

TWIN PEAKS

25 AÑOS DESPUÉS
TODAVÍA SE ESCUCHA MÚSICA EN EL AIRE



Lectulandia

Cierren los ojos de la razón. Pónganla a soñar. Iniciarán un viaje por el que solo su imaginación podrá guiarles: entrarán en Twin Peaks, el pueblo donde nada es lo que parece. Si se atreven, lean este libro, penetren con nosotros hacia lo más profundo de los bosques de este onírico pueblo, e incluso más allá, donde solo Dale Cooper y Windom Earl se atrevieron a ir. Más allá, donde habitan los monstruos.

Lectulandia

AA. VV.

Twin Peaks

25 años después todavía se escucha música en el aire

ePub r1.0

SoporAeternus 09.05.16

Título original: *Twin Peaks. 25 años después todavía se escucha música en el aire*
AA. VV., 2015

Editor digital: SoporAeternus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com



Introducción a un sueño con música en el aire

Un semáforo es la primera imagen que asocié con *Twin Peaks* (1990), la serie creada por David Lynch y Mark Frost. Por supuesto, un semáforo rodeado de noche. Un semáforo suspendido, como si se encontrara entre el cielo y la tierra, o entre la visible negrura del fondo, y la *no manifiesta* solidez del suelo, la imposibilidad de cimientos para las certezas, el fuera de campo al que siempre estarán expuestas, el fuera de campo de lo posible y lo incierto, de los abismos en los que se difuminan los contornos. *¿Piensas que si cayeras en el vacío, se ralentizaría la caída al de un rato o te precipitarías cada vez más rápido?*, pregunta Donna a Laura, en una secuencia de *Twin Peaks: Fuego, camina conmigo* (*Twin Peaks: Fire walk with me*, 1992), la precuela que Lynch rodó después. Laura no se lo pregunta, sabe cómo se siente. Sabe que no deja caer, y ni el aturdimiento en la embriaguez evita que esa caída deje de quemar. La caída es precipitación, caballo en fuga que arde: Fuego que camina (y es deriva, no rumbo). Por eso replica: *Cada vez más rápido, y durante largo tiempo no sentirías nada, y entonces arderías en llamas. Por siempre... y los ángeles no podrían ayudarte, porque todos se han ido.*

Es esa enigmática imagen la que prendió en mí sin aún ver la serie. La imagen de un semáforo que, ya asociado con un conjunto, se utiliza como plano de transición. Y en el *entre*, en esas transiciones que son fisuras y umbrales, habitan los insectos bajo la hierba, las humaredas vivas de los radiadores, el pabellón auditivo de una oreja cortada, la abertura negra de la capucha que oculta la deformidad de quien es calificado como El hombre elefante, o la pulpa que se agita en las emociones de quien no ve porque no sabe ver y se estrella una y otra vez en carreteras perdidas (que a veces se llaman Mulholland Drive). El cine de Lynch es un cine de transiciones y umbrales y fisuras, entre un mundo y otro, que no dejan de ser el mismo y múltiple, facetas en vaivén, del mismo modo que en un semáforo se pone la luz en verde y en otro momento en rojo. Y está entre medias la luz ámbar. Y el cine de Lynch se despliega en esa zona del ámbar, por eso es imprevisible, como la relación con lo real, con los otros, con uno mismo. Las tartas de cereza pueden convertirse en el plástico que contiene un cadáver, las orquídeas cultivadas con mimo en un invernadero en el ruido del brazo de un tocadiscos que se ha quedado atascado en el tope.

La dama del leño invita a tomar el té, como el sombrerero loco, y a los que buscan, e indagan, les dice que llegan dos días tarde, como el conejo blanco. Ella sabe que somos troncos de un bosque, y que a veces, o con frecuencia, nos incendiamos, y la razón se fractura y se exilia. No es fácil tampoco tener la visión de conjunto. Las ramas no dejan ver el árbol, ni los árboles el bosque. Y las ramas se mueven por un viento cuyo origen es una incógnita, como su aparición imprevisible.

En el bosque se cruza el umbral y nos podremos mirar desde otro ángulo que será menos complaciente, la distorsión que nos revela, la distorsión que evidencia cómo negamos la realidad, cómo no nos confrontamos con nuestras sombras y perturbaciones, porque ese otro lado, en los velos de la mente (velos que crecen como venas rojas y generan violencia), donde los reflejos se resquebrajan en esquirlas, muestra nuestras contorsiones y muecas, la sonrisa del trastorno que ya no ve, la enajenación que domina y arrasa voraz.



