conciliar estas dos fuerzas y dar con la entidad que se alimenta del mal causado en el mundo.

III Laura Palmer

El crimen original. El asesinato de Laura Palmer es el hilo conductor que hace posible al agente Dale Cooper entrelazar el complicado laberinto que es **Twin Peaks**. El cuerpo de Laura Palmer es el comienzo de esta historia. El cuerpo es encontrado gracias a que el agua lo lleva hasta la superficie donde es descubierto. El asesinato de Laura Palmer parece ser el síntoma que delata la enfermedad que yace en el pueblo. Laura es al mismo tiempo una mártir y objeto de deseo de Twin Peaks. Sabemos de su historia gracias a la investigación y reconstrucción del caso, quienes la conocían, sus testimonios y su diario, así como los mensajes cifrados en los sueños de Cooper.

Laura parece encarnar tanto la inocencia y esperanza como la perversión y maldad de Twin Peaks. Algunas veces *femme fatale* y otras una madona, la reconstrucción de quien fue en vida Laura Palmer nos muestran la dificultad de poder comprender la vida sin aceptar la dualidad e incongruencia que temporalmente se encuentra.

IV Bob

Quizá uno de los personajes más enigmáticos y extravagantes de la serie. Es una potencia oscura de deseo desenfrenado y corrupción moral. Bob es el agente del mal que transforma a los sujetos que podemos encontrar en el pueblo, influyendo en ellos para realizar actos de violencia y destrucción alimentándose del daño y sufrimiento infligido por las personas a las que posee. Siendo miembro de la logia negra será el gran antagonista de Cooper, representando el estado de vicio y maldad que lleva a los habitantes de Twin Peaks a corromperse bajo sus más bajas pasiones.

Es muy relevante plantear aquí ese elemento en el cine de Lynch, donde los personajes son susceptibles a pasiones

- **Twin Peaks: el universo artístico de David Lynch.**

pero que son padecidas desde esas otras entidades, ya sea la logia blanca o la logia negra, debido a la disposición que los muestran como sujetos disponibles para que afectos externos los utilicen como medios de intenciones ajenas. Este elemento lejos de psicologizar el cine de Lynch lo potencializa, no vemos una exposición cronológica en la que existe una única causalidad, sino que, en cuanto a su posibilidad de ser afectados, cada personaje debe enfrentar su propia batalla entre el bien y el mal.

V Conclusión

Lo onírico lo permite todo, gracias a él y al gran conocimiento del surrealismo, a los guiños místicos y esotéricos Lynch encuentra la forma de contar una historia que es posible gracias a la ruptura de un realismo. Las estructuras de su filmografía se basan en la capacidad de contar historias que recurren a un lenguaje simbólico con una estructura tal que transmiten el mensaje de manera correcta, pero es parte del espectador y su intuición completarlo. En el lenguaje onírico las fronteras entre lo real y lo ilusorio no tienen la necesidad de ser del todo coherentes, sino que se deja a la intuición espacios a rellenar más que formas finalizadas.

Twin peaks, en sus tres temporadas es un acto de resistencia, paciencia y maestría. Ningún elemento es del todo aleatorio. Gracias a los elementos oníricos que expresa el autor podemos llegar a pensar que Lynch explica con gran maestría la realidad sin tener que ser realista. Mas allá de la posibilidad de definir, abre espacio a la imaginación para poder tener una cosmogonía propia en las que los fenómenos se pueden entender por otras causalidades y donde lo real y lo fantástico conviven armónicamente, así quizá podemos entender el camino de Cooper y la filmografía de Lynch, como una serie de puertas hacia otras formas de posibilidad, donde la intuición nos puede llevar a destinos que la razón nunca conocerá.

