

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**ANÁLISIS DEL ESTILO CINEMATOGRAFICO DEL DIRECTOR
DAVID LYNCH A TRAVÉS DE SU PELÍCULA MULHOLLAND
DRIVE: SUEÑOS, MISTERIOS Y SECRETOS (MULHOLLAND
DRIVE, 2001, EE.UU., 135 min., COLOR, 35 mm.)**

**T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
P R E S E N T A N
GABRIELA RODRÍGUEZ VELASCO.
KARINA BEATRIZ TIZNADO ARMENTA.**

**DIRECTOR DE TESIS
PROF. RUBÉN SANTAMARÍA VÁZQUEZ**

CIUDAD UNIVERSITARIA

MAYO 2005



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi madre por enseñarme, con su ejemplo, a recorrer el camino. Por amarme, regañarme y apoyarme todo el tiempo...incondicionalmente. Te amo con todo mi corazón.

A mi hermanita por compartir conmigo la locura, la música y el cine desde el principio. No se que haría sin ti. Te amo tanto.

A mi padre por enseñarme a respirar el arte hasta que se volvió imprescindible. Te amo.

A Gaby por aguantarme y ser mi cómplice, hermana y amiga, tanto en este proyecto como en la vida.

A Sandy por presionarme y apoyarme. Por tu cariño y por ser como eres. Gracias amiga, Te amo.

A mis amigas Karla, Lizbeth, Adriana y Claudia por estar ahí en todo momento desde hace mucho tiempo. Las amo.

A mis amigos Frank, Alois, Milton, Kingston, Isabel, Julieta, Ulianova, Robertito, Dulce, Fabiola, Mitzi, Román, Rulis (Sorry, si se me fue alguno) saben que los quiero muchísimo. Gracias.

A mis abuelas y abuelos por su gran ejemplo. A mis tíos y tías por creer en mí. Y a mis primos, siguen ustedes, eh!!!. Los quiero y los amo a todos.

A mi asesor Rubén Santamaría, gracias por su paciencia y apoyo y sobre todo por creer en el proyecto desde el inicio. Lo quiero.

A Mauricio Laguna, por toda su ayuda, sus regaños y su apoyo. Te quiero mucho.

A mis sinodales, Polo y Eduardo, por leer este monstruo e involucrarse con él.

A la mejor profesora de la FCPyS, de cine y de la vida: María Luisa López Vallejo y García, por enseñarme que el cine no sólo es un gusto, una pasión...es una forma de vida . La quiero muchísimo.

Karina B. Tiznado Armenta

Gracias a Dios por llenar mi vida de bendiciones y por darme la fuerza para salir adelante en todo momento.

Mamá y Papá, mil gracias por todo el apoyo y sacrificio que han hecho por sacarnos adelante, por cada palabra de aliento, por todos los regaños y jalones de oreja, pero sobre todo, por todo su cariño. Los amo con toda mi alma.

Vania, Eli y Viky, hermanitas son lo mejor que tengo, gracias por dejarme ser su amiga y su cómplice en todo momento. A Odette, mi niña que llegó y nos cambió el mundo, gracias por cada sonrisa que alegra mi día.

A mis abuelos, gracias por su apoyo y su cariño. A mis tíos, tías, primos y primas por todo el apoyo moral que me han dado y sobre todo por creer en mí. Siempre los llevo en el corazón

A mis amigas Karina, Sandy y Claudia saben que las amo, hemos pasado muchas experiencias que nos han hecho crecer y ver la vida diferente. Gracias por estar siempre al pie del cañón!!

A Pavel por compartir este momento tan importante para mí, gracias por ser mi motivo. Te adoro.

A mis amigos por las experiencias compartidos durante 4 años de la carrera, en especial a Orlando por todo su cariño y por ser hoy en día mi mejor amigo y confidente, Gracias por tener siempre las palabras precisas. Te quiero muchísimo.

A Aldo, Carlos, Dianis, Dulce, Luneta, Israel, Mauricio, Milton, Román y Rulis, gracias por sus porras, por sus regaños, por compartir tantos momentos y pláticas interminable, Los quiero mucho.

A mi asesor Rubén Santamaría por toda su paciencia, por amar el cine y sobre todo por creer siempre en el proyecto.

A Mauricio Laguna por toda su ayuda y por impulsarnos a terminar la tesis. Mil gracias, te quiero mucho.

A mis sinodales, María Luisa López Vallejo, Leopoldo Gaytan y Eduardo González por aceptar ser parte de este proyecto y por todos sus comentarios que enriquecieron en mucho este trabajo. Gracias por creer en nosotras.

Y a ti, por que ambos fuimos la razón que nos llevó hasta donde hoy estamos, aún y cuando seguimos por caminos diferentes. Gracias.

Gabriela Rodríguez Velasco.

INDICE

INTRODUCCIÓN.	8
I. FORMACIÓN DE UN GENIO.	
1.1. Semblanza Biofilmográfica.	21
1.2. Otras Actividades.	61
II. MÁS ALLA DE LA SUPERFICIE VISIBLE.	
2.1. Temáticas	68
<i>Fondo / Superficie (Contrastes)</i>	70
<i>Reminiscencias de los Años 50.</i>	75
<i>Sueño Americano</i>	76
<i>Familia.</i>	79
<i>Violencia</i>	81
<i>Humor Absurdo</i>	85
<i>Doble / Opuestos</i>	86
<i>Sueño / Realidad</i>	90
<i>Desdoblamiento de Personalidad.</i>	93
2.2. El Simbolismo en el Cine de Lynch.	95
<i>Electricidad.</i>	95
<i>Fuego</i>	96
<i>Cortinas de Humo</i>	97
<i>Carreteras.</i>	98
<i>Cartas.</i>	99
<i>Cortinas Rojas.</i>	100
<i>Hoteles.</i>	101
<i>Pasillos</i>	101
<i>Fotografías</i>	102
<i>Espejos</i>	104
<i>Letreros y Señalamientos</i>	105

<i>Teléfonos</i>	107
<i>Teatros y Escenarios</i>	110
<i>Progreso y Naturaleza</i>	110
<i>Texturas</i>	112
2.3. Personajes.	114
2.3.1 Cabeza Borradora.	120
<i>Henry Spencer (Jack Nance)</i>	120
<i>Mary X (Charlotte Stewart)</i>	121
<i>Vecina de Henry (Judith Ann Roberts)</i>	122
<i>Bebé</i>	122
<i>Dama del Radiador (Laurel Near)</i>	123
<i>Familia Mary.</i>	125
2.3.2. El Hombre Elefante.	126
<i>John Merrick (John Hurt)</i>	126
<i>Frederick Treves (Anthony Hopkins)</i>	127
<i>Bytes (Freddie Jones)</i>	127
<i>Señorita Kendall (Anne Bancroft)</i>	128
<i>Enfermera en Jefe (Wendy Hiller)</i>	129
2.3.3. Terciopelo Azul.	130
<i>Jeffrey Beaumont (Kyle McLachlan)</i>	130
<i>Sandy William (Laura Dern)</i>	131
<i>Dorothy Vallens (Isabella Rossellini)</i>	132
<i>Frank Booth (Dennis Hopper)</i>	134
<i>Ben (Dean Stockwell)</i>	136
2.3.4. Salvaje de Corazón.	137
<i>Sailor Ripley (Nicolas Cage)</i>	137
<i>Lula (Laura Dern)</i>	140
<i>Bobby Perú (Williem Dafoe)</i>	142
<i>Marietta Pace (Diane Ladd)</i>	143
2.3.5. Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo.	144

<i>Laura Palmer (Sheryl Lee).</i>	144
<i>Killer Bob (Frank Silva) / Leland Palmer (Ray Wise).</i>	145
2.3.6. Por el lado Oscuro del Camino.	146
<i>Fred Madison (Bill Pullman) / Pete Dayton (Baltasar Getty).</i>	146
<i>Renee Madison / Alice Wackfield (Patricia Arquette)</i>	150
<i>Hombre Misterioso (Robert Blake).</i>	152
<i>Mr. Eddy / Dick Laurent (Robert Logia).</i>	153
2.3.7. Una Historia Sencilla.	155
<i>Alvin Straight (Richard Farsworth)</i>	155
III. MULHOLLAND DRIVE: SUEÑOS, MISTERIOS Y SECRETOS.	
3.1. Hacia el Camino de los Sueños.	158
3.2. Análisis del Filme.	167
<i>Secuencia 1.- Jitterburg.</i>	167
<i>Secuencia 2.- Mulholland Drive.</i>	168
<i>Secuencia 3.- El Departamento.</i>	169
<i>Secuencia 4.- El Sueño.</i>	169
<i>Secuencia 5.- La Llamada.</i>	171
<i>Secuencia 6.- Betty llega a Los Ángeles.</i>	171
<i>Secuencia 7.- Rita.</i>	172
<i>Secuencia 8.- ¡Ésta es la Chica!</i>	173
<i>Secuencia 9.- Cancelación.</i>	174
<i>Secuencia 10.- El Incidente del Libro Negro.</i>	175
<i>Secuencia 11.- El Bolso de Rita.</i>	176
<i>Secuencia 12.- La Llave.</i>	177
<i>Secuencia 13.- Adam Va a Casa.</i>	178
<i>Secuencia 14.- Escondiendo el Dinero.</i>	179
<i>Secuencia 15.- Café en Winkie's.</i>	179
<i>Secuencia 16.- Visitas no Amigables.</i>	180
<i>Secuencia 17.- Problemas de Crédito.</i>	181
<i>Secuencia 18.- Confusión de Nombres.</i>	182

<i>Secuencia 19.- El Vaquero.</i>	183
<i>Secuencia 20.- Ensayando.</i>	186
<i>Secuencia 21.- La Audición.</i>	187
<i>Secuencia 22.- Camilla Rhodes.</i>	189
<i>Secuencia 23.- Departamento 17, Sierra Bonita.</i>	190
<i>Secuencia 24.- Una Cama Grande.</i>	191
<i>Secuencia 25 y 26.- Club Silencio / Rebekah del Río.</i>	192
<i>Secuencia 27.- La Caja Azul.</i>	195
<i>Secuencia 28.- El Regreso.</i>	196
<i>Secuencia 29.- La Historia de Silvia Norh.</i>	198
<i>Secuencia 30.- La Invitación.</i>	199
<i>Secuencia 31.- Una Sorpresa.</i>	200
<i>Secuencia 32.- Una Fiesta Para Recordar.</i>	201
<i>Secuencia 33.- El Trato.</i>	204
<i>Secuencia 34.- El Anochecer.</i>	205
3.3 Interpretación del Filme.	208
CONCLUSIONES.	213
APÉNDICE I.	218
BIBLIOGRAFÍA	249
ARTICULOS	252
PÁGINAS WEB	253
PROGRAMAS DE TELEVISIÓN	255

INTRODUCCIÓN.

El cine como medio de comunicación masiva participa de manera importante como intermediario de los mensajes que recibimos a través de su producto comunicativo: *los filmes*, mismos que se componen de millones de elementos diferentes que en su conjunto forman una narración con posibilidad de variados comentarios y reflexiones. Como todo relato, una película utiliza técnicas que hay que conocer, descubrir e interpretar para que los mensajes lleguen a nosotros de la forma más parecida a como pretenden quienes han realizado la película. En este caso, los cineastas son los emisores, quienes imprimen sus propias versiones de la realidad e introducen las ficciones para crear un producto que resulte atrayente a las multitudes.

Cuando un espectador asiste a una función de cine generalmente su objetivo básico es el de divertirse, pasar un rato agradable y olvidarse de los problemas de la vida cotidiana. Sumergidos en un mundo de comedia, aventuras, ciencia ficción o suspenso, el espectador se abstrae por un momento de su entorno. Por lo tanto, comúnmente se considera al cine, en primera instancia, como una evasión temporal de la vida cotidiana. No obstante, el papel de esparcimiento que juega como medio de comunicación masiva y a la vez como posibilidad de convertirse en una obra de arte, su contribución vital va más allá de la diversión y el entretenimiento, es un

mecanismo por medio del cual se pueden registrar los acontecimientos que suceden en nuestra realidad social.

Diversos han sido los realizadores a nivel mundial que se han dedicado a enriquecer este arte, el cine, a través de los años: Buñuel, Fleming, De Sica, Fernández, Welles, Fellini, Bergman, Polanski, Kubrick y por supuesto David Lynch.

David Lynch no es un director para gustos masivos, es un director que se estudia. Mucho se ha escrito acerca de él: ensayos, artículos periodísticos, apartados en libros de historia y análisis de cine e incluso publicaciones enteras dedicadas a su obra. Y nuestra intención es la de contribuir a iluminar la lectura, la visión de las películas de David Lynch, ya que el cine de este autor es complejo e influyente como ningún otro de las dos últimas décadas, cuyas anécdotas acerca de varias de sus películas no hacen más que verificar las ganas de llevar adelante, a toda costa, su personalísima y talentosa obra.

Pero para analizar el estilo cinematográfico de este director es necesario precisar lo que entendemos por *análisis y estilo*.

Desde el punto de vista de las ciencias naturales, *analizar* significa *identificar la composición de una sustancia: implica el conocimiento interno de un todo, de sus componentes y de la interacción de ellos*. Evidentemente, el

análisis en el campo de las ciencias sociales no puede limitarse a la mera identificación o cuantificación de componentes, elementos o principios, sino que debe concebirse como una fundada descripción de los contenidos, y a la determinación lo más exacta posible, de sus características, sus principios y relaciones.

De tal forma que no podemos encauzar el proceso de investigación a una mera cuantificación o cualificación tomando a éstas como excluyentes una de la otra, es decir, el proceso de la investigación en el ámbito social debe producir un conocimiento de la realidad social en el que ambas perspectivas son necesarias.

Por otro lado, el concepto de *estilo* ha ocupado un lugar fundamental en la historia del arte, ya que permite ordenar y clasificar obras de distintos autores dentro de un amplio criterio. El término se funda en el presupuesto de que el artista no produce sus obras de manera individual, sino interactuando con factores externos a él, específicamente artísticos, y factores sociales. Por un lado, el artista tiene ante sí el repertorio de temas, formas y técnicas artísticas de su tiempo y lugar que son el punto de partida de su propia creación, es decir, el artista vive en una determinada sociedad condicionada por factores históricos, culturales, económicos y sociales. Comparte con sus

contemporáneos una visión del mundo, un imaginario que de muchas maneras se refleja en la obra de arte.

El contexto artístico y social hacen que las obras producidas en similares condiciones tengan ciertas características comunes, un estilo.

Como afirman Crespi y Ferrario, el *estilo* se compone “*de los rasgos comunes entre culturas o individuos de la misma o de distintas épocas*”, es un “*sistema de formas significativas que lo son de la personalidad de un artista, grupo, cultura o civilización por cuyo intermediario se manifiesta la interioridad del pensamiento y el sentir colectivos*”¹

Cabe señalar que ha sido tarea de los historiadores del arte, distinguir esas características y precisar la existencia de un estilo diferenciado de otro. De esta manera, el concepto de *estilo* puede situarse en dos momentos distintos en relación con la producción artística. Por un lado, es el resultante de factores externos y anteriores a la obra de arte. Pero al mismo tiempo la conceptualización, la denominación de un estilo determinado es obra posterior a los historiadores de arte. Son ellos quienes insertan a las obras en un estilo o una corriente determinada, no su autor para quien el término dado es inexistente. Y son también quienes, teniendo ante sí el conjunto de las obras de arte de un momento y un lugar, pueden distinguir en ellas elementos

¹ Crespi, Irene y Ferrario, Jorge: *Léxico Técnico de las artes plásticas*. Madrid, Celeste Ediciones, 1993, Pág. 37

temáticos, formales y técnicos que les permitan señalar la existencia, las características y la duración de un estilo determinado. De esta manera, entendemos los estilos no como una realidad a priori, fija e inmutable, sino como conceptos relativamente abiertos en proceso de modificación de acuerdo a las distintas miradas de los historiadores.

Para Frederick Antal, el *estilo* es *“una combinación particular de los elementos de contenido y forma y se relaciona directamente con las concepciones generales de la vida.”*²

De esta manera: *“las obras de arte ya no están aisladas; hemos penetrado más allá de los elementos formales y hallamos en ellas algo más profundo: la concepción de la vida. También los elementos formales, por su parte, dependen, en último análisis, de la filosofía del tiempo; pero su conexión es menos directa y puede ser entendida claramente sólo después que se ha comprendido la conexión primaria de los elementos de contenido. Pues el tema, la sustancia de la obra, revela con más claridad que cualquier otra cosa, que ella en su totalidad, no es sino parte de la concepción de la idea que el público tiene de la vida y que se expresan a través del artista.”*³

Wladyslaw Tatarkiewicz comprueba que los distintos estilos *“constituyen una necesidad, pues corresponden al modo de ver, imaginar y*

² Antal Frederick, La pintura Florentina, Madrid, Paidós, 1992, pág. 7

³ Antal, Frederick, Op. Cit. pág. 7

pensar de la época y medio ambiente de su tiempo. El artista no es consciente de la mayoría de ellas siendo el crítico y especialmente el historiador, más conscientes de ellas que el artista. No se transmiten tampoco de generación en generación, cambian con la vida y la cultura bajo la influencia de cofactores sociales, económicos y psicológicos, y expresan aquella época en la que han surgido. A menudo cambian de un modo radical desplazándose de un extremo a otro.”⁴

Así, cuando hablamos de *estilo cinematográfico*, nos referimos al “conjunto de elementos constantes que dan razón de ser a su obra y que la insertan en una corriente artística determinada”. Se considera que un artista logra consolidar su estilo cuando la obra resulta un equilibrio entre las partes y el todo, cuando sus valores estéticos, el contenido y la forma se corresponden armoniosamente.

El *contenido* puede definirse en un principio como un conjunto de ideas amorfas que necesitan organizarse para poder ser expresadas en una forma mediante el material elegido y adecuado. Éste constituirá el *leit motiv* de su obra. Mientras que la *forma* es la manera de expresar el contenido e implica la organización de los materiales que elija el artista. Pero para verter el contenido en la forma de un modo cabal se precisa la *técnica*, pues por

⁴ Tartarkiewicz, Waldyslaw. Historia de seis ideas. Ed. Tecnos, Madrid, 1992, pág. 208.

magnífico que sea el contenido, si no se domina la técnica, el resultado será una obra pobre, sin valor estético que no trascenderá al ser contemplada.

Así, técnica y forma constituyen una unidad indisoluble en cualquier producto estético auténtico, y en gran medida condicionan y determinan el *contenido*, es decir, aquello que el artista pretende comunicarnos. Estos tres elementos se necesitan mutuamente, ya que no puede ser cada uno de ellos sin el otro.

¿Cómo poder abarcar la figura y obra de un director de cine como David Lynch? Parecía una tarea imposible, ya que no se puede delimitar ni trazar una línea final a una obra que trasciende las libertades más absolutas, ni crear un principio y fin, para quien, como Lynch, es inabarcable. Sin embargo, sobrevolamos por su figura mediante el método de *Análisis de Contenido*, pues es uno de los más utilizados tradicionalmente para decodificar los mensajes manifiestos, latentes y ocultos, plasmados en diferentes documentos, ya que como técnica asume como principio, que los documentos reflejan las actitudes y creencias de las personas e instituciones, así como las actitudes y creencias de los receptores.

En sus orígenes, Berelson (1952) lo definió como una: "Técnica de investigación para la descripción objetiva, sistemática y cuantitativa del

contenido manifiesto de la comunicación.”⁵ En su definición, hizo hincapié en el aspecto cuantitativo, en el rigor y en la objetividad del término, puesto que en esa época imperaba la inquietud por trabajar con muestras reunidas de forma sistemática; por interrogarse sobre la validez del procedimiento y de los resultados; y por medir la productividad del análisis.

Hoy en día, esta definición ya no es totalmente aceptada por los teóricos expertos en la materia porque la consideran incompleta y restrictiva. Algunos, como Grawitz (1975), parten del proceso de la comunicación y proclama que el análisis de contenido permite estudiar:

- ¿Quién habla? (estudio emisor / fuente).
- ¿Qué intenta decir? (estudio de las características del mensaje).
- ¿A quién? (estudio del receptor / oyente).
- ¿Cómo? (estudio de la forma y/o de los medios).
- ¿Con qué resultado? (Los estudios se centran en el cambio de actitud y también en la legibilidad del texto).

Por su parte, Krippendorf (1990) se refiere al análisis de contenido como: *“el conjunto de métodos y técnicas de investigación destinados a facilitar la descripción e interpretación sistemática de los componentes*

⁵ Berelson, Bernard. Análisis de Contenido. FCPyS, UNAM, México, 1984.

*semánticos y formales de todo tipo de mensaje, y la formulación de inferencias válidas acerca de los datos reunidos.”*⁶

El citado autor ve al *análisis de contenido* como una técnica adecuada, cuando la investigación tiene por objetivo el análisis de símbolos, significados y mensajes, las funciones que éstos tienen en el ámbito en que se encuentran, y sus efectos adoptando una modalidad cuali-cuantitativa.

Por tanto, el *análisis de contenido* aparece como una técnica confiable que permite obtener significados de materiales desplegados en un soporte específico, ofreciendo un modo de procesar la información y categorizarla en datos analizables. Aplicable a todo tipo de medios: prensa, radio, televisión, cine, etc. y a distintos tipos de signos verbales y no verbales, icónicos-sonoros y/o visuales, teniendo como objeto inmediato el discurso y como objetivo final el significado.

En cuanto a la aplicación del *análisis de contenido* a nuestro objeto de estudio- *el estilo cinematográfico de David Lynch*-, este dio como resultado el presente trabajo de investigación, mismo que toma en cuenta los aspectos más destacados de la filmografía del director.

⁶ Krippendorff, K. Metodología de Análisis de Contenido. Teoría y Práctica. Ed. Paidós, Barcelona, 1990. p. 28

En el primer apartado, haremos un recorrido por la vida y obra del director de Montana, abarcando desde sus primeros años de vida, formación académica y su incursión en el mundo de la pintura, la fotografía, la publicidad, la música y el diseño, pero sobre todo en el mundo del cine dándose a conocer en los años 70 con su ópera prima *Cabeza Borradora* (Eraserhead, 1976, EE.UU., 89 min., b/n, 35 mm.), obra que agitó el calmado panorama clásico del cine estadounidense. David Lynch dio la espalda a Hollywood y sus grandes luminarias al volcarse de lleno a la dirección de sus propios proyectos dando vida a *El Hombre Elefante* (The Elephant Man, 1980, EE.UU., 123 min., b/n, 35 mm.), *Dunas* (Dune, 1984, EE.UU., 137 min., color, 70 mm.), *Terciopelo Azul* (Blue Velvet, 1986, EE.UU., 120 min., color, 35 mm.), *Twin Peaks* (Twin Peaks, 1989, EE.UU., 30 capítulos.), *Salvaje de Corazón* (Wild at Heart, 1990, EE.UU., 124 min., color, 35 mm.), *Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo* (Twin Peaks: Fire, Walk With Me, 1992, EE.UU., 134 min., color, 35 mm.), *Por el Lado Oscuro del Camino* (Lost Highway, 1996, EE.UU., 137 min., color, 35 mm.), *Una Historia Sencilla* (The Straight Story, 1999, EE.UU., 111 min., color, 35 mm.) y *Mulholland Drive: Sueños, Misterios y Secretos* (Mulholland Drive, 2001, EE.UU., 145 min., color, 35 mm.).

En el segundo capítulo y en virtud de la complejidad del tema, se establece una categorización de temáticas (sueño americano, familia, proceso de iniciación, sueños, dobles, etc.), así como de la simbología y/o

objetos recurrentes (carreteras, fuego, cortinas rojas, humo, etc.) y de personajes (protagónicos y antagonicos, masculinos y femeninos) constantes en la obra del director. Es decir, ordenaremos las variables⁷ que el tema registra para luego precisarlas en algunos casos particulares.

Estos elementos constantes no hacen otra cosa que dibujar una imagen que representa una idea: *la de que algo oscuro y siniestro acecha por debajo de la vida suburbana*. Sus personajes masculinos (introvertidos, inseguros y voyeuristas); los femeninos (mujeres fatales); los villanos y la sociedad aparentemente apacible y feliz como reflejo de la realidad estadounidense.

Las películas por analizar en mayor medida son: *Cabeza Borradora, El Hombre Elefante, Terciopelo Azul, Salvaje de Corazón, Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo* y *Por el Lado Oscuro del Camino*, ya que contienen una gran cantidad de elementos que nos ayudarán a entender y definir la evolución del estilo cinematográfico del director. Y en menor medida retomaremos algunos elementos presentes en *Dunas* y *Una Historia Sencilla*, por ser las obras más alejadas del universo lynchiano. Mientras que la serie de televisión *Twin Peaks* servirá de base sólo para ejemplificar algunos conceptos tratados en este trabajo.

⁷ Las variables "son los elementos que sintetizan o abrevian conceptualmente los aspectos que se desean conocer acerca de las unidades de análisis"

En la tercera parte, daremos a conocer las circunstancias en las que se gestó el proyecto de *Mulholland Drive: Sueños, Misterios y Secretos*, desde la conformación del equipo de producción, la elección de actores (casting) hasta la materialización del filme. Posteriormente y como motivo central, realizaremos un minucioso análisis de la película, escena por escena, resaltando los elementos expuestos en el segundo capítulo, y finalizaremos con una interpretación global del filme.

Por último, intentaremos responder a la pregunta: ¿*Mulholland Drive: Sueños, Misterios y Secretos* es la obra más acabada del cineasta David Lynch?. La respuesta a esta interrogante puede conducirnos a explicar el proceso evolutivo en el estilo del artista, al mismo tiempo que podrá abrir una brecha para la realización de posteriores investigaciones.

CAPITULO I
FORMACIÓN DE UN GENIO

I. FORMACIÓN DE UN GENIO.

1.1. Semblanza biofilmográfica.

David Keit Lynch, cineasta estadounidense, nace el 20 de enero de 1946 en Missoula, Montana, época en la que Estados Unidos iniciaba un largo período de crecimiento económico tras la Segunda Guerra Mundial, que sólo se vería interrumpido por pequeñas recesiones, donde la mayor parte de la población estadounidense gozaría de un cómodo nivel de vida y la familia Lynch no escaparía a esta situación.

Donald, padre del director, contaba con un buen empleo dentro del gobierno como científico investigador del Departamento de Agricultura; él era el encargado de resolver los problemas forestales, mientras que su madre, Sunny, abandonó su empleo como profesora de Lenguas en la Universidad de Duke, para dedicarse al cuidado de su familia.

Debido al trabajo de su padre, la familia Lynch tenía que trasladarse constantemente por parques nacionales y reservas forestales, a lo que el director opina: *“Es bueno y malo, porque te acomodas en un sitio y de repente estás en otro; tienes que buscar amigos nuevos, tienes que hacerte con la tierra. Para algunos es bueno, desarrollan su habilidad para adaptarse, pero a*

otros los destruye. Pero los padres no saben qué clase de hijos tienen. Simplemente tienen que moverse.”¹

Sandpoint, Idaho, fue su primer lugar de residencia y en el que nació su hermano John, posteriormente se trasladaron a Spokane, Washington, donde nació Margaret, su hermana menor; más tarde se mudarían a Durham, Carolina del Norte; Boise, Idaho y finalmente Alexandria, Virginia.

De sus primeros años de vida, Lynch recuerda que transcurrieron en el seno de una familia normal, en el marco de los “*maravillosos años 50*”, una época llena de esperanza para Estados Unidos, como lo afirma el cineasta: *“Fue una década fantástica en muchos sentidos... Así que había algo en el ambiente que ya no está en lo absoluto. Era una época realmente de esperanza y las cosas iban para arriba en vez de hacia abajo. Tenías la sensación de que podías hacer algo. El futuro era brillante. No teníamos ni idea de que estábamos sentando el terreno para un futuro desastroso. Todos los problemas estaban allí, pero de alguna manera estaban cubiertos por una capa brillante que un día se rompió y comenzó a resquebrajarse.”²* Aprendió que muy por debajo de la superficie hay un submundo que altera la tranquilidad y la calma aparente de nuestra vida cotidiana, *“Habiendo nacido en ese mundo perfecto, otras cosas producían un brusco contraste. Por*

¹ Rodley, Chris. David Lynch por David Lynch. Barcelona, 2001, Alba, 2ª Edición, p. 20.

² Rodley, Chris. Op. Cit., p. 50.

*ejemplo, recuerdo una visita a pie por Brooklyn que me dio un susto mortal. Recuerdo que estaba en el Metro con mi padre y con mi hermano y sentía su olor y podía reconocer su sonido. Sigo experimentando ese pequeño momento de terror cuando regreso a Nueva York.*³

Desde muy pequeño ya mostraba interés por el dibujo, pasaba horas dibujando y su madre tal vez lo salvó, como ha declarado en diversas ocasiones, porque en lugar de darle libros para colorear le proporcionaba colores y hojas en blanco; así, sus primeros dibujos fueron armas, pistolas y aviones, influenciado por el término de la Segunda Guerra Mundial.

Y no fue hasta la edad de 14 años, cuando en una visita a casa de sus tíos, en Hungry Horse, Montana, conocería a un pintor llamado Ace Powell perteneciente a la escuela de Charlie Russell y de Remington, quien lo iniciaría en el camino del arte, pero aún Lynch estaría lejos de considerar a la pintura como una profesión seria, más bien lo veía como un pasatiempo.

Toby Keeler, un amigo, a quien conocería años más tarde, lo sacaría del error. *“Toby hizo dos cosas: me dijo que su padre era pintor, lo que cambió por completo mi vida y me robó a la novia.”*⁴

³ Lacalle, Charo. David Lynch, Terciopelo Azul. Barcelona, 1998, Paidós, p. 17.

⁴ Rodley, Chris. Op. Cit., p. 30.

Bushnell Keeler, padre de Toby, se convirtió en una de las mayores influencias para Lynch, quien decidió volcarse de lleno a la pintura a la edad de 19 años, comenzando así su ir y venir por diferentes escuelas de arte.

Tras graduarse en la escuela superior de Alexandria, David fue admitido en el Corcoran School of Art en Washington, a la que sólo asistía los sábados a clases de pintura.

Más adelante, en 1964, ingresaría al Boston Museum School, escuela que a pesar de ser considerada como importante cuna del arte estadounidense no inspiró al joven y exigente director.

Al abandonar el Boston Museum School emprendió un viaje a Europa, en compañía de su amigo y colega Jack Fisk, planeado para una estancia de tres años, en donde una de sus mayores metas era visitar al pintor expresionista Óscar Kokoschka, pero su estadía en el viejo continente no sobrepasaría las tres semanas regresando a Estados Unidos de la última aventura costeadada por sus padres: *“Recuerdo darme cuenta que me hallaba a más de siete mil millas del Mc Donald’s más cercano. No pude con Europa me pasaba pensando: ¿Este es el lugar donde voy a estar pintando?. No había nada que me inspirase para el tipo de cosas que quería hacer.”*⁵

⁵ Appeleford, S. Entrevista a David Lynch. The Philadelphia Inquirer, Septiembre, 1996.

A su regreso es aceptado en la Pennsylvania Academy of Fine Art en Filadelfia, lugar al que se muda a una zona bulliciosa y en extremo industrial en donde la violencia, la miseria y la crudeza del paisaje le causaron un gran impacto emocional, al tiempo que configurarían en un futuro su estética pictórica y cinematográfica. *“Filadelfia es la ciudad más enfermiza, corrupta, decadente y llena de miedo que he pisado en mi vida. Vi cosas horribles mientras viví en ese lugar... Era una vida extraña. Por primera vez viví realmente bajo la superficie. Nunca percibí nada normal, sólo me llegaba ese mundo de miedo y arte.”*⁶

En este momento de su vida académica, David Lynch se consideraba como un pintor a secas, que inmerso en el panorama artístico de Estados Unidos se vería influido hasta cierto punto por pintores como Francis Bacon y Edward Hopper, y cineastas como Federico Fellini e Ingmar Bergman. Y aunque el cine aún no era parte de su vida, recuerda que su interés nació de las primeras proyecciones que vio en la Facultad sembrándose en él la necesidad de dotar de movimiento sus cuadros. *“Fue uno de mis cuadros. No recuerdo cuál, pero era un cuadro completamente negro. Y tenía una figura que estaba en el centro del lienzo... Así que estoy mirando a esa figura y oigo*

⁶ Woodward, R. A. Dark Lens on America. New York Times Magazine. Enero, 1990.

*el viento y veo un pequeño movimiento. Y sentí el deseo que el cuadro pudiera moverse un poco.*⁷

Así da inicio con sus primeros experimentos fílmicos. Su primer cortometraje *Seis Hombres Vomitando* (Six Men Getting Sick, 1966, EE.UU., 1min., color, 16mm.) representa a una cabeza tridimensional esculpida en una pantalla cinematográfica en la que proyectaba seis hombres ardiendo y vomitando una y otra vez. Según Lynch, las cabezas se convierten en estómagos que arden y luego vomitan. El sonido de una sirena es la música de fondo para este primer trabajo de un minuto de duración que sería proyectado sobre una pantalla de manera ininterrumpida durante la exposición de fin de cursos haciéndose acreedor al primer premio beca "*Dr. Willians S. Biddley Caidwalader Memorial*" dotado con doscientos cincuenta dólares, concedido por la Pensylvania Academy of Fine Art.

El premio y el apoyo económico de H. Barton Wasserman, filántropo que le encargaría otra pintura móvil para su colección, le permitieron financiar su segundo proyecto. Con el dinero, Lynch adquirió una cámara bolex usada y dio inicio con el rodaje de su segunda pintura móvil, pero casi al finalizar el trabajo se dio cuenta que la cámara no servía y que en la cinta sólo aparecía una línea borrosa, ya que la película corría libremente delante del objeto en vez de fotograma por fotograma. Esta situación se la comunicó a su mecenas,

⁷ Rodley, Chris. Op. Cit., p. 71.

quien le otorgó la libertad de utilizar el resto del presupuesto para lo que él quisiera realizar.

Con el resto del dinero creó *El Alfabeto* (The Alphabet, 1968, EE.UU., 4 min., color, 16 mm.), un cortometraje que combina secuencias animadas y reales que el director utilizó para representar una especie de crítica y parodia del proceso educativo infantil a través del horror que vive una niña al ser asaltada de noche por letras y símbolos flotantes, mientras se escucha de fondo la canción infantil del “ABC”, el llanto de un bebé y el sonido de una sirena. Este filme nos deja entrever el gusto y la fascinación de Lynch por las letras y palabras que se hará presente en mayor o menor grado en su filmografía futura.

El Alfabeto logró una beca de siete mil trescientos dólares del American Film Institute (AFI) que le permitió realizar *La Abuela* (The Grandmother, 1970, EE.UU., 34 min., b/n, 16 mm.) que representa la historia de un niño, curiosamente vestido con traje y corbata, rechazado por sus padres que constantemente lo reprenden por mojar la cama durante la noche. Un día, el pequeño escucha una voz que le llama y al bajar por la escalera encuentra unas semillas, que siembra y riega en su cama; de éstas nace una grotesca y abstracta forma que expulsa a una anciana a la que adopta como abuela para que le brinde compañía. Mientras transcurre la historia suceden una serie de

percances que dan fin con la vida de la abuela y retornan al infante a su acostumbrada soledad. En este trabajo aparece otro elemento que se hará constante en la obra de Lynch: la difícil relación entre un joven puro de corazón y su entorno.

La Abuela obtuvo el reconocimiento en festivales como el de Atlanta, Belliwick, San Francisco y Oberhausen, pero el premio más importante fue una beca a la que Lynch se hizo acreedor para estudiar en el Institute Advance Studie de Beverly Hills, dependiente del AFI, ciudad a la que se mudaría en 1970 con su esposa Peggy y su hija Jennifer.

A su llegada al instituto, Lynch se concentró en un guión de cuarenta y cinco minutos titulado *Gardenback*, cuya historia planteaba el hecho de que cuando miras a una chica, algo de ella pasa a ti y ese algo era representado por un insecto.

Caleb Deschanel, un compañero del instituto, le presentó a un productor de la FOX que tenía la idea de realizar una serie de filmes de terror de bajo presupuesto; tras leer el guión de *Gardenback*, accedió a financiar el proyecto. Lynch se vio en la necesidad de aumentar algunos diálogos al guión, lo cual fue contraproducente al no quedar satisfecho con los resultados: *“Me dejó de*

*interesar el proyecto y estaba a punto de dejar el AFI. Me preguntaron: ¿Qué es lo que quieres hacer realmente? Y yo dije: Cabeza Borradora.”*⁸

Cabeza Borradora (Eraserhead, 1976, EE.UU., 89 min., b/n, 35 mm.) primer largometraje de David Lynch, trata sobre la formación y degradación de una familia que surge de una situación muy habitual: el embarazo no deseado.

Henry Spencer (Jack Nance) y Mary X (Charlotte Stewart) forman una pareja sexualmente reprimida y conciben a un hijo cuya apariencia es la de un feto, que más que humano parece el de un animal, dando inicio con el calvario del protagonista, en donde su vida *normal* se verá interrumpida por la criatura que llora todas las noches cada vez que intenta salir de la habitación. Henry se ve perseguido por sus pesadillas y trata de escapar de ellas volando con su imaginación al onírico mundo del Radiador.

Lynch sitúa al personaje principal en un ambiente extremadamente claustrofóbico que lo lleva a terminar con la vida de su propio hijo cortando los vendajes que cubren el cuerpo del bebé con unas tijeras, “*disolviéndose en lo que Edgar Allan Poe llamaría: una masa pútrida, informe.*”⁹

Cabeza Borradora tardó cinco años en ser realizada debido a los altibajos económicos a los que el director tuvo que enfrentarse. Finalmente,

⁸ Plaza, Francisco. Terciopelo Azul, Un Mundo Extraño. Barcelona, Midons, 1990, p. 52.

⁹ Cabrera Infante, Guillermo. Mirada del Realismo Sucio. El Paseante no. 17, 1990.

fue exhibida por primera vez en el cine Nuart, Los Ángeles (1976), durante las funciones de media noche muy populares en aquellos tiempos. Sin embargo, no fue hasta 1977 que, con la ayuda de Ben Barenholz, la cinta se proyectó en este tipo de funciones a la par de *El Topo* (1970), de Alejandro Jodorowsky, con una audiencia muy reducida logró colocarse en el gusto del público amante del cine *underground*, convirtiéndose en un filme de culto. Años más tarde, en 1980, ganó la Antena de Oro y el Premio Especial del Jurado del Festival de Cine Fantástico de Avoriaz.