Por eso, su última imagen, y la imagen que me resulta más imperecedera, la imagen que resume y condensa la serie *Twin Peaks*, y la mirada de David Lynch, es la expresión transfigurada, la expresión perversa, o pervertida, de Cooper, el agente del FBI, el agente del Orden, en el plano final con el que concluye la serie. La expresión resultante de la colisión con las supuraciones de los reflejos, cuando estos crían entre sus recovecos sombras que se afilan cuando crecen (o se retuercen). Cuando las sonrisas falsas de «todo va bien» no se mantienen agazapadas tras las fachadas y las cercas sino que directamente saltan a la yugular con una carcajada de satisfacción. Se resquebraja el orden y la certidumbre, y prevalecen las esquirlas, la contorsión y la mueca, el desfiguramiento, la multiplicidad que no encuentra contorno ni cimiento. La rotunda demolición de esa conclusión es que el rostro que se contorsiona y retuerce y sonríe como un filo es el de la figura que parecía inmune a las agitaciones del viento que sacude las ramas que se engarfián en el interior de tantos que mantienen la sonrisa de «no pasa nada, todo va bien». La figura de gesto y modos y aspecto impecables, tanto que parecía un figurín, como un traje que nunca parece poder arrugarse, ni el gesto nunca despeñarse en la intemperancia. La figura con la expresión de quien nunca torturó animales en su infancia, y aún degusta los dulces como si la vida cada día pudiera ser una porción de tarta que degustar con una sonrisa de realización, porque un pequeño detalle es un infinito. La mirada templada, que

parece siempre acoger como una puerta permanentemente abierta, y que no dejaba de desafiar al caos. Y esa mirada es derrotada por la siniestra sonrisa satisfecha de quien bailará, y caminará como una llama de fuego, despreocupado de lo que sufran los demás. Cruza el umbral en el que será otro que dañe, torture, asesine. Dejará de ser un ser de otra dimensión que portaba el objeto mágico de una grabadora con nombre (porque un nombre parece que dota de sujeto al mundo afuera), la contraseña para aún sentir que el mundo escucha, que hay alguien al otro lado con quien conectar, alguien que te haga sentir que no estás solo en la intemperie, ese fuera de campo que dote de un rostro que no sea una amenaza, ni una ausencia, sino una posibilidad de conseguir la armónica conexión con el mundo alrededor. Porque en Twin Peaks son muchos los que sienten que la vida que tienen no es la que desearían tener. Las piezas no parecen encajar como desearían. El brazo del tocadiscos se atascó en algún momento para muchos, y forcejean para que la música suene en su vida como debiera, fluida, sin pausa, sin que las llamas, tarde o temprano, desfiguren la realidad que intentan construir, el sueño que se esfuerzan en configurar.

En el último capítulo de la serie, dirigido por David Lynch, como quien arrea una patada en los genitales de los productores que impidieron que desarrollara la serie como él y Mark Frost habían planeado, ya que impusieron que se resolviera pronto quién era el asesino, el zig zag y el bucle definen los desplazamientos en La Logia negra. Cooper entra y sale por las mismas aberturas de los cortinajes en el pasillo, en salas que se asemejan, más que diferenciarse. Una y es la misma. Un movimiento que no deja de corresponderse con el sonido del brazo de un tocadiscos atascado en el mismo surco, repitiendo la misma estrofa (*Into the night/Dentro de la noche*), como el disco en la cabaña del bosque de dónde Laura sería llevada por su padre, Leland, hacia la muerte en un tren detenido. O no repitiendo la misma estrofa, porque ya no hay sino el mero y esencial ruido cuando los conectores de la mente definitivamente se quiebran, como en los momentos previos a la muerte de la réplica de Laura, su prima Maddy, como si el padre realizara por segunda vez el mismo asesinato, cautivo en un bucle en el que ejecuta, como una condena, el mismo crimen una y otra vez, entre reflejos que aprisionan. En ese espacio en el que ya no hay semáforos para controlar la circulación, ni siquiera ya el ámbar, Cooper se encuentra, entre aquellos cortinajes rojos que son telones y venas rojas, con Leland, atascado en los velos de la mente. Mientras, en el exterior, las desgracias se suceden una tras otra: La familia que parecía más armónica, los Hayward, se quiebra en múltiples pedazos por la interferencia de quien había hecho del engaño daño, Horne, y que, de repente, como quien padece un sucedáneo de iluminación, hace de la sinceridad también daño, y siente la necesidad, cuando no hay ninguna, de comunicar a Donna que es su verdadero padre. Como la ilusión que se rompe, cuando vuelve la realidad, y se desvanece la enajenación, pero se propicia la decepción: Ed y Norma ven frustrado su propósito de, por fin, después de las décadas, afirmar su relación, porque lo impide la recuperación de la esposa de Ed, Nadine. Se libera de la enajenación, deja de creer

que es adolescente (y superpoderosa), pero la vuelta a la realidad, su consciencia, implica la amargura de la adulta que tiene que enfrentarse a que el hombre que ama realmente ama a otra mujer, la consciencia de que no tiene poder sobre los acontecimientos de la vida, como tantos de otros de los habitantes de Twin Peaks (que también somos nosotros). Y, también, en el banco, como telón que cae con estrépito, explosión y muertes. Tantas conspiraciones, tanta vana contorsión de la codicia por dominar el escenario de la realidad y a los otros, y se volatiliza como el inicio de todo, un *Big bang* y ya no estás.

Entre tanta frustración y decepción y tragedia cómo no va a desaparecer, sustituido por la sonrisa perversa de la crueldad y la indiferencia, el caballero que no portaba armadura sino un gabán de impoluto aspecto. Cómo no iba a ser reemplazado por el doble siniestro en el espejo, las esquirlas de la fractura del discernimiento y la comprensión. O quizá afuera sucedía todo eso porque ya no existía la mirada que parecía aún sostener la realidad con su perseverante y firme temple.