Referencias

- Frost, M., & Lynch, D. (Creadores). (1990–1991). *Twin Peaks* [Serie de televisión]. Lynch/Frost Productions; ABC.
- Lynch, D. (Director), (1966). *Six men getting sick* [Cortometraje]. Pennsylvania Academy of Fine Arts.
- Lynch, D. (Director), (1968). *The Alphabet* [Cortometraje]. Pennsylvania Academy of Fine Arts.
- Lynch, D. (Director), (1970). *The grandmother* [Cortometraje]. American Film Institute (AFI).
- Lynch, D. (Director), (1977). *Eraserhead* [Película]. American Film Institute (AFI).
- Lynch, D. (Director), (1980). *The Elephant Man* [Película]. Paramount Pictures.
- Lynch, D. (Director), (1984). *Dune* [Película]. Universal Pictures, Dino de Laurentiis Cinematographica, Estudios Churubusco.
- Lynch, D. (Director), (1986). *Blue Velvet* [Película]. De Laurentiis Entertainment Group (DEG)

Twin Peaks. Primera y segunda temporada ¿realmente existe el mal?

Por María Elizabeth Aquino Rápalo

(Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla)



Twin Peaks (1990–1991)

Dirección: David Lynch

Para todo el que se sumerge voluntaria o involuntariamente (como fue mi caso) al universo creado por el director norteamericano David Lynch experimenta una serie de preguntas al ver cada capítulo de su icónica serie *Twin Peaks*. Si nos centramos únicamente en la primera y segunda temporada, veremos, como es común en todas las series, que David Lynch nos presenta el contexto, o sea, al pueblo y su gente; la personalidad y el carácter de cada uno de los personajes, sus vidas, sus alegrías, sus luchas internas, pero, al tiempo que nos presenta esos escenarios personales, nos hacen guiños de lo que podríamos esperar en el desarrollo de la serie y ese es el genio de los creadores de series televisivas o películas seriadas: nada está puesto de manera azarosa, todo está pensado para conectarlo con el siguiente capítulo y la siguiente temporada. Por otra parte, en la primera temporada se nos

regalan los elementos más representativos de toda la serie e incluso de la película posterior a ella, como la canción *Falling* de Julie Cruise -confieso que nunca le he encontrado una conexión exacta con la trama de la serie, pero su sonsonete me conduce inevitablemente a ella- el pay de cerezas, el dedo pulgar como signo de afirmación del detective Dale Cooper, la famosísima escena de las cortinas rojas y un sinfín de elementos que conducen a ese universo construido por David Lynch. Sin embargo, todo el contexto de lo que es *Twin Peaks* empieza casi como cualquier serie policial, o sea, con un inexplicable crimen, pero, con ello, el genio de Lynch nos muestra dos elementos sobre los cuales me gusta reflexionar, a saber: la dualidad humana y el mal.

Con respecto a la dualidad humana podríamos centrarnos en todos y cada uno de los personajes, puesto que ninguno de ellos es completamente transparente, ni siquiera la peculiar pareja Lucy y Andy son totalmente honestos entre ellos a pesar del gran amor que se profesan. Empero la que, sin lugar a dudas, se lleva las palmas de la dualidad es la difunta Laura Palmer. Al principio de la serie, su muerte, parece la muerte más injusta e inverosímil. “Santa Laura” es una chica linda, buena, aplicada, popular, modelo de caridad, hija de familia, amada, deseada y envidiada por todos, pero es en el desarrollo de la serie misma que su muerte parece inevitable, pues resulta que la misma rubia encantadora: tiene enemigos, está metida en tratos ilícitos, tiene una doble vida en la que da rienda suelta a sus pasiones, es decir, lo que parecía una chica a la que nadie le haría daño se torna en una persona con múltiples enemigos que tienen algún motivo para ello. Pero lo que me parece interesante del enfoque estético de Lynch es que al presentar a su protagonista no intenta moralizar al espectador, sino que a través de la vivacidad con la que presenta la dualidad de Laura alcanza nuestra sensibilidad usando el elemento más básico: la vida misma. Porque en ella todos nos descubrimos un poco, puesto que tenemos una vida pública en la que guardamos ciertos modos y formas para encajar o ser parte de las convenciones sociales, pero por otra tenemos una vida privada, que no necesariamente es inmoral, pero sí es parte de nuestra intimidad en la que sólo hacemos participe a ciertas personas.