Durante el largo proceso de producción de *Cabeza Borradora*, David Lynch tuvo la oportunidad de colaborar en un proyecto del AFI que quería probar dos tipos diferentes de video en blanco y negro. De este experimento surgió *La Amputada* (*The Amputee*, 1974, EE.UU., 5min., b/n, vídeo.), un cortometraje escrito y dirigido por Lynch con el apoyo de Freed Elmes, el cual muestra a una mujer (Catherine Coulson) sin piernas, sentada sobre una silla, leyendo una carta que ella misma escribió (sólo escuchamos sus pensamientos en voz en off), al tiempo que recibe la visita de un doctor (David Lynch) que venda y limpia sus muñones.

Cabeza Borradora no obtuvo un éxito masivo, pero consiguió la atención de la crítica especializada y despertó el interés del productor, guionista, director y actor Mel Brooks, quien, por medio de Jonathan Sanger y Stuart

Cornfeld, contrató a Lynch para dirigir *El Hombre Elefante*, basada en “El Hombre Elefante y Otras Reminiscencias” (*The Elephant Man and Other Reminiscences*), de Sir Frederick Treves, y “El hombre Elefante: Estudio de la Dignidad Humana” (*The Elephant Man: A Study in Human Dignity*), de Ashley Montagu.

El Hombre Elefante (The Elephant Man, 1980, EE.UU., 123 min., b/n, 35 mm.) filmada en blanco y negro y ambientada magistralmente en el marco de la Inglaterra victoriana e industrial del Siglo XIX, narra la vida de John Merrick (John Hurt), un hombre aquejado por neurofibromatosis,¹⁰ tratado como fenómeno de circo y expuesto a la burla y morbosidad de la naciente sociedad obrera industrial de la época.

Frederick Treves (Anthony Hopkins), un médico cirujano, lo rescata de las manos de su dueño Bytes (Freddie Jones), con el fin de trasladarlo al Hospital de Londres para estudiarlo, *educarlo* e introducirlo en el seno de la burguesía londinense no como un monstruo sino como ser humano. Lynch en este particular filme retoma el tema de la deformidad externa del personaje protagónico en contraste con la deformidad interna de todos aquéllos que se autoproclaman *normales*.

¹⁰ Enfermedad que provoca serias deformaciones corporales.

En esta dialéctica, Lynch retarda la aparición de Merrick con el propósito de que cuando es presentado en pantalla ya ha sido aceptado y hasta cierto punto querido por el espectador. Vincent Canley en su crítica en el New York Times¹¹ la califica como una película de horror sin sustos, en el que la *criatura es el perseguido y no el perseguidor*.

El filme se hizo acreedor a ocho nominaciones al Óscar en las categorías de mejor película, actor, director, guión adaptado, maquillaje, dirección artística, banda sonora original y montaje. Sin embargo, no obtuvo la tan cotizada estatuilla que fue entregada a *Gente Corriente* (Ordinary People, 1980, EE.UU.) de Robert Redford: “*Todo el mundo sabía que iba a ganar Robert Redford con Gente Corriente. Así que me pude relajar y disfrutar de la experiencia.*”¹²

Tras el repentino éxito del director, Dino de Laurentiis guiado por la predilección hollywoodense de llevar a la pantalla adaptaciones de obras clásicas de ciencia-ficción ofreció a David Lynch la dirección de *Dunas*, una novela de Frank Herbert (1920-1984) que recrea un universo potencialmente inabarcable a partir de diversos mundos donde prevalecen ritos ancestrales.

¹¹ Canley, Vincent. David Lynch. New York Times Magazine, octubre, 1980.

¹² Rodley, Chris. Op. Cit., p. 172.

La novela diez años atrás estuvo a punto de ser llevada a la pantalla por Ridley Scott y posteriormente por Alejandro Jodorowsky, reconocido guionista y director de cine, quien había asegurado la ayuda del pintor surrealista Salvador Dalí para interpretar al Barón Harkonnen; de Jean Giraud (Tron, Allien, El Quinto Elemento) y H.R. Giger (ganador del Óscar por el diseño de la criatura de Allien) para la elaboración de los diseños; y con Pink Floyd que se encargaría de componer la banda sonora, pero debido a los múltiples obstáculos que se presentaron el proyecto fue abandonado.

Lynch tras rechazar la oferta de George Lucas para dirigir *El retorno del Jedi*, encontró en *Dunas* los elementos suficientes para adentrarse de lleno en la dirección de la cinta. *Dunas* (Dune, 1984, EE.UU., 137 min., color, 70 mm.) “*da comienzo en donde El Hombre Elefante termina: el rostro de una mujer sobre un cielo estrellado, nos invita con sus palabras a traspasar las barreras entre la realidad y el más allá.*”¹³

Dunas se sitúa en el año 10191, el universo es gobernado por el Emperador Padisha Shaddam IV y regido por las leyes del Jihad Butleriano, revolución que exterminó y prohibió el uso de las máquinas inteligentes dando como resultado el nacimiento de los *Mentats* (computadoras humanas) y las *Bene Gesserit* que conforman una escuela para mujeres de adiestramiento

¹³ Hispano, Andrés. David Lynch, *Clarooscuro Americano*. Barcelona, 1998, Glénat, p. 104.

mental y físico, cuya Reverenda Madre es la mayor autoridad religiosa del universo conocido.

Arrakis, mejor conocido como Dunas, es el tercer planeta de Canopus, único lugar donde existe la Especia Melange,¹⁴ cuyo origen está ligado a los gusanos gigantes de arena que habitan las Dunas en compañía de los Fremen, quienes esperan la llegada del Mesías que los conducirá a una guerra contra el imperio opresor de los Harkonnen (seres crueles, despiadados y traicioneros del planeta Guiedi Prime), que por órdenes del Emperador Padisha Shaddam IV (José Ferrer) tendrán que ceder el gobierno de Arrakis a los Atreides (personajes nobles y pacíficos del planeta Caladán).

Paul Atreides (Kyle MacLachlan), hijo de Leto Atreides (Jurgen Prochnow) y de Lady Jessica (Francesca Annis), a su llegada al tercer planeta experimentará una serie de cambios internos que lo harán madurar. Acontecimientos desastrosos y traiciones caen sobre su familia y la extraña profecía de los Fremen se hace realidad convirtiéndolo en el Mesías.

La adaptación de Lynch no abarca toda la novela: los decorados y efectos especiales poseen un toque oscuro y misterioso; incluye elementos desconcertantes que no guardan relación con la historia original, pero se mantiene fiel en cuanto a personajes y atmósferas.

¹⁴ Sustancia que permite a la Cofradía de Navegantes viajar por el espacio.

Dunas fue rechazada por la crítica y el público en general, dando como resultado un fracaso en taquilla. Posteriormente, se realizó un segundo montaje de tres horas para televisión con el propósito de que el público comprendiera mejor muchos de los cabos sueltos que quedaron en el filme, pero Lynch en desacuerdo renegó de su obra y retiró su nombre de los créditos sustituyéndolo por el de Alan Smithee: *“Veo como todo aquel que lee el libro lo interpreta a su manera y evidentemente, esa interpretación no es la mía, pero debo hacerlo... tiene que pasar por mí como director... las cosas pasan a través de mí y no será la interpretación de otra gente. A mucha gente le gustará y otra dirá que no es como la habían imaginado y se decepcionaran. Ya sabes lo que siempre suele pasar.”*¹⁵

Durante el rodaje de *Dunas* (1983), David comenzó a escribir una tira cómica para el LA Reader titulada *El Perro más Furioso del Mundo* (The Angriest Dog in the World). La estructura estaba compuesta de cuatro viñetas en donde siempre se veía al mismo perro en el jardín variando únicamente los diálogos de una semana a otra.

Destrozado por la crítica, Lynch retoma sus proyectos más personales entre los que destaca *Terciopelo Azul* que nació en 1973 como una idea y un sentimiento.

¹⁵ Rodley, Chris, Op. Cit., p. 196.

Dino de Laurentiis preguntó a Lynch si tenía algún nuevo proyecto en mente y éste respondió: *“Terciopelo Azul”*. El guión le interesó sobremanera a Dino, quien logró recuperar los derechos de la obra otorgados a la Warner Brothers por el productor Richard Roth en años anteriores. Dino concedió a Lynch el control absoluto del filme con la condición de que recortara el presupuesto por la mitad, con lo que dio inicio el rodaje de la película.

Terciopelo Azul (Blue Velvet, 1986, EE.UU., 120 min., color, 35 mm.) da comienzo con una serie de imágenes del idílico Lumberton, una apacible comunidad estadounidense. En primer plano vemos una calle que se asemeja a la avenida principal de Disneylandia: *“Bellas rosas rojas y flores amarillas contrastan con el azul del cielo, los bomberos siempre eficientes saludan a la gente a su paso. Dulces ancianas detienen el tráfico para ayudar a los niños a cruzar la calle.”*¹⁶

Un hombre riega su jardín y súbitamente sufre un infarto, al tiempo la cámara nos traslada al interior del césped, en donde descubrimos un submundo habitado por insectos que el director utiliza para mostrarnos que más allá de la aparente tranquilidad existe algo oculto y terrible.

Más adelante vemos a Jeffrey (Kyle MacLachlan), quien tras el infarto de su padre regresa a Lumberton. Un día de camino a casa encuentra una oreja

¹⁶ Padua, Luis. Terciopelo Azul, David Lynch.
www.iztapalapa.uam.mx/iztapalapa.www.topodriilo/23/td_02

que yace en la hierba, convirtiéndose en el detonante del misterio de *Terciopelo Azul*.

Más Tarde Jeffrey conoce a Sandy (Laura Dern), hija del detective Willians (George Dickerson), quien le revela algunas pistas que ha escuchado decir casualmente a su padre respecto al caso. Juntos se verán inmersos en un mundo oscuro habitado por personajes como Frank Booth (Dennis Hopper) un mafioso desquiciado, y por una enigmática y sensual cantante de cabaret, Dorothy Vallens (Isabella Rosellini), quien se somete a las perversas prácticas sexuales de Frank para salvar a su esposo e hijo a quienes tiene secuestrados.

Jeffrey, en su afán de investigar el misterio de la oreja amputada se introduce al departamento de Dorothy Vallens en busca de pistas, y ante el peligro de ser descubierto se esconde dentro de un armario, pero es sorprendido por la cantante quien lo interroga y lo devuelve casi inmediatamente al closet ante la inminente llegada de Frank. Desde su escondite, es testigo del terrible abuso que sufre la mujer con la que más adelante iniciará una relación.

Al otro día, Jeffrey acude con Sandy para ponerla al tanto de la situación omitiendo la parte sexual del relato. Posteriormente, asiste a la comisaría pero al llegar se encuentra con el Hombre de Amarillo (detective Gordon) a quien

había visto anteriormente en compañía de Frank, por lo que decide no entrar e ir directamente a casa del detective Williams (George Dickerson).

En una de las posteriores visitas de Jeffrey al departamento de Vallens, este se topa al salir con Frank, quien después de llevarlo a dar un largo paseo en coche termina propinándole una severa golpiza, lo cual orilla a Jeffrey a visitar nuevamente al detective Williams para mostrarle unas fotos en las que aparece Frank y su pandilla, pero el padre de Sandy le pide que guarde el secreto.

Una noche, Jeffrey y Sandy acuden a una fiesta en la que se hacen novios, al salir son interceptados por Mike -ex novio de Sandy-, quien va dispuesto a golpear a Jeffrey pero éste se queda perplejo ante la desnuda aparición de Dorothy, la cual es trasladada a casa de Sandy, quien se percata de la relación entre Jeffrey y la cantante. Acto seguido la cantante es llevada al hospital en estado de shock. Minutos más tarde, Lynch nos presenta a la joven pareja hablando por teléfono y perdonándose por lo sucedido.

El final de *Terciopelo Azul* se precipita en una secuencia magistral en la que descubrimos a Jeffrey en el departamento de Dorothy, el panorama es atroz, en él yacen los cadáveres de Don (marido de Dorothy) sin una oreja y el de Gordon (el policía implicado). Frank llega al lugar y se pasea por el piso buscando a Jeffrey que nuevamente se ha escondido en el armario, lo

encuentra y Jeffrey le dispara sin pensar a Frank, matándolo con un tiro en la frente. Segundos después llega el detective Williams y dice: “*Todo ha pasado Jeffrey.*”

La última escena del filme muestra a Jeffrey descansando en el jardín de su casa en compañía de su familia y la de Sandy. Mientras que el montaje alterno nos presenta a Dorothy jugando amorosamente en un parque con su hijo para fundirnos en un fondo de terciopelo azul provocándonos una sensación de retorno a lo cotidiano.

Es importante destacar que la música y el sonido juegan un papel importante en *Terciopelo Azul* al igual que en otros filmes de Lynch, considerado como uno de los pocos directores que los utiliza con enorme criterio expresivo con la puesta en escena.

Angelo Badalamenti se convertiría a partir de esta cinta en pieza fundamental dentro del equipo técnico de Lynch, ya que sus composiciones musicales encuadran a la perfección con todo lo que el cineasta quiere transmitir.

A su estreno, durante el otoño de 1986, sobrevino el escándalo por la crudeza con la que aborda la violencia y la sexualidad, al grado que hubo

grupos feministas que tacharon al director de misógino por el trato dado al personaje interpretado por Isabella Rosellini.

Asimismo fue rechazada en festivales como el de Venecia y San Sebastián, mientras que en otros logró el reconocimiento de la crítica: Los Oscars (nominado como mejor director), Los Globos de Oro (nominado como mejor guión), El Círculo de Críticos de Nueva York (nominado como mejor director y mejor película). Y obtuvo premios en los festivales de Avoriaz y el Festival de Cine Fantástico de Sitges como mejor película.

Después de *Terciopelo Azul*, Lynch volvió a respirar pausado, en 1987 se transmitió por televisión el primer documental presentado y narrado por él mismo: *Roth, Roses and Revolver*, y ese mismo año, tuvo una pequeña incursión como actor al lado de Isabella Rosellini en la película *Zelly y yo* (*Zelly and Me*, 1987, EE.UU.) dirigida por Tina Rathbone, quien más adelante se haría cargo de la dirección de dos capítulos de la serie televisiva *Twin Peaks*.

En 1988 dirigió cuatro spots publicitarios para el perfume *Obsesión*, de Calvin Klein; y le seguiría el corto *El Vaquero y el Francés* (*The Cowboy and the Frenchman*, 1988, EE.UU., 22 min., color, vídeo), ambientado en el salvaje oeste. El cortometraje cobró vida gracias a la revista francesa *Figaro Magazine*, que con motivo de conmemorar su décimo aniversario, congregó el

talento de cinco directores de cine de fama mundial: Werner Herzog, Jean Luc Godard, Andrej Wajda, Luigi Comencini y David Lynch, para realizar cinco cortometrajes inspirados en *París vu par*, un filme de 1965 construido a base de diversas colaboraciones.

El Vaquero y el Francés es una comedia absurda en la que un grupo de vaqueros del salvaje oeste dirigidos por Slim (Harry Dean Staton), atrapan a un francés con boina llamado Pierre (Frederick Golchan), quien habla un idioma diferente al de ellos dificultando su intercomunicación, a lo que añadimos el pequeño problema de que Slim es sordo. El conflicto se resuelve cuando un grupo de mujeres francesas a la par de un grupo de vaqueras llegan con cervezas al lugar organizando una fiesta que culmina con el grito: “*Viva la France.*”

Después de este particular cortometraje, David Lynch se vería atraído por un proyecto de la cadena televisiva ABC que en alianza con Mark Frost darían vida a una serie que convulsionaría al estancado panorama televisivo de aquellos años: *Twin Peaks* (Twin Peaks, 1989, EE.UU., 30 capítulos.). En ella el director utiliza nuevamente como escenario una pequeña y apacible comunidad como reflejo de la sociedad estadounidense “*para desarrollar una*

*historia de misterio donde salen a relucir todas las pasiones secretas de los pueblerinos.*¹⁷

En esta ocasión el cineasta utilizaría como punto de partida el hallazgo del cadáver de una joven, Laura Palmer (Sheryl Lee), encontrado a orillas del río, envuelto en plástico. El FBI envía al Agente Dale Cooper (Kyle MacLachlan) para resolver y esclarecer el misterioso crimen: *¿Quién mató a Laura Palmer?*

De acuerdo a las declaraciones del propio director, el asesinato de la chica sólo serviría como paisaje de fondo en la serie y se iría desvaneciendo de manera paulatina conforme aparecieran otros personajes y sus problemas, dejando en claro que la pregunta a responder era en realidad: *¿Qué hay detrás de Twin Peaks?*, una comunidad asechada por fuerzas sobrenaturales.

La serie se compuso por treinta episodios incluyendo el piloto y estuvo bajo la dirección de diversos realizadores que mantuvieron el esquema visual propuesto por Frost-Lynch. El mismo Lynch se hizo cargo de seis episodios (0,2,8,9,14 y 29).

Twin Peaks se comenzó a transmitir en 1990 y estuvo dividida en dos etapas: entre el antes y el después de revelarse el nombre del asesino de la joven Laura Palmer. Esto surgió a raíz de que la cadena televisiva presionara

¹⁷ Payán, Miguel Juan. David Lynch. Madrid, Ediciones JC, 1991.

para que la serie se centrara en este hecho, muy a pesar de la negativa del director.

Tras el éxito repentino de la serie en su primera temporada vino el declive en la segunda etapa,¹⁸ gracias a las numerosas irregularidades que sufrió en su emisión original, dejándose de transmitir en 1991: *“Su popularidad decreció... y ello fue utilizado como excusa para tomar dos decisiones clave que hirieron de muerte a la serie: por una parte se precipitó la revelación del asesino de Laura y por otra, se cambió el día y hora de emisión en dos ocasiones, pensando que así captaría públicos más propicios.”*¹⁹

Después de que Lynch abandonara la serie *Twin Peaks* y en busca de un nuevo proyecto que dirigir, se encontró con su amigo Monty Montgomery quien le presentó la novela de Barry Giffor: *“Salvaje de Corazón”*. *“Leí el libro, y era exactamente lo que necesitaba en aquel momento. El libro y la violencia de América se unieron en mi cerebro y sucedieron muchas cosas... Surgió una película acerca de encontrar el amor en el infierno.”*²⁰

En palabras del propio Lynch, *Salvaje de Corazón* (Wild at Heart, 1990, EE.UU., 124 min., color, 35 mm.) es una película de carretera, un drama psicológico, una comedia violenta y la historia de amor entre Sailor Ripley

¹⁸ Lynch, no participó en la segunda temporada de la serie por las grabaciones de *Salvaje de Corazón*.

¹⁹ Hispano, Andrés. Op. Cit., p. 172.

²⁰ Rodley, Chris. Op. Cit., p. 307.

(Nicolas Cage), un personaje rebelde, con antecedente penales y con buenas intenciones hacia su novia Lula (Laura Dern), quien vive para la relación y hace cualquier cosa para conservarla.

Lynch nos sitúa en Cape Fear, *un lugar en la frontera entre Carolina de Norte y Carolina del Sur*, tal y como lo indica el texto de la primera secuencia. Posteriormente, vemos a la joven pareja salir de una fiesta estudiantil y es interceptada por un individuo que amenaza con una navaja a Sailor siguiendo las órdenes de la madre de Lula, Marietta Pace (Diane Ladd), quien se opone a la relación por el temor de ser acusada por el protagonista, testigo del asesinato de su esposo a manos de ella y de su amante Marcello Santos (J.E. Freeman). Sailor mata a golpes al hombre y es enviado a prisión.

Más tarde, Sailor sale de la cárcel y llama a Lula, quien va a recibirlo a la puerta del correccional. Marietta se opone a su relación por lo que la pareja decide escapar hacia el sur de California. En su travesía se encontrarán inmersos en un mundo de personajes grotescos y situaciones perversas que se combinan con un toque de humor absurdo.

Marietta en su incesante afán por separar a Lula de Sailor recurre a su amante Johnie Farragut (Harry Dean Staton) para que los encuentre, al mismo tiempo la mujer acude a Santos para que elimine a Sailor, pero éste le pide a cambio la cabeza de su amante Farragut y establece un nexo con un mafioso

llamado Mr. Reindeer (W. Morgan Shepherd), quien a su vez ha puesto precio a la vida de Sailor.

Más adelante, Marietta se arrepiente de haber provocado una caza salvaje en donde va de por medio la cabeza de Farragut, por lo que decide ponerlo al tanto de la situación. Posteriormente, la mujer habla con Santos para que desista de matar a su amante y a la joven pareja, pero ya es demasiado tarde. Farragut es secuestrado y asesinado por Juana (Grece Zabriskie), una integrante de la pandilla de Reindeer. Este es un indicio de que la venganza ha comenzado.

Esa misma noche, Sailor y Lula se encuentran en la carretera con un accidente automovilístico, en donde vemos a una joven (Sheryl Lee) con el cráneo abierto en busca de su bolso pidiendo que no le cuenten a su madre que lo ha perdido, al minuto siguiente la mujer muere en brazos de Sailor, y Lula lo interpreta como un mal presagio de la sombra que se cierne sobre ellos.

Camino a Big Tunas, Sailor le confiesa a Lula que fue testigo del asesinato de su padre. Ella, quien vive en un mundo de fantasía, lo interpreta como un engaño y su ilusión comienza a resquebrajarse.

Ya en el lugar, Sailor visita a una vieja amiga, Perdita (Isabella Rosellini), quien le advierte que existe un complot en su contra por haber sido testigo del asesinato del padre de Lula.

Sailor y Lula pasan la noche en un motel en donde conocen a Bobby Peru (Willem Dafoe) un personaje que acaba centralizando toda la trama en su poder de perversión y seducción. Peru convence a Sailor para que cometan un robo con la idea de asesinarlo durante el acto, pero el que finalmente muere es él, mientras que Sailor es devuelto a prisión.

Los jóvenes amantes son separados nuevamente, justo en el momento en el que Lula se entera que está embarazada, pero ella decide esperarlo y tener a su hijo en señal de su amor por él.

Sailor al cumplir su condena sale de prisión, y Lula lo recibe en compañía de su hijo, pero él decide que lo mejor para los dos es terminar. Sailor se aleja y después de ser golpeado por unos sujetos tiene una alucinación que nos remonta a la historia del *Mago de Oz* en la que hace aparición el hada buena (Sheryl Lee) que lo convence de regresar al lado de Lula en lo que se podría interpretar como un *Happy End*.

Salvaje de Corazón contiene numerosas referencias al *Mago de Oz*: el camino amarillo representado por la intermitente línea amarilla de la carretera, la bruja mala del Este (Marietta), el hada buena, los zapatos rojos de Lula, etc.

En *Salvaje de Corazón*, Lynch prosigue una evolución en la complejidad que le lleva desde la linealidad de *Cabeza Borradora* hasta el uso continuo de flashbacks que nos van informando sobre las múltiples razones de la huida de Lula y Sailor.

Esta deformada versión de la novela de Gifford, reafirmó a Lynch como el mejor en retratar a su país -Estado Unidos-, en el que la máscara de la normalidad sirve para encubrir un mundo desordenado y lleno de deformidades.

La película ganó el reconocimiento en el Festival de Cannes en 1990 ante un jurado presidido por el director italiano Bernardo Bertolucci, haciéndose acreedor a la Palma de Oro. En 1991, fue nominado en los premios Óscar, en el Festival Fantasporto, en los Globos de Oro y en los Independent Spirit Awards.

Aunado al triunfo de *Salvaje de Corazón*, Lynch se daría el lujo de producir al lado de Angelo Badalamenti, el álbum *Flotando en la Noche* (*Floating Into the Night*, 1989, EE.UU.) con diez canciones interpretadas por

Julee Cruise, que incluían los temas de *Twin Peaks* y *Misterios de Amor de Terciopelo Azul*.

El álbum daría vida, un año más tarde (1990), a *Sinfonía Industrial # 1* (Industrial Symphony # 1, 1990, EE.UU., 49 min., color, vídeo), un concierto que tuvo lugar en la Academia de Música de Brooklyn dentro del New Wave Festival. Y aunque sólo se presentó una vez, el cineasta tuvo la oportunidad de grabarlo para posteriormente montarlo para su distribución en video que incluye apariciones de Nicolas Cage, Laura Dern, Michael J. Anderson (el enano de *Twin Peaks*), entre otros.

Asimismo, el cineasta se dio la oportunidad de abarcar otros campos como el de la publicidad, creando cuatro spots publicitarios del perfume *Opium* de Ives Saint Laurent (1990); dos anuncios para Alka Seltzer (1993); Giorgio Coffe (1993), cuatro anuncios para la televisión japonesa ambientados en *Twin Peaks* y protagonizados por muchos de los personajes de la serie; un anuncio para la pasta de marca Barilla (1993); Revealed (1993) un mensaje de servicio público para la Sociedad Americana de Lucha Contra el Cáncer; Sun Moon Stars (1994) anuncio para el perfume Karl Lagerfeld; The Wall (1995) un anuncio para ADIDAS; Clear Blue One Minute (1997), un promocional para una prueba de embarazo casera; Nuclear Winter, Dead

Leaves, Rocket y Aunt Droid (1997), serie de cuatro spots para el SCI-FI Channel.

También en este periodo produjo y dirigió el promocional de *Dangerous* para la gira del mismo nombre de Michael Jackson; el videoclip para la canción *Wicked Game* (1991) de Chris Isaak, incluida en *Salvaje de Corazón*; *Unfinished Sympaty*, video para el grupo británico Massive Attack (1990); *Longin*, video promocional para el cantante japonés Yoshiki (1995).

Para televisión produjo *Crónicas Americanas* (American Chronicles, 1990-1991, EE.UU.) una serie de quince episodios para la cadena televisiva FOX; *En el Aire* (On the Air, 1991-1992, EE.UU.) una serie de siete capítulos para la ABC; *Cuarto de Hotel* (Hotel Room, 1993, EE.UU.), capítulo piloto compuesto de tres episodios para la cadena HBO. Ninguna de las tres series alcanzó el éxito obtenido por *Twin Peaks* en su primera temporada.

El retorno del director al mundo fílmico se dio con *Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo* (Twin Peaks: Fire, Walk With Me, 1992, EE.UU., 134 min., color, 35 mm.) rodada en 1992 y presentada al público en 1993 durante el Festival de Cannes sin obtener el aprecio de la crítica especializada que opinaba que Lynch se estaba valiendo de la popularidad de la serie al realizar la película, ante lo que él comentó: "*Cuando se acabó la serie experimenté una especie de tristeza. No me resignaba a abandonar el mundo de Twin*

*Peaks. Me pareció interesante convertirla en un filme, en vez de una serie abierta.*²¹

Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo inicia con el caso de Teresa Banks (Pamela Gidley), asesinada justo un año antes de la muerte de Laura Palmer. Su cadáver es mostrado en la penumbra, con su mirada fija en ninguna parte, su pelo seco y polvoriento, contrastando en extremo con el cadáver de Laura Palmer que vemos en la serie, cuya imagen es la de una mujer atractiva aún después de muerta.

El crimen es investigado por el agente Desmond (Chris Isaak), quien desaparece misteriosamente. El agente Cooper (Kyle MacLachlan) será el encargado de retomar el caso y lo último que escuchamos de él con su habitual seguridad -antes de que la imagen se funda a negro- es: *“Creo que el asesino volverá a actuar. La cuestión es contra quién y cuándo.”*

Posteriormente, en la pantalla aparece el plano general de la entrada de *Twin Peaks*, ya visto en la serie, con la leyenda *“Un año después”*. Lynch nos sitúa días antes de la muerte de Laura Palmer (Sheryl Lee) revelándonos la doble vida del personaje: de día es la reina del Instituto que comparte todo con su amiga Donna (Moirra Kelly); y de noche se ve sumergida en el mundo de las drogas y la prostitución.

²¹ Lacalle, Charo. Op. Cit., p. 46.

Un día Laura Palmer descubre que a su diario le han sido arrancadas dos hojas, el miedo se apodera de ella y corre a buscar a su amigo Harold. Ella sospecha que fue Killer Bob (Frank Silva), un ser maligno que habita en los bosques de Twin Peaks y que la acosa constantemente.

En la siguiente escena vemos al agente Cooper haciendo un pronóstico sobre la próxima víctima, en este caso Laura Palmer.

Laura conforme sigue la historia comienza a sospechar que su padre Leland Palmer (Ray Wise) y Killer Bob son una sola persona, la misma que durante años a abusado sexualmente de ella, y lo descubre gracias a una serie de pistas proporcionadas por personajes enigmáticos que se presentan en su vida y en sus sueños: la Sra. Tremond, el Enano (Michael J. Anderson), Philip Gerard el manco (Al Strobel) y Lady Leño (Catherine Coulson), entre otros.

Laura Palmer vive su último día de vida desconcertada y lejos de poder abandonar este submundo se envuelve cada vez más en él. Por la noche acude con su amiga Ronette (Phoebe Augustine) a una fiesta organizada en el bosque, ahí se encuentran con dos amigos, quienes al fulgor de la noche terminan atándolas a una silla.

El hecho es aprovechado por Leland, quien -poseído por Bob- golpea a los jóvenes y se lleva a las dos chicas hasta un vagón abandonado en medio del bosque del que Ronette logra escapar. En un ritual espeluznante éste termina asesinando brutalmente a Laura, su propia hija, tal y como lo hizo un año antes con Teresa Banks y se deshace del cadáver envolviéndolo en plástico y arrojándolo al río.

Laura después de muerta llega a la Habitación Roja y es recibida por un ángel, un mejor destino que el de la mayoría de los personajes de la serie.

No todos los actores de la serie participaron en este filme, algunos como Joan Cohen y Sheryl Fen fueron eliminados, e incluso Lara Flynn Boyle se vio sustituida por Moira Kelly en su papel de Donna. Mientras que otros como Chris Isaak, David Bowie y Kiefer Sutherland se unieron al reparto.

Para maximizar la comercialización del filme muchas escenas rodadas fueron eliminadas del montaje final manteniendo el peculiar y atrapante estilo de Lynch y de la serie en particular.

El lapso de tiempo entre *Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo* y su siguiente ejercicio fílmico no fue de inactividad para David Lynch, quien fue partícipe en diferentes proyectos tales como: la producción del álbum *La Voz del Amor* (The Voice Of Love, 1993, EE.UU.) compuesto por once canciones

con letra de David Lynch, música de Angelo Badalamenti e interpretadas por Julee Cruise. También participó como productor ejecutivo en el filme *Crumb* (Crumb, 1994, EE.UU.) de Terry Zwigoff, un documental sobre Robert Crumb, famoso dibujante de cómics *underground*. Asimismo, participó como productor ejecutivo y con una pequeña incursión como actor en *Nadja* (Nadja, 1994, EE.UU.) de Michael Almereyda, una historia de vampiros ambientada en Nueva York.

En 1995, Lynch fue invitado por la fotógrafa Sara Moon para participar en el proyecto Lumière y Compañía con motivo de celebrar los Cien años del Cine, dando como resultado: *Premoniciones de una Muerte Malvada* (Premonitions Following And Evil Dead, 1995, EE.UU., 55 seg., b/n, 35 mm.).

La historia se compone de cinco escenas que se pueden resumir en las predicciones de una mujer madura acerca del fatídico destino de su hija al recibir la visita de un oficial de policía, conjugándose el presente, pasado y futuro en un solo instante. Es importante mencionar que los cuarenta cortometrajes fueron filmados con la cámara original de los hermanos Lumière y rodados con luz natural y sin sonido. *Lumière y Compañía* se estrenó en la emisión número cuarenta y seis del Festival Internacional de Berlín en 1996.

Y no sería hasta 1996 cuando Lynch daría comienzo al rodaje de *Por el Lado Oscuro del Camino* (Lost Highway, 1996, EE.UU., 137 min., color, 35

mm.) tras el malogrado intento de llevar a cabo la realización de *El Sueño de los Bovinos* (Dream of the Bovine) un proyecto que lo hubiera hecho ingresar en el género de la comedia, pero que no se consumó por falta de interés de los productores, ya que en este momento Lynch representaba un arma de dos filos.

Por el Lado Oscuro del Camino nació de la frase “Somos una pareja de apaches cabalgando al viento en la carretera perdida” -la cual aparece en la novela de *Night People* (Gente Nocturna) de Barry Gifford- que sirvió para unir el talento de estos dos personajes en la composición del guión de la cinta.

El hilo conductor de la trama surge a raíz de un sueño del director en el que alguien llama a su puerta y a través de un interfono le dice: “*Dick Laurent está muerto*”. Frase que Lynch utiliza para introducirnos al mundo de Fred Madison (Bill Pullman), un saxofonista que vive en un tranquilo barrio californiano en compañía de su esposa, Renee Madison (Patricia Arquette), de quien sospecha le es infiel.

La pareja en la aparente tranquilidad de su hogar, se ve importunada por la llegada de unas misteriosas cintas de video en donde aparece su casa grabada desde el exterior y posteriormente desde el interior, para finalmente mostrarnos a la pareja descansando en su habitación, siendo violada su intimidad. En la última cinta de video que se recibe en el hogar de los Madison

aparece el cuerpo de Renee brutalmente asesinada a manos de Fred, quien es encarcelado por el homicidio de su esposa.

Fred en la cárcel es víctima de insufribles dolores de cabeza que dan pie a un hecho extraordinario que se manifiesta a la mañana siguiente, cuando en la celda del protagonista aparece Pete Dayton (Baltazar Getty), un joven que no logra explicarse como ha llegado hasta ahí y es puesto en libertad ante el asombro de los guardias que no comprenden lo sucedido. Es a partir de este momento en donde la película da un vuelco para continuar con el hilo de la trayectoria de Pete Dayton.

Pete trabaja en un taller mecánico y un día recibe la visita de uno de sus clientes más habituales, Mrs. Eddy / Dick Laurent (Robert Loggia), quien llega en compañía de su novia, Alice Wakefield (Patricia Arquette), la cual guarda un increíble parecido físico con Renee Madison.

Pete y Alice mantendrán un romance que terminará por provocar el enfado de Mr. Eddy, poniendo en jaque sus vidas. Deciden huir juntos, pero antes Alice convence a Pete de que roben la casa de Andy (Michael Masse), un hacedor de películas pornográficas, pero durante el asalto es asesinado por la pareja accidentalmente.

Así emprenden la huida hacia el desierto y se detienen en una cabaña situada en medio de la nada, en donde se lleva a cabo un encuentro sexual entre Pete y Alice quien pronuncia la frase: "*Nunca podrás tenerme*", al tiempo que la cámara se desplaza al rostro de Pete, quien sorpresivamente vuelve a ser Fred. El Hombre Misterioso (Robert Blake) hace aparición en la escena con una cámara de video y acompañado por Mr. Eddy. Fred termina asesinando a Mr. Eddy y se lanza a la huida no sin antes detenerse ante la puerta de su casa y susurrar por el interfono: "*Dick Laurent está muerto*".

Por el Lado Oscuro del Camino es una película difícil de contar, ya que no tiene una lógica definida, pero que guarda una relación estrecha con la anterior filmografía del director. En ella, Lynch retoma uno de sus temas favoritos: "*la dualidad y la miseria oculta de la naturaleza humana.*"²²

Para la realización de esta obra contó con la ayuda de Angelo Badalamenti en la composición de la música, mientras que la selección de canciones corrió a cargo de Trent Reznor, incluyendo temas de David Bowie, Lou Reed, Smashing Pumpkins, Marilyn Manson (quien tiene un pequeño papel en la película) y Nine Inch Nails.

A su estreno (1996), la película no fue bien recibida por la crítica, tal fue el caso de Roger Ebert y Gen Siskel (q.e.p.d), dos de los críticos más leídos

²²Lacalle, Charo. Op. Cit., p. 50.

en Estados Unidos, escribieron que era una de las peores películas de la historia del cine dándole sus dos famosos “*pulgares abajo*”. Lynch lo utilizó a su favor, escribiendo en el cartel promocional “*Siskel y Ebert le dieron dos pulgares hacia abajo. Otra razón para ver Lost Highway.*”

Dos años más tarde (1998), Lynch fundó su casa productora Picture Factory y puso en marcha proyectos como: *Woodcutters from fiery ships*, una coproducción con las firmas japonesas Bandai, Toky Synergy (Nikkey) y KDD, basado en historias y personajes del director; *Bad Day On The Midway*, una adaptación a las pantallas del CD-Room: *The Residents*.

Ese mismo año, Lynch dio inicio con la filmación de *Una Historia Sencilla* (*The Straight Story*, 1999, EE.UU., 111 min., color, 35 mm.), que en palabras del Carlos Boyero es: “*Una película sobre la inminencia de la muerte que chorrea vida en cada plano, filmada con belleza púdica, sobriedad que te revela un millón de sensaciones agradecibles y conmovedoras, sentimientos, paisajes y diálogos descritos con la maestría de un clásico, con el toque de un poeta, con la sabiduría de alguien que ha explorado el fondo del ser humano.*”

Una Historia Sencilla es un inmenso travelling a través del cual Alvin Straight (Richard Farnsworth), un hombre de setenta y tres años, que pese a su precario estado de salud, emprende un viaje de seis semanas montado en una podadora de césped desde Iowa a Wisconsin, con el fin de visitar a su

hermano Lyle (Harry Dean Staton), al enterarse que éste ha sufrido un infarto y a quien no ha visto en más de diez años.

Alvin a lo largo del viaje, tanto físico como interior, interactúa con una serie de personajes aportándoles algo de sí mismo y desenmarañando una compleja serie de recuerdos personales como: la infancia al lado de su hermano, la tragedia de su hija Rose (Sissy Spacek), su lucha contra el alcoholismo, entre otros.²³

Esta película fue producto de una de las alianzas más extrañas en la historia del cine: David Lynch y la productora Disney, que se arriesgó trabajando al lado del cineasta, que una vez más demostró su capacidad para abarcar todo tipo de géneros en una historia aparentemente accesible pero plagada de sus obsesiones más comunes y de elementos reconocibles de su peculiar estilo.

Una Historia Sencilla fue presentada en 1999 en el Festival de Cannes, en donde obtuvo una buena aceptación por parte de la crítica. Fue ganadora en el Festival de Cine Europeo como mejor película; el Círculo de Críticos de Nueva York en las categorías de mejor actor (Richard Farnsworth) y mejor fotografía (Freddie Francis); en el Independent Spirit Awards como mejor

²³ Todas los personajes que se cruzan en el camino de Alvin sirven para replantearse la necesidad de reflexión, balance y perdón para lograr la paz interior: la chica representa a la familia; los ciclistas, la juventud; el matrimonio, la amistad; el excombatiente, el pasado; el cementerio y el sacerdote, la muerte y la religión.

película y mejor director, mejor guión (John Roach y Mary Sweeney) y mejor actor (Farnsworth); y finalmente, sería nominada al Óscar en la categoría de mejor actor (Farnsworth).

Tras el estreno de *Una Historia Sencilla*, Lynch regresaría a ser Lynch con su último trabajo cinematográfico *Mulholland Drive: Sueños, Misterios y Secretos* (Mulholland Drive, 2001, EE.UU., 145 min., color, 35 mm.) que nació de un piloto realizado y rechazado para la cadena ABC propiedad de Disney, dando pie a la concepción de un inquietante filme que terminó siendo financiado por el Canal Plus de Francia.