Pero como decía el narrador en la introducción de otros de los grandes asombros del siglo xx, *Magnolia* (1999), de Paul Thomas Anderson, *no puede ser una de esas cosas*.

No podía ser el final. No podía ser la conclusión. Diana se llama la grabadora, exista o no alguien con cuerpo más allá del objeto. Diana, la cazadora. Cooper, es el cazador de sombras que camuflan su expresión aviesa entre reflejos y velos de la mente. Las sombras ocultas tras el telón no visible del círculo formado por doce sicomoros en Glastonbury Grove, lugar vinculado al rey Arturo. Y el caballero, tarde o temprano, tiene que encontrar el Santo Grial.

Ese último episodio quizá sea la experiencia más radical que ha deparado una serie televisiva. David Lynch no se quedó satisfecho con la interrupción de la serie, y realizó una precuela, *Fuego camino conmigo*, tan radical en su planteamiento narrativo como ese último episodio. Una obra con la que quiso cerrar el aspecto nuclear de la serie, la relación entre Laura y su padre (desde la cuál, como un tronco, brotaba el entramado de reflejos en forma de múltiples subtramas que en abismo materializaba la luz ámbar que domina unas escindidas vidas entre lo que parecen y tienen y lo que son o quieren).

Y así, en la película, aunque se relaten acontecimientos previos, realizó la conclusión que, probablemente, contemplaba, por lo menos de modo simbólico, como fin del trayecto a través la oscuridad si la serie no hubiera sido interrumpida. En el espacio siniestro que es laberinto, en La Logia negra, la sala de los cortinajes rojos, donde el brazo del tocadiscos se atasca, donde los velos de la mente asfixian el discernimiento, Laura y Cooper se encuentran juntos. Laura, la luz caída, la ilusión de lo angélico que fue vejada, el rostro que ahora consigue que la lágrima seca fluya, junto al rostro de quien se esforzaba de dotar de sentido y luz al caos con su mente interrogante, caballero protector que apoya una mano sobre su hombro. La luz perdida en vida se recupera en el cautivo y paradójico espacio incierto que parece un

sueño liberado de tinieblas, ese en el que las lágrimas secas, atrapadas en el ámbar de lo no expuesto, se tornan alas de ángel, música que fluye, ilusión de una armonía cuyo brazo no dejó de atascarse en el tocadiscos. *Yo soy el brazo*, dijo El hombre del Otro lugar, el enano que habla del revés, como en todo reflejo distorsionado.

Por eso, acorde con este viaje a través del espejo, la introducción a esta exploración del pluriverso de *Twin Peaks*, desde múltiples ángulos, comienza del revés, comienza por los finales de la serie y de la película. También, porque ya no lo son. Ya son transición hacia otro plano y otras secuencias. Su continuación se detendrá durante veinticinco años (no desde la conclusión de la serie, pero sí de la película) encontrará nuevos surcos en el 2017.

Habrá que ver en los próximos 18 episodios que David Lynch está rodando si el brazo del tocadiscos sigue atascado, y si sigue escuchándose música en el aire. Quizá esa música con la que bailaba la enajenación y la desesperación de Leland Palmer. Quizá aquella que no lograban escuchar los que seguían atascados en el sueño que no conseguía hacerse realidad. Quizá otra que sí descorra los telones o velos de la mente. Y ahí se encuentre el Santo Grial.

LAS INTRODUCCIONES DE LA DAMA DEL LEÑO A LA FÁBULA DE LAS CIMAS GEMELAS

por Alexander Zárate

Antes de cada capítulo, la dama del leño (¿Cuántos se acordarán de que se llamaba Margaret?), realizaba una breve introducción, hurtada en la emisión de *Twin Peaks* en España (Tele 5 tenía que priorizar sus numerosas interrupciones publicitarias), que ya señalaba la condición de fábula de la serie. ¿Una fábula moral? Desde luego se hace crítica de las costumbres y vicios de una sociedad y de las características de la naturaleza humana. Su exposición es perversa e irónica. Exuberancia imaginativa y desbordante inventiva no le falta. Se ajusta a la concepción de lo que se denomina inverosímil (¿vemos todos los días a gigantes que nos visitan para iluminarnos en nuestra senda del conocimiento y habitaciones con cortinajes rojos en otra dimensión incierta donde enanos hablan al revés?). Los protagonistas no son animales ni objetos inanimados según la concepción clásica de la fábula (pero ¿no somos al fin y al cabo animales con ínfulas de arrogancia de rey de la especie que se cree por encima de todas y nada tiene que ver con ellas?). Aunque, ciertamente, abundan los objetos inanimados relevantes que adquieren condición de sujeto (animado), comenzando por la voz de la sabiduría: el leño. O la representación del receptivo oído que escucha y asimila: la grabadora con la que Cooper se comunica con Diane, o quizá la grabadora misma se llame Diane; desde luego sea una opción u otra, exista o no, Diane es siempre para nosotros la grabadora (objeto y sujeto se funden). Un tirador de cajón adquiere una crucial relevancia metafórica, más allá de que sea el destino físico de un personaje, Josie, y se convierte en extensión simbólica de más de un personaje, especialmente Laura, a quien también se asocia con la orquídea (ya tendríamos un adecuado título para una fábula: La orquídea y el tirador de cajón). Los donuts y las raciones de tartas no han adquirido presencia de personaje como en esta serie: son la extensión fetiche, y correspondencia objetual, del agente Cooper (como la motocicleta con respecto a James). El colgante con forma de corazón de Laura, que roto asemeja a unas alas, como en su habitación cobra relevancia una pintura con ángeles (imagen de lo que no puede ser), y, sobre todo, la imagen del umbral de una puerta entreabierta, en la que se ve a sí misma (imagen de lo que es, de su escisión). El anillo con forma de lechuza, o la crema de maíz (Garmonzobia, que también significa Pesadumbre y dolor, el nutriente de los seres de la Logia negra/*Black Lodge*). Y qué decir de las propias cimas gemelas (Twin Peaks) del título de la serie, y de la localidad imaginaria en la que transcurren, u oscilan, las diversas vicisitudes y peripecias, que ya sitúan el relato en el territorio de la dualidad, puesta en interrogante durante su desarrollo. Por otro lado, hay algún