La enredada vida de los habitantes de *Twin Peaks* es, precisamente, lo que hace atractiva y retadora la serie al espectador porque en un pueblo de 51,201 habitantes en el que, por

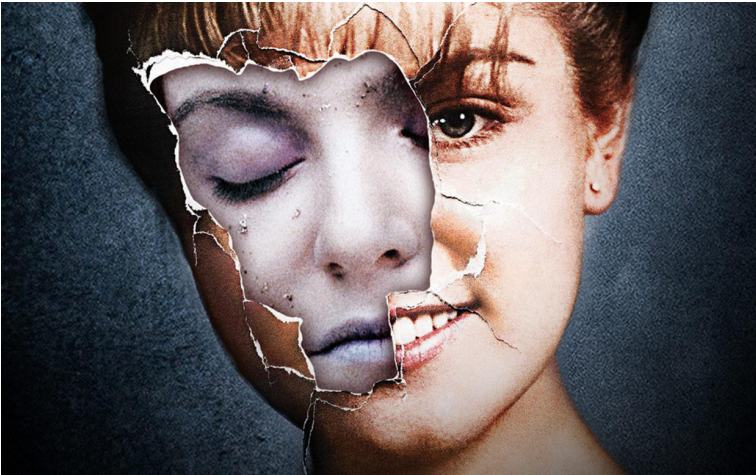
- **Twin Peaks: primera y segunda temporada.**
¿Realmente existe el mal?

su insignificante extensión territorial y población, “nunca pasaba nada”-haciendo referencia a que no pasa nada **interesante** y, por interesante, entiéndase los diversos campos semánticos que se le vengán a la mente al lector- y de pronto un asesinato se transforma en la apertura de una caja de pandora. Empezando porque el caso es un feminicidio en el que la occisa es una jovencita encontrada en una situación bastante impactante y, como es costumbre en este tipo de crímenes que suelen tener un fuerte ingrediente pasional, el primero en ser interrogado es el novio o mejor dicho el ex novio Bobby Briggs, el cual, además de ser un patán es bastante idiota. La relación entre él y Laura no era del todo limpia, ambos eran deshonestos entre ellos y tenían negocios ilícitos. El descubrimiento del tipo de relación entre Laura y Bobby, tiene como consecuencia lógica el interrogatorio de sus respectivos padres, amigos, vecinos y conocidos y, que a su vez, vayan saliendo, aunque de manera tangencial, otros implicados en el caso Palmer y es cuando podemos parafrasear a Fiodor Dostoievski: no todo el pueblo de **Twin Peaks** es culpable, pero todo el pueblo es responsable, puesto que si sus habitantes no escondieran sus secretos, la muerte de Laura se hubiera resuelto más pronto ¿o no? Porque si bien todos tenían algo que ocultar y con ello se descubrían conexiones entre la vida pública y privada de Laura, en el caso Palmer había un cabo suelto y el agente Cooper lo sabía; no se trataba de un mero mal humano, es decir, no se trataba únicamente de la privación de lo que todo joven debe disfrutar: la vida. Esa muerte debía tener algún móvil -más allá de la pasión, la envidia, o la venganza- que explicara un feminicidio que removi6 hasta el último habitante de *Twin Peaks*.