Durante esta etapa, Lynch se abrió paso en Internet con una serie de animación para adultos llamada *Dumbland* que cuenta las aventuras de un violento y malhablado personaje.

Mulholland Drive: Sueños, Misterios y Secretos narra la historia de una mujer que ha perdido la memoria en un accidente automovilístico y que por casualidad conoce a Betty, una joven aspirante a actriz que llega a los Ángeles con el único fin de realizar sus sueños de convertirse en estrella de cine. Ambas mujeres se comprometerán y recorrerán un camino sin retorno que las llevara a descubrir la identidad de la amnésica.

A la par se desarrolla la vida de un director de cine, Adam Kesher (Justin Theroux), quien lidia con los problemas de la imposición, el control temático y de personajes en el estudio para el que trabaja y al que ambas protagonistas se verán vinculadas.

A su vez Lynch nos ofrece una serie de fragmentos de imágenes inconexas en las que el director hace gala de personajes y situaciones extrañas: vaqueros salidos de la nada, asesinos a sueldo, el Club del Silencio, que lejos de ayudarnos a resolver el misterio sobre la identidad de Rita nos confunde aún más en el afán de reconstruir lo sucedido. Asimismo, devela la existencia de una llave azul que nos trasladará a una realidad y a un doble desdoblamiento -al igual que en *Por el Lado Oscuro del Camino*- en donde descubrimos la verdadera identidad de las protagonistas.

Esta película le valió a Lynch la nominación a la Palma de Oro como mejor película y el premio a mejor director en el Festival de Cannes, que lo nombró presidente del jurado en su edición número cincuenta y cinco del 2002. Asimismo, fue nominado al Óscar como mejor director, pero la Academia una vez más lo pasó por alto, pese a que la película logró reunir un excelente equipo de trabajo.

Finalmente podemos decir que David Lynch cuenta ya con una sólida filmografía y estilo propio sin más pretensión que la de comunicar

sentimientos en el término más extenso de la palabra. Sin embargo, tiene aún guiones escritos que no ha podido realizar por falta de productores que se arriesguen a trabajar con él, a pesar de ser uno de los creadores cinematográficos más importantes de las últimas décadas, sobre todo por sus últimos riesgos narrativos que abren brecha en el camino del cine del siglo XXI.

1.2. Otras Actividades.

David Lynch es un hombre que no se toma en serio la postura del artista enamorado de sí mismo y de su obra: *“Artista suena un poco pretencioso. Implica tanta vanidad, tanta conciencia de sí y del status que uno tiene... No es el status lo que me hace avanzar, son mis ideas, mi trabajo, mi placer por el trabajo. Preferiría considerarme un trabajador. Hay un motón de cosas que estimulan mi espíritu. Cuando uno se concentra en una cosa en particular, termina perdiéndose en ella; abandonándose por completo. Y es algo maravilloso. Por eso trabajo sobre materiales y expresiones diferentes, porque en cada ocasión, por un instante, me sumerjo totalmente dentro de ellas.”*²⁴

Su visión del arte consiste en *enamorarse de una idea* y luego tratar de representarla de forma abstracta, evitando siempre la obviedad. Dicho amor

²⁴ Geocites. El Cálculo y el Instinto, Octubre 1999.

suele ir ligado a situaciones de perversión moral, a texturas físicas, a objetos recurrentes y otros fetiches.

Lynch ha incursionado en diferentes ámbitos como la pintura, la fotografía, el diseño, la música y la publicidad, dando vida a una extensa obra que no hace más que inquietar y conmover el alma humana, mostrando aquello que se esconde tras lo aparente y cotidiano.

En la pintura ha sido influenciado por la obra de Edward Hopper, Francis Bacon y Norman Rockwell. Insectos muertos, materia quemada y trozos de carne le sirven para crear un universo abstracto lleno de misterio, dando vida a cuadros como *La sombra de una mano retorcida sobre mi casa* (1988), *De repente*, *Mi casa se convirtió en un árbol de llagas* (1990) o *Me veo a mi mismo* (1992), donde texturas febriles y oscuras representan la fragilidad del hogar ante el exterior y, en el último caso la proyección de la persona de Lynch sobre sí misma. Podríamos decir que su obra pictórica, es una continuación de lo que su cabeza es incapaz de plasmar en la pantalla.

Además de pintar y en su búsqueda de nuevas técnicas para plasmar sus ideas, en una ocasión diseccionó un pescado y luego lo presentó con un manual de cómo unirlo y ponerlo en agua una vez terminado, y lo tituló: *Montaje de peces para niños* (1979).

Por otro lado, el trabajo fotográfico de Lynch muestra su gusto por la industria (elemento distorsionador de la realidad), por las texturas (plastilina, barro y otros materiales que dan vida a esculturas hechas por él mismo y que después fotografía) y diversos objetos (máquinas, instrumentos quirúrgicos, electricidad, juguetes, hormigas, entre otros) en títulos como *Hombre Pensando* (1988) o *Cabeza de barro con pavo, queso y hormigas* (1991).

Durante años, una de las facetas más desconocidas de Lynch ha sido la diseñador de muebles, él afirma que como pintor buscaba un nuevo desafío, y la utilización de múltiples herramientas lo llevó inevitablemente a crear nuevas cosas. Sus muebles, basados en sus propias ideas, revelan una forma de vida funcional y descubren al amante de texturas que gusta combinar diferentes materiales. Para darnos una idea de su estilo, hay que ver la película *Por el Lado Oscuro del Camino*, en donde todos los muebles que aparecen en la casa de los Madison fueron diseñados por él. Actualmente, la casa Suiza Casanostra AG es la encargada de fabricar y comercializar sus muebles en ediciones limitadas.

Sus pinturas, fotografías y muebles han sido objeto de múltiples exhibiciones en galerías y museos no solo de la Unión Americana, sino también de todo el mundo.

También ha incursionado en el mundo de la música como productor, compositor, arreglista, etc. No podríamos entender sus películas sin tomar en cuenta el papel que juega la música en ellas. David Lynch es un director especialmente interesado en el aspecto sonoro de sus obras desde sus inicios hasta sus últimos trabajos. A través de ella logra transmitir mensajes y atmósferas. La música, le sirve además para dar un aspecto atemporal a sus obras ya que conjuga música actual con temas clásicos de los años 50, 60 y 70.

A lo largo de toda su filmografía ha contado con el apoyo de Angelo Badalamenti, quien sabe traducir perfectamente todo lo que Lynch intenta transmitir en cada una de sus historias.

Además, ha sabido combinar diferentes estilos de música como pueden ser los de Jobim, Roy Orbison, Barry Adamson, Bowie, Trent Reznor, Rammstein, Lou Reed, Smashig Pumpkins, Marilyn Manson y Pixies, adaptándolos a sus necesidades fílmicas

La relación de Lynch con la música no sólo se limita al ámbito de las películas y aunque parte de ellas, también ha producido discos a artistas como: Julee Cruise, Chris Isaak y Jocelyn Montgomery.

Ligado a la música está su participación en la dirección y producción de videos musicales y/o promocionales para: Chris Isaak, Massive Attack, Michael Jackson y Yoshiki.

En el terreno de la publicidad ha podido experimentar y aprender sobre lo último en tecnología audiovisual, ha participado en campañas tanto lucrativas como no lucrativas, tratando de crear conciencia, inquietud e incertidumbre en el espectador a través de cada una de sus pequeñas historias. Ha trabajado para marcas como Ives Saint Laurent, Calvin Klein, Giorgio Armani, Alka-Seltzer, Barilla Pasta, Georgia Coffee, Adidas, Play Station, American Express y para el sector público de su país.

Por otro lado, dió vida a la tira cómica *El Perro más Furioso del Mundo* (The Angriest Dog In The World, 1983-1992) que aparecía semanalmente en el diario L.A. Reader.

También ha probado suerte en la animación, con una serie para internet titulada *Dumbland* (Dumbland, 2000, E.E.U.U.) y con *Rabitts* (Rabitts, E.E.U.U. 2000) en formato DVD, en el que los personajes son conejos con cuerpo de humanos.

Cabe mencionar, que en Internet Lynch ha encontrado el medio ideal para experimentar y realizar nuevas propuestas sin ningún tipo de restricción,

lo cual le abre la posibilidad de acceder a otros mundos. Actualmente se encuentra trabajado en su página web www.davidlynch.com.

Asimismo, ha desarrollado múltiples proyectos, tanto para cine como para televisión, a través de su casa productora *The Picture Factory* entre los que destacan: *Woodcutters From Fiery Ships*, una producción para tres firmas japonesas (Bandai, Toky Synergy y K.D.D.); *Amnesia Moon* de Jonathan Lethem; *The Big Blow* de Joe Lanzadle; *The Lighthouse at The End of The World* de Stephen Marlowe; *Driven To It* de Robert Bauer; y *Bad Day On The Midway* una adaptación del CD Romm de The Residents.

Finalmente, hay que mencionar su incursión en la actuación, interpretando pequeños papeles en películas como *Heart Beat* (1978), *Dunas* (1984), *Zelly and Me* (1988), *Twin Peaks* (1992), *Nadja* (1995) y *Traphik* (1999).

Sin duda todas estas facetas contribuyen a la consolidación de su estilo cuya máxima expresión la encuentra como cineasta, pues es en el cine en donde logra combinar la pintura, la fotografía, la música, el diseño, la producción y la dirección, dando como resultado una coherente filmografía cuyo contenido posee todas las obsesiones del director.

CAPITULO 2

MÁS ALLÁ DE LA SUPERFICIE VISIBLE

I. **MÁS ALLÁ DE LA SUPERFICIE VISIBLE.**

1.1. **Temáticas.**

El gran mérito de David Lynch consiste en su inquebrantable fidelidad hacia su forma de hacer cine. Es un director que escapa a toda clasificación de géneros, “*no me gustan las películas que pertenecen a un solo género*”, afirma el propio Lynch. En una sola de sus películas podemos encontrar una mezcla entre *thriller*¹, *road movie*², *erótico*³, *horror*⁴ y cine negro⁵, por citar algunos.

Lo que realmente le interesa al director, es explorar nuevas formas de plasmar sus ideas en la pantalla con el único fin de transmitir emociones. De dónde vienen sus ideas y hacia dónde van es algo que ni él mismo se atreve a explicar, para Lynch: “*la mente es un lugar hermoso y maravilloso, ¿Qué tan grande es? No lo sabemos pero las ideas a veces entran en ella... Identifico a*

¹ Se llama así a toda película que explota el suspenso, la intriga y cualquier manifestación de la violencia, y que intenta provocar una reacción emocional por parte del espectador.

² Estilo de filmes que se caracterizan por su rodaje en extensas carreteras. Son historias en las que el protagonista realiza un viaje tanto físico como emocional, en el que asistimos a un cambio interior del personaje.

³ La sexualidad es el elemento que desencadena el conflicto y nos introduce a historias que nos revelan esta faceta humana.

⁴ Género en el que se inscriben todas aquellas películas que tienen como fin infundir un temor constante que perdura en el espectador aun luego de terminada la función.

⁵ Se caracteriza por sus personajes decadentes, la indiferenciación de valores y el destino trágico de sus protagonistas. Se asocia principalmente a las películas de gangster. Su escenario es la ciudad, principalmente de noche.

las ideas con los peces, están nadando y a veces atrapamos algunas, ellas hablan con la mente consciente y nos explican todo.”⁶

En diversas entrevistas confiesa que las ideas no suelen identificarse al momento de presentarse ante su puerta, pero que de alguna manera llegan a él y lo único que tiene que hacer es extraer de ellas el mayor sentimiento posible y traducirlo al medio.

Lynch comenta que las *“ideas vienen como amenazas, como en la vida, a veces nos reímos en la mañana y en la tarde lloramos, uno no sabe realmente lo que va a suceder. Es hermoso moverse a través de diferentes estados de ánimo y sentimientos basados en las ideas que vienen y van.”⁷*

Las ideas te dictan que hacer *“muchas veces no te das cuenta de lo que será una película hasta que está terminada. Es extraño como las ideas se transforman y desarrollan conforme avanza.”⁸*

David Lynch posee un particular sentido de la narración poco convencional, sus historias son contadas de tal forma que desquician nuestros sentidos. La fragmentación atemporal, repentinos cambios de ritmo, atmósferas inquietantes, predominio de la imagen y el sonido, motivos recurrentes (electricidad, lámparas, carreteras, fuego, rejas blancas y

⁶ Cárdenas Cortés, Isabel. David Lynch, Conferencia de Prensa. Cannes, mayo, 2001.

⁷ Cárdenas Cortes, Isabel. Op. Cit.

⁸ Cárdenas Cortes, Isabel. Op. Cit.

hamacas, máquinas, hoteles, letreros luminosos, teléfonos, coches y cafeterías al estilo de los años 50, cortinas rojas, etc.), personajes en tensión constante, alternancia entre realidad y sueño, dobles, desdoblamientos, violencia, sexo, humor negro y enigmas que resolver, son las principales constantes en la obra de este cineasta.

Fondo / Superficie. (Contrastes)

Lynch afirma que las películas deben mostrar aspectos de la vida y aunque cada uno de sus filmes posee su propia historia y esencia, todas nacen de su firme convicción *de que algo oscuro y siniestro se esconde por debajo de la superficie*. Un motivo temático que lleva implícito su gusto por el misterio, que surge de la naturaleza humana, no exenta de curiosidad.

La necesidad de descubrir, de saber, de descifrar la verdad, es una forma de controlar la realidad, de tener atado al espectador ante los peligros que acechan al protagonista, y aunque muchas veces creemos haber encontrado una respuesta, Lynch se encarga de sembrar nuevos enigmas que nos impiden comprender en su totalidad lo que está sucediendo ante nosotros.

El misterio se hace patente a través de lo *oculto*, de todo aquello que no se cuenta en el cine de Lynch, ya que como espectadores nos vemos en la

necesidad de reconstruir sus historias a base de fragmentos, en donde la acción de la historia gira en torno a hechos ocurridos fuera de campo. *“Es emocionante que exista algo más que lo que el ojo ve... y para encontrar una respuesta muchas veces utilizamos nuestra imaginación. Los fragmentos de cosas son interesantes, por que te permiten soñar el resto.”*⁹

Cuando se le cuestiona sobre el significado de sus películas, el director se niega a dar explicaciones: *“Es imposible contar como pasan determinadas cosas. Y luego está el peligro de matarlas al hablar de ellas. Empiezas a pensar en articular algo y de repente lo ves tal y como es y la magia desaparece. Cuando hablas de algo lo limitas. Se convierte en eso y nada más. Me gustan las cosas que tienen algo en su interior. Tienen que ser abstractas y mientras más lo sean es más posible que tengan ese algo.”*¹⁰

El director sugiere frecuentemente al espectador interpretar por sí mismo su trabajo. Así que no es ningún secreto que a David Lynch le guste dejar a sus espectadores en la oscuridad tratando de encontrar la puerta de entrada a su *ilógico* mundo.

Este motivo temático nos devela la fascinación de Lynch por los fuertes contrastes y por todo aquello que atente contra la simetría de sus filmes, ya sea en la oposición dialéctica de tiempo, espacio y personajes contrapuestos:

⁹ Rodley, Chris. Op. Cit., p. 54.

¹⁰ *Ibidem.*, p. 56.

*“todos tenemos dos lados, el mundo en el que vivimos es un mundo de opuestos y la cosa es reconciliar los dos lados y el término medio es como el poder de ambos.”*¹¹

Es así, como el director nos muestra, a través del contraste, mundos en apariencia antagónicos que forman parte de una misma realidad. Sus películas muestran ambos lados, teniendo en primer lugar, la representación de todo lo que se halla en la superficie, lo cual se traduce en aquello que nos resulta cotidiano y, en segundo lugar, nos lleva hasta el fondo en donde se encuentra lo más decadente de la sociedad, en un proceso que Antonio José Navarro define como *“Lo cotidiano sometido a la distorsionadora inflexión de lo turbio y enfermizo que subyace bajo la superficie.”*¹²

Sus películas se desarrollan en algún lugar de Estados Unidos, ya sea en ciudades industriales (*Cabeza Borradora* y *El Hombre el Elefante*) que se intuyen por ruidos y un diseño agobiante, o bien, en pequeños suburbios (*Terciopelo Azul*, *Twin Peaks*, *Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo*, *Salvaje de Corazón*, *Por el Lado Oscuro del Camino* y *Una Historia Sencilla*) en donde el director recrea el paisaje de las ciudades estadounidenses en las que creció, al tiempo que pone en tela de juicio la tranquilidad que las caracteriza.

¹¹ Rodley, Chris, Op. Cit., p. 51.

¹² Navarro, Antonio José. David Lynch, La Irresistible Atracción del Abismo. Barcelona, Dirigido por..., Diciembre, 1990.

En estos lugares extremadamente cotidianos, Lynch se sirve de la luz y de la oscuridad para trazar una línea divisoria y llevar a cabo una disección para descubrir lo que éstos esconden.

El orden, la luz, la tranquilidad y el amor se muestran en las primeras secuencias de sus películas a través de imágenes agradables y luminosas que provocan una sensación de seguridad. El día es el momento ideal para mostrar lo bello, resaltando las virtudes de una sociedad inmersa en el Sueño Americano: familias felices, lealtad, honestidad, amistad, amor, etc. Y se traduce en espacios exteriores e interiores amplios e iluminados en los que predominan los colores pastel, como símbolo de lo positivo, inocente e ingenuo de la sociedad en general y de los individuos en particular.

En contraposición, es por la noche cuando se hacen realidad las transformaciones tanto de situaciones como de personajes. En ella impera el caos, la sombra, la oscuridad, los vicios, el deseo y la violencia, sacando a la luz las perversiones de una sociedad aparentemente perfecta: familias destruidas, corrupción, incesto, traición, asesinato, entre otros. Para representar este lado, el cineasta utiliza colores oscuros, espacios cerrados y claustrofóbicos en donde la luz no tiene lugar con el fin de reforzar la tensión en el espectador. La oscuridad le ha servido a Lynch como catalizador de la

imaginación creativa puesto que en ella encuentra ecos de lo más perturbador y peligroso que existe en el alma humana.

Lynch utiliza estos elementos como extensión del paisaje emocional que se dibuja entre los personajes a lo largo de la historia. Ya desde *Cabeza Borradora*, la envolvente oscuridad del departamento de Henry Spencer contrasta con la luminosidad del mundo onírico al que accede mediante el radiador, de igual forma la vida de este personaje parece desarrollarse del lado más oscuro de su existencia pues vive, simbólicamente, una noche perpetua; en *El Hombre Elefante*, John Merrick vive de día como un caballero que pertenece a la alta sociedad inglesa del siglo XIX, mientras que por la noche toda esa ilusión se resquebraja al ser exhibido como un monstruo; en *Terciopelo Azul*, la fragilidad de la línea divisoria entre el orden y el caos está representada por la calle Lincoln que separa el barrio de casas espaciosas e iluminadas en las que habitan Jeffrey y Sandy con relación a los edificios oscuros y cerrados en los que están Dorothy y Frank; en *Por el Lado Oscuro del Camino*, el hogar de los Madison carece de elementos decorativos, cuenta con paredes oscuras y pasillos casi laberínticos como un reflejo de la fría relación que lleva la pareja que contrasta con la casa y vida de Pete Dayton, un mundo iluminado con casas unifamiliares, jardines, amigos y una excelente relación con sus padres.

Reminiscencias de los Años 50.

Es relevante mencionar que en la mayoría de sus películas podemos detectar reminiscencias de los años 50: el peinado de Henry (*Cabeza Borradora*), la música de *Terciopelo Azul*; las cafeterías, jóvenes escolares y faldas amplias (*Terciopelo Azul* y *Twin Peaks*), los autos descapotables (*Terciopelo Azul*, *Twin Peaks*, *Salvaje de Corazón*, *Por el Lado Oscuro del Camino*), la imagen de algunos de sus personajes como la Sailor y Marietta (*Salvaje de Corazón*), Jeffrey y Sandy (*Terciopelo Azul*) y los padres de Pete Dayton (*Por el Lado Oscuro del Camino*), la presencia de mujeres fatales como Dorothy, Alice, Laura Palmer, Perdita. Y otros personajes, entre los que destacan los gangsters, policías y/o investigadores como sacados de una película del cine negro, cuyo auge se dio principalmente en la década de los años 50.

El gusto del director por los años 50 se convierte en un elemento que causa extrañeza, al presentar un contraste entre el colorido de la época en contraposición con lo sombrío de los relatos en un intento por mostrar la perversión de todo lo que puede ser bello.

Sueño Americano.

El director, a través de su filmografía nos muestra su muy particular visión de la cara menos amable de la sociedad norteamericana, poniendo en tela de juicio los valores morales del llamado *Sueño Americano*, tales como el bien y el mal, la ética, la unidad familiar, la honestidad y la lealtad, plasmando en la pantalla una visión alternativa tanto estética como temática que contribuye a establecer un análisis más allá de la superficie visible, consiguiendo sembrar más de una duda respecto a la autenticidad del *American Dream*. Y es por medio del *contraste entre la imagen que los americanos tienen de sí mismos y la infecta realidad, como Lynch evoca el duro proceso del despertar a la conciencia de un pueblo cuya actitud es básicamente la de un iluso y ruidoso adolescente.*¹³

El cine de David Lynch, sin proponérselo, ahonda en la contracara del modo tradicional de vida norteamericano. *“Cualquier ciudadano americano puede llegar a ser presidente de los Estados Unidos”*. Con esta afirmación han crecido durante décadas millones de niños norteamericanos, ya que conforme van creciendo se han visto respaldados por una constitución que tiene como uno de sus principales estatutos el derecho a la felicidad de sus ciudadanos. Esto reforzará la idea acerca del modelo del *Sueño Americano*, que Estados

¹³ Hispano, Andrés. Op. Cit., p. 21.

Unidos se ha encargado de vender al mundo y a sus propios congéneres proyectando una imagen de país equilibrado que conlleva a la felicidad casi innata en el individuo. En este escenario es en donde se mueven las criaturas de Lynch, pero con la excepción de que no son partícipes de ese sueño, destronando ya sea a través de rupturas de vínculos en las relaciones humanas, o concibiendo personajes alucinantes (o alucinados), cuya mirada marginal en cuanto a sentimientos, formas de pensar, emociones o simples diálogos, daban por tierra con las buenas conciencias bienpensantes en la sociedad americana, un estado *normal* de las cosas, siempre en apariencia.

El *Sueño Americano* es visto, entonces, como una ilusión convertida en decepción, algunos la sobreviven y otros más, los más vulnerables, sólo buscan una vida tranquila que los proteja de recibir más golpes: en *Cabeza Borradora*, Henry ve amenazada su rutinaria vida ante la llegada de un hijo no deseado, que puede sobreentenderse como el inquietante cruce de la niñez a la vida adulta; Paul Atreides (*Dunas*), el hombre durmiente ha de despertar para convertirse en aquello que se supone que debe ser, su destino está escrito, él es el Mesías; Jeffrey (*Terciopelo Azul*) inicia su etapa de maduración cuando descubre que el mundo en el que vive no es tan perfecto como él creía; Sailor y Lula (*Salvaje de Corazón*) son los típicos adolescentes que se enfrentan a la difícil situación de la integración al mundo de los adultos; en *Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo*, la vida de Laura Palmer oscila entre

el mundo de los adolescentes y adultos, al tiempo que sufre las consecuencias de sus actos; Fred Madison (*Por el Lado Oscuro del Camino*) es un hombre adulto que como escape a su realidad se recrea en un joven, Pete Dayton, quien termina enfrentándose a sí mismo.

Esto en Lynch se revela como un proceso de iniciación de la adolescencia a la vida adulta en donde sus personajes son puestos a prueba de la manera más anómala posible, a la vez que deja al descubierto la fragilidad de los hábitos que conforman la vida cotidiana.

Y es por medio de la intromisión de elementos distorcionadores en forma de supuestos acontecimientos que condicionan la acción de la historia, como Lynch interna a sus personajes en la búsqueda de una solución para resolver el misterio que esconden, guiados por una excesiva curiosidad que los llevará, en primer lugar, a un enfrentamiento externo con el mundo que les rodea para descubrir un universo alternativo cuya existencia no habían siquiera imaginado y, en segundo lugar, los llevará a un enfrentamiento interno con sus pasiones, deseos y temores reprimidos: el nacimiento del deforme hijo de Henry (*Cabeza Borradora*); la metáfora de la violación a la madre de John Merrick por unos elefantes (*El Hombre Elefante*); la especia Melange en *Dunas*; el hallazgo de la oreja amputada en *Terciopelo Azul*; el cadáver de Laura Palmer (*Twin Peaks*); el asesinato del padre de Lula (*Salvaje de*

Corazón); las hojas arrancadas del diario de Laura Palmer en *Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo*; la llegada de las cintas de video al hogar de los Madison (*Por el Lado Oscuro del Camino*); y el infarto del hermano de Alvin en *Una Historia Sencilla*.

Todos estos hechos llevan a sus protagonistas a recorrer un camino sin retorno en donde el cambio ha comenzado y todo aquello que nos era familiar desaparecerá, abriéndonos las puertas del lado más sombrío de cualquier paraíso cotidiano.

Familia.

La familia, es otro de los temas recurrente en el universo lynchiano, en sus películas propone un pesimista bosquejo de la institución familiar y de lo que hay detrás de ella: infidelidad, celos, mentira, traición, incesto y muerte. Lynch, lo traduce en una particular fórmula "*Cuanto mayor sea la proximidad física o sanguínea, más distante es la realidad que les sustenta.*"¹⁴ Y plantea la posibilidad de que no hay que buscar la fuente del mal lejos de casa, porque ésta convive a diario con nosotros.

La familia se convierte así, en el paisaje idílico que Lynch parece añorar, pero paradójicamente es en su seno donde ocurren las peores pesadillas.

¹⁴ Hispano, Andrés. Op. Cit., p. 21.

Entonces es vista como un ente que más que proporcionar estabilidad atenta contra ella.

En Cabeza Borradora, Henry Spencer sufre el acoso sexual por parte de su suegra y tiene que afrontar una vida conyugal y una paternidad no deseada; en *Dunas*, la familia de Paul Atreides es desintegrada a raíz de una serie de traiciones que se dan en la lucha por la Especia Melange; en *Terciopelo Azul*, es marcado el contraste entre la familia de Sandy y Jeffrey con la de Dorothy, que ha sido destruida por el secuestro de Don y su hijo que están en poder de Frank. Al mismo tiempo, podemos intuir una relación un tanto edípica en la que Jeffrey juega el papel del hijo, Dorothy el de madre y Frank el de padre; en la serie *Twin Peaks*, el engaño y la farsa son las bases sobre las que se sustentan las relaciones de familia, matrimonio y amistad; en *Salvaje de Corazón*, es Marietta –madre de Lula- quien asesina a su esposo, acosa sexualmente a Sailor, y en su afán por separar a la pareja los orilla a huir del infierno familiar para realizar su amor; en *Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo*, Laura Palmer traiciona a sus amantes al tiempo que sufre el abuso sexual (incesto) por parte de su padre Leland Palmer, quien termina asesinandola; en *Por el Lado Oscuro del Camino*, Fred Madison en un ataque de celos mata a Renee (su esposa) y se recrea en un personaje con un entorno familiar ideal que poco le ayuda con sus problemas; y en *Una Historia Sencilla*, Alvin Straight vivió la muerte de su esposa, la llegada de catorce

hijos de los que quedaron siete y de los cuales no sabemos nada a excepción de Rose, quien vive con él y a quien el Estado le quitó la custodia de sus hijos, es decir ambos personajes son los restos de una familia.

La institución familiar sirve a Lynch para hacer, a lo largo de toda su filmografía, un retrato de los estratos de la sociedad estadounidense, haciendo énfasis en las frustraciones y deseos ocultos de la clase media.

Violencia.

La violencia, física y psicológica, juega un papel importante en el cine de Lynch, ya que más que ser una crítica a la sociedad que por un lado pugna por una no-violencia, es la misma que la banaliza y la hace materia prima de nuestros espectáculos preferidos.

La intención del director no es plasmar la violencia de manera literal y explícita (aunque a veces no lo consiga, como en el caso de *Salvaje de Corazón* que contiene escenas en extremo violentas), sino exponerla de una manera realista, exagerándola hasta cierto punto con el fin de hacer que *el público se impresione por el poder que emana de la lucha entre el bien y el mal,*¹⁵ poniendo de manifiesto que la violencia es parte consustancial al ser humano; en unos produce repulsión y en otros fascinación. Las personas somos violentas, mostramos nuestro lado oscuro alguna vez, bien sea por

¹⁵ Hispano, Andrés. Op. Cit., p. 52.

afán de poder, ambición, venganza o simplemente por instinto de auto-conservación cuando nos vemos amenazados.

Imágenes violentas inundan en mayor y menor grado todas sus películas. Sus historias giran alrededor de hechos violentos que, por lo general, ocurren en un tiempo que desconocemos y que sólo podemos intuir o reconstruir a través de *flashback*, fragmentos o recuerdos de sus personajes: el secuestro y la mutilación de Don (marido de Dorothy) en *Terciopelo Azul*, la trágica muerte del padre de Lula en *Salvaje de Corazón*, el asesinato de Laura Palmer en *Twin Peaks* o el de Renee Madison en *Por el Lado Oscuro del Camino* y el pasado violento de Alvin Straight en *Una Historia Sencilla*.

La violencia en *Cabeza Borradora* se manifiesta cuando Henry termina con la vida de su hijo cuya imagen es monstruosa, sugiriendo la idea de un aborto (tema en constante debate de la sociedad norteamericana) y que culmina con un terrible sentimiento de culpa que persigue al protagonista llevándolo al límite de la sin razón; en *El Hombre Elefante*, John Merrick es golpeado y exhibido como un fenómeno por Bytes y por el portero nocturno del hospital; en *Dunas*, una serie de traiciones y hechos violentos conducen a Paul Atreides a un destino que lo lleva a desarrollar poderes mentales que le dan la facultad de quitar la vida con el pensamiento a través de las palabras; Jeffrey, en *Terciopelo Azul*, accede a terrenos que lo harán descubrir su lado

más violento -y al que se ve secretamente atraído- que lo lleva a terminar con la vida de aquel que representa su lado más perverso, Frank Booth, personaje cuya maldad refleja los deseos ocultos y reprimidos del joven protagonista; en *Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo*, la violencia se manifiesta a través de Bob, un personaje que juega un papel similar al de Frank Booth, al representar los deseos reprimidos no solo de Leland Palmer sino de la comunidad en general, dejando al descubierto el lado más oscuro de una apacible comunidad provinciana; un acto violento lleva a Fred Madison a realizar un escapismo mental en *Por el Lado Oscuro del Camino*; y en *Una Historia Sencilla*, aunque no contiene violencia explícita, ésta se hace presente en hechos pasados que llevan al protagonista a un distanciamiento con su hermano al que hace años no ve a causa de una pelea originada por su alcoholismo.

Salvaje de Corazón, merece una mención especial puesto que es la película del director con mayor grado de violencia a nivel físico y psicológico de principio a fin: el asesinato del padre de Lula, la escena en la que Sailor mata a un hombre en defensa propia, los traumáticos recuerdos de Lula que involucran una violación y como consecuencia el aborto al que fue sometida, la violación psicológica de Bobby Peru a Lula, el asalto al banco y la muerte de Peru.

Asimismo, la violencia sexual está presente en los relatos de Lynch. El sexo es un elemento que perturba la vida de los personajes y es mostrado desde la oscuridad a la que ha sido arrojado por una sociedad conservadora que lo reprime y condena por considerarlo un pecado y ahora el sexo reprimido ha ensuciado a esta sociedad en apariencia perfecta, resurgiendo en forma de peligrosos fantasmas: hastío, frigidez (*Cabeza Borradora*), incestos (*Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo*), violaciones (*Salvaje de Corazón*), perversiones donde se busca el placer humillando y dañando a los demás (*Terciopelo Azul*), explotación sexual de la mujer (*Por el lado Oscuro del Camino*), sexo compulsivo (*Terciopelo Azul*, *Salvaje de Corazón*, *Twin Peaks*) e impotencia (*Por el Lado Oscuro del Camino*). Y aunque muchas veces sus personajes parecen disfrutar sus encuentros sexuales al máximo, no significa que el sexo no juegue un papel traumático en sus vidas.

De tal forma, la violencia es un elemento que preside el continuo devenir de los relatos y las conductas de los personajes que los llevan a buscar un estado ulterior que los ayude a liberarse de una excesiva carga moral o sentimental que devendrá en una actitud de aceptación al mundo que les rodea.

Humor Absurdo.

En el cine de Lynch, los estallidos de extrema violencia regularmente van acompañados por momentos de humor absurdo con la intención de aliviar el impacto que producen. El humor absurdo, en el cine de Lynch, no evade la realidad, parte de ella y mediante la repentina transposición del orden de nuestras ideas, desvía la atención de actos que en otras circunstancias causarían lástima, compasión o repulsión en el espectador a través de la caricaturización, lo grotesco y el irracionalismo de situaciones, personajes y diálogos.

En *Terciopelo Azul*, mientras Frank Booth propina una golpiza a Jeffrey, una mujer baila sobre el toldo del auto como ajena a lo que esta ocurriendo; en *Salvaje de Corazón*, el diálogo que se lleva cabo entre Bobby Peru y Lula cuando éste le dice que repita la palabra "fóllame" (en su versión española) y ella accede, él solo se aparta diciendo que será en otra ocasión. En la misma película, en el asalto al banco, un hombre pierde la mano y segundos después un perro la lleva en sus fauces, al tiempo que vemos la decapitación de Bobby Peru; en *Por el Lado Oscuro del Camino*, otro particular ejemplo, es la singular clase de manejo que Mr. Eddy da a un conductor imprudente; y en *Una Historia Sencilla*, el caso de la mujer que atropella ciervos que salen de la

nada, son tan solo una mínima parte de los ejemplos que podemos encontrar en la filmografía del director.

Doble / Opuestos.

El tema del doble, es una constante más en la obra del cineasta que merece especial atención, ya que va muy ligado al gusto del director por los fuertes contrastes. Lynch ha recurrido en buena parte de su obra al tratamiento del desdoblamiento. Una galería de parecidos alternativos o personas que quieren ser otras, atraviesan sus historias dotando a las películas de una característica particular: la marcada presencia de los dobles, o bien, de opuestos.

Para Gerard Lenne, el doble dentro del cine *“es una estructura temática que se organiza a partir de una serie de dualidades en la que cada miembro siempre es negativo del otro.”*¹⁶ Siguiendo esta afirmación, para Besas y Freixas, la temática del doble *“se articula a partir de esquemas binarios: el bien se le opone al mal; al orden al caos, sin matices ni estados intermediarios.”*¹⁷

En el universo Lynchiano todo y todos están contaminados de su opuesto, desde lugares y objetos hasta personajes, *“Todos creen reafirmarse*

¹⁶ Lenne, Gerard: El cine fantástico y sus mitologías, Anagrama, 1974, Pág. 85.

¹⁷ Besas, Joan y Freixas, Ramón. El cine de ciencia ficción, Paidós, Barcelona, Pág. 43

en su opuesto, sin advertir que están invocando un cambio en su interior que les va a enfrentar a sí mismos, ya que en última instancia, despertarán al contrario latente.”¹⁸

El doble, en la obra de Lynch, responde a una profunda indagación existencial acerca de algunos secretos de la vida y a la dualidad que puede existir en cualquier sujeto, doblez que tiene relación con el bien y el mal.

La primera manifestación se puede intuir desde *Cabeza Borradora* en donde Henry se desdobra en un mundo de realidad y sueño; en *El Hombre Elefante*, John Merrick ante su terrible apariencia debe buscar en su interior la belleza, al tiempo que día y noche se alternan para aportar alivio y dolor al personaje, mientras que el Dr. Treves se pregunta a sí mismo, si en el fondo es igual a Bytes de quien rescato a Merrick; en *Dunas*, la lucha se da en la confrontación entre los Atreides y los Harkonnen, personajes opuestos que buscan un mismo fin, apoderarse de la especia Melange; en *Terciopelo Azul*, el opuesto de Jeffrey Beaumont es Frank Booth y el de Sandy William es Dorothy Vallens, asimismo, en la película se puede encontrar al primer personaje desdoblado de la filmografía de Lynch, Ed, un ciego que trabaja en la ferretería del padre de Jeffrey (capaz de memorizar el lugar de cada cosa y hasta adivinar cuantos dedos levanta Jeffrey al aire), mismo que está

¹⁸ Hispano, Andrés. Op. Cit., p. 20.

acompañado por otro Ed que no es ciego; en *Twin Peaks*, el tema del doble es la lógica que articula la razón de ser de la serie, todos tienen un doble y/o un opuesto.¹⁹

Para abordar el tema del doble, debe hacerse referencia a Sigmund Freud y a sus estudios de la teoría del Super Ego, el Ello, y la dualidad del inconsciente, ya que los procesos inconscientes y la forma de interpretarlos permitieron al padre del psicoanálisis explicar algunos de los rasgos de la conducta humana. La búsqueda de la felicidad y la satisfacción de los impulsos libidinosos por el Ello, el Super Yo que establece condiciones para la realización de esos deseos y el Yo que actúa como mediador entre estas instancias, confluyen a partir de su razonamiento en un mismo individuo.

Freud en su ensayo titulado "*Lo Siniestro*" (1919) aborda el tema del doble o del otro yo como la identificación de una persona con otra, en la que se pierde el dominio del propio yo y se sustituye el yo ajeno por el propio, se

¹⁹ Para hacerse una idea de las muchas formas en las que puede manifestarse el tema del doble en la serie, he aquí una lista de posibles:

Paralelismos: Twin Peaks / Invitation to love (la serie que simultáneamente pasa dentro de la serie)

Parecidos: Laura Palmer / Madeleine (prima de Laura), Benjamín Horne (Dueño del hotel) / Leland Palmer (padre de Laura), los agentes Cole / Cooper.

Repeticiones: Los dos Diarios de Laura Palmer, Las dos montañas que dan nombre al pueblo, las dos cintas para chantajear a Benjamín Horne.

Contrarios: Cooper / Albert, La Casa Blanca / La casa Negra, Gigante / Enano.

Diferentes: Gigante / Enano, Laura / Harold

Disfrazados: Windom Earle de motociclista, Madeleine de Laura Palmer, Audrey Horne enmascarada en el prostíbulo de Jack el Tuerto.