animal que otro que adquiere relevancia dramática y simbólica: Un caballo blanco que también es pálido y es una aparición y una alucinación no carente de significación. Y un ave que habla, y «canta», de nombre Waldo. Y, por supuesto, las lechuzas que no son lo que parecen, una de las frases de la serie que más impacto causó y calado tuvo (y otro idóneo título para una fábula: podría ser el alternativo del que tiene la serie).

Y efectivamente, aunque parezca que no encaja con Lynch, porque para algunos sigue siendo un cineasta hermético con maneras excéntricas que quizá no esté hablando de nada en particular (lo que hará sentir más listos a los que no captan nada), es ciertamente una fábula moral, como bien queda evidente en las agudas intervenciones de la dama del leño (cuya intérprete, Catherine E Coulson, amiga de meditaciones y ayudante de dirección de Lynch en *Cabeza borradora*, durante cuyo rodaje el cineasta le dijo que la imaginaba con un lecho entre sus brazos, falleció hace escasas fechas). No hay moraleja al final de relato, pero sí unas incisivas reflexiones como entrantes. Y la narración recorre arquetipos esenciales, en sus figuras y trayectos, como el mismo enfrentamiento con la oscuridad, para alcanzar la luz. O, más bien, conseguir que sea la luz, la armonía y conciliación (la mirada y actitud de Cooper) la que predomine sobre las tinieblas de los velos de la mente del ser humano (las que determinaron la muerte de Laura Palmer).

Los títulos de crédito de *Terciopelo azul* se sucedían sobre un fondo que asemejaba a un telón, cuya materia es el terciopelo azul (una materia, relacionada con el deseo, que enlaza con las nociones de escenario, pantalla, proyección: lo real y la ficción se funden o se pueden enmarañar fácilmente en nuestra relación con la realidad). En *Twin Peaks*, el telón es el de unos cortinajes rojos que separa dos mundos que no son dos sino el mismo, uno y el mismo, y su umbral está en la naturaleza (el bosque), porque escenario y naturaleza se funden o pueden confundirse. Al fin y al cabo, una de las cuestiones que David Lynch ha explorado recurrentemente en su filmografía es la de los velos de la mente, que incluso radiografió desde la perspectiva (o fractura) interior a partir de *Carretera perdida* (con extensión en *Mulholland Drive* e *Inland empire*). Los desajustes, las averías, las corrupciones, están en nuestra mente, en la enajenación de nuestra mirada que no sabe relacionarse de modo armonioso con lo real y los otros, porque necesita imponer su noción de realidad o teme enfrentarse a sus deseos en conflicto con un entorno.

No deja de ser significativo que cuando más se comprendió, o se sintió que era más accesible, una película de Lynch fue cuando realizó una obra fundamentada en el recorrido hacia la conciliación, comprensión y armonización, desprendiéndose de obtusos y ciegos orgullos: *Una historia verdadera* (1999), reverso específico de la precedente *Carretera perdida*. La dirección hacia el otro en vez de el extravío en el ensimismamiento que convierte al otro en representación funcional, complaciente o no complaciente, útil o perturbadora. En *Twin Peaks*, Cooper es alguien cuya mirada camina no con el fuego, como Laura, o su padre, Leland, sino con un sereno tractor

que supera las distancias con la templanza. Su mirada busca dotar de luz a las tinieblas.

Primera temporada

Episodio 1 (Piloto). Un cadáver en Black lake (*Northwest passage*), de David Lynch. Guión de Mark Frost y David Lynch.