Para Cooper es claro: se trata de un mal radical, porque a lo largo de cada capítulo se nos aclarará que ese asesinato, por muy inmoral que haya sido la vida privada de Laura, no está justificado. Todos somos, en mayor o menor medida ella y todo ser humano, incluida la señorita Palmer, tienen derecho a la privacidad, lo que también es cierto, y David Lynch lo presenta de una forma bastante original, es que la muerte muestra que no hay secreto que no llegue a saberse, puesto que, a raíz del deceso de Laura, empiezan a salir los secretos de todos los personajes, algunos más oscuros, algunos más bien obvios y otros más bien graciosos, pero “el” secreto que el agente **especial** Dale Cooper quiere descubrir es: ¿Dónde se esconde el mal? En

otras palabras, al agente especial le intriga el hecho de que algo más sucedía en ese insignificante pueblecito y, para saberlo, era necesario investigar, sí, pero un poquito al modo foucaultiano -si me lo permiten los expertos- es decir, había que recurrir a la arqueología y la genealogía de los acontecimientos para revelar qué conocimiento y qué poder estaban detrás de la muerte de Laura y, posteriormente, de la muerte de su prima. Pues bien, esa investigación, no seguirá un método científico, ni mucho menos se irá a los documentos viejos de un hospital psiquiátrico, sino que Cooper indaga en sus propios sueños, corazonadas y presentimientos que cada personaje le va dando, puesto que, posterior al feminicidio de Laura, hay situaciones, que por mucho que se puedan atribuir al duelo duelo que se estaba viviendo, vale la pena no dejar pasar desapercibidas, tales como los sueños de la madre de Laura, Sarah Palmer, así como el errático comportamiento y la repentina decoloración del cabello del padre, Leland Palmer.

Imagen 1. Fotograma de la película



Fuente: FilmAffinity

Es de esta manera como la dualidad humana nos abre al siguiente tema: la existencia del mal. Ya que, una cosa son los actos malos y otra es el problema del mal. El asesinato de la señorita Palmer nos muestra, en principio, que existen los actos malos, pero ¿es, realmente, el autor del acto malo el poseedor del mal? Evidentemente todos los personajes al mostrar esa dualidad son susceptibles de ser sospechosos porque todos deliberadamente han actuado de forma incorrecta pues son o han sido in-

- **Twin Peaks: primera y segunda temporada.**
¿Realmente existe el mal?

fieles a sus parejas, tienen tratos ilícitos o una ética profesional bastante dudosa. No obstante, los “malos, malos” siempre son evidentes en las series y **Twin Peaks** no es la excepción porque hay tres personajes que, aunque tienen cierta dualidad, son fácil de tildar como los antagonistas de la serie. En primer lugar, tenemos al ambicioso Benjamin Horne, padre de la seductora Audrey, un tipo más interesado en el dinero que en el bienestar de su hija. Él es capaz de todo, literalmente, con tal de no perder sus bienes materiales o adquirir más. En segundo y tercer lugar tenemos a sus “cómplices”, por una parte, Leo el marido de la hermosa Shelly y, por otra, a Hank el marido de la eterna enamorada Norma. Irónicamente ambas mujeres, parejas de este par de sujetos, viven vidas bastante semejantes: las dos dejaron la secundaria para casarse, pero terminaron siendo meseras en el **Double R. Diner**, ambas son víctimas de violencia por parte de sus parejas y aman a otros hombres con los que no pueden tener abiertamente una relación. Los maridos de Norma y Shelly son el vivo retrato del hombre vicioso porque son ebrios, violentos, criminales y con antecedentes penales, en pocas palabras: los sujetos más susceptibles para ser los asesinos de Laura. Empero, nuestros “malos, malos” no parecen estar muy preocupados por lo que está sucediendo en *Twin Peaks*, o por lo menos no de la misma forma que los demás habitantes; Benjamin sabe que ese escándalo le arruinará tratos importantes en su hotel -en realidad Audry usa ese pretexto para, ella, arruinar el trato de su papá- y Leo, a pesar de que esconde una prenda de ropa ensangrentada, parece no estar muy preocupado por ser inculcado de la muerte de Laura, total malo ya es, sólo que no es el malo de lo acaecido con Laura y Hank, quien estaba en la cárcel.