Divisiones: La medalla con forma de corazón de Laura Palmer, los veinte mil dólares que Bobby debe a Leo divididos en dos partes iguales del que Laura guarda una mitad.

produce un quiebro que se observa en el desdoblamiento, la partición y la sustitución del yo.²⁰

En esos estados psíquicos pueden conjugarse anomalías relacionadas con el desdoblamiento en estados psicóticos: *“Resulta pues, que ambas afecciones, la neurosis y la psicosis, desarrollan no sólo una pérdida de la realidad, sino también una sustitución de la realidad.”*²¹

Así, el desdoblamiento es el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que el ser tiene en el fondo de sí mismo, de la búsqueda del otro para intentar llenarlo y que puede llevar al sujeto a la locura. Y Lynch parece estar interesado en el proceso mental que conduce a inventar una nueva identidad para evitar el enfrentamiento ante algún episodio traumático o doloroso en la vida de cualquier ser humano. Es así, como recurre a los episodios oníricos o fantásticos (*Cabeza Borradora, El Hombre Elefante, Dunas, Terciopelo Azul, Twin Peaks, Salvaje de Corazón y Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo*), y al desdoblamiento mental de sus personajes como escape de la realidad (*Twin Peaks, Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo y Por el Lado Oscuro del Camino*).

²⁰ Freud, Sigmund. *Lo Siniestro*, Alianza. Madrid, 1991, Pág. 23.

²¹ Freud, Sigmund. *El yo y el ello y otros escritos de metapsicología*, Alianza, 1978, p. 165.

Sueño y Realidad.

La alternancia entre realidad y sueño, es una de las tantas variaciones que tiene el tema del doble en el cine de Lynch, por lo que muchas veces no sabemos si lo que estamos viendo es producto de la imaginación de sus personajes o si en realidad está ocurriendo, dotando a sus películas de un particular manejo del tiempo dado por la fragmentación de sus historias, las cuales podemos dividir en lineales (*El Hombre Elefante, Dunas, Terciopelo Azul, Salvaje de Corazón y Una Historia Sencilla*) y no lineales (*Cabeza Borradora, Twin Peaks: Fuego Camino Conmigo y Por el Lado Oscuro del Camino*).

Lynch anuda la realidad y el sueño de tal forma que nos permite cruzar el umbral entre estos dos opuestos a través de su cine. Sus películas son la puerta que nos permite llegar al *otro lado*, es entonces cuando ilusión y certeza, verdad y ficción, vigilia y sueño, forman parte de un entramado que nos revela un delicado y extraño mundo que también puede ser el nuestro.

Los sueños son los que se encargan de cumplir un deseo que se halla reprimido en el inconsciente de los individuos con el propósito de establecer un diálogo con la conciencia, incluso cuando se trata de una pesadilla, en un peculiar lenguaje de metáforas, figuras y símbolos que informan al que sueña

sobre el significado de la actitud del Yo ante el mundo que le rodea y la vida misma.

Los deseos son el motor del psiquismo, el hombre se satisface con la obtención alucinada del objeto y es a través de la fantasía como la persona trata de resolver sus conflictos, simplemente huyendo de ellos o tratando de hacerlo. La persona no sólo deja de pensar en la situación real sino que también satisface el motivo de frustración en relación con lo que le obsesiona o hace falta, aunque sea temporalmente.

Cabeza Borradora en su inicio nos sitúa en medio de lo que podemos considerar un sueño, en donde un hombre de aspecto extraño controla una serie de palancas dando la impresión de que algo ha comenzado, mientras que de la boca de Henry salen una especie de gusanos precipitándose contra un umbral, esta especie de ensoñación o fantasía alude al proceso de concepción y nos advierte de la paternidad que tendrá que asumir Henry, quien -como escape- se refugia en el onírico mundo de la Dama del Radiador.

En *El Hombre Elefante*, la metáfora de la violación de la madre de John Merrick por unos elefantes funciona como una fantasía que justifica la condición monstruosa del personaje, así como, los sueños que tiene con su madre le proporcionan cierto alivio al calvario que vive.

En *Dunas*, los sueños por primera vez desempeñan una función premonitoria, en donde Paul Atreides es advertido de todo lo que le depara el destino; de igual forma, en *Twin Peaks* (la serie) y en *Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo*, los sueños desempeñan el mismo papel premonitorio, puesto que es a través de ellos como Cooper obtiene pistas sobre el crimen cometido, pero que no alcanza a comprender hasta que suceden, y en segundo lugar, advierten a Laura sobre su fatídico destino.

En *Terciopelo Azul*, es a través de la fantasía (edípica) como Jeffrey adopta el papel de detective para descubrir el misterio de la oreja amputada y descubrir que el mundo no es tan perfecto como él creía, mientras que Sandy encuentra cierto alivio cuando sueña con la llegada de los petirrojos que auguran la resolución de los problemas; y finalmente, en *Salvaje de Corazón* la fantasía será el recurso utilizado por Lula para sobrevivir su inmersión a un mundo en extremo violento al lado de Sailor.

Así, lo onírico como recreación mental de una conciencia que no puede o no quiere aceptar la realidad, juega un papel importante como recurso para entretener saltos atemporales y cambios repentinos de personalidad que nos obligan a estar atentos.

Desdoblamiento de Personalidad.

La serie de televisión *Twin Peaks* representa la primera vez que Lynch comienza a explorar en el tema del doble más allá de su representación física y la maneja como un desdoblamiento mental, tal es el caso de Leland Palmer, un individuo que sufre una alteración de la unidad del YO, que se puede traducir en una invasión del espacio por un YO extraño, en el cual el sujeto cree que otra persona se ha metido en él, así por ejemplo dicen: *Hay otro en mi*. Así, Leland se justifica adoptando de forma inconsciente otra personalidad para cometer incesto y liberarse de la culpa, cuando dice ser “poseído” por una fuerza extraña llamada *Bob*.

En *Por el Lado Oscuro del Camino*, Lynch nos narra la historia de Fred Madison, un hombre que atrapado en su obsesión de que su mujer lo engaña con otros hombres comete un crimen y ante su imposibilidad de afrontarlo atraviesa por un trastorno disociativo denominado: *Fuga Psicógena* (concepto con el que Lynch está de acuerdo más por la sonoridad del término que por definición).

En la fuga psicógena, el sujeto huye de su hogar y/o trabajo y es incapaz de recordar su pasado, creando una nueva identidad parcial o completa, libre de problemas, desapareciendo temporalmente todo aquello que le perturba. Y una vez que las emociones comiencen a acumularse nuevamente en su

interior, el sujeto tendrá que ocuparse de ellas simbólicamente a través de la recreación de la gente en su nueva vida, por ejemplo: Fred Madison ante la incapacidad de asumir sus actos que lo llevan a cometer un triple homicidio se reinventa una realidad paralela, una vida ideal que tarde o temprano lo traiciona al verse incapaz de mantenerse alejado de sus fantasmas que finalmente regresan a él haciéndolo revivir, aún en su fantasía, las consecuencias de sus actos.

En resumen, podemos decir que Lynch se empeña en poner un espejo delante de su propia nación, cuya imagen reflejada eclipsa la limpia imagen de los Estados Unidos que se intenta vender al mundo. En una tierra llena de oportunidades, con sus valores, instituciones y corrección policíaca, surge la depravación y la bajeza, que oportunamente camuflajeadas bajo una gruesa capa de hipocresía, duermen en una sociedad a cuyas faltas, carencias, tabúes y aspectos más inquietantes, nos son mostrados en cada una de sus historias. Al mismo tiempo, inmersos en una sociedad enferma y corrupta, Lynch intenta explorar el alma humana y el lado más oscuro del ser humano, sus impulsos y deseos ocultos que subyacen como anestesiados dentro de cualquier individuo.

1.2. El Simbolismo en el Cine de Lynch.

Para comprender mejor que la repetición de temas en la filmografía de Lynch es más que casual, merece atención mencionar algunos símbolos a los que ha recurrido el director a lo largo de sus filmes: electricidad, fuego, cortinas de humo, carreteras, hoteles, pasillos, cortinas rojas, letreros, espejos, cartas y teatros, entre los más importantes, puesto que su significado refuerza en gran medida el principal motivo temático de sus historias: *de que algo oscuro y siniestro se esconde por debajo de la superficie.*

Electricidad.

Como principal símbolo encontramos a la *electricidad*. Para Lynch es algo que nos relaciona con otros mundos, además de ser un elemento capaz de alertar al espectador acerca de algún suceso que altera notablemente el futuro de los protagonistas.

En *Cabeza Borradora*, cuando Henry acude a casa de Mary X la variación en la corriente eléctrica nos informa que está a punto de descubrir el misterio que oculta la invitación a cenar; en *Terciopelo Azul*, la electricidad sufre cambios cuando Jeffrey accede al edificio de Dorothy en señal de que ha ingresado al lado más sombrío de Lumberton; en la serie *Twin Peaks*, la caída en la tensión eléctrica más notoria es durante la autopsia de Laura

Palmer por el Agente Cooper y el Sheriff Truman, mientras que en la película, es la electricidad lo que pone en funcionamiento el ventilador de la habitación de Laura Palmer cuando Killer Bob se aproxima; en *Por el Lado Oscuro del Camino*, la electricidad sirve para dar paso a una metamorfosis de Fred Madison a Pete Dayton.

Fuego.

El *fuego* es otro icono presente en toda la filmografía del director y su significado tiene diversas variantes: violencia, ira, pasión, celos, deseo, purificación, entre otros. Consume lo viejo dando paso a lo nuevo, por lo que representa la fuerza fundamental de la purificación, la transformación y la regeneración. Es un gran símbolo de energía, es la pasión, el ardor amoroso, pero también el calor es peligroso, la llama destructora, es una de las formas de como se revela en sueños la energía psíquica.

En *Cabeza Borradora*, es utilizado como metáfora del infierno al que Henry se encamina; en *Terciopelo Azul*, define los momentos sexuales entre Jeffrey y Dorothy; en *Salvaje de Corazón*, el fuego aparece como símbolo de desarrollo de la relación entre Sailor y Lula, “una cerilla y un cerillo expresarían la individualidad de Sailor; dos cigarros y una cerilla la unión de ambos, mientras que dos cigarros encendidos con dos cerillas diferentes

manifestarían la distancia que se está abriendo entre ellos.²² Al mismo tiempo, sirve como símbolo de muerte, pues está relacionado con el asesinato del padre de Lula en un incendio; en *Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo*, éste elemento vuelve a aparecer desde el título y cumple una función de pasión y muerte, tal y como le ocurre a Laura Palmer cuando es poseída por Bob, pronuncia la frase “*Fuego Camina Conmigo*”, que se convierte en la esencia del filme; en *Por el Lado Oscuro del Camino*, la casa²³ que arde en llamas en medio del desierto es utilizada como metáfora, símbolo de violencia y como elemento purificador, que se puede traducir en los celos e ira que experimenta Fred Madison al creerse víctima de infidelidad por parte de Renee.

Cortinas de Humo.

Unido al fuego van las *cortinas de humo* y en la filmografía del director son diversos los personajes que salen de humaredas, llenos de confusión o provenientes de un lugar o situación indefinible, por ejemplo: en *Cabeza Borradora* y *El Hombre Elefante*, la cortina de humo que se extiende a través de la pantalla al inicio de los filmes nos dan la sensación de que hemos asistido a una gestación; en *Salvaje de Corazón* una nube de humo cubre el asesinato del padre de Lula; en *Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo*, es en el

²² Lacalle, Charo. Op. Cit., p. 39.

²³ Psicológicamente la casa, como símbolo, representa la psique humana. En los sueños es la representación de nuestro ser y del modo e que nos percibimos.

bar *Canadá* donde los personajes bailan y se pierden entre el humo y la luz roja.

Carreteras.

Las *carreteras* aparecen como símbolo de un viaje tanto interior como exterior que los personajes experimentan a través de la historia para llegar a su destino, o bien al reconocimiento de ellos mismos.

La primera carretera física aparece en *Terciopelo Azul*, cuando Frank invita a Jeffrey a dar un paseo y durante el recorrido vemos el vertiginoso pasar de la continua línea amarilla que divide la carretera, advirtiéndonos que no hay marcha atrás en el proceso de maduración de Jeffrey; en *Salvaje de Corazón*, la carretera cumple un objetivo similar, Sailor y Lula deberán recorrerla para alcanzar la madurez; en *Por el Lado Oscuro del Camino*, la carretera es un camino que ha de recorrerse de forma mental, la línea intermitente representa el paso de la cordura a la locura; mientras que en *Una Historia Sencilla*, la carretera vuelve a ser una entidad física y funciona como un camino hacia la redención del personaje principal, al tiempo que sirve para mostrarnos una extensa gama de personajes extraños que habitan en la América profunda.

Cartas.

Las *cartas* aparecen como portadoras de mensajes, de amenaza de muerte, desgracias o como reveladoras de secretos.

En *Cabeza Borradora*, Henry Spencer revisa continuamente su correo, como si estuviera esperando una noticia importante; en *Dunas*, un cadáver sirve como vehículo para emitir un mensaje importante por parte del enemigo a los Atréides; en *Terciopelo Azul*, mientras Jeffrey recibe una severa golpiza, al compás de la canción de *In Dreams* de Roy Orbison, Frank pronuncia su amenaza: “*El hombre de Arena... No seas buen vecino con ella...o te enviare una carta de amor, directamente de mi corazón... ¿Sabes qué es una carta de amor?. ¡Es una bala de mi pistola!. Si recibes una carta mía puedes darte por muerto. ¿Entiendes? ¡Te enviaré al infierno!.*”

En *Twin Peaks* y *Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo*, los mensajes se encuentran debajo de las uñas de Laura Palmer y Teresa Banks como pistas para encontrar al asesino de ambas mujeres; en *Salvaje de Corazón*, Marietta envía una carta a Santos para que se deshaga de Sailor; en *Por el Lado Oscuro del Camino*, las cintas de video funcionan como cartas que anuncian el asesinato de Renee Madison.

Cortinas Rojas.

Las *cortinas*, en especial las de color rojo, son un elemento que alude a la delicada frontera entre diferentes facetas de una misma realidad. Aparecen repetidamente en habitaciones, a veces reales, en otras imaginarias. Su significado guarda relación con el cielo, el purgatorio y el infierno.

En *Cabeza Borradora*, las cortinas rodean el mundo dentro del radiador, probablemente el cielo, como lo anuncia la extraña Dama que canta *In Heaven*; en *El Hombre Elefante*, las cortinas del circo representan el infierno, las del hospital el purgatorio y las del teatro el cielo; en *Terciopelo Azul*, las cortinas hacen aparición desde los créditos iniciales, en el club y el departamento de Dorothy y representan la línea divisoria entre el bien y el mal de aquello que vemos y no vemos a primera vista; en *Twin Peaks* sirven como barreras que delimitan los espacios representados por la Casa Negra, la Habitación Roja y la Casa Blanca símbolos del bien y el mal presente en la vida de los personajes; en *Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo* las cortinas rodean la Habitación Roja, lugar al que llega Laura al morir y junto al Agente Cooper ven a un ángel; en *Por el Lado Oscuro del Camino* las cortinas son parte del hotel de Lost Highway, un lugar incierto en donde el futuro se funde al presente y la imaginación con la realidad, quizás el purgatorio personal de Fred Madison.

Hoteles.

Los *hoteles* son utilizados como lugares de mentira, engaño, adulterio, perdición y sexo.

Recordemos el Gran Hotel del Norte propiedad de Benjamín Horne en la serie *Twin Peaks*, lugar desde el que se confabula para edificar en los bosques de la comunidad; en *Salvaje de Corazón*, aquellos en los que se hospedan Sailor y Lula y en los que llevan a cabo sus encuentros sexuales, o bien, el cuarto de hotel en donde Peru abusa psicológicamente de Lula y posteriormente en el que se planea el asalto al banco; la película *Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo*, presenta una peculiar variación ya que el hotel es sustituido por un estacionamiento de casas rodantes como nido de prostitución y al que acuden los amantes infieles; en *Por el Lado Oscuro del Camino* es en el hotel Lost Highway donde Fred sospecha que Renee se encuentra con Dick Laurent (Mr. Eddy),

Pasillos.

Los *pasillos* son una metáfora de la mente de los personajes, son los responsables de la sensación de hermetismo, claustrofobia y ansiedad, de ir encontrando el devenir sólo mirando de frente, ya que mientras se recorren y

van quedando atrás, provocan en el espectador la incertidumbre de lo que se va a encontrar en el camino.

Las secuencias de pasillos acentúan la idea laberíntica de las historias, el ejemplo más representativo se encuentra en *Por el Lado Oscuro del Camino*, en donde la mente de Fred Madison se representa a través de su andar por los oscuros y vacíos pasillos de su hogar, posteriormente Pete Dayton en casa de Andy se enfrentará a los fantasmas de Fred al recorrer los pasillos de la lujosa mansión.

Fotografías.

Las *fotografías* funcionan como reveladoras de hechos o sentimientos. Contienen, reclutan, guardan un momento vivido, guardado en un pequeño recuadro que recuerda un día, algo que fue, pero sobre todo demarcan una ausencia.

Henry guarda celosamente una foto de Mary X en su cartera; John Merrick posee una imagen idealizada de su madre a partir de una fotografía, que a su vez lo hace consciente de su condición deforme; en *Terciopelo Azul*, las fotografías sirven para definir la situación de cada personaje, tal es caso de Dorothy que esconde la foto de su hijo secuestrado abajo de un sillón, en contraposición al padre de Sandy, quien en la oficina de su hogar exhibe

orgullosamente la fotografía de su hija; en *Twin Peaks*, la foto de Laura Palmer es sólo una imagen que la enaltece como una chica modelo ante los ojos de todos aún después de muerta. Citando a Roman Gubern en su libro *Mensajes icónicos en la cultura de masas*: “*mientras los muertos son alojados en los camposantos, lejos del mundo de los vivos; sus dobles icónicos permanecen allí donde éstos no están en la casa de parientes, en fotografías y cuadros.*”

En *Salvaje de Corazón*, una fotografía revela que Bobby Peru y Perdita Durango son amigos y socios de Juana (una asesina despiadada), en la misma película las fotos nos muestran a Lula con su hijo como señal de que ha decidido seguir con su embarazo, y por último después de una pelea telefónica entre Marietta y Lula, ésta última vierte un vaso de agua sobre la foto de su madre desapareciendo al instante la imagen de la bruja mala de la historia.

En *Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo*, la señora Tremond regala a Laura una fotografía en la que aparece una puerta²⁴ entreabierta, por la noche Laura sueña con el cuadro y se ve entrando a través de él en la Habitación Roja. Laura se desdobla, y mientras una prosigue en la Habitación Roja, la

²⁴ Las puertas son umbrales hacia el cambio, nos abren o cierran posibilidades. Son símbolos de oportunidades.

otra se despierta horrorizada sujetándose el brazo izquierdo que siente entumido.

En *Por el Lado Oscuro del Camino*, Pete encuentra en la sala de Andy una fotografía en la que aparece Mr. Eddy, Alice, Renee y Andy, por lo que éste le pregunta a la rubia Alice -¿Eres Tú?- y ella no responde. Más tarde cuando abandonan la casa, la cámara nos remite a la fotografía, pero Alice en esta ocasión ha desaparecido de la imagen puesto que es el único personaje irreal de los cuatro.

Espejos.

Los espejos permiten la representación del doble inmediato y por ende el reconocimiento del *Otro*, dado que hace dobles de los objetos y sujetos. En el cine, este símbolo descubre al culpable, devolviendo a quien oculta un secreto la insoportable imagen de sí mismo, o bien, representa el valor del autoconocimiento.

En *El Hombre Elefante* la habitación de John Merrick está exento de espejos que puedan devolverle la imagen de su *monstruosidad*, pero paradójicamente el personaje se ve reflejado sobre el cristal que cubre las fotografías de *gente normal* que se hallan colgados en las paredes; la serie *Twin Peaks* inicia con Jossie Packard mirándose al espejo y finaliza con el

Agente Cooper observando su imagen reflejada en el espejo y con una sonrisa maliciosa dando a entender que ha sido poseído por Bob; en *Salvaje de Corazón*, mientras Sailor planea el asalto al banco observa su reflejo distorsionado proyectado en la superficie de una lámpara, mientras que Lula al interior de la habitación del hotel, se observa al espejo presagiando el desorden y las desgracias que no cesan; en la secuencia final del *Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo*, Leland Palmer coloca a los pies de Laura un espejo para que pueda verse poseída por Bob / Leland antes de morir; y por último, es Fred Madison quien se enfrenta a sí mismo y al crimen que ha cometido al verse reflejado ante el espejo.

Letreros y Señalamientos.

En toda la filmografía del director de Montana, los *letreros y señalamientos* hacen aparición para indicar el nombre de poblaciones, calles o restricciones y en muchas ocasiones los pasamos por alto sin advertir la función que cumplen.

Por un lado, tenemos los letreros de bienvenida a las diferentes poblaciones idílicas estadounidenses en donde se desarrollan sus películas, y las vistas de estos letreros vienen acompañados por planos generales que resaltan su esplendor, pero una vez adentrados en los relatos nos damos cuenta que éste no es más que una fachada que cubre el *Sueño Americano*,

por ejemplo: *Bienvenidos a Lumberton* (Welcome to Lumberton) o el de *Bienvenidos a Twin Peaks* (Welcome to Twin Peaks).

Por otro lado, tenemos los letreros que dan nombre a las calles con un significado especial, el ejemplo más significativo es el de la calle Lincoln (*Terciopelo Azul*) que representa los límites entre el idílico mundo de Jeffrey y Sandy, con el asfixiante y oscuro mundo de Frank y Dorothy. Un dato curioso es el hecho de que Frank debe su apellido -Booth- al asesino del presidente Lincoln (precisamente el nombre de la zona más sórdida de Lumberton).

Y por último, tenemos los letreros que indican una restricción o indicación: en *El Hombre Elefante*, el cartel de NO ENTRE (*NO ENTRY*) que figura en el umbral de la puerta de salida del circo en el que Treves encontrará a Merrick, representa la advertencia sobre la imposibilidad del doctor por cambiar la condición de su paciente; en *Terciopelo Azul*, el cartel que un sujeto sostiene con la palabra *ALTO* (STOP) para dar paso a unos niños o la cinta que rodea la zona en la que fue encontrada la oreja amputada *POLICIA: NO CRUZAR* (POLICE. DO NOT CROSS), advierten sobre los peligros que corre el protagonista si decide cruzar del otro lado y dejar atrás la idea del idílico mundo en el que vive; en *Por el Lado Oscuro del Camino*, el letrero de *SALIDA* (EXIT) que se halla en el bar en donde Fred trabaja, indica que aún es posible una salida para la pesadilla del protagonista.

Todos estos letreros funcionan como aviso de que estamos a tiempo de dar marcha atrás y representan la imposibilidad para cambiar las condiciones o circunstancias por las que atraviesan sus personajes.

Teléfonos.

El *teléfono*, en el cine de Lynch, es un medio inteligente, irónico y algo cruel que permite restarle emotividad a los momentos más difíciles en la vida de los personajes, convirtiéndolo en el medio más frío para comunicar, por lo general, alguna desgracia, lo cual hace parecer que Lynch *adopta una postura distante ante el dolor que retrata y que por amor a lo grotesco se detiene cruelmente en estos momentos de derrumbe emocional.*²⁵

En *Cabeza Borradora*, Mary X le hace una llamada telefónica a Henry para invitarlo a cenar omitiendo el motivo de la invitación que sin duda le cambiara la vida al protagonista; en *Terciopelo Azul*, Sandy por medio de conversaciones telefónicas que escucha accidentalmente, se entera de pistas sobre el caso de la oreja amputada y se las revela a Jeffrey, quien se verá inmerso del lado más sombrío de Lumberton. Asimismo, es por medio de una llamada telefónica entre Dorothy y Frank como nos enteramos que éste último tiene secuestrado a su esposo e hijo, con quienes tiene una comunicación a

²⁵ Hispano, Andrés. Op. Cit., p. 181.

través de este medio. Y por último, Jeffrey pide perdón a Sandy por su infidelidad con Dorothy a través del teléfono.

En *Twin Peaks*, mientras Leland Palmer está al teléfono conversando con Sarah (su esposa) sobre la ausencia de su hija esa noche en su dormitorio, ambos reciben la funesta noticia de que ésta ha muerto; en *Salvaje de Corazón*, Marietta realiza una llamada a Santos para pedirle que mate a Sailor. Del mismo modo, las llamadas telefónicas anteceden los encuentros entre Sailor y Lula cada vez que son separados por las circunstancias.

En *Por el Lado Oscuro del Camino*, por medio de un interfono, Fred recibe el extraño aviso: "*Dick Laurent está muerto*". Posteriormente, Fred llama a casa desde el bar en el que trabaja, para cerciorarse de que su mujer está realmente ahí, pero nadie le contesta, despertando así sus sospechas. La siguiente llamada forma parte de una de las secuencias más alucinantes del cine de Lynch, tiene lugar durante la fiesta en casa de Andy y puede entenderse como la primera manifestación de la locura del protagonista, en esta escena el Hombre Misterioso se acerca a Fred y le dice:

- *Hombre Misterioso: ¿Nos conocemos verdad?.*
- *Fred: No lo creo. ¿Dónde cree que fue?.*
- *Hombre Misterioso: En tu casa. ¿No recuerdas?.*
- *Fred: No, claro que no. ¿Está seguro?.*
- *Hombre Misterioso: Claro. De hecho, ahí estoy ahora mismo.*

- *Fred: ¿Qué quiere decir?, ¿Dónde está ahora?*
- *Hombre Misterioso: En tu casa.*
- *Fred: Eso es absurdo.*
- *Hombre Misterioso: Llámame. (de su bolsillo saca un celular).*
- *Fred: (llama a su casa y es el Hombre Misterioso quien le contesta).*
- *Hombre Misterioso: Te dije que estaba ahí.*
- *Fred: ¿Cómo ha hecho esto?.*
- *Hombre Misterioso: Pregúntamelo. (señalando el celular).*
- *Fred: ¿Cómo ha entrado en mi casa?.*
- *Hombre Misterioso: Me invitaste. No es mi costumbre presentarme donde no soy requerido. (El Hombre Misterioso guarda el teléfono desaparece entre la multitud).*

Otra llamada clave en la segunda parte de la película, es la que realiza Mr. Eddy, en compañía del Hombre Misterioso, a Pete Dayton a manera de advertencia. Y finalmente, la que hace Alice a Pete para comunicarle que Mr. Eddy ha descubierto su relación, por lo que tienen que huir, esto es una señal de que los fantasmas están regresado de nueva cuenta a la idealizada vida de Fred.

Finalmente en *Una Historia Sencilla*, es por medio de una llamada como Rose se entera sobre el infarto que ha sufrido el hermano de su padre, así Alvin emprende un largo viaje para reencontrarse con él.

Teatros y Escenarios.

Los *teatros y/o escenarios* sirven a Lynch como espacios de representación, en donde sus personajes experimentan un desahogo momentáneo ante su tormentosa vida y, en algunos casos, sirven para representar el simulacro patético de su propia existencia.

En *Cabeza Borradora*, Henry Spencer busca consuelo en la Dama del Radiador que habita en un diminuto teatro, un espacio alternativo en el cual el protagonista pierde literalmente la cabeza; en *El Hombre Elefante*, John Merrick acude a una representación teatral que se convierte a su vez en la representación de su propia farsa; el escenario sirve a Dorothy Vallens (*Terciopelo Azul*) para interpretar a mujer fatal muy alejada de la mujer atormentada que vemos fuera del escenario; en *Por el Lado Oscuro del Camino*, es sobre el escenario del bar *Luna Lounge*, donde Fred interpreta un jazz salvaje como sinónimo de desahogo de sus emociones reprimidas.

Progreso y Naturaleza.

Dentro del amplio espectro de símbolos que el director utiliza podemos encontrar su fascinación por la relación progreso / naturaleza que a lo largo de toda su obra se convierte en un elemento distorsionador. Es así, como máquinas (asociadas con la bajeza moral), animales disecados y utensilios

quirúrgicos, entre otros, adquieren un significado especial en la obra del cineasta.

En *Cabeza Borradora*, Henry transita en un paisaje urbano industrial devastado y la única presencia de algún tipo de naturaleza viva la encontramos en su habitación, la cual contrasta con una fotografía de la devastadora bomba atómica. Del mismo modo, la presencia de máquinas al principio de la película son un indicativo que se ha detonado un proceso, un cambio que el protagonista tendrá que asumir.

En *El Hombre Elefante*, Lynch nos muestra el alumbramiento del personaje principal como un proceso mecánico, dando como resultado un accidente orgánico monstruoso. Al mismo tiempo, el director nos retrata a la naciente sociedad industrial del siglo XIX, en donde los barrios más bajos están marcados por la presencia de máquinas y obreros sudorosos por los que transita el Dr. Treves antes de encontrar a Merrick.

En *Terciopelo Azul*, podemos percibir sombras y ruidos de máquinas en funcionamiento cuando Jeffrey sigue a Frank hasta su escondite. Asimismo, al final de la película, un extraño pájaro mecánico con un insecto en su pico crea un efecto antinatural y más que ser un augurio de buenas noticias, nos deja la impresión que todo no es más que un juego de apariencias.

En *Twin Peaks*, constantemente se muestran imágenes que alternan máquinas industriales con la belleza natural que rodea a esta singular población que parece no estar sintonizada con su entorno: papel tapiz con motivos de playa, el edén recreado en casa de Harold, los animales disecados que aparecen a lo largo de toda la serie, son algunos de los ejemplos más representativos.

En *Salvaje de Corazón*, Big Tunas es un lugar desértico con una marcada presencia de fábricas, maquinaria pesada, hierro y dunas, habitado por personajes de dudosa reputación, como Bobby Peru, Perdita Durango, Juana y Santos, entre otros.

Texturas.

Y por último podemos citar la fascinación del director por las *texturas* que definen en gran parte a la atmósfera y a los personajes de la puesta en escena, así como su gusto por la perversión orgánica, mostrando la fragilidad del cuerpo humano y de la materia en general. Lynch, en diversas ocasiones ha declarado *“Estoy obsesionado con las texturas, estamos tan rodeados de vinilo que estoy constantemente buscando otras texturas. Una vez use una máquina de afeitar para quitarle todo el pelo a un ratón y ver como quedaba... y era precioso... Las flores están bien, pero la verdad tampoco me gustan*

*mucho... Me gusta el musgo... Crece lentamente, es algo hermosamente orgánico. Parece carne verde.*²⁶

La rugosa piel enferma de personajes como el hijo de Henry (Cabeza Borradora) o la de John Merrick (*El Hombre Elefante*) los convierte en monstruos; el peinado erizado de Henry; la piel del Barón Harkonnen (*Dunas*), llena de pústulas y granos son sinónimo de la bajeza moral que representa el desorden industrial que impera en su planeta; la arena en *Dunas* nos refiere la importancia que tiene la especia Melange (agua) en un planeta desértico; el terciopelo y la oreja cortada por unas tijeras cuando el sujeto aún estaba vivo, en *Terciopelo Azul*, funcionan como símbolo de la desgracia que vive Dorothy y la entrada de Jeffrey a un mundo oscuro; los bosques de *Twin Peaks* refugios de fuerzas sobrenaturales, el plástico que cubre el cadáver de Laura Palmer que transmite una cierta frialdad ante el crimen; en *Salvaje de Corazón*, la chamarra de piel de víbora de Sailor es un símbolo de libertad, los vómitos de Lula, la dentadura putrefacta de Bobby, el cráneo destrozado de una joven que ha sufrido un accidente y muere, son detalles que nos recuerdan la fragilidad del cuerpo humano; las paredes del apartamento de los Madison en *Por el lado Oscuro del Camino*, reflejan la fría relación de la pareja.

²⁶ Rodley, Chris. Op. Cit., p. 50.

Estos elementos son tan solo una parte de la simbología Lynchiana, algunos saltan a la vista y son fácilmente identificables, mientras que otros parecen rebuscados. Existen otros iconos estéticos como: las rejas blancas, hamacas, cielos estrellados, intervenciones quirúrgicas, perros, televisores, jardines, árboles, trenes, cafeterías y autos. Analizar cada uno de ellos excedería los límites de esta investigación, por lo que los que faltan deberán de ser descubiertos por cada espectador.

1.3. Personajes.

David Lynch siempre se ha caracterizado por su particular método para elegir a sus actores, escogiendo a amigos cercanos, familiares o simplemente individuos encontrados fortuitamente en la vida diaria, dejando para los roles secundarios las caras de actores consolidados o conocidos, mientras que para los papeles protagónicos a los actores casi o totalmente desconocidos.

Muchos de los actores que han trabajado con Lynch han estado presentes en más de una de sus películas: Kyle McLahlan, Jack Nance, Laura Dern, Dean Stockwell, Harry Dean Stanton, Everet MacGill, Grace Zabriskie, Sheryl Lee, entre otros.

David Lynch visualiza una tipología entre personajes masculinos y femeninos, tanto protagónicos como antagónicos, desde su particular

propuesta de estilo fílmico, sin olvidar a los personajes cómicos, fantásticos, misteriosos y enigmáticos que circulan por sus filmes.

Tenemos, en primer lugar, a los personajes masculinos protagónicos,²⁷ hombres que en primera instancia se presentan como los típicos integrantes de una sociedad cuya estructura se sustenta en el *Sueño Americano*, es decir son hijos (Jeffrey), padres de familia (Henry, Leland y Alvin) y esposos (Fred Madison), que siguen un patrón de vida intachable.

Son personajes que proyectan una imagen del americano promedio inmerso en un entorno de apariencias conservadoras, su aspecto es la de chicos buenos, con una cierta actitud pasiva y voyeurista,²⁸ por lo que no tienden a tomar la iniciativa (al menos de forma conciente) y son arrastrados por las circunstancias o por una mujer, que los lleva a cruzar la línea divisoria entre el bien y el mal, al tiempo que se cuestionan acerca de la firmeza de sus valores morales, dejando en claro que no hay un bien o un mal evidente en una sola persona, sino ambos polos como en la vida misma.

Entre tanto, los personajes antagónicos masculinos, representantes del mal y de la bajeza moral, parecen ser hombres mejor dotados para vivir y seducir en comparación con los “*héroes*” -por llamarlos de alguna manera- y

²⁷ Mucho se ha dicho que sus protagonistas masculinos guardan un cierto parecido físico y hasta de carácter con el propio Lynch.

²⁸ Se atribuye al gusto de Lynch por captar todas esas pequeñas cosas que suceden a nuestro alrededor.

en ocasiones terminan centralizando toda la trama en su poder de perversión. Representan el lado opuesto, los deseos y pasiones más ocultas de los protagonistas. En general, son hombres solitarios (aún y cuando se encuentran rodeados por un grupo de mafiosos o delincuentes que siguen al pie de la letra sus órdenes), incorporan sus pasiones ciegas (el sexo, la ambición y el asesinato), habitan del lado más sombrío de la América Próspera, rompiendo toda regla, principio moral y ética, sin remordimiento alguno.

Los personajes antagónicos masculinos han evolucionado a través de los años en la filmografía del director, iniciando con Bytes y pasando por los mejores y más delimitados Barón Harkonnen, Frank Booth, Killer Bob / Leland Palmer y Bobby Peru, hasta llegar al terriblemente sutil Mr. Eddy, con quien se cierra el círculo de villanos de Lynch.

En cuanto a los personajes protagónicos femeninos, éstos comparten muchas de las características de los protagónicos masculinos, en cuanto al hecho de vivir dentro del alineado *Sueño Americano* y ser -en apariencia- mujeres modelo. Su aspecto, por lo general, es el de la típica chica adolescente estadounidense, son rubias de aspecto dulce y recatado, siempre vestidas con colores claros como símbolo de pureza y bondad: Mary X, Sandy William, Laura Palmer y Renee Madison (es morena, pero entra en esta

categoría). En muchos de los casos -a pesar de su tierna apariencia- son las que llevan a sus compañeros a cruzar al lado más oscuro de lo que creen un mundo perfecto.

En la contraparte de estas mujeres *sumisas*, están aquellas que debido a sus características físicas y a su forma de actuar, provocativa, sensual y manipuladora, pueden clasificarse como *Femmes Fatales* o *Mujeres Fatales*,²⁹ cuya característica principal es la de utilizar su poder de seducción para convertir en caos el orden aparente. Su presencia es parte importante en la trama, puesto que representan el objeto deseado de los protagonistas y/o antagonistas masculinos, quienes por complacerlas se precipitan hacia su propia perdición.

David Lynch, comenzó a delinear el personaje de la *Mujer Fatal* de manera muy sutil en *Cabeza Borradora* con la vecina de Henry (una mujer morena y provocativa), para posteriormente explotarla en *Terciopelo Azul* con Dorothy Vallens, quien cumple en gran parte con las características de este prototipo de mujer, aunque posee un velo de mártir. Tiempo después convirtió a dos adolescentes, que si bien estaban en la categoría de las típicas niñas buenas estadounidenses, en dos sutiles ejemplos de mujeres fatales, por un lado encontramos a una Lula rebelde y salvaje cuya naturaleza le hace creer en hadas y brujas, y por el otro, tenemos a Laura Palmer como prototipo de la

²⁹ Término utilizado regularmente en el Cine Negro.

ejemplar chica estadounidense, que por las noches saca a la mujer fatal que lleva dentro. Pero sin duda, la que más sobresale es la figura de Alice Wackfield contraparte de Renee, la cual reúne todas las negativas cualidades de atractivo y manipulación de las anteriores pero con una maligna personalidad propia.

En general, podemos decir que los personajes femeninos protagónicos o antagonicos son los más dados a tomar las riendas de la situación y suelen presentar múltiples escisiones en su personalidad sacando a la luz sus deseos más ocultos.

Junto a estos personajes buenos, malos y/o ambiguos, encontramos a otros que caen de lo cómico o lo fantástico hasta lo extravagante, rozando en ocasiones el absurdo, por ejemplo: el siervo del Barón Harkonnen que no hacia más que cumplir obedientemente las locuras de su amo (*Dunas*); Ben, un afeminado y refinado cómplice de Frank, en *Terciopelo Azul*; las mujeres obesas danzantes del Big Tunas, Perdita, Juana, el primo Dell, el hada Buena de *Salvaje de Corazón*; el ángel que se le aparece a Laura Palmer al momento de morir en *Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo*; y por último la mujer que no sabe que hacer para dejar de atropellar ciervos en la carretera de *Una Historia Sencilla*.

Las madres o suegras son también parte importante del universo Lynchiano, en su cine siempre las encontramos como acosadoras de sus propios yernos, como aquellas que orillan a sus hijos a huir del infierno familiar (la madre de Mary X y Marietta), como madres preocupadas dispuestas a dar todo por sus hijos, o como simples mujeres incapaces de defenderlos (la madre de Jeffrey, Dorothy Vallens, Sarah la madre de Laura Palmer y Rose, entre otras).

Otros personajes, son aquellos portadores de mensajes, profecías o advertencias, para los cuales Lynch utiliza a enanos, gigantes o actores que carecen de algún miembro del cuerpo o que padecen algún tipo de impedimento físico, como por ejemplo; Shadout Mapes, la mujer enana profeta en *Dunas*; Ed, el ciego capaz de adivinar el número de dedos que Jeffrey levanta al aire; los habitantes de la Casa Blanca (el gigante) y de la Habitación Roja (el enano) portadores de buenos y malos augurios en *Twin Peaks*; el manco Phillip Gerard que advierte a Laura en *Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo*.