Bienvenidos a Twin Peaks. Mi nombre es Margaret Lanterman. Vivo en Twin Peaks. Me llaman la dama del leño. Hay una razón para ello. Hay muchas historias en Twin Peaks, algunas tristes, otras divertidas. Algunas son historias de violencia, de locura. Otras son ordinarias. Pero todas tienen algo de misterio, del misterio de la vida. De la muerte. El misterio de los bosques. Los bosques que rodean a Twin Peaks. Para presentar esta historia permítanme que les diga que comprende el todo. Está más allá del fuego, aunque pocos lo comprenderán. Es una historia de muchos, pero comienza con una persona, y yo la conocía. Ella es quien nos guiará a los demás. Su nombre es Laura Palmer.

Episodio 2. Pistas sin salida (*Traces to nowhere*). Director Duwayne Dunham. Guión de Mark Frost y David Lynch.

Yo llevo un tronco, ¿os parece divertido? A mi no. Detrás de todas las cosas hay razones. Las razones pueden explicar hasta lo absurdo. ¿Tenemos tiempo para conocer las razones de los diversos comportamientos de los seres humanos? Creo que no. Algunos se toman el tiempo ¿Se les llama detectives? Mirad lo que la vida enseña.

Episodio 3. Zen, o la habilidad de atrapar a un asesino (*Zen, or the skill to catch a killer*). Director: David Lynch. Guión de Mark Frost y David Lynch.

A veces las ideas, como los hombres, te asaltan y dicen «Hola». Se presentan ellas mismas estas ideas con palabras ¿son palabras? Estas ideas hablan de forma tan extraña. Todo lo que vemos en este mundo se basa en las ideas de alguien. Algunas ideas son destructivas, otras constructivas. Algunas ideas pueden llegar en forma de sueños. Puedo decirlo otra vez: Algunas ideas pueden llegar en forma de sueños.

Episodio 4. Descanse en el dolor (*Rest in pain*). Directora: Tina Rathbone. Guión: Harley Peyton.

Hay una tristeza en este mundo, ya que ignoramos muchas cosas. Sí, ignoramos muchas cosas hermosas. Cosas como la verdad. Así que la tristeza, en nuestra ignorancia, es muy real. Las lágrimas son reales. ¿Qué es eso que llamamos lágrimas? Hay incluso minúsculos conductos lacrimales para producir estas lágrimas y que la tristeza tenga lugar. Entonces, el día en que llega la tristeza preguntamos: ¿Esta tristeza que me hace llorar, esta tristeza que me desgarrar el corazón cesará

algún día? La respuesta, por supuesto, es sí. Un día la tristeza cesará.

Episodio 5. El hombre manco (*The one-armed man*). Director Tim Hunter. Guión: Robert Engels.

Hasta los que ríen son cogidos alguna vez sin respuesta. Estas criaturas que se presentan a sí mismas pero que juramos haber conocido antes ¿sí? Mirad en el espejo ¿qué veis? ¿Es un sueño o una pesadilla? ¿Estamos siendo presentados en contra de nuestra voluntad? ¿Son nuestro reflejo? Puedo ver el humo, puedo oler el fuego. La batalla está cerca.

Episodio 6. Los sueños de Cooper (*Cooper's dreams*). Directora Lesli Linka Glitter. Guión: Mark Frost.

Yo represento mi papel en el escenario de mi vida. Digo lo que puedo para formar la respuesta adecuada. Pero la respuesta no puede venir hasta que no estén listos para escuchar. Así que digo lo que puedo para formar la perfecta respuesta. A veces, mi furia ante el fuego es evidente. A veces no es ira realmente, puede parecer como tal, pero... ¿podría ser una pista? El fuego del que hablo no es agradable.

Episodio 7. La hora de la verdad (*Realization time*). Director: Caleb Deschanel. Guión: Harley Peyton.

La belleza está en los ojos de quien mira. Aún así, están aquellos que abren muchos ojos. *Los ojos son el espejo del alma*, dijo alguien. Así que miramos fijamente a los ojos para ver la naturaleza del alma. A veces, cuando vemos los ojos, esas terribles veces en las que vemos los ojos, ojos que no tienen alma, entonces reconocemos una oscuridad. Entonces nos preguntamos: ¿Dónde está la belleza? No la hay, si los ojos son desalmados.

Episodio 8. El último anochecer (*The last evening*). Director: Mark Frost. Guión: Mark Frost.

Un borracho camina de una forma casi imposible de imitar por un hombre sobrio y viceversa. Un hombre malvado tiene unas maneras, no importa cuán estudiadas, para el ojo experto sus maneras no pasarán desapercibidas. ¿Estoy siendo poco clara? No. Uno no puede dar respuestas siempre en el momento preciso. La vida, como la música, tiene un ritmo. Esta singular canción concluirá con tres afinadas notas, como toques de tambor sepulcrales.

Segunda temporada

Episodio 9. Que el gigante esté contigo (*May the giant be with you*). Director: David Lynch. Guión: Mark Frost y David Lynch.