Todo lo anterior, lleva al poco ortodoxo agente *especial* Dale Cooper a descartar sus sospechas sobre estos personajes; además, en el universo Lynch como en la teoría platónica no sólo hay dualidad antropológica, sino también cosmológica y desde algún rincón más allá del mundo físico de *Twin Peaks* hay un mundo de cortinas rojas en el que habita el espectro de Laura, dónde baila un hombrecito de corta estatura y del que sale un gigante que ayudará al agente Cooper a descubrir quién o más bien qué es el asesino de Laura porque uno puede ser el asesino, pero el mal que motivó su crimen ¿qué es? Dentro de estos métodos poco convencionales del agente especial también aparece un personaje medular en la historia, a saber, Mar-

garet Lanterman o mejor conocida como “la dama del tronco”. Su personaje aparece, convenientemente, cuando más se le necesita y sus explicaciones o, mejor dicho, las explicaciones de su tronco que son inverosímiles para cualquier persona con un mínimo de inteligencia espontánea, son la revelación de la verdad misma para el agente Dale Cooper.

Si bien como Kant nos ha dicho que en el ser humano hay un mal radical o una propensión del corazón a preferir los placeres en lugar del deber, David Lynch nos plantea la posibilidad de que esta propensión del corazón no esté en el sujeto mismo, sino que es una especie de fuerza que se esconde en lo cotidiano, representada por entidades como Bob, que corrompen a personas aparentemente normales como es el caso de Leland Palmer, padre de Laura. En *Twin Peaks*, el mal se presenta como una dualidad, de ahí la importancia de la dualidad del ser humano de la que hablamos más arriba, que lucha constantemente contra el bien. Y aunque el mal no se muestra como omnipotente, sí es una fuerza que coexiste con el bien en un conflicto eterno, las voces que Leland escucha constantemente o aquello que lo pone a bailar mientras llora son las pruebas de que, en el universo Lynch las entidades malignas como Bob se infiltran en las personas, no sólo en los que catalogamos como “malos, malos”, lo cual es interesante porque revela que el mal siempre puede esconderse tras la fachada de la vida cotidiana. Sin embargo, a pesar de su poder, el mal no es absoluto y el bien representa una fuerza que resiste, simbolizado por personajes como Cooper y los actos de compasión que se oponen a la oscuridad. No es novedad decir que en las creaciones de David Lynch el elemento surrealista está siempre presente y en el caso de *Twin Peaks* el mal y lo sobrenatural son parte integral de la serie porque en ella los límites entre lo real y los sueños, el bien y el mal, la claridad y la oscuridad, lo manifiesto y lo oculto, se desdibujan en las vivencias y las visiones del agente Cooper. Finalmente podemos decir, a modo de interpretación, a riesgo de sonar simplistas, que para este director el mal no es solo una entidad sobrenatural, sino también una metáfora de la oscuridad y la violencia estructural del individuo y de la sociedad, que se presenta como esa lucha entre lo que se muestra en lo público y lo que se reserva en lo privado, pero que entre más secretos se esconden más fuerte es la incidencia del mal. Sí, el mal existe.

- **Twin Peaks: primera y segunda temporada.**
¿Realmente existe el mal?

Referencias

Castro, E.: *Introducción a Foucault*, Siglo XXI editores, 2023.

Dostoievski, F.: *Los hermanos Karamazov*, Alianza editorial, 2011

Frost, M., & Lynch, D. (Creadores). (1990). *Twin Peaks* (Temporada 1) [Serie de televisión]. Lynch/Frost Productions; ABC.

Frost, M., & Lynch, D. (Creadores). (1990–1991). *Twin Peaks* (Temporada 2) [Serie de televisión]. Lynch/Frost Productions; ABC.

Kant, I.: *La religión dentro de los límites de la razón*, Alianza editorial, 2009.