Del mismo modo, del absurdo nacen sus personajes más enigmáticos como: El hombre de otro planeta de *Cabeza Borradora*, Lady Leño en *Twin Peaks*, Jeffries en *Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo*, el Hombre Misterioso en *Por el Lado Oscuro del Camino*, entre otros. Su proveniencia parece estar

poco relacionada con este mundo y su presencia nos hace confirmar la gran cantidad de realidades alternativas a las que estamos expuestos cuando nos sumergimos en el cine de un director como David Lynch.

A continuación enunciaremos a los personajes más representativos de este cineasta, resaltando sus características individuales y circunstanciales con el objetivo de ofrecer un panorama general del papel que juegan en el caótico universo lynchiano.

2.3.1. Cabeza Borradora.

Henry Spencer (Jack Nance)

Es un hombre de aspecto desgarrado, viste un traje oscuro, como alegoría a su monótona y cotidiana vida. Su rostro carece de la más mínima expresión y su elevado peinado parece haber sido extraído de los años 50. David Lynch lo describe como *“un individuo que sabe que algo le está ocurriendo pero que no lo entiende, por eso observa y se pregunta el por qué, puede que no le dé miedo, pero puede ser la clave de algo. Todo tiene que ser observado.”*³⁰

Henry va a ser padre y ese acontecimiento lo altera completamente, provocándole una angustia existencial que hará que afloren sus más secretas

³⁰ Hispano, Andrés. Op. Cit., p. 46.

pesadillas y pasiones. Este personaje se puede traducir como un símbolo de confusión inmerso en la sociedad norteamericana que no acepta a la gente confusa, incluso que margina a aquellas que se cuestionan las cosas, probablemente por eso el protagonista, termina convirtiéndose en una goma de borrar como metáfora de que ha sido absorbido por la misma sociedad.

Con este personaje, Lynch irá delineando las características de sus personajes masculinos protagónicos en lo sucesivo, al mismo tiempo que es a partir de él como surge una constante de estilo: *padres que matan a sus hijos*.

Mary X (Charlotte Stewart)

Es la novia de Henry Spencer, es una joven rubia, hija de familia, con una imagen de niña buena, tierna e inocente que se refleja en su forma de vestir con colores claros y ropa poco llamativa. Mary, por un lado puede ser símbolo de feminidad y compromiso, y por el otro, es sinónimo de destrucción, pues es ella quien detona los problemas en la vida de su novio al anunciarle que está embarazada y que tiene que casarse con ella. Sin duda, un cambio para el que Henry no está preparado pero lo asume sin decir nada.

Mary da a luz un monstruoso hijo y se convierte en un cúmulo de reproches hacia la miserable vida que lleva con Henry, por lo que termina abandonándolo con todo y la criatura a la que tienen por hijo.

Vecina de Henry (Judith Ann Roberts).

Una mujer morena, seductora y sensual, que configura el tipo de mujer a la que Henry nunca podrá aspirar, pero cuando más miserable parece su existencia, ella aparece para consumir un acto sexual, aunque -al igual que Mary- lo abandona por no soportar el repulsivo llanto del bebé.

Este personaje muestra atisbos de lo que en un futuro conformará la figura de la mujer fatal en la filmografía del director.

Bebé

Uno de los aspectos más recordados de la película es la extraña criatura, el monstruoso *bebé* de apariencia inhumana, producto de un encuentro sexual extramarital entre Henry Spencer y Mary X.

El aspecto de este ser es repulsivo, es de color grisáceo, tiene una gran cabeza con un ojo de cada lado y una especie de espinas por cabello, su pequeño cuerpo está cubierto por vendajes y llora todas las noches como recordándoles a sus padres las consecuencias de sus actos.

Es probable que en realidad el bebé no tenga esta apariencia, sino que sea una proyección de sus padres ante lo que puede representar un embarazo no deseado y la frustrante vida que llevan.

Es el elemento desencadenante de la historia, pues representa el horror a la paternidad, en el sentido más literal del concepto, como resultado de la problemática sexual que se respira en toda la película y que la empapa de angustia, de miedo y de un desmedido afán de comprensión por parte de Henry ante todo lo que le sucede y observa.

Dama del Radiador (Laurel Near)

La primera aparición de la Dama del Radiador resulta repugnante y al mismo tiempo sorprendente. Lleva puesto un vestido de satín blanco, su cabello es corto, esponjado y rubio claro, posee un particular rostro de deformadas facciones, sus labios están pintados de rojo y sus mejillas son anormalmente anchas e hinchadas, y representa el único escape para Henry ante su patética vida, un refugio al interior del radiador que hay frente a su cama, un lugar muy diferente al asfixiante ambiente de su casa.

En ese pequeño espacio iluminado, Lady Radiador entra y canta *In Heaven*, como una especie de hada maravillosa que lo aleja de su realidad. Ella baila y se mueve como una niña que hubiera aprendido de memoria cada paso, ejecutando una danza que lleva a cabo casi mecánicamente, con una actitud candorosa y azorada que se ve completada en su efecto siniestro por la extraña emoción que muestra al cantar, como si fuera una falsa diva sin talento, falsamente modesta, que se deja ver por un público que la apoya.

Para Henry la atmósfera dentro del radiador es casi celestial y la dama es una figura grácil y angelical, el único concepto de feminidad que es capaz de adoptar. La figura femenina en la que piensa Henry, distorsiona todas las características propias (en teoría) de la mujer, como consecuencia de la problemática que vive y termina por adaptarlas a la situación en la que se encuentra, dando lugar a una figura extraña y antinatural que le descarga de todas las preocupaciones como consecuencia del caótico universo desesperanzado en donde se desenvuelve.

Aunque, la Dama del Radiador tiene características positivas desde los ojos de Henry, no se trata de una persona agradable, pero a pesar de todo, éste no advierte lo grotesco de su dama, pues para él representa un sueño de paz en el que acabará a su lado fundidos en un resplandeciente abrazo.

La sonrisa de alivio de Henry podría considerarse en otras circunstancias como un final feliz, pero la presencia de esta extraña mujer reitera la oscuridad del filme, ni siquiera lo que significa la felicidad para Henry resulta agradable, puesto que toda su vida se desarrolla de forma miserable y ese final se retrata con un extremo patetismo.

Familia de Mary.

Los tres componentes de la familia de Mary X pintan un angustiante cuadro, particularmente la abuela (Jean Lange), a quien descubrimos sentada en una austera silla, inmóvil, da la impresión de estar disecada, como una especie de decoración fúnebre familiar.

El padre (Allen Joseph) es el más expresivo pero parece estar ajeno a lo que sucede a su alrededor. Ni siquiera se inmuta cuando su esposa e hija abandonan la mesa en repetidas ocasiones, es como si no percibiese todo lo que le rodea, por ejemplo: cuando la madre de Mary llama a Henry a la cocina para acosarlo, el señor se queda con una sonrisa congelada, sentado a la mesa sin reaccionar, mientras la señora se abalanza sobre su yerno.

La madre (Jeanne Bates) funciona como madre / suegra acosadora, se lleva a Henry a un rincón de la casa y le pregunta si ha tenido relaciones sexuales con su hija, intentando obligarle a admitir el hecho, para después abalanzarse de forma lasciva sobre él en una actitud poco maternal (este ejemplo de suegra lo vemos también en *Salvaje de Corazón*).

2.3.2. El Hombre Elefante.

John Merrick (John Hurt)

John Merrick, padecía la enfermedad de neurofibromatosis que lo aquejó desde su nacimiento, fue tratado como fenómeno de circo por su apariencia en extremo deforme y monstruosa, la cual contrasta fuertemente con su interior, siendo una persona noble y de buenos sentimientos.

En la primera parte de la película, Merrick lleva -sobre su harapienta ropa- una capa oscura y el rostro cubierto por una especie de funda con un orificio a la altura del ojo izquierdo. Más avanzado el filme y como parte de la farsa que vivirá, lo veremos vestido elegantemente como un caballero de la burguesía del siglo XIX.

John Merrick, es la figura invertida de un adolescente, su reloj biológico está detenido y su grito "*Soy un hombre*", es el de un ser que quiere ser tratado como tal, sin duda algo difícil para alguien que no pertenece ni al mundo de los adolescentes ni tampoco al de los adultos.

Asimismo, Merrick es manejado por Lynch como una concreción física del desorden de su tiempo: el de la revolución industrial. El contraste que se produce entre el exterior y el interior del personaje, sirve para mostrar que la monstruosidad estaba más en la sociedad que en el hombre elefante. Y

aunque, éste tuvo la suerte de ser rescatado y que algunas personas tuvieran gestos generosos con él, al permitirle vivir cosas de la vida cotidiana que siempre le habían sido negadas, lo que éste no pudo percibir es que, al final de cuentas, fue utilizado de una u otra manera para obtener un beneficio propio por parte de aquellos que lo rescataron del infierno que vivía.

Frederick Treves (Anthony Hopkins)

Frederick Treves, fue el famoso y prestigiado médico que *rescató* a Merrick de la feria donde lo exhibían cruelmente. En principio vemos a un hombre vestido impecablemente, con clase, buenos modales y con la intención de rescatar a John Merrick -de los malos tratos que recibía por parte de Bytes- y llevarlo al famoso Hospital de Londres para estudiar su condición.

Conforme avanza la historia, salen a relucir las verdaderas intenciones del personaje que poco lo alejan de Bytes, quien al igual que el Doctor obtenía beneficios a su favor a través de Merrick. Así, Treves obtuvo el reconocimiento y prestigio como uno de los mejores médicos del Hospital de Londres frente a sus colegas y superiores.

Bytes (Freddie Jones)

Es un hombre mezquino, que por su aspecto se puede decir que pertenece a la clase más baja de la sociedad londinense del Siglo XIX. Su

ambición infinita lo lleva a explotar la figura de John Merrick como fenómeno de circo, exponiéndolo ante un público curioso y morboso que paga cada noche por verlo, y ante su sed de ambición terminará por vender a su preciado tesoro al Doctor Treves por unas cuantas monedas.

Este personaje, es el primer villano en el cine de Lynch a través del cual creará un modelo de personajes antagónicos que podrán en duda, en más de una ocasión, la calidad moral de aquellos que viven del lado iluminado en sus historias.

Señorita Kendall (Anne Bancroft)

Es una famosa y distinguida actriz de teatro, quien visita a Merrick en el hospital y lo llena de un incalculable placer emocional tratándolo como un caballero. La farsa llega al límite cuando la mujer incita a John a recitar junto a ella algunas líneas de *Romeo y Julieta*, para inmediatamente después elogiarlo y decirle que ella lo ve como una persona completamente normal, lo cual es una mentira y sobre todo una burla para un ser que está más que conciente de su condición, aunque se deja envolver por el sueño que vive despierto.

Aparentemente, la visita de la actriz es por humanidad, pero en el fondo encierra su deseo vanidoso y morboso ante la curiosidad y también, probablemente, la búsqueda de la simpatía de su público.

Enfermera en Jefe (Wendy Hiller)

Es quizá, el personaje con menos pretensiones y más honesto que convive con Merrick, puesto que no muestra ningún reparo en atenderlo, cuidarlo e incluso en darle muestras de amabilidad y cortesía desinteresada.

Ella es quien advierte a Treves de lo contraproducente de la estancia de Merrick en el hospital y le pone sobre aviso de lo que cree que es evidente: *El Hombre Elefante se ha convertido en un mero espectáculo para un público más selecto.*

En este filme, todos los representantes de la normalidad física son lo necesariamente ambiguos como para parecer auténticos, identificando los diferentes estratos sociales de la época. Todos estos personajes, hacen notar sus más oscuros intereses y/o deseos, en ocasiones, envueltos con las mejores intenciones.

2.3.3. Terciopelo Azul.

Jeffrey Beaumont (Kyle McLachlan)

Es el típico adolescente norteamericano de clase media, su apariencia es la de un universitario, aunque poco dado a la intelectualidad. Es bien parecido, inexperto, falto de carácter (al igual que Henry), poco expresivo, con un comportamiento intachable, pero por circunstancias del destino se verá involucrado con los bajos mundos de Lumberton.

Este personaje servirá como hilo conductor de la historia al poner en contradicción a las dos Américas: la soñada (a la que pertenece) y la profunda (desconocida para él).

El misterio de la oreja amputada y su relación con Sandy y Dorothy Vallens abrirán muchas interrogantes en Jeffrey, al cruzar el puente que lo lleva de la feliz aceptación del predominio del bien y de la seguridad del ordenado mundo que le rodea, a un mundo alternativo cuya existencia no había siquiera imaginado, un universo caótico, terrible y absurdo que siempre estuvo ahí. Un mundo que le asusta, pero al que se siente suficientemente atraído, al ver cumplidos algunos de sus más oscuros deseos.

El personaje vivirá la transición entre dos mundos, dos realidades. Por un lado su familia que prohíbe y advierte sobre aquello que está fuera del

barrio en el que vive. Una familia que vería con buenos ojos su relación con Sandy por considerarla prototipo de la chica buena e intachable que aparenta ser. Frente a éste, se encuentra un mundo totalmente diferente que le proporciona el placer carnal, encuentros sexuales y el reconocimiento de nuevas sensaciones y experiencias que lo harán madurar. De este modo cuando decide ayudar a Dorothy, está relegando a esa América que lo acogió por tanto tiempo, aventurándose del lado más oscuro.

Hacia el final de la película, aún y cuando creemos que todo ha regresado a la normalidad, sólo es en apariencia pues si Jeffrey abandonó por un instante el *Sueño Americano*, regresó a él, pero ahora conociendo mucho más de lo que éste esconde y lo asume con una actitud más madura, decidida y emprendedora.

Sandy William (Laura Dern)

Es la típica chica rubia norteamericana, buena estudiante y la hija perfecta de acuerdo a los estándares del *Sueño Americano*. Ella viste colores pastel (al igual que Mary X), como símbolo de su respetable conducta e inocencia que la hacen creer en sueños que le auguran el amor y la estabilidad dentro de un mundo extraño.

A pesar de todas estas cualidades, es ella la que alimenta la curiosidad y morbo de Jeffrey por descubrir el misterio de la oreja amputada. De tal forma, que pronto comprobamos que cuando la oscuridad se le acerca un poco y ésta la porta alguien por el que se siente atraída, se deja corromper fácilmente. Así, vemos como a pesar de que mantiene una relación con Jeffrey, tiene otra que se desarrolla en la luminosidad del día.

La joven tarde o temprano se verá en la necesidad de decidir, por lo que termina con Mike (prototipo de galán universitario: rubio, atractivo, deportista y que conduce un auto deportivo), y elige a Jeffrey, de quien se convierte en cómplice al involucrarse en algo que ella hasta el momento desconocía. Junto a él querrá conocer el otro lado y aunque le da miedo, se arriesga por Jeffrey, pero no más allá de sus propios límites.

Al mismo tiempo, ella se muestra celosa cuando se da cuenta de que Jeffrey se ha iniciado en ese mundo extraño. Y aunque su despertar a la madurez también ha resultado un proceso difícil, decide asumirlo a su modo: perdonando a Jeffrey y manteniéndose del lado iluminado de Lumberton.

Dorothy Vallens (Isabella Rosellini)

Esta mujer sobre el escenario proyecta una imagen de *femme fatal* (con sus entallados y sensuales vestidos negros, sus zapatillas rojas y sus labios

pintados de rojo) que en contraste, en la soledad de su casa, al despojarse de todo ese disfraz, nos deja ver a una mujer atormentada que sufre por el secuestro de su marido y de su pequeño hijo. Su condición de madre la hace someterse a las prácticas sexuales más perversas con el único interés de salvar a su familia de manos de Frank (un maleante que la humilla, somete y rebaja al borde de la desesperación).

Los encuentros sexuales entre Dorothy y Frank, involucran fuertes dosis de fetichismo, sadismo y humillación que cada uno disfruta a su modo. Sin embargo, estos actos nos dejan entrever las carencias de amor propio, protección y un verdadero concepto de placer y amor por parte de la cantante.

Y es precisamente, esta ambivalencia de mujer sensual e indefensa lo que conmueve a Jeffrey, al punto que su deseo por ella lo hace convertirse en su amante y protector a espaldas de su familia y de Sandy.

De tal forma, Dorothy Vallens se convierte en la contraparte de Sandy. La primera, es una mujer madura que iniciara a Jeffrey en prácticas sexuales un tanto sadomasoquistas que hacen que éste se cuestione sobre sus valores, al mismo tiempo que representa una fantasía para él. Entre tanto, con la segunda, lleva una relación idílica que representa un lazo que lo mantiene unido al lado más iluminado de Lumberton y al que puede regresar cuando lo desee.

El cara a cara entre las dos mujeres, se produce cuando Jeffrey y Sandy se encuentran a Dorothy desnuda y destrozada frente a la casa de la primera. Sandy se da cuenta de lo que existe entre Dorothy y Jeffrey, pero reflexiona y sabe que mientras Dorothy quiera, ella no podrá tener al chico. A pesar de ello parece haber algo interior en Sandy que le dice que todo es cuestión de tiempo, ya que difícilmente las dos Américas se mezclan y este caso no va a ser la excepción.

Frank Booth (Dennis Hopper)

Este hombre pertenece a la parte sucia y oscura de Lumberton. Hasta el momento, es quizá, el villano mejor elaborado en la filmografía de Lynch, cuya primera aparición nos devela la clase de hombre que es. Pero con Lynch, las cosas nunca pueden ser tan fáciles, tal vez Frank es así porque no hay alternativa, porque pertenece a ese otro lado del espejo, a esa otra esfera de la sociedad en la que todo parece estar abocado en la corrupción y nadie puede salvarse del extraño ambiente que en ella se respira, y a la cual el sujeto se adapta (como Frank o Ben) o es devorado por ella (como Dorothy).

Cuando Frank llega por primera vez al departamento de Dorothy Vallens, su aspecto es el de un hombre enloquecido y nervioso, cuyo trato hacia ella es rudo y violento, llevándola a poner en práctica maniobras incestuosas

falsas y complacencias sadomasoquistas que lo llevan a consumir los deseos que su enfermizo impulso le dicta.

Uno de los aspectos más recordados de este personaje, es la máscara de oxígeno que siempre trae consigo y de la que aspira ansiosamente, misma que le permite cambiar de personalidad, asumiendo el rol de hijo y padre, que se hace patente cuando Dorothy le dice “*¡Mamá te quiere!*”, a lo que él responde con ira “*¡Soy papacito!*”, recriminándole el haber tomado la iniciativa en la adjudicación de los roles sexuales, mismos que la cantante se permitirá cambiar con Jeffrey. Frank la ha introducido en estas prácticas y no puede dejarlas, porque en su interior se siente atraída por ellas. Frank es el maestro, Dorothy el aprendiz y Jeffrey el voyeur improvisado, quien será aleccionado en prácticas que nunca se hubiese imaginado, por lo que le resultan tan atractivas.

El comportamiento de Frank no es el de un loco y aunque nos resulte desconcertante e imprevisible, se trata de un hombre completamente inmerso y carcomido por el sórdido ambiente en el que lleva a cabo sus negocios sucios. Sus peligrosos cambios de humor y actitud siempre tienen una fuerte carga violenta que tan pronto contiene, como deja escapar de un modo frenético.

Por otro lado, Frank posee una tremenda fijación por la oscuridad totalmente injustificada, al igual que su maniática obsesión por no ser observado y ser obedecido con sumisión, tolerando todo lo que se le ocurre a su enferma mente. Asimismo, frases como “*no me mires*” o “*ya está muy oscuro*” y la repetición compulsiva de la palabra “*Fuck,*” referente al sexo, son propias de la personalidad de este sujeto.

Además, el personaje de Frank posee un particular sentido del romanticismo que está íntimamente relacionado con el fetichismo, en este caso el objeto que lo lleva al éxtasis es un trozo de terciopelo azul que acaricia entre sus manos mientras Dorothy interpreta Blue Velvet, que roza en los labios de Jeffrey antes de propinarle una paliza, y que finalmente deja enrollado en la boca del cadáver de Don -marido de Dorothy- al finalizar el filme.

Ben (Dean Stockwell)

Aunque sólo tiene una pequeña incursión en el filme, y que merece nuestra atención, es el personaje de Ben, un afeminado vestido con ropas que nos remontan a los años 70: camisas extravagantes y chamarras de brillantes colores. Resulta un personaje atrayente y al mismo tiempo desagradable, con su elaborada pose y su gran compostura puede ser peligroso, tal y como lo

demuestra al no tener reparos golpeando a Jeffrey por órdenes de Frank, para después recuperar su feminidad y su fingida delicadeza.

Ben es dueño del prostíbulo *La Gatita Mimosa (Pussy Heaven)*, en donde Frank tiene secuestrado al hijo de la cantante, y al que acude con su pandilla para divertirse un rato. Frank -su gran amigo- lo define acertadamente como “*un borde muy suave*”. Podríamos pensar que este último se siente atraído por Ben, lo cual podría sostenerse si nos remitimos a la escena en la que éste canta *en playback* una canción de Roy Orbison y Frank lo mira embelesado, hasta que en él se produce un brusco cambio de humor dando por terminada la actuación de su colega.

2.3.4. Salvaje de Corazón.

Sailor Ripley (Nicolas Cage)

Es el prototipo vivo de un adolescente rebelde, por ende es considerado como un inadaptado social. Su vestimenta evoca múltiples tópicos cinematográficos de los años 50: jeans y playeras como James Dean, cabello teñido estilo Elvis Presley, chamarra de piel de víbora como Marlon Brando, “*símbolo de individualidad y fe en la libertad personal*”, afirma el propio Sailor al salir de la cárcel.

Su forma de actuar sugiere la imagen de una persona que se encuentra sola en el mundo, alguien quien desde pequeño ha tenido que vivir en las calles y aprender a sobrevivir en ellas, sin la orientación de un padre o una madre, y aunque posee una personalidad de chico fuerte y decidido, en ocasiones se comporta como un niño.

Durante toda su vida, Sailor ha tenido que afrontar múltiples obstáculos que le han impedido alcanzar la felicidad, demostrando que hará lo que sea por defender aquello que le pertenece o a la persona a quien ama, sin pensar por un momento en las consecuencias de sus actos.

Con estos antecedentes, no es difícil suponer la vida sentimental de este hombre: aventuras pasajeras e intentos que han terminado en fracasos. Pero con Lula, todo esto queda atrás, ya que su relación con ella es única y verdadera, y aunque Marietta se oponga a que su hija salga con una persona de una clase social más baja, la pareja huirá del hogar para alcanzar la felicidad y escapar del acoso y derribo de la relación. El mundo de Sailor, a partir de este momento, lo llevará a un camino a través de la carretera que le servirá como puente hacia la libertad que quiere compartir con Lula.

Este personaje, se aleja del prototipo de protagonista que Lynch había marcado hasta este momento: es un ser rebelde, expresivo y determinante, convirtiéndose en el héroe de la película. Por un lado, infringe las leyes

penitenciarias que le impiden salir del Estado, y por el otro, las amenazas de tener que dejar a Lula lo llevan a cometer un robo, pues ella es su única motivación, sobre todo cuando ésta le comunica que van a tener un hijo, él centra todas sus energías para conseguir dinero y sacarlos adelante. Aquí Sailor nos muestra su lado más independiente y protector, puesto que no avisa a Lula del atraco.

Al mismo tiempo, el personaje es un idealista que nunca ha tenido la oportunidad de que sus sueños e ilusiones se lleven a cabo, cuando va a emprender algún nuevo proyecto tiene la sensación de que resultará bien, pero casi siempre pierde fácilmente el control de las cosas, tal y como le paso en el asalto en donde fue detenido y devuelto a prisión.

Podemos suponer, que su estancia en la cárcel le ha dado tiempo para reflexionar, y hacer un balance de lo que ha sido su vida hasta ese momento y de cómo la va a proyectar a futuro. Cuando sale de prisión, su imagen es prácticamente la misma, al igual que su actitud. Es posible que piense que no tiene remedio seguir luchando por una relación imposible y decide dejar a Lula y a su hijo, pero al final su amor por ella lo hará creer en hadas que lo harán regresar y luchar por su amor. Sin duda un final esperanzador para los marginados como él.

Lula (Laura Dern)

Estamos frente a una joven que vive del lado “bueno” de la sociedad. Es una chica rubia, que pertenece a una clase social alta, pero pronto nos damos cuenta que este status está mantenido por truculentos e ilegales negocios que lleva a cabo su familia.

Y muy al contrario de lo que se podría pensar, Lula no tiene la imagen de niña buena y educada que supone su nivel social (como Sandy), aunque jamás habla de sus estudios o de algún tipo de profesión, suponemos que es una persona que ha tenido todas las posibilidades de estudiar y prepararse, y sobre todo, que se trata de una chica que toda su vida ha estado bajo el dominio y vigilancia de su madre. Pero a través de su forma de vestir sensual y provocadora, es como se manifiesta en contra del orden familiar y del yugo materno: zapatos de tacón, faldas cortas, pantalones entallados y blusas escotadas.

Lula se enamora de Sailor, un hombre que le ha abierto las puertas a un mundo lleno de amor, independencia y esperanza, que hasta ese momento no había podido disfrutar al lado de su madre, una mujer manipuladora y cruel que se opone a su relación.

Durante toda su vida ha estado sola y ésta no ha sido color de rosa: siempre rodeada de matones y gente corrupta, violada por un tío y sometida a un aborto, pero el hecho que más la marco, fue la muerte de su padre y el descubrimiento de que fue su propia madre quien lo mando a asesinar. Todas estas circunstancias, hacen que el mundo de Lula se derrumbe poco a poco y ésta recurra a la fantasía para sobrevivirlo, huyendo del infierno familiar para realizar su amor al lado de Sailor, quien le brinda la protección y seguridad que tanto ha anhelado.

Pero su felicidad se ve interrumpida cuando en el motel de Big Tunas es humillada y violada psicológicamente por Bobby Peru, dando por resultado una de las escenas más sugerentes, insinuantes y perturbadoras del cine de Lynch, en el sentido de que una violación es un acto reprobable pues atenta contra la integridad física y mental de cualquier persona, en este caso de Lula, quien a su vez no sabemos hasta que punto se muestra excitada y a la vez acosada por Peru.

Finalmente, sufre el hecho del encarcelamiento de Sailor, pero lejos de caer en depresión, lo espera, educa al hijo de ambos y lo recibe con los brazos abiertos, pues aún después de seis años lo sigue amando, un amor que la lleva a enfrentar y sacar de su vida de una vez por todas a la bruja mala del cuento, su madre.

La vida de Lula parece ser un subproducto de la América Profunda, pero precisamente su procedencia es la opuesta. Así, es como Lynch, nos muestra el fracaso que representa el *Sueño Americano*

Bobby Perú (Williem Dafoe)

Es el típico vividor sin escrúpulos y burlón, convencido de sí mismo y del gran atractivo que irradia, con una elegancia y cierta pose de galán inalcanzable, imagen que se ve deteriorada por su descuidada y repulsiva dentadura, de la que no parece estar consiente al desplegar un supuesto poder de seducción, cayendo en la comicidad con maneras y actitudes exageradas que en ocasiones producen cierta simpatía, haciendo que la locura, perversión y maldad de este personaje no resulten tan amenazadoras como deberían. Bobby Peru se acerca más a un personaje de cualquier tira cómica que a uno del mundo real.

Respecto a esto, es necesario recordar la escena de la violación psicológica de la que hace víctima a Lula, a través del poder de las palabras, en el momento en el que obliga a Lula a decir "*follame*" y cuando ésta finalmente accede, él solo le responde: "*Algún día. Ahora debo irme*". Este peculiar humor irónico y juego de palabras que emplea Bobby se puede comparar con el de Frank Booth cuando invita a Jeffrey a dar un paseo.

Este personaje, además es egocéntrico y solitario, con una cierta astucia que se puede comprobar en su forma de convencer a Sailor a cometer el asalto en el que literalmente pierde la cabeza.

Marietta Pace (Diane Ladd)

Resulta uno de los personajes más temidos y cínicos de la película. A su falta habitual de prejuicios y su costumbre de quitar de su camino a todo aquel que le molesta, le añadimos no sólo su aspecto físico, sino todo lo que éste puede sugerir acerca de su personalidad, su manera de hablar y, sobre todo, su conducta, sus movimientos, su tono de voz y sus ensordecedores gritos.

En el filme se dibuja como *la bruja mala del Este*, haciendo alusión al cuento infantil *El Mago de Oz*. Son múltiples las escenas que reafirman este papel, en una de ellas lleva puestos unos zapatos como los que calza la bruja de dicho cuento, en la deprimente y terrible escena en el baño que la muestra en su más terrorífica dimensión, sufriendo una severa crisis en la que se pinta la cara con un lápiz labial rojo. Su cabello, cual estropajo -propio de una bruja- contribuye a crear esta imagen que no es más que producto de la fantasía de Lula.

Por otro lado, Marietta también se deriva de una figura constante en el cine de Lynch: la madre / suegra que acosa sexualmente a su hijo / yerno. A

lo largo de la historia descubrimos que esta mujer acosa sexualmente a Sailor, creyendo que si éste accede a sus deseos no le quedará otra más que callar el crimen del que fue testigo, pero él la rechaza porque ama a Lula y deberá pagar un precio muy caro por su desprecio.

2.3.5. *Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo.*

Laura Palmer (Sheryl Lee)

Este personaje, es el ejemplo más claro de las falsas apariencias que imperan en la sociedad estadounidense. Ella representa un cúmulo de virtudes: es la hija perfecta, reina de belleza en su escuela, porrista, buena estudiante, pertenece a una familia modelo, es admirada y querida por todos. Es la chica perfecta pues posee todas las características a las que cualquier joven norteamericana podría aspirar.

Si bien, la serie de televisión *Twin Peaks* fue el medio idóneo para mostrar paulatinamente las miserias de la sociedad estadounidense, la película centra su atención en la doble vida de esta joven ejemplar y sus deseos ocultos que se esconden al interior de su hermosa superficie.

Laura Palmer, es completamente víctima de las apariencias que la misma sociedad la ha obligado a guardar, lo cual provoca que calle el abuso sistemático al que ha sido sometida por parte de su padre desde que tenía

doce años. Esto le ha provocado un problema que la confunde y la conduce a una desenfrenada búsqueda del amor, aunque de un modo equivocado, experimentando prácticas sexuales extremas y consumiendo drogas para escapar de su terrible realidad.

En este contexto, Laura es el ángel caído del *Sueño Americano*, un ser aparentemente perfecto, sometido a los deseos de su padre, es una mujer herida y atormentada que lo único que le resta hacer es seguir representando el papel que le ha tocado en la sociedad.

Killer Bob (Frank Silva) / Leland Palmer(Ray Wise)

La inclusión del personaje de Bob en la serie de televisión supuso la introducción de lo sobrenatural en la historia de un asesinato, en el cual nada apuntaba a que el asesino de Laura Palmer no fuera humano.

Bob no tiene nada que ver con ningún personaje incluido en la filmografía de Lynch, es aterrador y aborrecible; su risa resulta estremecedora y Bob ríe constantemente porque sabe que es poderoso y que Laura no tiene las armas para enfrentarse a él.

Su apariencia es la de un ser sucio, desaliñado y hombre maduro. Su presencia parece estar ligada al ventilador de la habitación de Laura, ya que el aparato se acciona cuando anda cerca, anunciándonos su próxima aparición.

Bob representa una pesadilla para Laura, pues ha estado abusando de ella desde que tenía doce años, pero detrás de este personaje sobrenatural descubrimos que en realidad se esconde un individuo de carne y hueso: Leland Palmer, su padre.

Todas las visiones y experiencias que vive Laura tienen su origen en los años de abuso que ha sufrido, de manera que no es Bob quien actúa contra ella sino Leland, siendo Bob un invento de la mente de Laura que le sirve para evadir la cruda realidad. Así, que el desmembramiento que se vive en el seno de su familia -que vista desde fuera es perfecta- es evadido de este modo por ella creando un fantasma construido por las desgracias que ha vivido desde años atrás.

Pero finalmente, es Leland quien mata a Laura y Bob resulta ser todas las características de las depravaciones, instintos y deseos malsanos de un intachable y trabajador hombre de familia. De esta forma, David Lynch nos muestra el primer caso de desdoblamiento mental en sus películas.

2.3.6. Por el Lado Oscuro del Camino.

Fred Madison (Bill Pullman) / Pete Dayton (Baltazar Getty)

A primera vista, la vida de Fred Madison nos resulta completamente normal y tranquila: es un hombre maduro, casado con una mujer morena

llamada Renee, es músico y por las noches toca en un bar llamado *Luna Lounge*. Conforme avanza la historia, nos damos cuenta que detrás de la aparente estabilidad del personaje hay algo que lo inquieta.

Descubrimos que su matrimonio no es perfecto, que la comunicación entre la pareja es fría y distante y que sus encuentros sexuales no son del todo satisfactorios por lo que Fred se culpa. Pero lo que es un hecho, es que este hombre vive atormentado por el fantasma de los celos, pues cree ciegamente que su esposa lo engaña con uno o varios hombres y el único escape de todas estas emociones reprimidas es cuando interpreta sus mejores piezas de jazz en el bar para el que trabaja.

A lo anterior le agregamos la llegada de unas cintas de video que contienen imágenes tanto de su casa, como de la pareja descansando al interior de su habitación. Estos videos alteran a Fred, sobre todo el último pues se ve a sí mismo asesinando a su esposa.

Hasta este punto, se entiende que Fred ha perdido la cordura y que todo cuanto hemos visto ha sido producto de su mente enferma, es su versión de las cosas. Pero su crimen ha salido a la luz de su propia conciencia, por lo que nuevamente tiene que huir para liberarse de su culpa. Se encuentra perdido y desorientado en un mundo que pensaba controlar, pero su inseguridad es evidente y nadie lo puede ayudar.

Violencia, sexo y el asesinato de su esposa, es el trágico balance del desasosiego que lo conduce a un estado de desequilibrio mental inminente. Tras un primer intento y el fracaso por liberarse de la culpa, se encierra a sí mismo por un momento, buscando encontrar una salida que desemboca en una segunda oportunidad en la que se inventa una nueva identidad y una nueva vida. De esta metamorfosis surge Pete Dayton, una recreación idealizada del mismo Fred Madison.

Pete Dayton, tiene una actitud despreocupada, lo cual resulta extraño puesto que no es la reacción que se espera de alguien que sin motivo aparente desaparece una noche para amanecer encerrado en una celda sin tener la mínima idea del por qué. Es un hombre joven, bien parecido, atrevido, sin complejos, seguro de sí mismo, con una vida familiar ejemplar, está rodeado de amigos y vive en una zona de casas espaciosas, con jardines y rejas blancas. Tiene una buena relación con una joven llamada Sheila, con quien lleva una vida sexual plena y satisfactoria (a diferencia de Fred). Además, trabaja como mecánico y al igual que Fred, depende de su sentido auditivo para poder desempeñar bien su labor.

En esta nueva vida, Pete Dayton, conocerá a una mujer llamada Alice Wackfield, que no es otra que Renee Madison, solo que con una imagen más

agresiva. Ella es quien lo introduce en un sórdido mundo de violencia y corrupción (al igual que lo hizo Dorothy con Jeffrey en *Terciopelo Azul*).

A partir de que Alice entra en la vida de Pete, los acontecimientos terminan por precipitarse y la pareja se verá en la necesidad de huir de Mr. Eddy (el novio de Alice), no sin antes de que Pete descubra el pasado como actriz porno de Alice, quien a su vez planea un asalto que sale mal, pues Pete termina quitándole la vida a Andy, por lo que tendrá que huir nuevamente.

Y es de nuevo en esta situación límite de fuga e incertidumbre, como se produce otra metamorfosis en la que Pete regresa a ser Fred, quien guiado por sus celos enfermizos asesina a Mr. Eddy con la ayuda del Hombre Misterioso. Y finalmente, lo veremos de nueva cuenta conduciendo su auto, huyendo de sí mismo y de sus remordimientos.

De tal forma, que todo cuanto hemos visto ha sido producto de la mente de Fred, la recreación de un mundo alterno que lo libere de la culpa por el crimen que ha cometido.

Fred, a diferencia de otros personajes de Lynch, teme al amor, a las mujeres y hace de sus celos su infierno particular, que lo acompaña hasta donde su imaginación lo lleve. Lynch, ha trazado un viaje de ida y vuelta que no lleva a ningún lugar, pero del que nuestro protagonista no podrá librarse,

recorriéndolo en círculo una y otra vez tan solo para darse cuenta de que cada intento lo conduce al punto de partida.

La enfermedad mental de un individuo en una sociedad también enferma nos conduce a los síntomas de un mundo que no coincide con la realidad que nos intenta inculcar.

Renee Madison / Alice Wackfield (Patricia Arquette)

Renee, esposa de Fred Madison, es una mujer blanca, de cabello largo y negro, usa vestidos provocativos y de colores oscuros. Su imagen evoca a los años 50, en especial a la figura de Bety Page. Resulta ser una mujer inquietante, atractiva, fría, pero efímera y calculadora.

Ella es el principal motivo por el cual Fred es condenado a la locura, es un personaje contradictorio porque a pesar de ser el desencadenante de la acción, muestra una actitud pasiva y no se hace partícipe de las decisiones que conciernen a su matrimonio. Podemos decir que su forma de actuar siempre al margen de la situación, distante y un tanto mecánica al momento de responder, se justifica si recordamos que la estamos viendo a través de los ojos de Fred, pues éste nos cuenta su versión de la historia.

Renee termina siendo asesinada por Fred, quien justifica su crimen mostrándola como una mujer que, tras la imagen de esposa sumisa, esconde

todo un universo de perversiones y depravaciones capaz de corromper a quien la posea.

En segundo lugar, tenemos a Alice Wakefield, quien funciona como una recreación del pasado de Renee, de acuerdo a la proyección que Fred hace de ella. Alice es rubia, voluptuosa y viste a tono con su apariencia (posiblemente porque así imagina Fred que fue en el pasado, cuando se dedicaba a la pornografía).

Es una mujer tentadora, a diferencia de Renee, es quien lleva las riendas de la situación, es la que maquila los planes y la que orilla a Pete a seguirla y complacerla por la atracción que éste siente hacia ella sin imaginar siquiera que será su perdición, pero al mismo tiempo comprobamos que ella también resulta ser una víctima de las circunstancias y debe escapar.

Su presencia evoca a la América que está perdiendo valores como el amor o la vida en pareja, a cambio de venderse al mejor postor. Alice se dedica a la pornografía obligada por Mr. Eddy y sus amigos, quienes la orillan a realizar todo tipo de actos, en una nueva vejación femenina agregándose a las ya vistas en: *Terciopelo Azul*, *Salvaje de Corazón* y *Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo*.