¿Podéis ver a través de una pared? ¿Podéis ver a través de la piel humana? Los

rayos X ven a través de las materias sólidas. En la vida hay cosas que existen, pero nuestros ojos no las pueden ver ¿Habéis visto alguna vez algo asombroso que los demás no podían ver? ¿Por qué algunas cosas están fuera de nuestra visión? ¿Es la vida un rompecabezas? Estoy llena de preguntas. A veces mis respuestas son respondidas. En mi corazón puedo decir si la respuesta es correcta. Soy mi propio juez. ¿En un sueño son los personajes en realidad vosotros? ¿Diferentes aspectos de vosotros? ¿Vienen las respuestas en los sueños? Una cosa más, yo crecí en los bosques. Entiendo muchas cosas gracias al bosque. Arboles que permanecen juntos creciendo unos junto a otros, proveen de tanto... Yo masco resina. En el exterior del pino Ponderosa a veces rezuma resina. La resina que gotea no es buena para mascar. La resina dura y cristalina tampoco es buena. Pero entre medias existe una resina firme, ligeramente crujiente, con un gran sabor. Esta es la que yo masco.

Episodio 10. Coma (Coma). Director: David Lynch. Guión: Harley Peyton.

Así como entre el cielo y la tierra el ser humano se encuentra a sí mismo en el medio. Hay tanto espacio fuera del ser humano como proporcionalmente dentro. Estrellas, lunas, planetas nos recuerdan a los protones, electrones y neutrones. ¿Existe un ser superior caminando con todas las estrellas en su interior? ¿Afecta nuestro pensamiento a lo que pasa alrededor y a lo que pasa en nuestro interior? Yo creo que sí. ¿Qué lugar ocupa la crema de maíz en el funcionamiento del universo? ¿Qué es realmente la crema de maíz? ¿Es un símbolo de algo más?

Episodio 11. El hombre tras el cristal (The man behind glass). Director Lesli Linka Glitter. Guión: Robert Engels.

Las letras son símbolos. Son bloques que edifican las palabras que forman nuestros idiomas. Los idiomas nos ayudan a comunicarnos. Incluso con el lenguaje complejo que usan las personas inteligentes, las interpretaciones erróneas pueden ocurrir. A veces escribimos, letras, palabras, esperando que sirvan a aquellos con los que deseamos comunicarnos. Letras y palabras clamando por ser comprendidas.

Episodio 12. El diario secreto de Laura (Laura's secret diary). Director Todd Holland. Guión: Jerry Stahl, Mark Frost, Harley Peyton y Robert Engels.

El no entendimiento conduce en ocasiones a discusiones y estas, a su vez, a peleas. La ira está presente frecuentemente en estas disputas. La ira es una emoción generalmente calificada como un sentimiento negativo. Estos sentimientos pueden provocar graves problemas a tu entorno, así como a tu salud. La felicidad, calificada normalmente como un sentimiento positivo, puede aportarte buena salud y proyectar buenas vibraciones en tu entorno. A menudo, cuando estamos enfermos, no nos comportamos adecuadamente. Por enfermo, me refiero a física, emocional, mental y espiritualmente enfermo.

Episodio 13. La maldición de la orquídea (The orchid's curse). Director:

Graeme Clifford. Guión: Barry Pullman.

A veces la naturaleza nos confunde y nos hace pensar que somos algo que no somos realmente. ¿Existe una clave para la vida? ¿Y para los esquizofrénicos? Para ellos, cada una de sus personalidades piensa que es la otra la que va a rebufo. Finalmente, cuando una de ellas se distrae, la otra le dispara entre los ojos, matándose, naturalmente, a sí misma.

Episodio 14. Demonios (*Demons*). Directora: Lesli Linka Glitter. Guión: Harley Peyton y Robert Engels.

A veces deseamos ocultarnos de nosotros mismos. No queremos ser quienes somos. Es tan difícil ser nosotros. En estas ocasiones es cuando nos arrojamos a las drogas o al alcohol y nos comportamos de un modo que nos ayude a olvidar quién somos. Esto, naturalmente, es únicamente una solución provisional para un problema que seguirá persiguiéndonos. A veces esta solución es peor que el problema de raíz. Sí, es un dilema. ¿Hay respuesta para ello? Sí, claro. Como dijo un sabio sonriendo: la respuesta está en la pregunta.

Episodio 15. Almas solitarias (*Loney souls*). Director David Lynch. Guión: Mark Frost.

He aquí un poema tan bello como un árbol: Suena el viento nocturno / moviendo las ramas de aquí para allá / El susurro, el mágico susurro que trae el sueño oscuro / El sueño de dolor y sufrimiento / Dolor para la víctima / Dolor para el que inflige dolor / Un círculo de dolor / Un círculo de sufrimiento / Cuánto pesar para aquellos que contemplan el caballo pálido.

Episodio 16. Conducir con un cadáver (*Drive with a dead girl*). Director: Caleb Deschanel. Guión: Scott Frost.

La comida es interesante ¿Por qué necesitamos comer? ¿Por qué nunca estamos satisfechos con la cantidad necesaria para mantener la buena salud y la energía adecuada? Pero siempre queremos más y más. Cuando comemos demasiado el equilibrio se altera y caemos enfermos. Por supuesto, comer demasiado poco altera el equilibrio hacia el otro extremo, y ahí esta la enfermedad afectándonos de nuevo. El equilibrio es la clave. Es la clave de muchas cosas ¿Entendemos el equilibrio? La palabra equilibrio tiene diez letras. El siete (equilibrio es *balance* en inglés) es difícil de equilibrar pero no imposible si somos capaces de dividir. Por supuesto están los pros y los contras de la división.