Fuentes de imágenes

Sobreinterpretaciones

¿Qué es el espacio lyncheano?:

FILMAFFINITY (1997) Lost Highway Dirección de David Lynch [Fotografía] https://pics.filmaffinity.com/lost_highway-743443929-large.jpg

David Lynch's Houses (s.f.), en Fontecedro. Lost Highway. Dirección de David Lynch [Fotografía] <https://www.fontecedro.it/blog/david-lynchs-houses>

Brasselet, J.-P., & Nguyễn, T. (2016). A característica de Euler-Poincaré. Lost Highway. Dirección de David Lynch [Fotografía] https://www.researchgate.net/publication/310235221_A_caracter%20istica_de_Euler-Poincar%27e

David Lynch y la Metidación Trascendental: conciencia expandida, creatividad y transformación psicosocial:

Byron. Librería, & café & espais (2016). Atrapa el pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad. Autor de David Lynch [Fotografía] <https://shop.libreriabyron.com/es/imagenes/9788416/978841670901.JPG>

Pesadilla de los corazones rotos: sobre *Industrial symphony n°1* y sus crueles matices:

IMDb (1990) Industrial symphony n°1: The dream of the broken-hearted Dirección de David Lynch [Fotografía] <https://www.imdb.com/es/title/tt0090756/mediaviewer/rm2274395136/>

Lynch, D. (2009) Dark deep darkness; Litografía poética, 33 cm., en https://www.reddit.com/r/Poetry/comments/1i2zqq8/poem_david_lynch_dark_deep_darkness/?tl=es-419#lightbox

La caverna de Lynch:

FILMAFFINITY (1992) Twin Peaks: Fire Walk with Me Dirección de David Lynch [Fotografía] https://pics.filmaffinity.com/twin_peaks_fire_walk_with_me-308007380-large.jpg

FILMAFFINITY (1992) Twin Peaks: Fire Walk with Me Dirección de David Lynch [Fotografía] https://pics.filmaffinity.com/twin_peaks_fire_walk_with_me-696211818-large.jpg

Entre el resplandor y las luces mortecinas: la influencia de los años cincuenta en el filme *Blue Velvet*:

FILMAFFINITY (1986) Blue Velvet Dirección de David Lynch [Fotografía] https://pics.filmaffinity.com/blue_velvet-776018460-large.jpg

IMDb (1986) Blue Velvet Dirección de David Lynch [Fotografía] <https://www.imdb.com/es/title/tt0090756/media-viewer/rm2274395136/>

John Merrick, el monstruo, el otro que no deja de ser observado:

IMDb (1980) El hombre elefante Dirección de David Lynch [Fotografía] <https://www.imdb.com/es/title/tt0080678/media-viewer/rm3106649601/>

FILMAFFINITY (1980) El hombre elefante Dirección de David Lynch [Fotografía]

https://pics.filmaffinity.com/the_elephant_man-559048319-large.jpg

David Lynch (es extraño lo que hace el amor):

“Fight With Myself” (2013), Dirección de David Lynch [Fotografía] <https://www.artchive.com/artwork/fight-with-myself-david-lynch-2013/>

“There Is Nothing Here, Please Go away” (2012), Dirección de David Lynch [Fotografía] <https://humantraces.net/david-lynch/>

Twin Peaks. El universo artístico de David Lynch:

FILMAFFINITY (1990–1991) Serie Twin Peaks Dirección de David Lynch [Fotografía] https://pics.filmaffinity.com/twin_peaks-892912807-large.jpg

Twin Peaks. Primera y segunda temporada ¿Realmente existe el mal?

IMDb (1990–1991). Twin Peaks (Temporadas 1&2) Dirección de David Lynch [Fotografía] https://www.imdb.com/es/title/tt0098936/mediaviewer/rm1654447360/?ref_=ttmi_mi_31_2

FILMAFFINITY (1990–1991). Twin Peaks (Temporadas 1&2) Dirección de David Lynch [Fotografía] https://pics.filmaffinity.com/twin_peaks-366011786-large.jpg