Es probable que Fred, como Pete, quisiera demostrarle a Alice / Renee que puede satisfacerla sexualmente, puesto que en esta vida recreada todo le resulta bien. Pero todo se sale de control cuando Pete vuelve a ser Fred (en la escena del desierto) tras haber hecho el amor con Renee / Alice, quien lo abandona no sin antes decirle cínicamente al oído: “*¡Nunca me tendrás!*”.

Hombre Misterioso (Robert Blake)

Este peculiar personaje, tiene que ver con la forma en que Fred percibe sus emociones. Lleva puesto un traje oscuro que contrasta con la palidez de su rostro carente de cejas. Es un personaje que no pertenece al mundo real, sino que sólo existe en la mente de Fred. Su presencia es la prueba palpable de que Fred ha perdido la cordura.

Él es el responsable de las cintas de video que llegan al hogar de los Madison y que perturban a Fred, pues estos contienen la verdad, son como la memoria y el recordatorio del crimen que ha cometido, obligándolo a asumir la naturaleza de sus actos. Así, queda justificado que Fred odie las cámaras de video, pues prefiere recordarlo todo a su modo, negándose a enfrentar lo que es evidente: ha matado a su esposa.

El Hombre Misterioso, funciona como el subconsciente del protagonista, no es casual que aparezca en momentos clave de la película en las que Fred

se siente amenazado y acomplejado por el pasado de su mujer. Así, este personaje representa todas las emociones y sentimientos reprimidos que hay en Fred, al mismo tiempo es un símbolo de la violencia que a nivel psíquico hay en él.

Mr. Eddy / Dick Laurent (Robert Logia)

Mr. Eddy / Dick Laurent pertenece a la vida recreada por Fred como Pete Dayton. Es posible que su imagen real no corresponda a la que vemos en pantalla, pero no olvidemos que es a través de Fred como lo conocemos. Su referente más próximo lo encontramos en Frank Booth.

Mr. Eddy, es un mafioso, involucrado en el mundo de la pornografía, el crimen y la corrupción. Su carácter es explosivo, pero mucho más contenido y sugerente, aunque menos directo que su antecesor, es muchos más reflexivo y su grado de peligrosidad se expresa de manera encubierta y sutil, pero no por ello menos notoria. Mr. Eddy es la contraparte del Hombre Misterioso, puesto que es la representación física de la violencia.

Lynch nos conduce de tal forma, que vemos cómo el mal acude siempre a sus personajes, tentándolos y arrastrándolos a la oscuridad a la que parecen estar destinados. En este caso, será Mr. Eddy quien conducirá a Pete -tras obligarlo a ir con él a dar un paseo- hacia una serie de situaciones que

ponen de manifiesto la crudeza del mundo de la mafia y la pornografía, a la que Pete se verá arrastrado por enamorarse de la mujer equivocada: Alice, novia de Mr. Eddy. El trayecto termina convirtiéndose en un visionado a escala del violento mundo en su más alto grado de esquizofrenia desmedida. Asistimos de este modo a un desproporcionado episodio en la carretera, en donde Mr. Eddy muestra a Pete su peculiar estilo de arreglar las cosas.

También descubrimos que Mr. Eddy y el Hombre Misterioso están relacionados mediante una llamada telefónica hecha a Pete, que lo enfrenta y pone en contacto directo con su realidad y a su pasado como Fred, en el que Dick Laurent es el amante de Renne, mientras que en esta fantasía regresa como Mr. Eddy, el novio de Alice, un hombre sin escrúpulos que somete a su mujer a la pornografía y al que hay que eliminar para proteger a su amada y ser feliz con ella, por lo que Pete y Alice huyen de él.

Finalmente, aún en su fantasía, Fred termina asesinando a Mr. Eddy con la intervención del Hombre Misterioso, quien le da el cuchillo con el que le corta el cuello a su víctima en un arranque de celos, ira y frustración.

2.3.7. Una Historia Sencilla.

Alvin Straight (Richard Farsworth)

Alvin, un hombre de 73 años, afectado por cataratas en los ojos y que camina con dificultades, un día recibe la noticia de que su hermano –con quien años atrás tuvo problemas- ha sufrido un ataque al corazón por lo que decide emprender un viaje en busca del perdón.

Es un personaje de edad avanzada que se encuentra en la última etapa de su vida, arrepentido por actos de su juventud emprende un viaje, tanto interior como físico, para redimir sus culpas y encontrarse con recuerdos del pasado que van saliendo a la luz conforme conocemos a una galería de personajes que se cruzan en su camino. Y aunque estamos hablando de un personaje con un pasado oscuro, encuentra en su travesía por la América Profunda, una oportunidad para limpiar su alma, redimir sus culpas y así terminar sus días en paz.

Alvin nos ofrece una cara distinta a los demás personajes de Lynch ya que en todos los casos éstos no saben hacia dónde se dirigen, pero éste sabe perfectamente hacia donde va, y se encamina con paso lento pero decidido hacia su propio fin.

Tras este análisis de los personajes más representativos del cine de Lynch, hemos de señalar que éstos son una parte fundamental para comprender el universo lynchiano, puesto que en su conjunto dan lugar a una obra rica en contrastes y matices que refleja en toda su multiplicidad, todo aquello que se esconde tras el *Sueño Americano*.

CAPITULO III

MULHOLLAND DRIVE: SUEÑOS, MISTERIOS Y SECRETOS

I. **MULHOLLAND DRIVE: SUEÑOS, MISTERIOS Y SECRETOS.**

1.1. **Hacia el Camino de los Sueños.**

Mulholland Drive: Sueños, Misterios y Secretos (Mulholland Drive, EE.UU. Francia, 2001, 145 min.) es el título que lleva la última producción de David Lynch, originalmente concebida como una serie de televisión para la cadena ABC -propiedad de Disney-, que en 1998 invirtió siete millones de dólares en la realización del capítulo piloto, que se llevo a cabo en el tiempo que Lynch realizaba *Una Historia Sencilla*.

Sin embargo, la duración y la agresividad de la propuesta hicieron que los ejecutivos de la cadena cancelaran el contrato y la emisión de la serie, que supondría el regreso del director a la pantalla chica a nueve años de la magistral *Twin Peaks*.

Tal vez pensaban que tras su aparente cambio de orientación con *Una Historia Sencilla*, Lynch les iba a regalar otra historia delicada, pausada y apta para todo tipo de público, pero esto no sucedió, a lo que el director opina: “No me dolió en absoluto que la rechazaran. Hay cosas que, en un principio, parecen un problema, pero más tarde nos damos cuenta de que están indicando una nueva orientación. Me hubiera gustado hacer algunas preguntas y conocer sus razones, pero no me llamaron, no hablaron conmigo,

ni siquiera me mandaron una carta. Si ésta es la norma habitual de la empresa, considero una suerte que rechazaran mi proyecto.”¹

Tiempo después, gracias al capital invertido por el Canal Plus de Francia y a la alianza con la casa productora *Les Filmes Alain Sarde* y su productora *The Picture Factory*, Lynch logró transformarlo en un filme, alterando el montaje y rodando escenas nuevas que dieron como resultado lo que hoy conocemos como *Mulholland Drive: Sueños, Misterios y Secretos*.

En ella, Lynch una vez más rompe con los cánones establecidos de la narrativa convencional de la forma clásica de hacer cine, dejando clara la importancia que tiene para el director la puesta en escena de una película, entendida como un todo, en donde los movimientos de cámara, la planeación, la música, la fotografía, el sonido, el diseño de producción y el montaje son los elementos que definen la narración cinematográfica, y en palabras del propio Lynch: *“En una película es sentido común saber que cada elemento es importante y crítico para el todo. Así que procuras trabajar muy duro, revisando cada idea, los sentimientos que provienen de ellas y trabajar cada uno de los elementos para tratar de llegar a ser el cien por ciento lo más perfecto que se pueda... de manera que el todo sea más grande que la suma de las partes... El sonido y la imagen moviéndose juntos en el tiempo son algo mágico... En el proceso de acción y reacción uno realmente no sabe todo lo*

¹ Ocaña, Javier. David Lynch, ¡Que pesadilla!. El País, Madrid, 2001.

*que está sucediendo, pero actuamos y reaccionamos, siempre ha sido así en la ficción.*²

Mulholland Drive, reúne a lo mejor del equipo técnico de Lynch: Angelo Badalamenti en la composición de la banda sonora, capaz de traducir en música cada una de las sensaciones y estados de ánimo que Lynch nos ha querido transmitir: *“la idea es hablarle a Angelo mientras toca. En cierto modo, es como hablar durante un ensayo. Por eso, a mi me gusta trabajar con seis o siete cosas juntas. Entonces hay efectos que se derivan de la música y viceversa... Lo fascinante es cómo una pieza anula una cosa y otra pieza la abre y se combina perfectamente. La imagen es la que manda la mayoría de las veces y dicta cuales deben ser los sonidos.*³

En la fotografía encontramos a Peter Deming, quien en esta ocasión logró introducirnos en un mundo onírico de colores cálidos y poderosos, y estudiadas amalgamas de luz y sombra; el diseño de producción estuvo a cargo de su viejo amigo, Jack Fisk; y el montaje fue realizado por Mary Sweeney, co-productora del filme y actual pareja sentimental del director.

Por otro lado, el extenso reparto artístico del filme deja enmarcado el carácter inicial del mismo como serie de televisión. Lynch, comenta: *“Esta película estaba pensada, en un principio, para la televisión, como una serie,*

² Cárdenas Cortés, Isabel. Op. Cit.

³ Scholz, Pablo. Cine: Entrevista Exclusiva con David Lynch. El Clarín, 2000.

así que los actores que fueran a ser elegidos tenían que estar dispuestos a firmar un contrato por largo tiempo. Y eso te trae algunas limitaciones de tipo práctico. A mí me encanta trabajar con actores conocidos y también con actores desconocidos. El proceso de casting es a veces rápido, otras es muy lento, pero es a través de buscar y buscar, hablar y hablar con ellos que llegas a encontrarlos, cuando conoces a la persona indicada, lo sabes.”⁴

Así, Lynch se deja guiar por su instinto, el cual le dicta quién es la persona adecuada para interpretar cada personaje, de ahí que muchas de las caras que aparecen en esta película nos resulten desconocidas. Tal es el caso de sus actores protagónicos, quienes a partir de esta cinta se sumaron al paisaje artístico de Lynch: Naomi Watts, Laura Elena Harring y Justin Theroux, secundados por actores, como la veterana actriz Ann Miller, Dan Hedaya, Robert Foster, Lee Grant y Michael J. Anderson, entre otros, a quienes en su mayoría ya habíamos visto en trabajos anteriores del director.

Naomi Watts nació en Inglaterra, el 28 septiembre de 1968, a los 14 años se trasladó a Australia. Empezó a estudiar actuación desde muy joven y siendo aún adolescente dio sus primeros pasos como actriz. Debutó en 1986 con el filme romántico: *For Love Alone*. Posteriormente participó en diferentes series de televisión y películas, como *Flirting (1991)* y *Tank Girl (1995)*. Pero

⁴ Hughes, David. Entrevista a David Lynch. Despreciables, Praga, 2001.

su gran oportunidad llegó cuando David Lynch la tomó en cuenta para realizar el capítulo piloto de *Mulholland Drive*: “En Naomi vi a alguien con un tremendo talento, un alma bella y una gran inteligencia, capaz de hacerlo todo. Un paquete de lo más completo.”⁵

Por su lado, la actriz asegura que admira a Lynch desde *Terciopelo Azul*, “Siempre había querido trabajar con David Lynch. Recibí el llamado mientras estaba en la ciudad de Nueva York. Creía que iba a ser imposible regresar antes del casting y encontrarme con él antes de que terminara de entrevistar actrices. Decidí arriesgarme de cualquier manera, aunque me di cuenta que estaban en la terna personalidades realmente famosas. Nos sentamos en un cuarto y hablamos durante media hora y al día siguiente hicimos lo mismo. trabajar con él es algo increíble.”⁶ Así, tras la segunda entrevista con el director, Naomi tenía el papel de Betty / Diane en sus manos.

Laura Elena Harring nació el 3 de marzo de 1964 en los Mochis, Sinaloa, México, se crió en Texas, fue Miss Estados Unidos en 1986, ha sido modelo y ha participado en series de televisión como *General Hospital* (1990-91), *Sunset Beach* (1997) y películas como *The Forbidden Dance is Lambada* (1990) y *Final Payback* (1999), entre otras.

⁵ Cárdenas Cortés, Isabel. Op. Cit.

⁶ Cárdenas Cortés, Isabel. Op. Cit.

Laura Elena conoció a Lynch hace más de diez años durante la premier de *Twin Peaks*, nunca imaginó poder trabajar con él, hasta que un día recibió una llamada de su manager para informarle la noticia y, aunque tuvo que realizar diversas audiciones, logró obtener el papel de Rita / Camille: *“Fue la buena Fortuna. Cuando recibí la llamada telefónica y me enteré de que iba a encontrarme con David Lynch, estaba tan emocionada que tuve un accidente automovilístico. Más tarde, me enteré que la historia de la película empieza con un accidente de coche. Para mí siempre había sido un sueño trabajar con él... ha sido un honor y un verdadero placer trabajar con David.”*⁷

Justin Theroux, nació en agosto de 1971 en la ciudad de Washington, D.C, Ha trabajado en series como *Sirens* (1999), *The District* (2000) y en algunos capítulos de *Sex In The City*, y películas como *Below Utopia* (1997) y *American Psycho* (2000). Para el actor, trabajar al lado de Lynch fue una experiencia inolvidable: *“David es un director muy gentil, es maravilloso y sencillo a la vez. Te da siempre indicaciones específicas, sin ninguna preocupación de ser abstracto. Es un director que no siempre responderá a todas tus preguntas, pero puedes hacerlas de todas formas, puedes intentarlo. Esto, de un modo extraño, es liberador, porque puedes dejarte llevar y simplemente reaccionar a lo que están haciendo los otros actores. Trabajar con él significa estar en un ambiente sano. Puede ser extraño en algunos*

⁷ Lynch Coté Brune. Entrevista Laura Helena Harring. Première No. 297, Diciembre 2001

aspectos, pero por otro lado, es un lugar en el que te sientes protegido. El mundo de David Lynch es un lugar increíblemente extraño, es un ambiente maravilloso. Creo que para entrar en el mundo de David Lynch solo se requieren experiencias de la vida, como en todo, en la música, el jazz.”⁸

Mulholland Drive: Sueños, Misterios y Secretos se estrenó durante el Festival de Cannes, en mayo del 2001, mientras que el lanzamiento en Estados Unidos se realizó en octubre del mismo año. Convirtiéndose en un éxito más en la vida de Lynch, al mismo tiempo supuso para Naomi Watts y Laura Elena Harring, el reconocimiento y la proyección a nivel internacional de sus respectivas carreras.

David Lynch define la película como: *"una historia de amor en la ciudad de los sueños"*. Con una narración que atrapa al espectador desde el primer momento, que se vuelve cada vez más compleja y que luego se resuelve en un plano completamente distinto al esperado, en un mundo paralelo, con identidades cambiadas y situaciones que se repiten, pero que adquieren otro significado en esta nueva realidad.

Una historia de amor ambientada en la Ciudad de los Sueños, a manera de homenaje y crítica, en donde el glamour y lo mítico se combina con el lado oscuro de la industria, dejando en claro que la *fábrica de sueños*, también

⁸ Cárdenas Cortés, Isabel. Op. Cit.

puede producir pesadillas. Hollywood se convierte en el marco perfecto para realizar una interesante indagación a cerca de las apariencias, mediante un ejercicio de introspección en el subsuelo de la personalidad donde se esconden los sentimientos más oscuros y retorcidos, y personificándolo en la distorsión de identidades con las que juega durante todo el film. Del tal forma, que vemos, cómo el capital del cine permite a las personas moldear su identidad: *“Quieres saber de verdad quien eres y la amnesia se parece de alguna manera a la interpretación. Un gran actor o una gran actriz renuncia a su propia identidad y se convierte en otra persona. Todo el mundo, incluso yo, a veces tiene ganas de perderse y entrar en un mundo nuevo. El cine te da esa oportunidad.”*⁹

Por otro lado, el filme representa la liberación de Lynch ante toda lógica, poniendo de manifiesto su gran capacidad para utilizar todos los medios de cuantos dispone para esculpir en el tiempo-espacio, jugando una vez más con nuestra comprensión, al sumergirnos en un rompecabezas de imágenes que conforman una historia salpicada de incertidumbre incómoda, de misterio y metáforas, propios del estilo del director.

Mulholland Drive es una obra que desde su estreno ha cosechado opiniones muy positivas, incluso entre algunos críticos no demasiado proclives a la obra del director estadounidense. Al mismo tiempo, le ha valido premios y

⁹ Corral, Rubén. El Camino de los sueños. Crítica Cineismo. 2001.

reconocimientos en diversos festivales alrededor del mundo: Festival de Cannes (2001) a mejor director, Premios César (2002) a mejor película extranjera, Premios de la Sociedad de Críticos de New York a mejor película (2001), Premios de la Crítica de la Sociedad de Boston (2001) a mejor película y mejor director, Premios de la Asociación de Críticos Cinematográficos de Chicago (2001) a mejor película, mejor director y mejor actriz (Naomi Watts), Premios de la Asociación de la Crítica Cinematográfica de Toronto (2001) a mejor director, Premios de la Asociación Cinematográfica de la Crítica de Los Ángeles (2001) a mejor director, Premios América Latino Media Arts (2002) a mejor actriz extranjera (Naomi Watts), Premio de la Academia Británica de Artes Fílmicas y Televisivas (2002) a mejor edición (Mary Sweeney), Premios de la Sociedad de Críticos de Las Vegas (2002) a mejor actriz (Naomi Watts). Asimismo, alcanzó nominaciones en los Premios Óscar (2002) como mejor director, pero la cotizada estatuilla nuevamente le fue negada.

Es verdad que *Mulholland Drive* es una película difícil de contar, con momentos fascinantes y desconcertantes, con situaciones y diálogos que parecen no conducir a ninguna parte, pero recordemos que nada es gratuito en su cine, todo tiene una razón de ser.

Lynch nos da algunas pistas y nos dice: “*El argumento de Mulholland Drive es extremadamente lineal. Es un argumento muy lógico. No funciona*”

sobre la base de la abstracción, porque hay principios y finales. Todo lo que ocurre está allí, delante de ti, en la pantalla... Todo lo que necesitas para entender el filme está en la pantalla en algún momento.”¹⁰

Y finalmente, para entrar de lleno en el análisis de *Mulholland Drive: Sueños, Misterios y Secretos*, recurrimos al acertado comentario de la actriz Laura Elena Harring, quien dice: “Creo que lo único que se necesita para entrar en su mundo es intuición, sentir el viaje. Cada persona tiene su propia interpretación, pero creo que la intuición es genérica en todos los seres humanos.”¹¹

1.2. Análisis del Filme.

Para el desarrollo del presente capítulo, se utilizó la división de secuencias propuesta en el DVD original de la película distribuido por la empresa Distrimax, S.A de C.V.

Secuencia 1.- Jitterburg.

Mulholland Drive: Sueños, Misterios y Secretos inicia con un baile que nos remonta a los años 50, una época gloriosa para el director presente en toda su filmografía.

¹⁰ Entrevista David Lynch. Dirigido por...Enero, 2002

¹¹ Cárdenas Cortés, Isabel. Op. Cit.

Tres parejas de bailarines ejecutan sus mejores pasos sobre un fondo morado en el que se proyectan sus sombras como símbolo de desdoblamiento, anticipando la esencia del filme. Al tiempo, aparece la imagen sobrepuesta de una mujer rubia sonriente acompañada de dos ancianos, segundos después aparece sólo ella.

Un corte directo nos traslada, a partir de una cámara subjetiva a lo que suponemos es una habitación, en la que hay una cama con sábanas rojas y un cobertor amarillo. La cámara subjetiva nos produce el efecto de que alguien se recuesta en la cama.

Secuencia 2.- Mulholland Drive.

Un letrero nos sitúa en Mulholland Drive, la avenida que divide a Los Ángeles de las colinas de Hollywood. Los créditos aparecen mientras seguimos el recorrido de un Cadillac negro cuyos faros apenas iluminan la oscura carretera.¹² Recordemos que las carreteras y la intermitente línea amarilla, en el cine de Lynch nos indican que estamos a punto de iniciar un viaje tanto exterior como interior en el que sus personajes se enfrentarán a sí mismos.

Después de una panorámica de la ciudad, vemos a los ocupantes del auto: una mujer morena en la parte trasera y dos hombres al frente. El auto se

¹² Esto nos recuerda a la escena inicial de Por el Lado Oscuro del Camino.

detiene, los hombres amenazan a la mujer con una pistola, e intempestivamente son impactados por el auto de unos jóvenes que viajan a gran velocidad ocasionando un terrible accidente del que sólo sobrevive una mujer, quien aturdida sale de entre una cortina de humo, como símbolo de confusión, y se dirige colina abajo hacia las luces de Hollywood para buscar refugio.

En la misma secuencia, dos agentes (Robert Forster y Brent Briscoe) inspeccionan el lugar y se percatan, al encontrar un arete de mujer, que falta uno de los ocupantes del vehículo.

Los agentes y/o detectives son personajes constantes en el cine de Lynch, funcionan como supuestos encargados de resolver los misterios de la trama, pero finalmente desempeñan un rol secundario. Su presencia se relaciona con el gusto de Lynch por investigar y descubrir aquello que se esconde bajo la superficie, siempre atento hasta del más mínimo detalle.

Secuencia 3.- El Departamento.

Al día siguiente, la mujer sale de su escondite para refugiarse en un departamento que cree deshabitado, al ver salir a su dueña con maletas en mano. Ya en el interior, la mujer nuevamente se queda dormida en el piso.

Secuencia 4.- El Sueño.

Inicia con el letrero en primer plano de la cafetería Winkie's, nombre que fue cambiado ya que en el capítulo piloto -cuando *Mulholland Drive* estaba destinada a ser una serie televisiva- el lugar tenía el nombre de Denny's. *Deny* en inglés significa "negar" y este término suponía revelar una pista importante de la totalidad del filme, mientras que Winkie's no significa nada en particular, pero está más cerca del verbo *wink* que significa parpadear, elección más sugerente a la complicada lógica de la trama.

En la cafetería, un hombre, Dan (Patrick Fischler) relata a su psiquiatra el sueño que ha tenido en dos ocasiones justamente en ese lugar, con la intención de representarlo para liberarse de la sensación angustiante que le produce. Los hombres salen del lugar y se dirigen a la parte trasera de la cafetería. Dan se detiene por un momento ante el letrero de "entrada" cuya flecha señala en dirección contraria a donde él se dirige. Hay que prestar atención al cartel ya que es una advertencia de que vamos por el camino incorrecto, sin embargo, él hace caso omiso y prosigue en dirección contraria para enfrentarse, literalmente, con sus miedos representados por un vagabundo cuya apariencia es monstruosa. La confrontación resulta fatídica, Dan se desploma ante la mirada atónita de su psiquiatra.

Esta subtrama, deliciosa y puramente Lynch, nos da la sensación de que algo se encuentra fuera de lugar, pero podría interpretarse también como un

aviso al espectador de lo que está a punto de presenciar, en donde los sueños, en este caso pesadillas, pueden convertirse en realidad.

Secuencia 5.- La Llamada.

Un hombre, desde una habitación rodeada de cortinas rojas y apenas iluminada, hace una llamada telefónica a otro hombre que se encuentra en lo que parece ser una recepción lujosa para informarle que: *¡la chica ha desaparecido!*. No sabemos a quién se refiere. A su vez, el segundo hombre se comunica con un tercero que responde la llamada en un teléfono amarillo desde un austero cuarto y le dice “*¡Todo sigue igual!*”. Este último realiza otra llamada telefónica a la que nadie responde, sólo vemos un teléfono negro sonando sobre un buró en el que se halla una lámpara roja y un cenicero lleno de colillas de cigarro.

Generalmente, en el cine de Lynch las llamadas telefónicas funcionan como avisos de tragedias pero hasta este momento no tenemos la suficiente información para saber si realmente ha sucedido un hecho trágico.

Secuencia 6.- Betty llega a Los Ángeles.

Presenciamos el arribo al aeropuerto de la ciudad de Los Ángeles (vislumbramos el colorido cartel de bienvenida), de una sonriente y joven rubia llamada Betty Elms (Naomi Watts), acompañada de una pareja de dulces

ancianos (Jeanne Bates y Dan Birnbaum), quienes al despedirse le desean suerte en su propósito de convertirse en estrella de Hollywood.

Los viejecitos podrían funcionar como una metáfora de la suerte, en este caso, la de Betty en el camino por alcanzar sus sueños. Es por eso que en la siguiente escena nos resulta inquietante la imagen de los ancianos cuyos rostros surcan una sonrisa tan mecánica como siniestra haciéndonos pensar que la suerte de Betty es incierta.

Betty aborda un taxi y se dirige a un lujoso fraccionamiento en donde se encuentra con Coco Lenoix (Ann Miller), la encargada del lugar, quien la conduce al departamento de la tía Ruth (Maya Bond) -la mujer que vimos salir de viaje en la secuencia 3- en donde se hospedaré mientras se convierte en estrella de Hollywood.

Secuencia 7.- Rita.

La candorosa Betty recorre asombrada su nuevo hogar, en el recorrido descubre a una mujer en la ducha -a la que cree una amiga de su tía- la cual, visiblemente desorientada, le comenta que ha sufrido un accidente automovilístico. La extraña mujer cuando sale de la ducha, ve ante el espejo reflejada la imagen del cartel de la película *Gilda* (Vidor, EE.UU., 1946) del que toma el nombre de la actriz protagónica: Rita Hayworth. La mujer,

autonombrada Rita (Laura Elena Harring) se presenta ante Betty, quien emocionada le comenta que llegó de Deep River, Ontario, Canadá, con la ilusión de convertirse en actriz y estrella de cine. Rita la escucha y sufre un pequeño mareo justo en el momento en el que Betty le dice que se siente muy emocionada en ese lugar de ensueño. En el cine de Lynch, este evento podría funcionar como una clave que nos advierte acerca de la frágil línea que divide al sueño de la realidad.

Secuencia 8.- ¡Ésta es la Chica!.

Una panorámica nos sitúa en la gran ciudad de Los Ángeles. De una limosina bajan dos hombres, los hermanos Castigliani (Angelo Badalamenti y Dan Hedaya), personajes cuyo aspecto nos remonta al estereotipo del gángster de los años 50, y entran al edificio que pertenece a *la Ryan Entertainment*.

En su interior se lleva a cabo una junta acerca de la elección de la actriz principal en la que vemos al director de cine Adam Kesher (Justin Theroux) y su representante, en compañía de los hermanos Castigliani, quienes quieren imponerle como actriz principal de su próxima película a Camilla Rodees (Melissa Goerge), una mujer rubia de quien sólo vemos una fotografía que nos recuerda a la de Laura Palmer de *Twin Peaks* y a la de Sandy en *Terciopelo Azul*.

Ante la negativa de Kesher, la actitud de los Castigliani nos desconcierta, uno de ellos escupe su café express en una servilleta, mientras que el otro sufre de espasmos. Finalmente, amenazan a Kesher con retirarlo del proyecto en tanto que no acepte que: “*¡Ésta es la chica!*.”

Kesher sale furioso de la productora y, después de destrozar el auto de los Castigliani con un palo de golf, huye en su lujoso convertible.

En esta escena estamos frente a la denuncia de una de las tantas realidades de Hollywood: la impotencia de los directores ante las decisiones que toman los productores. La frase: “*¡Ésta es la chica!*” (This is the girl!) Se convierte en la máxima para *Mulholland Drive*, en donde son más importantes los intereses económicos que el hecho de tomar en cuenta las decisiones de los directores para hacer funcionar sus proyectos como lo tienen pensado, porque evidentemente una cara desconocida no vende en taquilla.

Secuencia 9.- Cancelación.

Robert Smit (Davis Schroeder), uno de los ejecutivos que estaba presente en la junta, visita al Mr. Roque (Michael J. Anderson) -el de la habitación de cortinas rojas que realiza la primera llamada telefónica en la secuencia 5- para decirle que la chica se llama *Camilla Rhodes*, y que el

director no la quiere en su película. Mr. Roque decide cancelar el proyecto, mientras su imagen desaparece en un fundido a negros.

Mr. Roque pertenece al grupo de personajes extraños que habitan esos lugares inciertos como lo son las tan gustadas habitaciones rodeadas de cortinas rojas. Además, se puede incluir en la galería de personajes que Lynch incluye en sus filmes con algún tipo de problema físico (Mr. Roque controla todo desde su singular silla de ruedas, a lo que le añadimos que el actor sufre de enanismo).¹³

Secuencia 10.- El Incidente del Libro Negro.

En una oficina, dos hombres -uno rubio de pie y el otro moreno sentado tras un escritorio- charlan acerca de un accidente automovilístico ocurrido en Mulholland Drive (existe la posibilidad de que se trate del mismo que vimos en la segunda secuencia).

Joe (Mark Pellegrino) -el hombre rubio- señala el famoso "*libro negro de Ed*" que se haya sobre el escritorio, a lo que el propio dueño, Ed (Vicent Cantellanos) -el hombre moreno- le responde que en él se encuentra la historia del mundo en números telefónicos. Inmediatamente, Joe le dispara en

¹³ Michael J. Anderson, ya había trabajado con anterioridad con Lynch, interpretando al inolvidable Enano de la Habitación Roja en Twin Peaks.

la cabeza a Ed y se apodera de tan valioso libro, cabe mencionar que el arma tiene silenciador y recordemos que el silencio es parte importante en la trama.

El hombre intenta cubrir su crimen borrando las huellas del arma que coloca en la mano de su víctima para hacerlo parecer un suicidio, pero en su intento se le escapa un tiro que atraviesa el muro hiriendo a una mujer obesa en la habitación contigua, provocando una situación de humor absurdo cuando la mujer grita que algo le ha picado. El asesino se ve en la necesidad de matar a la mujer y en consecuencia a un tercer sujeto -testigo incidental del crimen- y termina huyendo con el *libro negro*, al activarse accidentalmente la alarma contra incendios cuando le dispara a una aspiradora en funcionamiento.

Secuencia 11.- El Bolso de Rita.

Betty, recostada sobre un acogedor sillón de piel, charla por teléfono con su tía Ruth sobre el casting al que acudirá y sobre la presencia de Rita en el departamento suponiendo que es conocida suya, pero por su reacción se da cuenta que ésta no la conoce.

Un recorrido por el pasillo nos conduce a la habitación, Betty abre la puerta y encuentra a la desorientada Rita llorando. La rubia la cuestiona y ésta le confiesa que no sabe quién es. Betty le propone revisar su bolso para

encontrar algún indicio de su verdadera identidad. En el bolso encuentra fajos de billetes y una misteriosa llave azul en forma piramidal. Las dos mujeres se miran a los ojos y un corte directo nos traslada a la siguiente escena.

Secuencia 12.- La Llave.

Aparece Joe (el hombre rubio de la secuencia 10) saliendo de la cafetería Pink's en compañía de una mujer rubia -al parecer una prostituta- y de otro sujeto de baja estatura. El tipo cuestiona a la chica sobre la presencia de una mujer morena, quizás un poco golpeada, en las calles, a lo que ella responde que no ha visto nada y él, finalmente, le pide que mantenga los ojos abiertos. Este inserto abre la posibilidad de que la mujer que está buscando sea Rita, pero aún no logramos establecer la conexión que hay entre ellos.

La siguiente imagen nos sitúa nuevamente en el departamento, en el cual vemos a Betty cuestionando a Rita acerca de la procedencia del dinero y de la llave, pero ella no recuerda nada.

En una acción paralela, Adam Kesher desde su auto tiene una conversación con su asistente, Cynthia (Katharine Towne), quien le dice que han despedido a todos del proyecto de la película.

En un corte directo, Lynch nos sitúa de nuevo en el departamento de la tía Ruth en donde Rita comienza a recordar un nombre: *Mulholland Drive*,

lugar al que se dirigía y en donde ocurrió el accidente. Betty la anima a realizar una llamada telefónica anónima a la policía para investigar: *¿como en las películas, fingiendo ser otras personas!*, y acudir al lugar para ver si en realidad ocurrió un accidente en Mulholland Drive. El director, nos revela una pista más sobre la esencia del cine, en donde los actores pueden moldear su identidad al *convertirse* en otras personas.

Estamos ante una constante más del cine de Lynch, en donde las protagonistas deciden llevar a cabo una investigación que las conduzca a descubrir el misterio, tal como fue el caso de Jeffrey y Sandy (*Terciopelo Azul*) y los amigos de Laura Palmer (*Twin Peaks*), quienes tomaron el papel de detectives y lejos de resolver el misterio, los llevó a un enfrentamiento con ellos mismos y su realidad.

Secuencia 13.- Adam Va a Casa.

Al parecer, la mala suerte persigue al director de cine Adam Kesher, quien al llegar a su lujosa residencia, descubre a su esposa Lorreine (Lori Heuring) en la cama con el hombre encargado de limpiar la piscina, Gene (Billy Ray Cyrus).

Kesher, impulsivamente toma la caja de joyas de su esposa y vierte sobre él una lata de pintura rosa. La mujer, furiosa, se lanza sobre él, lo

golpea y lo corre con la ayuda de su amante, quien sarcásticamente le dice que no son formas de tratar a una esposa. Keshner, indiferente, se marcha en su convertible.

Este acto de infidelidad, rodeado de sarcasmo, funciona como un guiño de lo que se aproxima, no todo es color de rosa.

Secuencia 14.- Escondiendo el Dinero.

Betty abre el armario, saca un contenedor de sombreros -como los que se utilizaban en los años 50- y en él esconden el bolso de Rita. Las protagonistas estrechan sus manos como símbolo de complicidad.

Secuencia 15.- Café en Winkie's.

Lynch nos sitúa nuevamente en el café Winkie's de la secuencia 4. Visualizamos el letrero de entrada y la flecha que, en este caso, nos indica que estamos entrando en la investigación de la identidad de Rita. Al tiempo, sobre el cristal se proyecta la imagen de Betty y Rita acercándose a un costado del café, dispuestas a realizar una llamada en un teléfono público. Betty llama al departamento de policía y comprueba que ciertamente hubo un accidente automovilístico en Mulholland Drive la noche anterior. Acto seguido, se dirigen al interior de la cafetería para verificar si en el periódico aparece alguna noticia sobre el accidente, pero no encuentran nada.

En esta escena hay que prestar atención a la mesera que las atiende. Es una mujer rubia (*Melissa Crider*), de cabello corto y porta un gafete con el nombre de: *Diane*. Rita la observa detenidamente, a su cabeza viene el nombre de *Diane Selwyn*, y piensa que éste puede ser su nombre.

Ya en el departamento, buscan en el directorio telefónico el nombre que Rita ha recordado. Betty realiza la llamada, al tiempo que dice: “*Es extraño llamarse a sí mismo*” -frase que adquiere relevancia conforme avanza la historia-. Una contestadora telefónica responde al llamado y Rita se percató que no es su voz, pero le resulta familiar. Betty opina que posiblemente *Diane Selwyn*, es solo una amiga de la amnésica y que podría ayudarlas en su investigación.

Secuencia 16.- Visitas no Amigables.

Una limosina negra se estaciona afuera de la casa de Adam Keshner, de ella sale un corpulento hombre que ingresa al inmueble buscando al director, pero es recibido por la esposa de éste, quien furiosa, le pide que se marche. El hombre la ignora, al paso aparece el amante de ésta y lo arremete pero el voluminoso hombre los quita de su camino derribándolos con un par de golpes y se percató de que, efectivamente, Keshner no se encuentra en el lugar. Este sujeto, al parecer pertenece al grupo de los Castigliani y de Mr. Roque.

Secuencia 17.- Problemas de Crédito.

Una vista de la ciudad de noche nos lleva al letrero neón del Hotel Park. El encargado del hotel, Cookie (Geno Silva), toca en la habitación 16 y es Adam Keshner quien lo recibe. El portero le informa que le rebotaron su tarjeta de crédito y que las personas de quienes se escondía ya lo encontraron. Adam no da crédito de su mala suerte y afirma que todo es mentira.

La habitación del hotel donde está hospedado contrasta notablemente con su lujosa mansión. El primero, es un cuarto oscuro, completamente cerrado y austero como la situación que está viviendo, en comparación con su casa que es extremadamente amplia, lujosa e iluminada.

Keshner nuevamente llama por teléfono a su asistente, quien le confirma que está en bancarrota y que si quiere arreglar su situación tiene que encontrarse con el vaquero. -*“Ha sido un día extraño”*- comenta Cynthia, -*“y va empeorando”*- contesta Keshner. La frase nos remonta a una conversación entre Jeffrey y Sandy en *Terciopelo Azul* cuando se dan cuenta de que las cosas no son como parecen y comentan que viven en *“Un mundo extraño.”*

En este contexto, Keshner se da cuenta de que su perfecta y alineada vida puede romperse fácilmente por el hecho de no adecuarse a las reglas de los grandes productores, llevándolo al lado más oscuro de su existencia.

Secuencia 18.- Confusión de Nombres.

Esta escena nos sitúa de noche, en el departamento de las protagonistas, quienes buscan en un mapa la ubicación de Sierra Bonita, lugar en donde se encuentra la casa de Diane Selwyn. En ese momento tocan la puerta, Betty abre y se encuentra con la presencia de una extraña mujer -con el rostro cubierto con un velo negro- que le advierte que alguien está en problemas y la cuestiona acerca de su estancia en la casa, la joven le dice que está ahí por que es sobrina de Ruth, a lo que la mujer le contesta que no es así, que no es lo que Ruth había dicho. Coco interviene tranquilizando a la mujer, llamada Louise Bonner (Lee Grant), al tiempo que aprovecha para entregarle a Betty el guión que le llegó por fax¹⁴ para la audición a la que deberá acudir al día siguiente.

En esta escena, Lynch introduce el elemento sobrenatural y mágico ya explotado en la serie televisiva *Twin Peaks*, en donde tienen cabida las supersticiones, las profecías y las apariciones de extraños personajes.

Louise Bonner es una mujer que tiene la capacidad de presentir las cosas, y entra en el grupo de personajes proféticos del mundo de Lynch. Este personaje misterioso, con toda la extrañeza que produce, nos advierte sobre

¹⁴ El fax puede considerarse como una carta, y éstas son avisos de muerte.

la presencia de algo maligno y de que las cosas no están bien, por lo que hay que estar alertas.

Secuencia 19.- El Vaquero.

Kesher se dirige a la cima del cañón a su encuentro con el Vaquero. Cuando llega al lugar, se encuentra con un corral desierto, en cuya entrada cuelga la osamenta de una cabeza de vaca.