Episodio 17. La mediación (*Arbitrary law*). Director: Tim Hunter. Guión: Mark Frost, Harley Peyton y Robert Engels.

Ahora llega la tristeza. La revelación. Hay un abatimiento cuando se da una respuesta. Era casi divertido no saber. Sí, ahora sabemos. Al menos sabemos lo que veíamos al principio. Pero todavía hay una pregunta: ¿Por qué? Y esta pregunta

seguirá y seguirá hasta que llegue la respuesta final. Entonces el conocimiento es tan pleno que no hay lugar para las preguntas.

Episodio 18. Disputa entre hermanos (*Dispute between brothers*). Directora: Tina Rathbone. Guión: Tricia Brock.

Las complicaciones se extienden. Sí, las complicaciones. ¿Cuántas veces hemos oído: Es simple? Nada es simple. Vivimos en un mundo en que nada es sencillo. Cada día, justo cuando pensamos que tenemos las cosas controladas, de repente se introduce algún nuevo elemento y todo se complica una vez más. ¿Cuál es el secreto? ¿Cuál es el secreto de la simplicidad? ¿De la vida pura y sencilla? ¿Están nuestros apetitos, nuestros deseos, socavándonos? ¿Está el carro delante del caballo?

Episodio 19. Baile de máscaras (*Masked ball*). Director: Duwayne Dunham. Guión: Barry Pullman.

¿Es la vida como una partida de ajedrez? ¿Son nuestros movimientos presentes importantes para el éxito futuro? Creo que sí Pintamos nuestro futuro con cada pincelada que damos hoy. Pintura, colores, formas, texturas, composiciones. Repetición de formas. Contraste. Dejemos que la naturaleza nos guie. La naturaleza es la gran maestra. ¿Quién es el director? A veces los chistes son bienvenidos, como aquel de un chico que dijo: *Me gustaba la escuela, lo que no me gustaba era el director.*

Episodio 20. La viuda negra (*The black widow*). Director: Caleb Deschanel. Guión: Harley Peyton y Robert Engels.

¿Es el perro el mejor amigo del hombre? Yo tuve un perro. El perro era grande. Se comió mi jardín, todas las plantas y mucha tierra. El perro comió tanta tierra que se murió. Su cuerpo volvió a la tierra. Tengo un recuerdo de ese perro. El recuerdo es todo lo que me queda de mi perro. Era blanco y negro.

Episodio 21. Jaque mate (*Chessmate*). Director: Todd Holland. Guión: Harley Peyton.

Mi marido murió en un incendio, Nadie puede entender mi dolor. Mi amor ya no está. Mi más querido amigo no está. Aún así lo siento junto a mí. A veces casi me parece verlo. En la noche cuando el viento sopla pienso en lo que podría haber sido. De nuevo, me pregunto por qué. Cuando veo un incendio, siento mi ira crecer. Este no era un fuego amable, no era un fuego forestal. Era un fuego en los bosques. Es todo lo que se me permite decir.

Episodio 22. Doble juego (*Double play*). Director Uli Edel. Guionista: Scott Frost.

El corazón es un órgano físico que todos conocemos. Pero ¿es también un órgano emocional? El amor y la sangre fluyen por el corazón. ¿Están la sangre y el amor

conectados? ¿Un corazón bombea sangre de la misma manera que bombea amor? ¿Es el amor la sangre del universo?

Episodio 23. Amas y esclavos (*Slave and masters*). Directora: Diane Keaton. Guión: Harley Peyton y Robert Engels.

Una máscara de la muerte ¿Por qué hay máscaras mortuorias? Casi no hay similitud. En la muerte, los músculos, tan relajados. La cara, sin esa chispa animada. Una máscara mortuoria es casi una intrusión en un bello recuerdo. Y aún así ¿quién podría desprenderse de la máscara de un ser querido? ¿Quién no querría estudiarla con anhelo hasta borrar el luto de su semblante?

Episodio 24. La condenada (*The condemned woman*). Directora: Lesli Linka Glitter. Guión: Tricia Brock.

Un hotel, una mesita noche de una habitación, un tirador de cajón. Un mango de cajón en la mesita de noche de una habitación de un hotel ¿Qué podría estar pasando dentro o en este tirador de cajón? ¿Cuántos tiradores de cajón existen en el mundo? Miles. Quizá millones. ¿Qué es un tirador de cajón? ¿Porque este tirador de cajón adquiere tanta importancia en la vida o muerte de una mujer que fue atrapada en una red de poder? ¿Puede una victima del poder acabar de algún modo conectada a un tirador de cajón? ¿Cómo es posible?

Episodio 25. Heridas y cicatrices (*Wound and scars*). Director: James Foley. Guión: Barry Pullman.

Algunas veces, digamos siempre, las cosas cambian. Somos juzgados como seres humanos según como tratamos a los otros humanos ¿Cómo tratas a los otros seres humanos? De noche, antes de irte a dormirte, mientras estas solo en la oscuridad ¿cómo te sientes? ¿Te sientes orgulloso de tu comportamiento? ¿Te sientes avergonzado? Dentro de ti sabes si has herido a alguien. Si ha sido así, no esperes más para arreglar las cosas. El mundo podría colapsarse de tristeza mientras tanto.