Al mismo tiempo, y mientras la cámara nos da un recorrido por el lugar a oscuras, se enciende repentinamente una luz, cuya corriente eléctrica sufre una variación cuando el Vaquero (Monty Montgomery) entra a escena. Este personaje recuerda a Robert Blake en su papel del Hombre Misterioso en *Por el Lado Oscuro del Camino*, y aunque en apariencia son distintos, la función que cumplen es similar puesto que tienen que ver con el inconsciente de los personajes.

Cuando el vaquero se acerca a Kesher, provoca otra de las conversaciones más extrañas en el cine de Lynch.

- *Kesher: Hola.*

- *Vaquero: Hola, es una noche hermosa.*

- *Kesher: Sí.*

- *Vaquero: Gracias por venir a verme desde ese lindo hotel del centro.*

- *Kesher: De nada, ¿de qué quieres hablar?*
- *Vaquero: Caray, eres un hombre a quien le gusta ir al grano, ¿no?*
- *Kesher: Como digas.*
- *Vaquero: La actitud de un hombre tiene mucho que ver con la forma en la que será su vida, ¿eso te parece cierto?*
- *Kesher: Seguro.*
- *Vaquero: Ahora bien, ¿respondiste porque creíste que eso quería oír o consideraste lo que dije y respondiste porque realmente crees que es cierto?*
- *Kesher: Coincido con lo que dijiste, en verdad.*
- *Vaquero: ¿Qué dije?*
- *Kesher: Que la actitud de un hombre determina en gran parte cómo será su vida.*
- *Vaquero: Ya que estás de acuerdo debes ser una persona a la que no le importa la buena vida.*
- *Kesher: ¿Por qué?*
- *Vaquero: Pues, piénsalo durante un momento, ¿harías eso por mí?*
- *Kesher: Bien, lo estoy pensando.*
- *Vaquero: No estás pensando. Estás muy ocupado siendo un sabelotodo como para pensar, ahora bien, quiero que pienses y dejes de portarte como un sabelotodo.*
- *Kesher: Mira, ¿a qué quieres llegar con esto, qué quieres que haga?*
- *Vaquero: Existen los cochecitos de motor, ¿Cuántos conductores tienen uno de esos?*

- *Kesher: Uno.*
- *Vaquero: Entonces digamos que yo conduzco ese cochecito y si mejoras tu actitud, podrías subirte conmigo.*
- *Kesher: Bien.*
- *Vaquero: Quiero que vuelvas al trabajo mañana, de todas formas buscabas una actriz principal. Hazle audición a muchas chicas para ese papel. Cuando veas a la joven que te mostraron esta mañana dirás: “¡Esta es la chica!”. El resto del reparto puede permanecer igual, eso puedes decidirlo tú. Pero tú no puedes elegir a la actriz principal. Ahora bien, me verás una vez más si haces las cosas bien. Me verás dos veces si haces las cosas mal.*

Kesher queda intrigado, mientras el Vaquero da la media vuelta y desaparece al tiempo que quedamos nuevamente en la oscuridad.

El Vaquero surgió de la idea del director por hacer un homenaje a un género casi extinto en Hollywood, el *Western*: “Siempre me gustó imaginar unos vaqueros en las colinas de Hollywood sentados alrededor del fuego, quizá cantando canciones, es una mezcla de esas cosas: el glamour y el lejano oeste.”¹⁵

Por otra parte, cada vez que un ente con características oscuras se maneja dentro de la pantalla, la electricidad tiende a bajar o subir en escena como señal de advertencia. Hay que recordar que para Lynch, la electricidad

¹⁵ Scholz, Pablo. Op. Cit.

es algo que nos relaciona con otros mundos, ¿indicio de que estamos en una realidad alterna?.

Lo que sí es un hecho, es que a través de la boca de un personaje tan secundario como el Vaquero, nos ofrece una de las tantas piezas que debemos ir recolectando para armar el rompecabezas que supone *Mulholland Drive*.

Secuencia 20.- Ensayando.

Un inserto de las colinas de Hollywood sirve como introducción en la siguiente escena en la que Betty y Rita ensayan los parlamentos del casting al que acudirá la dulce e ingenua rubia. El diálogo es el siguiente:

- *Betty: ¿Sigues aquí?.*
- *Rita: Regresé. Pensé que es lo que querías*
- *Betty: Nadie te quiere aquí*
- *Rita: ¿Ah sí?*
- *Betty: Mis padres están arriba. Creen que ya te fuiste.*
- *Rita: Y... sorpresa!.*
- *Betty: Puedo llamarlos. Puedo llamar a mi papá.*
- *Rita: Pero no lo harás.*
- *Betty: Es un juego peligroso, si quieres chantajearme no resultará.*
- *Rita: Sabes lo que quiero. No es tan difícil.*

- *Betty: Fuera. Vete antes de que llame a mi papá. Confía en ti. Eres su mejor amigo. Éste será el fin de todo.*
- *Rita: Y tu, ¿qué pensará tu papá de ti?*
- *Betty: Basta. Basta. Es lo que dijiste desde el principio. Si digo lo que sucedió...Te arrestarán y te enviarán a prisión. Así que vete antes...*
- *Rita: ¿Antes de qué?*
- *Betty Antes de que te mate.*
- *Rita: Te enviarían a prisión.*
- *Betty: Te odio. Nos odio a los dos.*

En este ensayo, la actitud de Betty es agresiva porque supone que son las características del papel que representa, mientras que Rita se muestra totalmente inexpresiva. Una vez concluido el diálogo, las dos chicas terminan riendo como si se tratara de una broma.

Más tarde, Rita se encuentra en la sala tomando una taza de café cuando Coco llega al departamento y la cuestiona sobre su identidad, pero ella no le responde y, un poco desconcertada, llama a Betty.

Coco pide a Betty que salgan de la casa y le dice que la tía Ruth la ha llamado muy preocupada por no saber qué está sucediendo con ella, pero Betty le hace creer que todo ha sido un malentendido, a lo que Coco advierte, como dijo la vidente Louise Bonner: *¡sí hay problemas, deshazte de ellos!*. Betty regresa con Rita y la convence de que no hay problema.

Secuencia 21.- La Audición.

Betty, deslumbrada ante los estudios cinematográficos de Hollywood, va a realizar su casting. Ya en el interior es presentada por el productor Wally Brown (James Karen) a los responsables del casting y al actor que la acompañará en la escena.

“No lo interpretes de verdad, hasta que no sea real”, les aconseja Bob Rocker, el director de la película, antes de dar inicio con la representación. El actor, Jimmy Katz (Chad Everett), le responde que él sólo reacciona a la intención que pone la actriz en turno en el parlamento previo.

La audición da inicio y ambos actores repiten el diálogo que escuchamos en la escena anterior, pero con otra actitud. En la primera versión advertíamos una agresividad entre las dos amigas, que concluía con una clara amenaza de Betty hacia Rita en la línea que decía: *¡Antes de que te mate!*, y en la segunda, asistimos a una escena erótico-amorosa donde las mismas palabras pronunciadas anteriormente nos cuenta, sin embargo, algo muy distinto.

Nos percatamos que Betty, a medida que empieza la audición, siente que algo le está afectando de tal forma, que responde cambiando la atmósfera original en la que transcurre la escena.

Todos los presentes se asombran por la manera en la que discurre la audición, puesto que Betty hace una interpretación conforme a lo que siente, llevando al actor a reaccionar emocionalmente ante la dinámica que se está desarrollando.

En el casting también están presentes Lynne James (Rita Taggart), representante de actores y su asistente Nikki (Michele Hicks), quienes después de la prueba, se llevan a Betty a lo que ellas llaman un “*casting real*” y le dicen: “*Queremos llevarte con un director que les lleva ventaja a otros. Tiene un proyecto por el que matarías.*” El diálogo tendrá un significado sustancial en la trama, tal y como lo veremos más adelante.

Secuencia 22.- Camilla Rhodes

La escena comienza con una chica interpretando en play back la canción *I've Told Every Little Star*, y descubrimos que nos encontramos en el casting “*real*” al que llevaron a Betty, sin imaginarnos que éste es el mismo que está realizando el director Adam Kesher para su nueva película ambientada en los años 50, quien al parecer se ha adecuando a la recomendación que le hizo el Vaquero.

La siguiente en audicionar para el papel es Camilla Rhodes (Milissa George). Kesher sabe que: *jella es la chica!*, y no vacila al elegirla como la actriz principal, al tiempo que se lo comunica a su representante.

Las miradas de Adam y Betty se encuentran por un instante y justo en ese momento, Betty -preocupada por la hora- sale corriendo del set a su encuentro con Rita.

Secuencia 23.- Departamento 17, Sierra Bonita.

Betty y Rita se dirigen a Sierra Bonita, fraccionamiento en donde suponen vive Diane Selwyn. Al llegar ahí, Rita ve un auto estacionado afuera de los departamentos y se esconde, Betty no entiende y le pide al taxista que se estacione por la puerta trasera. Las mujeres entran y verifican el nombre de Selwyn en el directorio de los departamentos, tocan en la puerta del número 12, les abre una mujer y les informa que Diane vive en el número 17, puesto que han intercambiado departamentos. La vecina (Johanna Stein) insiste en acompañarlas, pero una llamada telefónica se lo impide. Las chicas se adelantan, tocan la puerta del número 17 y al no recibir respuesta se introducen furtivamente por la ventana. Ya en el interior, ambas perciben un olor nauseabundo sin siquiera imaginar lo que están a punto de encontrar.

La vecina se dirige al departamento de Diane, al tiempo que las protagonistas se adentran en una habitación a oscuras y descubren el cadáver de una mujer rubia en avanzado estado de descomposición. Rita se desploma emocionalmente ante tal descubrimiento, en tanto, Betty la sostiene a manera de apoyo, mientras que de fondo escuchamos a la vecina tocando la puerta.

La cama donde yace el cadáver es la misma que vemos en la secuencia 1 en cámara subjetiva.

Escena 24.- Una Cama Grande.

Ya en el departamento de la Tía Ruth, Rita corta impulsivamente su cabello, Betty la detiene mientras le dice que sabe lo que quiere y que la deje hacerlo. Es evidente que Rita quiere cambiar de imagen. Betty la ayuda y lo que vemos a continuación es la imagen de las dos mujeres reflejada ante el espejo. Rita lleva puesta una peluca rubia con un estilo muy similar al de Betty, quien le dice: "*Pareces otra persona*".

Con esto, Lynch advierte sobre el peligro de ver sólo el aspecto exterior, la fachada de los personajes, pero la película entra hasta el fondo de ellos develándonos su verdadera identidad.

Más tarde, Betty invita a Rita a dormir con ella porque “*la cama es muy grande*”. Rita se despoja de la peluca rubia y de la toalla que la envuelve para meterse en la cama, besa a Betty en la frente y da pie a un encuentro sexual entre las dos mujeres. Betty le dice a Rita que está enamorada de ella.

No es gratuito que la primera mujer protagonista de una película de David Lynch ame a otra mujer puesto que confirma que *Mulholland Drive: Sueños, Misterios y Secretos*, no se aparta de las estructuras habituales del director, en la que todos los protagonistas son héroes y los personajes femeninos representan un polo deseado con respecto al cual ellos deben definirse.

Tras el encuentro amoroso, Rita abre los ojos y pronuncia frases sin sentido aparente: “*Silencio. No hay banda. No hay orquesta. Silencio*” (curiosamente, todo lo pronuncia en español, un idioma utilizado por Lynch como lenguaje misterioso, revelador de secretos). Betty se despierta y la tranquiliza, pero Rita le pide que la acompañe a un lugar.

Secuencia 25.- Club Silencio / Escena 26.- Rebekah del Río.

Un taxi se detiene en la puerta de un misterioso club llamado *Silencio* (en español). Un zoom nos conduce al interior del local, al igual que a las protagonistas, y descubrimos que se trata de un gran teatro rodeado de

cortinas rojas. Un maestro de ceremonias (Richard Green) nos recibe diciendo: *¡No hay banda!*, revelándonos que todo lo que escuchamos es producto de una grabación, que todo es ilusión.

El ilusionista levanta los brazos como invocando fuerzas sobrenaturales, en el escenario se simula una tormenta con efectos de luz y sonido. Esto provoca pequeñas convulsiones en Betty, muy similares a los que sufre Mary X en *Cabeza Borradora*, o los de Fred Madison cuando está en el proceso de transformación de personalidad. Mientras esto sucede, el extraño presentador desaparece bajo una cortina de humo.

Una mujer con peluca azul (Cori Glazer) observa todo desde un balcón del teatro. De repente, aparece Cookie (el mismo hombre que vimos en la escena 17, como portero del Hotel Park del centro) vestido con un traje rojo estilo años 50, presentando a la singular cantante Rebekah del Río, quien interpreta el tema de Roy Orbison: *Llorando*, versión en español, cuya letra se encuentra íntimamente relacionada con la trama del filme.

“Llorando”

*Yo estaba aquí, por un tiempo,
volviendo a sonreír, luego anoche te vi,
Tu mano me tocó y el saludo de tu voz.
Te hablé muy bien y tú sin saber,*

*que he estado llorando, por tu amor,
llorando, por tu amor.*

*Luego de tu adiós, sentí todo mi dolor,
sola y llorando, llorando, llorando, llorando,*

*No es fácil de entender, que al verte otra vez
yo esté llorando. Yo que pensé
que te olvidé pero es verdad,
es la verdad, que te quiero aún más,
mucho más que ayer.*

*Dime tú ¿Qué puedo hacer?
No me quieres ya y siempre estaré
Llorando por tu amor, llorando por tu amor.
Tu amor se llevó todo mi corazón
Y quedó llorando, llorando, llorando,
Llorando, llorando, llorando
Por tu amor.*

Las protagonistas visiblemente conmovidas por la canción, lloran y se abrazan. Al tiempo que la cantante se desploma en el escenario y es sacada a rastras por dos hombres, mientras que la canción sigue sonando (recordemos que todo es ilusión).

En ese momento Betty saca de su bolso una misteriosa caja azul. Acto seguido, las mujeres abandonan el lugar.

Podemos calificar a esta escena como el eje central de la película ya que el *Club Silencio* funciona como una visionaria metáfora sobre la representación, concretamente la audiovisual.

Las dos protagonistas -dobles simuladoras- ingresan al club en donde el espectáculo es la puesta en escena del simulacro. “*No hay banda!*”, se dice mientras se escucha la música grabada del show. Es así como un músico o una cantante pueden dejar de tocar o morir en el escenario y el acto continuar sin interrupción, porque recordemos la ya tan sonada frase que se utiliza en el medio del espectáculo “*El show debe continuar*”.

Es así, como Lynch nos enfrenta a la característica principal del cine, puesta en primer plano, para indicarnos que estamos presenciando una ficción y que como espectadores asistimos al aniquilamiento de la ilusión de la realidad que propone el cine.

Así, el *Club Silencio* es la antesala o el resquicio que permitirá el giro del relato, alumbrando no sólo la naturaleza artificial del cine, sino algo más que encuentra justificación en el plano onírico de ésta y otras obras del director.

Secuencia 27.- La Caja Azul.

En la habitación del departamento, Betty saca la enigmática caja azul y mientras Rita saca su bolso escondido (secuencia 14), la rubia desaparece misteriosamente del lugar.

La amnésica saca de su bolso la llave azul (secuencia 12), abre la caja, y una especie de fundido a negro, simula la entrada a una nueva dimensión de espacio-tiempo, en una realidad paralela.

La caja cae al suelo, nos percatamos de que Rita también ha desaparecido, y la que aparece en escena es la tía Ruth- tal como la vimos en la secuencia 3- verificando que todo esté en orden antes de abandonar su departamento.

Secuencia 28.- El Regreso.

Un fundido a negro nos traslada a la misma habitación en penumbra -de la secuencia 23- en la que yacía un cadáver, sólo que esta vez vemos a una mujer rubia dormida en la misma posición. El Vaquero abre la puerta y dice: *“Hola chica hermosa. Es hora de despertar.”*

En ese preciso momento, llaman a la puerta y sorpresivamente la que se levanta de la cama es Betty, en el departamento 17 de Sierra Bonita.

Betty se nos presenta con un nuevo aspecto, ojeroso y demacrado, completamente diferente al ingenuo, jovial y casi angelical del principio.

Abre la puerta y aparece la vecina (secuencia 23) que va a recoger sus cosas. Ésta la llama Diane, le dice que han pasado tres semanas y que la han ido a buscar dos detectives a su departamento.

La vecina recoge sus cosas que están guardadas en una caja y se percata que sobre la mesa de centro está su cenicero en forma de piano y lo toma, al tiempo que nos percatamos de la existencia de una llave azul plana, aunque no sabemos lo que significa en esta nueva parte del relato.

Diane / Betty se dirige a la cocina a preparar café y sufre una alucinación en la que vemos a Rita, sólo que ahora se llama Camilla. Se sirve una taza de café, va hacia el sillón y en un flashback (notamos el cenicero en forma de piano que aún se encuentra sobre la mesa de centro) vemos a Rita / Camilla semidesnuda recostada en él. Betty / Diane se abalanza sobre ella dando como resultado otro momento erótico en el filme, en donde el diálogo que se lleva a cabo es el siguiente:

- *Betty / Diane: ¿Qué es lo que decías?*

- *Rita / Camilla: Dije... que me vuelves loca. Ya no deberíamos hacerlo.*

- *Betty / Diane: (enojada) ¡No digas eso!, no vuelvas a decirlo.*

- Rita / Camilla: ¡Diane, basta!. He intentado decírtelo. (la separa terminantemente).

- Betty / Diane: (alejándose) Es él, ¿verdad?.

Después de esta conversación nos damos cuenta que el relato ha sido reordenado porque vemos a los mismo personajes con nombres e identidades diferentes, muy al estilo de Lynch, en donde la trasposición de personajes produce una confusión de personalidades falsas.

Con esta película, Lynch recupera el recurso de la fuga psicógena, el cual ya había explotado en *Por el Lado Oscuro del Camino*. Nos percatamos de que la primera parte del filme (hasta antes del Club Silencio) no es más que una recreación mental de una conciencia que no puede o no quiere aceptar su realidad, en este caso la de Betty / Diane. De esta manera, el director no sólo juega con las posibilidades de una mente turbada, sino también con las infinitas posibilidades de la representación, contando a su modo dos perspectivas de una misma realidad. Por un lado, la realidad soñada por Betty, y por otro, la verdadera realidad, la de Diane Selwyn.

Secuencia 29.- La Historia de Silvia North.

En esta escena nos situamos en el set de grabación de la película "*La Historia de Silvia North*", ambientada en los años 50, en un claro homenaje al cine de gangsters –cine negro-, en el que se lleva a cabo el ensayo de una

escena en la que Keshher da indicaciones, tanto al actor como a Camilla. Adam le pide a todos que se retiren del foro y, a petición de Camilla, la única que permanece es Diane, para que sea testigo de la relación amorosa existente entre ambos. La actitud desencajada de Diane nos hace ver su sentimiento de frustración y de celos al ver que su amada Camilla la ha traicionado con un poderoso hombre.

Esta escena es un flashback que nos confirma los motivos de la ruptura entre Diane y Camilla, quien evidentemente inició una relación con Keshher por conveniencia.

Secuencia 30.- La Invitación.

La escena abre con una discusión en la que Diane le reprocha a Camilla sobre su relación con Keshher y le advierte que no le facilitará las cosas, al tiempo que le cierra la puerta en la cara.

Un corte directo nos muestra a Diane masturbándose en el sillón de su sala y llorando amargamente por la traición de su amante, al tiempo que un teléfono suena de fondo.

Posteriormente, a manera de flashback, un teléfono suena y Diane - quien lleva puesto un vestido negro y arreglada como para asistir a una fiesta-

toma la llamada. Es Camilla quien le dice que un auto la está esperando afuera de su casa para llevarla a Mulholland Drive No. 6980.

El teléfono que vemos en esta escena es el mismo que aparece en la secuencia 5, cuando se realiza una tercera llamada que nadie contesta, pero en esta ocasión, Diane responde al llamado.

Secuencia 31.- Una sorpresa.

El letrero de Mulholland Drive nos regresa al mismo recorrido de la escena 2, sólo que ahora la que está al interior del Cadillac negro es Diane. El auto se detiene justo en el lugar del accidente y el chofer, que en un principio había amenazado con un arma a Rita / Camilla, se voltea y le dice a la rubia que le tiene una sorpresa.

Camilla aparece y toma de la mano a Diane para guiarla -en un *sendero secreto*, colina arriba- a la mansión de Kesher, en donde se lleva a cabo una fiesta.

Adam Kesher las recibe con tres copas y brinda con Camilla por el amor. Inmediatamente después, Diane hace lo mismo, como reafirmando su pertenencia por Camilla, a quien se niega a perder por un hombre.

La tensión del momento es interrumpida por Coco, quien en esta segunda parte del relato aparece como la madre del director. Coco, con una actitud indiferente hacia Diane, los apura a entrar a la casa para cenar.

Secuencia 31.- Una Fiesta Para Recordar.

Todos están sentados a la mesa y escuchan a Diane relatar cómo llegó a Hollywood.

- *Diane: Soy de Deep River, Ontario, es un pueblo pequeño.*
- *Coco: Así que vienes de Canadá.*
- *Diane: Siempre había querido venir. Gané un concurso de baile. De alguna manera me llevó a la actuación. A querer actuar. Cuando murió mi tía, bueno, me dejó dinero. Trabajaba aquí.*
- *Coco: ¿En el cine?.*
- *Diane: Sí.*
- *Coco: ¿Cómo conociste a Camilla?.*
- *Diane: En el filme: La Historia de Silvia North.*
- *Hombre: Camilla estuvo estupenda.*
- *Diane: (volteando a ver a Camilla) Sí. Deseaba el papel protagónico, pero Camilla lo obtuvo. El director...*
- *Hombre: ¿Bob Rooker?.*
- *Diane: Sí. No pensó mucho en mí. Bueno, así fue como nos hicimos amigas. Me ayudó a conseguir papeles en algunos de sus filmes.*

- *Coco: Ya veo (le da unas palmaditas en la mano en señal de lástima).*

La escena transcurre y, mientras Diane bebe una taza de café, Kesher bromea acerca de su divorcio y la infidelidad de su mujer con el encargado de limpiar su alberca. Diane explora el lugar con la mirada y se encuentra con uno de los hermanos Castigliani, posiblemente otro de los hombres con los que su amada Camilla la ha engañado por conveniencia.

Inmediatamente después, la joven rubia (Melissa George) a la que vimos en la fotografía con el nombre de Camilla Rhodes en la primera parte (secuencia 8 y 22), se acerca a la verdadera Camilla y la besa en los labios. Diane, con lágrimas en los ojos, se da cuenta que una vez más ha sido traicionada por la sensual morena. La chica de la fotografía se aleja y, curiosamente en ese momento, también vemos salir al vaquero.

Posteriormente, el director anuncia su compromiso matrimonial con Camilla Rhodes, mientras que Diane hace uno y mil intentos por contener su furia y su tristeza.

Esta escena reafirma nuestra teoría de que toda la primera parte de la película, hasta antes de que la caja azul se abra, ha sido parte de la ensoñación, producto de la fuga psicógena de Diane, puesto que durante la cena se revelan muchas pistas que apoyan lo antes expuesto.

En primer lugar, nos damos cuenta que efectivamente Diane llegó a Hollywood con la ilusión de ser actriz de cine tras haber ganado un concurso de baile en su natal Deep River, Ontario, de ahí el baile estilo años 50 de la escena 1.

En segundo lugar, descubrimos que la tía Ruth ha muerto y que sólo es un fantasma del pasado de Diane que la ayuda a justificar su estancia en un lujoso apartamento, producto de su imaginación.

En tercer lugar, y como punto central, vemos la realidad de Diane, quien es una fracasada que nunca ha tenido éxito como actriz y si ha obtenido algún papel secundario ha sido gracias a la ayuda de Camilla. Así queda justificada su participación en el filme de la Secuencia 29 *-La Historia de Silvia North-* y el idealizado casting al que acude en la secuencia 21, que transcurre tal y como a Diane le hubiese gustado que fuese, al ser catalogada como una excelente actriz pero la realidad es otra; el papel protagónico lo obtuvo Camilla.

Otro detalle importante es que durante el sueño, a Adam Kesher le ocurre de todo: su mujer le es infiel, sufre la imposición de una actriz principal y se queda en bancarrota.

Así, comprobamos el poder del inconsciente, la gran diferencia entre lo que Diane quisiera que pasara y lo que ocurre en realidad; Adam le ha quitado al amor de su vida y ante su frustración ella tendrá que recurrir al sueño para sobrevivir a esta situación y dirigirla por el camino mas conveniente.

Asimismo, la primera Camilla Rhodes sirve para dar un rostro a la mujer que tras la desaparición de Rita / Camilla la sustituye, y descubrimos que ésta es la nueva amante de Rhodes.

Y por último, muchos de los personajes que vemos durante la cena, sirvieron a Diane como complemento de su delirio. Por ejemplo: Coco le brindó apoyo a su llegada a Los Ángeles, los Castigliani ayudaron a destrozarse la carrera de Keshner y el Vaquero -un personaje que funge como el inconsciente de Diane- pide a Keshner que quite a la verdadera Camilla del papel principal. Esto último pudiera entenderse como una advertencia de Diane a Keshner de que se aleje de su amante, tanto en el terreno personal como en el profesional.

Secuencia 33.- El Trato.

Diane (Naomi Watts) se halla en la cafetería Winkie's -la vemos con un aspecto ojeroso y desgarrado- en compañía del hombre rubio de las

secuencias 10 y 12. Una mesera les sirve café, nos percatamos que es la misma de la secuencia 15, sólo que ahora se llama Betty.

Diane saca una fotografía de la verdadera Camilla Rhodes / Rita (Laura Elena Harring) y le dice a su acompañante: “*¡Ésta es la chica!*” -tal y como le dicen a Keshner en la secuencia 8- pero ahora la frase toma una connotación de muerte, porque descubrimos que el hombre es un asesino a sueldo a quien Diane ha contratado para matar a Camilla.

El asesino le muestra una llave, la misma llave azul plana que vimos en el departamento de Diane anteriormente. Ella le pregunta qué es lo que abre y él sólo ríe. Entendemos que será la señal de que el crimen se ha llevado a cabo.

El nombre de la mesera evidentemente es el que adoptó Diane para recrearse en su idealizado mundo.

La llave es un elemento simbólico que abre la puerta que conducirá a Diane a su propia destrucción, hecho que queda reforzado con la presencia de Dan (secuencia 4) quien la observa desde la entrada del local.

Secuencia 34.- El Anochecer.

Una disolvencia nos traslada a la escena final del filme. No es gratuito que después de ver a Dan, se recree nuevamente su pesadilla pero ahora de noche, una cámara subjetiva nos muestra al misterioso vagabundo (secuencia 4) con la enigmática caja azul en su poder. El monstruoso personaje guarda la caja en una bolsa de papel y la tira al suelo, al tiempo que el fuego existente detrás de él se apaga dejando en su lugar una cortina de humo, como símbolo la ira extinguida de Diane tras pactar la muerte de su amada.

De la caja azul salen los ancianos -de la secuencia 6- como diminutas criaturas mecánicas.

Posteriormente, en el departamento de Diane, vemos la llave azul sobre la mesa de centro, indicando que el crimen se ha cometido. Diane, aturdida, escucha que tocan a la puerta, y los diminutos viejitos entran por debajo de ella riendo frenéticamente.

Diane corre despavorida e histérica hasta su habitación al ser perseguida por los ancianos. La mujer, horrorizada y atormentada por la culpa, toma un arma y se suicida. Su cadáver yace en la cama -tal y como lo vimos en la secuencia 23- y se desvanece entre una cortina de humo, sobre la que vemos diversas imágenes sobrepuestas, tales como la del vagabundo, el fuego, de la Ciudad de los Sueños, y de una sonriente y feliz Betty de la mano

de Camilla. Finalmente, la escena culmina en el club Silencio con la extraña mujer del balcón diciendo: *¡Silencio!*

Así, los ancianitos que en un principio representaban la suerte de Betty, se transforman en espectros, furias o espíritus del más allá que atormentan a la que ha excedido sus facultades poniéndose en su contra en forma de culpa.

Al igual que *Cabeza Borradora* y *Por el Lado Oscuro del Camino*, *Mulholland Drive: Sueños, Misterios y Secretos* es un relato de condena, la redención es, en este caso, una ilusión que hace más estrepitosa la caída. Diane atormentada por la culpa, imagina que las cosas fueron felices pero la realidad irrumpe en ella para regresarla por un oscuro sendero, a un inevitable descenso a los infiernos.

En esta doble representación, que es también doble ficción y doble interpretación, Lynch toca uno de los puntos más importantes de la historia en donde la acción no será ya una interpretación o un ensayo, sino una experiencia real que ocurre en el ámbito emocional. La ficción no es, por lo tanto, reflejo de lo real, sino un mundo paralelo que se entrelaza con el mundo real.

1.3. Interpretación del Filme.

Mulholland Drive: Sueños, Misterios y Secretos ofrece un perspicaz tributo a Hollywood desde dos perspectivas: por un lado, recrea el ambiente idealizado del negocio del cine visto a través de los ojos de aquellos que sueñan con ser estrellas y, por el otro, a partir de la visión de quienes están dentro de tal negocio, es decir, quienes tienen la fortuna de trabajar dentro de los sets.

Cabe aclarar, que el director ofrece una visión de la fábrica de sueños desde su propio punto de vista, dejando clara su opinión acerca de la industria hollywoodense, por tal motivo, *Mulholland Drive* es la primera película de Lynch en la que el cine se convierte, de forma explícita, en el tema.

Hollywood ha demostrado, a lo largo de su historia, que la sociedad estadounidense no es muy afecta a criticar su sistema con profundidad y mucho menos a cuestionar los valores morales tan arraigados con los que se rige. Entonces, podemos pensar que esto convierte a la industria del cine en uno de los principales medios para representar y vender al mundo el *American Dream*. Pero Lynch, con esta película, pretendió establecer un análisis y una visión alternativa, tanto temática como estética, de lo que considera que sucede dentro de la industria cinematográfica con un particular sentido de la narrativa, plasmando así su estilo de hacer cine.

Como ya vimos, la historia parte de la llegada de Betty Elms a Los Ángeles para cumplir su sueño de convertirse en estrella de cine. El carácter dulce e ingenuo de esta rubia acentúan el estereotipo fabricado y difundido por la meca del cine. Al mismo tiempo, narra la historia de una sobreviviente de un fatal accidente automovilístico que la deja amnésica y quien se autonombra Rita. Por razones del destino se encuentra con la rubia quien la ayuda a intentar recuperar su identidad. Entrecruzándose con esta historia tenemos a Adam Kesher, un famoso director de cine que se ve obligado a contratar a una actriz impuesta por los productores de su próxima película.

Hasta este momento, podemos suponer que estamos frente a una historia lineal que nos expone la supuesta realidad de Hollywood, en donde un héroe masculino debe aspirar a ser director de cine (Kesher), a diferencia de una mujer, quien debe querer ser actriz (Betty), o mejor aún, estrella cinematográfica como Marilyn Monroe ó Rita Hayworth (Rita).

Pero más allá de la superficialidad del relato, hasta este momento, habría que poner especial atención a algunos datos: un hombre que se enfrenta con sus pesadillas (secuencia 3); una llamada telefónica que no es contestada (secuencia 5); una candorosa y soñadora joven aspirante a actriz y un par de ancianos que nos dan la bienvenida a Los Ángeles (secuencia 7); una chica amnésica que adopta el nombre de Rita al ver un cartel de la

película Gilda (secuencia 7); la mala suerte de un director de cine (secuencia 8,9,13,17 y 19); una mesera llamada Diane (secuencia 15).

Pareciera ser que esta serie de sucesos entrelazados no nos llevarán hacia ningún lado, pero cobran sentido en la segunda parte del relato en donde descubrimos que Betty no es un personaje real, sino uno ficticio imaginado por Diane Selwyn.

Pero no podemos llegar a hacer esa aseveración sin detenernos un momento en el Club Silencio en donde entendemos la esencia del cine en general, y la del filme en particular.

En el análisis de la secuencia del Club Silencio, mencionamos la importancia de este lugar en cuanto a que explicamos que el cine surge a partir de la representación de la ficción y esto refuerza nuestra teoría de que la película, hasta este punto, resulta ficticia desde dos perspectivas: una es que efectivamente, se trata de una falsa visión del mundo de Hollywood, y la otra, que se trata de la historia imaginada de una persona que no acepta su realidad -que es la realidad de la industria hollywoodense- y que se pierde en el abismo de su conciencia.

El *Club Silencio* es el espacio en el que convergen la realidad y el sueño. Por un lado, en él se lleva a cabo una representación, en la que todo aquello

que escuchamos es producto de una grabación: ¡*Todo es ilusión!*. Y por el otro, la caja azul que Betty descubre en su bolsa precisamente en ese lugar, representa el pasaje a la realidad (secuencia 27), que se abrirá con el despertar de Diane Selwyn.

En este nuevo y oscuro escenario habría que poner especial atención a unos nuevos datos que nos son presentados: una llamada telefónica que no se contesta (secuencia 30); un casting que no se pasa (secuencia 32); un director de cine escogiendo a placer a una actriz (secuencia 32); una joven actriz que sabe muy bien quien es (secuencia 28); una bolsa con mucho dinero; una mesera llamada Betty; un asesino a sueldo (secuencia 33); una llave azul plana (secuencia 34).

Todos estos elementos nos llevan a la conclusión de que toda la primera parte del relato es producto de la ensoñación de Diane Selwyn, mientras que la segunda parte, es la amarga realidad de la soñadora, una mujer que no fue capaz de alcanzar el reconocimiento y la fama como actriz y que, desdoblada entre el amor y el odio, manda matar a su amante, también mujer, Camilla Rhodes, por su traición e infidelidad con el director Adam Kesher (esto explica la mala suerte que lo persigue en la primera parte), llegando al punto de perder su identidad, sumergida en un mundo ilusorio, a causa de la culpa que la embarga ante semejante acto. Pero la realidad, tarde o temprano, irrumpe

en el sueño provocando la autodestrucción de quienes no pueden asumir las consecuencias de sus actos, retornando así al lugar en donde sólo cabe el silencio.

CONCLUSIONES.

David Lynch, cuya obra ha sido nuestro objeto de estudio, es un director que a través de su filmografía, ha sabido representar su percepción de la realidad estadounidense, con un estilo que transgrede el orden convencional de los elementos formales del lenguaje cinematográfico.

Para analizar la obra de este director, nos vimos en la necesidad de establecer algunos límites para que este trabajo no se desbordara y pudiera ser estudiado en su estricto sentido.

Nos enfocamos única y exclusivamente al análisis de la filmografía del cineasta. Esto sí tomamos en cuenta que David Lynch, antes de ser director fue pintor, y que su incursión dentro del cine surgió de la necesidad de dotar de movimiento a sus cuadros.

Dejamos de lado también su labor en el ámbito publicitario, musical y del diseño abriendo así la posibilidad a futuros estudiosos de realizar investigaciones a este respecto.

El objetivo central de este trabajo consistió en demostrar que *Mulholland Drive: Sueños, Misterios y Secretos* es la obra más acabada, hasta el momento, del director de Montana, *puesto que encierra la tesis que engloba todo su cine: algo oscuro y siniestro se esconde bajo la superficie.* Entonces,

Mulholland Drive es una búsqueda en la misma dirección, pero que puede recorrerse de una trama profunda y oculta hacia la superficie visible del relato.

Para llegar a la afirmación de esta hipótesis, utilizamos las categorías teórico-conceptuales de análisis de contenido cinematográfico, para identificar los elementos temáticos y estilísticos constantes en las películas más representativas de Lynch para, posteriormente, aplicarlas en el análisis del filme.

Así podemos decir que *Mulholland Drive: Sueños, Misterios y Secretos* es una película dominada por el estilo de Lynch, ya que, desde un inicio podemos percibir la presencia de sus obsesiones temáticas más recurrentes, en un universo desmembrado, esparcido, con una atmósfera inquietante, con un ambiente onírico, con un bombardeo de claves y elementos indispensables para comprender la trama, en cuyo seno siempre hay un misterio por resolver.

Éste es Lynch, quien nuevamente nos sitúa en una de las tantas realidades alternativas posando ahora su mirada en Hollywood, en donde la luminosidad y el glamour representado en los grandes sets de filmación y en las lujosas mansiones habitadas por los poderosos de la industria del cine, contrastan con la oscuridad y el desencanto a partir de los espacios decadentes por los que transitan estrellas perdidas en el anonimato impuesto.

Como ya vimos, a Lynch le gusta centrar sus películas en estos lugares aparentemente apacibles, bajo los que se esconden secretos y misterios que intenta salgan a la luz, tan sólo de manera parcial, sin llegar nunca a esclarecer demasiado los hechos, pero certificando que algo extraño ocurre en su interior.

La industria cinematográfica hollywoodense funciona como el principal difusor y enaltecedor del llamado *Sueño Americano* y David Lynch, con esta película, pone en entredicho los valores que lo conforman derribando así el mito de Hollywood de la ciudad generosa para la concreción de ilusiones.

Lynch encarna, nuevamente, el malestar totalmente estadounidense a través de personajes que deben afirmar su personalidad frente a una sociedad convencional y artificiosa descubriendo así el lado oscuro de Estados Unidos.

Asimismo, *Mulholland Drive* recupera las constantes temáticas presentes en toda su filmografía: el periodo de iniciación de Betty / Diane se presenta a partir de su ilusionada llegada a Los Ángeles, “*un lugar de ensueño*”, como ella lo define, desemboca con su duro despertar a la frustrante realidad que inevitablemente la conduce a un destino trágico; la dualidad de sus personajes, así Killer Bob / Leland Palmer y Fred / Pete se traducen en Betty / Diane y Rita / Camilla, un personaje para la oscura realidad y otro para el idílico sueño; la violencia se manifiesta a partir de la sed de poder o pasión

amorosa que lleva a Diane a planear el asesinato de Camilla Rhodes ante su traición y su éxito; los episodios oníricos que surgen de las perturbadas mentes de sus personajes incapaces de afrontar su realidad; su amor por los años cincuenta, a manera de homenaje; personajes misteriosos como: el vaquero, el vagabundo, Mr. Roque, las personas del Club Silencio, la vidente; su toque de humor absurdo con la mujer obesa que muere por un disparo accidental, entre otros.

Así también, vuelve a utilizar símbolos como: la electricidad, las cortinas rojas, los elementos distorsionadores (caja y llave azul), las cafeterías, los teatros, los teléfonos, los espejos, las carreteras, las cartas, entre otros ya mencionados anteriormente en el análisis del filme.

Finalmente concluimos que, efectivamente, *Mulholland Drive: Sueños Misterios y Secretos* es la mejor obra de David Lynch, por contener todos los elementos identificables de su cine en una bien lograda conjunción.

Así, Lynch abrió una brecha por la que se introduciría en el cine estadounidense, un mundo oblicuo, suspendido entre la realidad y el sueño, en la que cada uno de nosotros experimentará la sensación de que el ser humano vaga a la deriva, inmerso en un mundo terrible, de una sociedad adversa, de una naturaleza que esconde tras sus más perfectas formas el más hondo de los horrores y la lucha a muerte por la supervivencia.

APÉNDICE I

OBRA COMPLETA DEL DIRECTOR

FILMOGRAFIA.

SIX MEN GETTING SICK (Seis Hombres Vomitando).

EE.UU., 1966, Color, 16 mm., 1 min.

Cortometraje de animación realizado con la ayuda de Jack Fisk.

Dirección y Animación: David Lynch.

THE ALPHABET (El Alfabeto).

EE.UU., 1968, Color, 35 mm., 4 min.

Dirección, Guión y Animación: David Lynch.

Producción: Wasserman Productions.

Productor: H. Barton Wasserman.

Fotografía: David Lynch.

Montaje: David Lynch.

Música: David Lynch

Reparto: Bob Chadwick y Peggy Lynch.

THE GRANDMOTHER (La Abuela).

EE.UU., 1970, Color, 16 mm., 34 min.

Dirección, Fotografía y Animación: David Lynch.

Guión: David Lynch.

Producción: David Lynch Productions y American Films Institute.

Música: Tractor.

Sonido: Alan Splet.

Reparto: Richard White (el niño), Dorothy McGinnis (la abuela), Virginia Maitland (la madre), Robert Chadwick (el padre).

THE AMPUTEE (Amputada).

EE.UU., 1974, blanco y negro, video. 5 min.

Dirección y Producción: David Lynch.

Fotografía: Herb Cardwell.

Reparto: Catherine Coulson (la mujer), David Lynch (el doctor).

ERASERHEAD (Cabeza Borradora).

EE.UU., 1976, Blanco y Negro, 35mm., Mono, Dolby, 89 min.

Dirección, Guión y Montaje: David Lynch.

Asistente de Dirección: Catherine Coulson.

Producción: David Lynch Production- American Film Institute.

Diseño de Producción: David Lynch.

Jefe de Producción: Doreen G. Small.

Fotografía: Herbert Carwell y Frederick Elmes.

Efectos Especiales: Frederick Elmes.

Música: David Lynch, "Fast" Waller y Peter Ivers.

Reperto: John Nance (Henry Spencer), Charlotte Stewart (Mary X), Allen Joseph (Sr. X), Jeanne Bates (Sra. X), Laurel Near (Dama del Radiador), Jack Fisk (Hombre de otro planeta), Darwin Jaston (Paul), Jean Lange (Abuela X).

THE ELEPHANT MAN (El Hombre Elefante).

EE.UU., 1980, blanco y negro, 35 mm., Panavisión, Dolby, 124 min.

Dirección: David Lynch.

Guión: Eric Bergren, Christopher DeVore y David Lynch.

Producción: Brooksfilms para Paramount Pictures.

Diseño de Producción: Stuart Craig.

Productor Ejecutivo: Mel Brooks y Jonathan Sanger.

Distribución: Paramount Pictures.

Fotografía: Freddie Francis.

Montaje: Anne Coates.

Diseño de Vestuario: Patricia Norris.

Sonido: Alan Splet, Doug Turner y Robin Gregory.

Música: Samuel Barber y John Morris.

Dirección Artística: Robert Cartwright.

Casting: Maggie Cartier.

Maquillaje: Chris Tucker, Michael Morris, Wally Schneiderman y Beryl Lerman.

Efectos Especiales: Graham Longhurst.

Decorados: Hug Scaife.

Reparto: Anthony Hopkins (Sir Frederik Treves), John Hurt (John Merrick), John Gielgud (Carr Gomm), Freddie Jones (Bytes), Anne Bancroft (Sta. Kendal), Michael Elphick (el Portero de noche), Wendy Hiller (Motherhead), Hannah Gordon, (Esposa de Treves), Nula Conwell (Enfermera), Lydia Lisle (Madre de Merrick).

DUNE (Dunas).

EE.UU., 1984, 70 mm., Cinemascope Todd-Ao Tecnicolor, Dolby. 137 min.

Director: David Lynch.

Asistente de Dirección: José López Roderó.

Producción: Raffaella De Laurentiis.

Diseño de Producción: Anthony Masters.

Productor Ejecutivo: Dino de Laurentiis.

Productor Asociado: José López Roderó.

Guión: Frank Herbert (novela) y David Lynch.

Fotografía: Freddie Francis.

Efectos Especiales: Kit West, Barry Nolan, Albert Whitlock y Carlo Rambaldi.

Montaje: Antony Gibbs.

Música: Brian Eno y Toto .

Sonido: Alan Splet, Nelson Stoll, Bill Varney.

Director Artístico: Pier Luigi Basile y Benjamín Fernández

Reparto: Kyle MacLachlan (Paul Atreides), Francesca Annis (Lady Jessica), Jürgen Prochnow (Leto Atreides), José Ferrer (Padishah Shaddam IV), Sean Young (Chani), Max von Sydow (Doctor Kynes), Freddie Jones (Thufir Hawat),

Richard Jordan (Duncan Idaho), Virginia Madsen (Princesa Irulan), Everett McGill (Stilgar), Kenneth McMillan (Barón Vladimir), Siân Phillips (Gaius Helen Mohiam), Patrick Stewart (Gurney Halleck), Sting (Feyd-Rautha), Dean Stockwell (Doctor W. Yueh), Brad Dourif (Piter De Vries).

BLUE VELVET (Terciopelo Azul)

EE.UU., 1986, 35 mm, Cinemascope Technicolor, Dolby Stereo, 120 min.

Director: David Lynch.

Asistente de Dirección: Ellen Rauch e Ian Wolf.

Producción: Dino De Laurentiis Entertainment Group Production.

Diseño de Producción: Patricia Norris.

Productor Ejecutivo: Richard Roth.

Productor: Fred Caruso.

Guión: David Lynch.

Fotografía: Fred Elmes.

Efectos Especiales: Greg Hull y George Hill.

Montaje: Duwayne Dunham

Música: Angelo Badalamenti.

Sonido: Alan Splet, Anna Kroeber y Mark Berger.

Casting: Johanna Ray y Pat Golden.

Reparto: Kyle MacLachlan (Jeffrey Beaumont), Isabella Rossellini (Dorothy Vallens), Dennis Hopper (Frank Booth), Laura Dern (Sandy Williams), George Dickerson (Detective Williams), Hope Lange (Sra. Williams), Dean Stockwell (Ben), Priscilla Pointer (Sra. Beaumont), Jack Harvey (Tom Beaumont),

Frances Bay (Tía Barbara), Ken Stovitz (Mike), Brad Dourif (Raymond), Jack Nance (Paul), J. Michael Hunter (Hunter), Dick Green (Don Vallens), Fred Pickler (Hombre de Amarillo), Philip Markert (Dr. Gynde), Leonard Watkins (Ed), Moses Gibson (Ed), Selden Smith (Cindy), Jon Jon Snipes (Donny).

LE COWBOY ET LE FRENCHMAN (El Vaquero y el Francés)

Francia, 1988, color, video, 22 mín.

Dirección y Guión: David Lynch.

Producción: A Erato Films, Socpress y Figaro Production.

Diseño de Producción: Patricia Norris.

Productor Ejecutivo: Paul Cameron y Pierre Olivier.

Productor: Daniel Toscan du Plantier.

Montaje: Scott Chestnut.

Fotografía: Fred Elmes

Música: Offenbach.

Reparto: Harry Dean Stanton (Slim), Frederic Golchan (Pierre), Tracey Walter (Dusty), Jack Nance (Pete), Michael Horse (Brocken Feather), Rick Guillory, Marie Lauren, Patrick Hauser, Eddy Dixon, Magali Alvarado, Ann Sophie, Robin Summers, Kathy Dean, Leslie Cook, Manette Lachance, Kelly Redusch, Michelle Rudy, Debra Seitz, Dominique Rojas, Audrey Tom, Amanda Hull, Talisa Soto, Jackie Old Coyote.

INDUSTRIAL SYMPHONY # 1 (Sinfonía Industrial # 1).

EE.UU., 1989, color, video, 48 min.

Dirección: David Lynch

Producción: Lynch Productions y Propaganda Films para Warner Bros.

Productor: David Lynch y Angelo Badalamenti.

Productor Ejecutivo: Steve Golin, Monty Montgomery y Sigurjon Sighvatsson.

Montaje: Bob Jenkins.

Fotografía: Fred Elmes y Ron García.

Música: Angelo Badalamenti y Julie Cruise.

Reparto: Laura Dern (Mujer con el Corazón Roto), Nicolas Cage (Rompecorazones), Julee Cruise (El Sueño de la Mujer con el Corazón Roto), Lisa Giobbi (Bailarina Femenina), Felix Blaska (Bailarin Masculino), Michael J. Anderson (Woodsman), Andre Badalamenti (Clarinete Solista).

WILD AT HEART (Salvaje de Corazón).

EE.UU., 1990, color, 35mm., Cinemascope Technicolor, Dolby Stereo, 124 min.

Dirección: David Lynch, basado en una novela de Barry Gifford.

Asistente de Dirección: Margaux Mackay y Charles Myers.

Producción: Lava Films, Propaganda Films, Polygram Pictures para The Samuel Goldwyn Company.

Productor: Monty Montgomery, Steve Colin y Sigurjon Sighvatsson.

Producción Ejecutiva: Michael Kuhn.

Diseño de Producción: Patricia Norris.

Fotografía: Fred Elmes.

Música: Angelo Badalamenti.

Sonido: John Huck.

Montaje: Duwayne Dunham.

Asistente de Montaje: Mary Sweeney.

Casting: Johanna Ray.

Reparto: Nicolas Cage (Sailor Ripley), Laura Dern (Lula), Diane Ladd (Marietta), Willem Dafoe (Bobby Peru), Isabella Rossellini (Perdita Durango), Harry Dean Stanton (Johnnie Farragut), Crispin Glover (Dell), Grace Zabriskie (Juana), J.E. Freeman (Marcelo Santos), Morgan Shepard (Mr. Reindeer), Calvin Lockhart (Reggie, Chica Accidente (Sherilyn Fenn).

TWIN PEAKS: FIRE, WALK WITH ME (Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo).

EE.UU., 1992, color, 35 mm., Dolby Stereo, 134 min.

Dirección y Guión: David Lynch.

Asistente de Dirección: Deepak Nayar, Richard Oswald y Bill Jennings.

Diseño de Producción: David Lynch.

Producción: CIBI Pictures, Lynch-Frost y Twin Peaks Productions.

Producción Ejecutiva: Mark Frost y David Lynch.

Productor Asociado: Johanna Ray y Tim Harbert.

Productor: Greg Fienberg y John Wentworth.

Montaje: Mary Sweeney.

Fotografía: Ron García.

Música: Angelo Badalamenti.

Sonido: David Lynch.

Dirección Artística y de Vestuario: Patricia Norris.

Casting: Johana Ray.

Reparto: Sheryl Lee (Laura Palmer), Ray Wise (Leland Palmer), Grace Zabriskie (Sarah Palmer), Chris Isaak (Chester Desmond), Kiefer Sutherland (Sam Stanley), Gordon Cole (David Lynch), Kyle MacLachlan (Dale Cooper), David Bowie (Philip Jeffries), Harry Dean Stanton (Carl Rodd), Moira Kelly (Donna Hayward), Madchen Amick (Shelley Johnson), Eric Da Re (Leo Johnson), Dana Ashbrook (Bobby), James Marshall (James Hurley), Pamela Gidley (Teresa Banks), Miguel Ferrer (Albert Rosenfield), Lenny Von Dohlen (Harold Smith), Phoebe Augustine (Ronnette), Frances Bay (Sra. Tremond / Chalfont), Catherine Coulson (Lady Leño), Hearher Gaham (Annie Blackburn), Frank Silva (Bob) y Michael J. Anderson (Enano).

PREMONITIONS FOLLOWING AN EVIL DEAD (Premoniciones de una Muerte Malvada).Lumière et Compagnie.

Francia, 1996, blanco y negro, 35 mm, sin sonido, 55 Seg.

Dirección del Proyecto: Sarah Moon.

Dirección: David Lynch.

Productor: Neal Edelstein.

Fotografía: Peter Deming.

Música: Angelo Badalamenti.

Vestuario: Patricia Norris.

Reparto: Jeff Alperi, Mark Wood, Stan Lothridge (Policías), Russ Pearlman (Hijo Muerto), Pam Pierrocish (Madre), Clyde Small (Padre), Joan Rurdlestein, Michelle Carlyle, Kathleen Raymond (Mujer), Dawn Salcedo (Mujer en el tanque).

LOST HIGHWAY (Por el Lado Oscuro del Camino).

EE.UU., 1996, 35 mm., Cinemascope Technicolor, Dolby Stereo, 135 min.

Dirección: David Lynch.

Guión: David Lynch y Barry Gifford.

Producción: City 2000 y Asimetrical Productions.

Productor: Deepak Nayar, Tom Sternberg y Mary Sweeney.

Fotografía: Peter Deming.

Música: Angelo Badalamenti.

Dirección Artística: Patricia Norris.

Montaje: Mary Sweeney.

Casting: Johanna Ray y Elaiine J. Huzzar.

Reparto: Bill Pullman (Fred Madison), Patricia Arquette (Renee Madison / Alice Wakefield), Balthazar Getty (Pete Dayton), Robert Blake (El hombre Misterioso), Robert Loggia (Mr. Eddy / Dick Laurent), Jenna Maetlind (Kimmy), Lou Eppolito (Ed), John Roselius (Al), Richard Pryor (dueño taller), Garey Busy (padre de Pete), Nathasha Gregson (Sheila), Jack Nance (Phil).

THE STRAIGHT STORY (Una Historia Sencilla).

EE.UU., 1999, 35 mm., Cinemascope Technicolor, Dolby Stereo, 111 min.

Dirección: David Lynch.

Producción: Les Filmer Alain y The Picture Factory, en asociación con Studio Canal Plus y Film Four.

Guión: John Roach y Mary Sweeney.

Fotografía: Freddie Francis.

Música: Angelo Badalamenti

Montaje: Mary Sweeney

Reparto: Richard Farnsworth (Alvin Straight), Sissy Spacek (Rose), Jane Galloway Heitz (Dorothy) , Joseph Carpenter (Bud), Donald Wiegert (Sig), Tracey Maloney (Enfermera), Dan Flannery (Doctor Gibbons), Jennifer Edwards-Hughes (Brenda), Ed Grennan (Pete), Jack Walsh (Apple), John Lordan (sacerdote), Lyle (Harry Dean Stanton).

MULHOLLAND DRIVE (Mulholland Drive: Sueños, Misterios y Secretos)

EE.UU.-Francia, 2001, Cinemascope Technicolor, Dolby Stereo, 145 min.

Dirección: David Lynch.

Producción: Les Filmer Alain y The Picture Factory, en asociación con Studio Canal Plus

Productor: Neal Edelstein, Tony Krantz, Michael Polaire, Alain Sarde y Mary Sweeney.

Guión: David Lynch.

Fotografía: Peter Deming.

Música: Angelo Badalamenti.

Montaje: Mary Sweeney.

Reparto: Naomi Watt (Betty Elems / Diane Selwyn), Laura Helena Haring (Rita / Camilla Rodees), Justin Theroux (Adam Keshner), Ann Miller (Coco) Robert Forster (Detective Harry McKnight), Brent Briscoe (Detective Neal Domgard), Jeannie Bates (Irene).

TELEVISIÓN.

TWIN PEAKS.

EE.UU. 1989-91, 29 Episodios de 50 min.

Dirección: David Lynch (0, 1,2,8,9,14 y 29), Tina Ratbone (2 y 17), Tim Hunter (4, 16 y 28), Lesli Linka (5, 10, 13 y 23), Caleb Deschanel (6, 15 y 19), Mark Frost (9), Todd Holland (11 y 20), Graeme Gifford (12), Duwayne Dunham (18 y 25), Diane Keaton (22), James Foley (24), Uli Edel (21), Jonathan Sanger (26) y Stephen Gyllenhaal (27).

Guión: Harley Peyton (4, 10, 11, 13, 16, 19, 20, 22, 25, 26, 27 y 29), Robert Engels (4, 10, 11, 13, 16, 19, 22, 25, 27 y 29), Jerry Stahl (11), Barry Pullman (12, 18, 24 y 28), Scott Frost (15 y 21) y Tricia Brock (17 y 23).

Reparto: Kyle MacLachlan (Cooper), Michael Ontkean (Sheriff Truman), Sheryl Lee (Laura Palmer), Ray Wise (Leland Palmer), Grace Zabriskie (Sarah Palmer), Don Davis (Mayor Briggs), Dana Ashbrook (Bobby Briggs), Catherine Coulson (Lady Leño), Al Strobel (Mike / Philip Gerard), Frank Silva (Bob), Sherilyn Feen (Audrey Horne), Richard Beymer (Benjamin Horne), David Patrick Kelly (Jerry Horne), Warren Frost (Dr. Hayward), Lara Flynn Boyle (Donna), James Marshall (James Hurley), Everett McGill (Ed Hurley), Dy Robie (Nadine Hurley), Peggy Lipton (Norma), Chris Mulkey (Hank), Madchen Amick (Shelley), Eric Da Re (Leo), Russ Tamblyn (Dr. Jacoby), Joan Chen

(Jossie Packard), Harry Goaz (Andy), Kimmy Robertson (Lucy), Michael Horse (Hawk), Piper Laurie (Catherine Martell), Jack Nance (Pete Martell), Kenneh Welsh (Windom Earle).

ON THE AIR (En el Aire).

EE.UU., 1991-1992, 7 Episodios de 30 min.

Producción: Lynch- Frost Productions and Twin Peaks Productions.

Montaje: Mary Sweeney.

Decorados: Okowita.

Música: Angelo Badalamenti.

Reperto: Ian Buchanan (Lester Guy), Miguel Ferrer (Buddy Buswaller), Nancye Ferguson (Betty Hudson)

HOTEL ROOM (Cuarto de Hotel).

EE.UU., 1993, Capítulo Piloto compuesto por tres episodios: *Tricks*, *Getting Rid of Robert* y *Blackout*.

Dirección: David Lynch.

Producción: Asymmetrical Productions and Propaganda Films para HBO.

Guión: Barry Gifford.

Fotografía: Peter Deming.

Dirección Artística: Patricia Norris.

Reperto: Harry Dean Stanton (Moe), Glenne Headly (Darlene), Freddie Jones (Lou), Deborah Kara (Sasha), Alicia Witt (Diana).

PUBLICIDAD.

1990

Obsession.

Serie de cuatro comerciales en blanco y negro para Calvin Klein. Inspirados en los artistas: Gustave Flaubert, F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway y D.H. Lorenzo.

Fotografía: Fred Elmes.

Reparto: Lara Starring y Flynn Boyle

Opium.

Para Ives Saint Laurent, ambientado en el antiguo Japón.

Fotografía: Fred Elmes.

Música: Angelo Badalamenti.

We Care About New York.

Mensaje de Servicio Público para combatir el problema de las ratas en la ciudad. Anuncio en blanco y negro.

Fotografía: Fred Elmes.

1992

Who is Gio?.

Anuncio en blanco y negro para Giorgio Armani con una duración de 2 minutos, 30 segundos.

1993

Georgia Coffee.

Cuatro anuncios para la televisión japonesa.

Reperto: Kyle MacLachlan, Catherine Coulson, Michael J, Anderson, Harry Goaz y Kimmy Robertson.

Alka-Seltzer Plus.

Barilla Pasta.

Revealed.

Mensaje para la Sociedad Americana de Lucha Contra el Cáncer

The Instinct of Life.

Anuncio a color para el perfume de Jill Sander.

1994

Sun Moon Stars.

Anuncio a color para la fragancia de Karl Lagerfeldt.

Reparto: Daryl Hannah.

1995

The Wall.

Anuncio para Adidas.

1997

National Sports Utility Vehicle Commercial

Sci-Fi Channel

Serie de cuatro anuncios para el canal Sci-Fi Channel: *Nuclear Winter, Dead Leaves, Rocket y Aunt Droid.*

Clear Blue One Minute

Anuncio en blanco y Negro, para una prueba de embarazo.

1999

Parisienne

Anuncio para la marca de cigarros "Parisienne"

Technics AX7 AV

Anuncio para promocionar la marca Technich, amplificadores de sonido

2000

Playstation2

Anuncio en blanco y negro, titulado: The Third Place

Jc Decaux

“Un matin partout dans le monde” anuncio para el grupo Jean-Claude Decaux, que incluye la participación de directores como: Wim Wenders, Francis Ford Coppola, Figgis y David Lynch.

American Express

Campaña impresa para American Express.

VIDEOS MUSICALES.

Wicked Game. (1990)

Video para Chris Isaak de la canción Wiked Game que aparece en Salvaje de Corazón.

Unfinished Sympathy. (1991)

Video para el grupo británico Massive Attack.

Dangerous. (1991)

Entrada para el video de Dangerous de Michael Jackson para la gira del mismo nombre.

Longing. (1995)

Video para el cantante japonés Yoshiki

TIRA CÓMICA

***THE ANGRIST DOG IN THE WORDL (El perro más Furioso del Mundo.).
(1883-1992)***

Tira cómica semanal para el diario LA. Reader, cuya estructura era básicamente la misma, lo único que cambiaba cada semana eran los diálogos.

ANIMACIÓN

DUMBLAN. (2000)

Serie de animación, presentada en Internet, que narra la historia de un malhumorado hombre. La estructura de la serie es muy básica: figuras delineadas en negro sobre un fondo blanco.

Guión y Voz: David Lynch.

RABBITS. (Conejos). (2000)

Serie animada en formato DV a color, con un toque de humor absurdo en el que unos conejos con apariencia de humano dan lugar a una serie de situaciones absurdas.

INTERNET

WEB SITE. (2000).

www.davidlynch.com

Sitio oficial de David Lynch diseñado por el mismo, en el podemos encontrar información sobre toda su filmografía y obra en general. Para entrar a la página se necesita pagar una membresía de diez dólares.

CASA PRODUCTORA.

PICTURE FACTORY

David Lynch fundó su casa productora en 1997, en alianza con Mary Sweeney y Neal Edelstein.

- Proyectos por realizar como productor ejecutivo:

- Amnesia Moon: de Jonathan Lethem.
- The Big Blow: de Joe Lansdale, basado en el libro Revelations.
- The Light At The End Of The World: de Stephen Marlowe.

- Driven To It: de Robert Bauer.
- Bad day on the Midway: Serie basada en el CD Rom The Residents.

- Proyectos realizados en alianza con otras casas productoras:

Ruth, Roses And Revolver.

(1987)

Director: Helen Gallagher.

Guión: David Lynch.

Presentado por: David Lynch

American Chronicles.

1990-91, 15 Episodios de 1 hr.

Producción: Lynch-Frost Productions, Propaganda Films y Fox-TV.

Productor Ejecutivo: David Lynch.

Narración: Richard Dreyfuss.

Hugh Hefner: Once Upon A Time.

(1992)

Dirección: Robert Heath.

Guión: Gary H. Grossman, Michael Gross y Robert Heath.

Productor Ejecutivo: Mark Frost.

Producción: Lynch-Frost Productions.

Crumb.

1994

Dirección: Terry Zwigoff.

Producción: Mary Sweeney.

Productor Ejecutivo: David Lynch.

Nadja.

1995.

Dirección: Michael Almereyda.

Producción: Mary Sweeney y Amy Hobby.

Productor Ejecutivo: David Lynch.

Fotografía: Jim Denault.

Reparto: Elina Lowehanson, Peter Fonda, Martín Donovan, David Lynch, Susy Amis y Galaxi Craze.

ACTOR.

Heart Beat. (1978)

Dirección: John Byrum.

Dirección Artística: Jack Fisk.

Reparto: Nick Nolte, Sissy Spacek, Mella Nolte, Juan Oyó y David Lynch.

David Lynch interpreta a un pintor. Las pinturas que aparecen son de él.

Dune. (1984)

En esta película Lynch tiene una pequeña incursión como actor.

Zelly and Me. (1988)

Dirección: Tina Rathbone.

Reperto: Isabella Rossellini (Zelly), David Lynch (Willie), Alexandra Jones (Phoebe), Glynis Johns (Co-Co-Co).

Lynch interpreta al novio de Zelly.

Twin Peaks: Fire, Walk With Me. (1989.91)

David Lynch interpreta al agente Gordon Cole.

Nadja. (1995)

Lynch tiene un pequeño papel, interpretando a un asistente en una morgue.

Traphik. (1999)

EXHIBICIONES

1967

Vanderlip Gallery, Philadelphia, Pennsylvania .

1979

Paley Library Gallery, Philadelphia.

International Art Fair, Washington, D.C.

1983

Puerto Vallarta, México.

1987

James Corcoran Gallery, Santa Monica.

Rodger La Pelle Galleries, Philadelphia.

Pennsylvania Academy of Fine Arts: Fellowship 1897-87, 90th.

Anniversary Exhibition, Philadelphia, Pennsylvania (Colectiva).

1989

University of Hawaii, Honolulu (Colectiva).

Lou Castelli Gallery, New York.

James Corcoran Gallery, Los Ángeles, California.

1990

Trevelli Gallery, Aspen, Colorado .

No. 0 Gallery, Dallas, Texas.

1991

March 1st-31st Rodger La Pelle Galleries: "Strange Magic: Early Works".

Museum of Contemporary Arts, Tokio.

1992

Firenze Palazzo Medici Riccardi Museo Mediceo.

Sala Parpallo, Valencia, España.

1993

James Corcoran Gallery, Santa Monica, CA.

1995

Kohn/Turner Gallery, Los Angeles.

1996

Painting Pavillon, Open Air Museum, Hakone, Japan.

Park Tower Hall, Tokio.

Namba City Hall, Osaka.

Artium Fukuoka, Japan .

Parco Gallery, Tokyo. "Dreams", exhibición subtitulada "*Symphony of accidents penetrated by organic phenomenon*".

1997

Piltzer Gallery, Paris.

"Dreams", exhibición de fotografía en Japón.

Salone del Mobile, Milan (Italy) Exhibición de muebles.

Exhibition de fotografia en el Contemporary Arts Center, Cincinnati.

1998

Seattle Art Museum, "Night and City":

"Exquisite Corpse", Ann Arbor Art Center Exhibition.

"School of Sound"-symposium, London

County Museum of Art Screening of Industrial Symphony, Eraserhead, etc.

"Sinn und Form" exhibición de muebles en The International Design Zentrum, Berlin.

1999

National Film School of Denmark. Seminario "The Film Sound as Means of Expression",

So Faraway, So Close, Espace Méridien, Brussels, Belgica. La exhibición contó con la participación de Dennis Hopper, David Lynch, Jean-Luc Godard, Chantal Akerman, Antonioni y otros.

2000

"Let's Entertain", Walker Art Exhibition Center, Minneapolis.

CAMERIMAGE, VIII International Film Festival of the Art of Cinematography, Poland.

PRIXITALIA, Bologna .

2001

University of Wisconsin-Stevens. Exhibition de "Ant Bee Tarantula".

David Lynch Photography Exhibit at the Center for Photographic Art Sunset Center Carmel

School of Arts, Columbia University.

PRODUCCIONES MUSICALES.

Floating Into The Night. (1989)

Productor: David Lynch y Angelo Badalamenti.

Música: Angelo Badalamenti.

Letra: David Lynch.

Cantante: Julie Cruise.

Álbum con diez canciones originales de Blue Velvet, Twin Peaks e Industrial Symphony # 1:

The Voice Of Love. (1993)

Productor: David Lynch y Angelo Badalamenti.

Música: Angelo Badalamenti.

Letra: David Lynch y Julie Cruise.

Cantante: Julie Cruise .

Eraserhead

Diseñado y Producido por David Lynch y Alan R. Splet.

Blue Velvet.

Productor: David Lynch.

Música: Angelo Badalamenti.

Twin Peaks.

Productor: David Lynch y Angelo Badalamenti.

Música: de Angelo Badalamenti.

Letra: David Lynch.

Wild At Heart

Productor: David Lynch, Peter Afterman y Diane DeLouise Wessel

Música: Angelo Badalamenti (y otros).

Twin Peaks: Fire Walk With Me

Productor: David Lynch y Angelo Badalamenti.

Música: Angelo Badalamenti (y otros)

Letra: de David Lynch

Lost Highway

Productor: Trent Reznor

Productor Ejecutivo: David Lynch

PROYECTOS NO REALIZADOS

Gardenback. (1970)

Antecesor de Eraserhead.

I'll Test My Log With Every Branch of Knowledge. (1974)

Pensado para el personaje de Lady Leño (Twin Peaks) interpretado por Catherine Coulson.

Ronnie Rocket. (1976)

Un proyecto pospuesto de 1976, pensado para ser interpretado por Michael J. Anderson, el enano de Twin Peaks.

Dune Messiah. (1984/85)

El proyecto se abandono tras el fracaso de Dunas.

Tai Pan. (1985)

Basado en la novela de James Clavell.

Up The Lake. (1986)

Goddess: The secret lives of Marilyn Monroe. (1986)

Basada en el libro de Anthony Summers, sobre los últimos días de Marilyn Monroe. El guión fue escrito con Mark Frost.

The Lemurians. (1987)

Proyecto para una serie de televisión, en una coproducción con Mark Frost, basado en la idea de un continente ficticio, Lemuria, caracterizado por su maldad.

List Of Seven.

Basada en la novela del mismo nombre de Mark Frost.

One Saliva Bubble. (1987)

Comedia escrita junto con Mark Frost.

You Play The Black And The Red Comes Up. (1989)

Basado en la novela de Richard Hallas

The White Hotel. (1990)

Obra basada en la novela de D.M.Thomas. Lynch deseaba adaptarla para televisión junto a Dennis Potter, pero el proyecto se cancelo.

The Rap Factor. (TV)

Basada en el libro de Delacorta

The Metamorphosis. (1992)

Proyecto basado en la novela de Frank Kafka.

Dream Of The Bovine. (1993)

Proyecto escrito junto a Robert Engels, pensado para una serie de televisión que supondría la incursión de Lynch en el género de la comedia.

Red Dragon (1996)

Basado en la novela de Thomas Harris.

Night People. (1996)

Lynch posee los derechos de la novela de Barry Gifford, pero aún no la ha llevado a la pantalla.

Severed. (1996)

Proyecto sobre el caso de la Dalia Negra, basado en la novela de John Gilmore.

BIBLIOGRAFÍA

- Antal Frederick, La pintura Florentina, Madrid, Paidos, 1992.
- Arocena, Carmen. El Estilo de un cineasta. OHRUM núm. 3, julio, Vitoria, 1993.
- Aumont, Jacques y Michae Marie. Estética del cine. Paidos, Barcelona, 1985.
- Aumont, Jacques, y Michel Marie. Análisis del film. Paidos, Barcelona, 1990.
- Badaracco García, J. "Delirio"; Enciclopedia Psiquiátrica; Ed. El Ateneo, Bs. As. 1977.
- Bazin, Andre. ¿Qué es el cine?. Ed. Rialp, Madrid, 1990.
- Berelson, Bernard. Análisis de contenido. FCPyS, UNAM, México, 1984.
- Besas, Joan y Freixas, Ramón. El cine de ciencia ficción. Paidos, Barcelona, 1999.
- Bordwell, David, Kristin Thompson. El arte cinematográfico. Barcelona. Paidos, 1995.
- Bunge, M. La investigación científica: su estrategia y su filosofía. Barcelona, Ariel, 1969.
- Crespi, Irene y Ferrario, Jorge. Léxico Técnico de las artes plásticas. Madrid, Celeste Ediciones, 1993.

- Costa, Antonio. Saber ver el cine. Barcelona: Paidós, 1991.
- Diccionario Enciclopédico. Ed. Océano, Barcelona, 1996.
- Freud, Sigmund. El uso de la Interpretación de los sueños en el psicoanálisis. O.C. T. XII Ed. Amorrortu. Bs. As. 1980
- Freud, Sigmund. El yo y el ello y otros escritos de metapsicología, Alianza, 1978.
- *Freud, Sigmund. Sobre el sueño. O.C. Tomo V. Ed. Amorrortu Bs. As. 1979 .*
- Freud, Sigmund: Lo Siniestro, Alianza. Madrid, 1991.
- Hispano, Andrés. David Lynch, Claroscuro Americano. Ed. Glénat, Barcelona, 1998.
- Krippendorff, K. Metodología de Análisis de Contenido. Teoría y Práctica. Ed. Paidos, Barcelona, 1990.
- Lacalle, Charo. David Lynch, Terciopelo Azul. Paidos, Barcelona, 1998.
- Laplanche J, y Pontalis J. Diccionario de Psicoanálisis. Barcelona, Labor, 1981, 3ra. edición.
- Lenne, Gerard. El cine fantástico y sus mitologías, Anagrama, 1974.
- Lynch, David. Images, Ed. Hyperion, EE.UU., 1993.
- Mitry, Jean. Estética y psicología del cine. México: Siglo XXI, 1989.
- Pardinas, Felipe. Metodología y Técnicas de Investigación en Ciencias Sociales. Ed. Siglo XXI, México, 1989.

- Payán, Miguel Juan. David Lynch. Madrid, Ediciones JC, 1991.
- Peña Pérez, J.J. Notas sobre un estilo cinematográfico: Víctor Erice, El paso del mudo al sonoro en e cine español. Madrid, Ed. Complutense, 1993.
- Plaza, Francisco. Terciopelo Azul, Un Mundo Extraño. Barcelona, Midons, 1990.
- Prieto Castillo, Daniel. Elementos para el análisis de Mensajes. Ed. Plaza y Valdés, México, 1995.
- Quim Casas. Terciopelo azul. Río Bravo, Barcelona, 1995.
- Rodley, Chris. David Lynch por David Lynch. Barcelona, 2001, Alba, 2ª Edición.
- Rojas Soriano, Raúl. Guía para Realizar Investigaciones Sociales. Ed. Plaza y Valdés, México, 1995.
- Rycroft Ch, Diccionario de psicoanálisis. Buenos Aires, Paidós, 1976.
- Tartarkiewicz, Waldyslaw. Historia de seis ideas. Ed. Tecnos, Madrid, 1992.

ARTÍCULOS

- Cabrera Infante, Guillermo. Mirada del Realismo Sucio. El Paseante no. 17, 1990.
- Canley, Vincent. David Lynch. New York Times Magazine, octubre, 1980.
- Corral, Rubén. El Camino de los sueños. Critica Cineismo. 2001.
- Chion, Michael. David Lynch. Cahiers du Cinéma, Paris, 1998.
- Lynch Coté Brune. Entrevista a Laura Helena Harring. Première No. 297, Diciembre 2001
- Hughes, David. Entrevista a David Lynch. Despreciables, Praga, 2001.
- Navarro, Antonio José. David Lynch, La Irresistible Atracción del Abismo. Barcelona, Dirigido por..., Diciembre, 1990.
- Ocaña, Javier. David Lynch, ¡Que pesadilla!. El País, Madrid, 2001.
- Scholz, Pablo. Cine: Entrevista Exclusiva con David Lynch. El Clarín, 2000.
- Geocites. El Calculo y e Instinto, Octubre 1999.

PÁGINAS WEB

- Aninat, Marín. La importancia de llamarse David Lynch. Terra. Chile 2002. <http://quepasa.cl/revista/2002/03/29+-29.03.qp.cyt.cyncit.html>.
- Blanco, Juan. El arte de soñar. Cine Freaks. Argentina, 2003. <http://www.cinefreaks.com.ar/vdvd.mulholland.htm>.
- Cárdenas Cortes, Isabel. Realisateur: David Lynch, conferencia de prensa en el Festival de Cannes. Cannes, 2001. <http://www.festivaldecannesfr/perso/index.php?langue=60018personne=758>
- Cano, R. David Lynch: cabeza polémica. Tu Komuna. México, 2004. <http://esolutions-interactive.com/tukomuna/1.3.12.asp>
- Ch., Vegas. El camino de los sueños. Zapatos Rojos, Argentina 2005. <http://zapatosrojo.com.ar/review/review/020-%mulholland%20drive.htm>
- El camino de los sueños: Mulholland Drive. Terra, México, 2003. http://cine,terra.com/pe/terra_película.phtml?película=7136
- Guillet, Francois. All for David Lynch. About Lynch. Madrid, 2003. <http://www.aboutlynch.com/english/movies.5html>.
- Hartmann, Mike. The David Lynch quote collection. The city absurd, Estados Unidos, 1999. <http://cotyofabsurdy.com/quotecollection/coffe.htm>.
- Imber, David. David Lynch: Mainstream subterranean. Mani form, Estados Unidos. 1999. <http://maniform.com>

- Leal, Alejandro. Mulholland Drive: Sueños, misterios y secretos. Tu cine Portal, México, 2004. <http://tucineportal.com/contenido/mulholland.htm>
- Ledesma, Jerónimo. La imaginación moral. Yahoo, México, 2003. <http://arteatonal.com/cine/lynch.html>.
- Lynch, David. About, what's inside, reviews, why pay, schedules, series marquee, make it work. Estados Unidos, 2004. www.davidlynch.com
- Martínez, Emilio. Mulholland Drive de David Lynch. Tripod, Estados Unidos, 2004. http://barna_festa.tripod.com/mulholland.htm.
- Mulholland Drive. Verdi, Barcelona, 2003. <http://cine-verdi.com/peliculas/mulhollanddrive.htm>
- Padua, Luis. Terciopelo Azul, David Lynch. www.iztapalapa.uam.mx/iztapalapa.www.topodrilo/23/td_02.html
- Reyes, Alfonso. De tu arte al mío...Terciopelo Azul. Revista Cinefagia. México, Enero, 2003. <http://revistacinefagia.com>.
- Ruiz, Monte. En el interior del túnel. Miradas Monteuve, México 2000. <http://www.monteuve.com/miradas/ma12.html>.
- Gilroy, Tom. Charlas sobre actuación en Mulholland Drive, por Justin Theroux. Traducción Ricardo Torres. Madrid, 2004. <http://www.golemproducciones.com/prod/mulhollanddrive.htm>.

PROGRAMAS DE TELEVISIÓN CONSULTADOS.

- Enfoque Independiente. David Lynch. Presentado por Karl Bourke. Estados Unidos, Independent Film Chanel.
- Los Directores. Los Filmes de David Lynch, Parte I. Presentado por Robert J. Emery. Estados Unidos, 2002, TNT Channel.
- Los Directores. Los Filmes de David Lynch, Parte II. Presentado por Robert J Emery. Estados Unidos, 2002, TNT Channel.
- Perfiles. El arte de David Lynch. Presentado por Toby Keeler. Estados Unidos, 1997, Film and Arts Channel.