Episodio 26. En las alas del amor (*On the wings of love*). Director: Duwayne Dunham. Guión: Harley Peyton y Robert Engels.

Lo genial de un tesoro es que existe. Existe para ser encontrado. Qué genial es encontrar un tesoro. ¿Pero dónde esta el tesoro que al encontrarse nos dará la felicidad absoluta? Creo que todos sabemos que existe. Algunos dicen que está dentro de nosotros. Eso es extraño. Estaría tan cerca. ¿Y por qué es tan difícil de encontrar y tan difícil de conseguir?

Episodio 27. Cambio en las relaciones (*Variations on relations*). Director: Jonathan Sanger. Guión: Mark Frost y Harley Peyton.

Tarta ¿quién inventó la tarta? He aquí una gran persona. En Twin peaks nos especializamos en tarta de cerezas y tarta de arándanos. Tenemos otro tipo de tartas, y

en el *Double R diner* Norma sabe cómo hacerlas mejor que nadie. Espero caerle bien a Norma. Me cae bien y la respeto. He escupido mi resina de mascar en las paredes, en los suelos, y veces, en sus botas. A veces me enfado y hago cosas de las que no estoy orgullosa. Me encanta la tarta de Norma, Me encanta la tarta con café.

Episodio 28. El camino de Black Lodge (*The path to the Black Lodge*). Director: Stephen Gyllenhaall. Guión: Harley Peyton y Robert Engels.

Hay pistas en todas partes, a nuestro alrededor. Pero el creador del *puzzle* es listo. Las pistas aunque nos rodean, están confundidas por otra cosa. Y la otra cosa, la interpretación errónea de las pistas, es lo que llamamos nuestro mundo. Nuestro mundo es una pantalla de humo mágica. ¿Cómo debemos interpretar el feliz canto de un pájaro o el fuerte sabor de una cereza?

Episodio 29. Miss Twin Peaks (*Miss Twin Peaks*). Director: Tim Hunter. Guión: Barry Pullman.

Un leño es una porción de un árbol. En su sección, muchos de vosotros lo sabéis, hay anillos. Cada anillo representa un año en la vida de un árbol. ¿Cuánto tarda en crecer un árbol? No me importa deciros algunas cosas. Muchas cosas no debería decirlas. Si os dais cuenta mi chimenea está tapiada. Ahí nunca habrá fuego, Sobre el mantel, en esa jarra, están las cenizas de mi marido. Mi leño oye cosas que yo no puedo oír. Pero mi leño me cuenta sobre esos sonidos, sobre las nuevas palabras. Incluso aunque haya dejado de crecer mi leño es consciente de las cosas.

Episodio 30. Más allá de la vida y la muerte (*Beyond life and death*). Director David Lynch. Guión: Mark Frost, Harley Peyton y Robert Engels.

Y ahora un final. Donde antes había uno ahora hay dos. ¿O siempre hubo dos? ¿Qué es un reflejo? ¿Una oportunidad de ver dos cosas? Cuando hay oportunidades para ver reflejos siempre puede haber dos o más. Solo cuando estamos en todas partes habrá solo uno. Ha sido un placer hablar con vosotros.



Aquella Otra Mirada
desde la Mirada
que ya es Otra

SIMETRÍA ESPECULAR A LA HORA DE LA CENA

por Paz Olivares

Este texto nace de un bloqueo. Un bloqueo provocado por la necesidad de encontrar el rigor en el análisis, de formular argumentos sólidos, de ofrecer respuestas... Buscando la objetividad pretendía escribir desde un lugar distanciado sin darme cuenta de que, tratándose de Lynch, la pretensión, además de imposible es innecesaria.

Con David Lynch ocurre algo que puede ser muy destabilizador para cualquiera que intente realizar un trabajo crítico sobre su obra: Reconoce las emociones que le provoca, valora el gesto único del autor que las produce, comprende el estado de ánimo en el que se le sitúa, pero se siente incapaz de expresarlo en palabras, de traducirlo. ¿Cómo trasladar a palabras la música de un piano, por ejemplo? Puedes intentar describir cómo el sonido profundo de las cuerdas golpeadas por la madera vibra en la base del estómago pero es difícil argumentar la razón por la que esa vibración te lleva a un estado de ánimo determinado. Por qué una pieza de Bach, por ejemplo, te empuja a querer huir de tu desolación, por qué revela tu tristeza o tu angustia, por qué te enfrenta a tu yo más íntimo... ¿De dónde procede ese poder catártico que tanto apreciamos? Es complicado encontrar una respuesta. Y en realidad todos sabemos que no la hay. El arte no se explica, se siente.

De ahí mi bloqueo. Intentar ofrecer argumentaciones objetivas sobre la obra de David Lynch, y en especial sobre *Twin Peaks*, es como pretender explicar la atmósfera opresiva de *Shame* o la seducción de la violencia en *El silencio de los corderos* con una descripción minuciosa de la partitura de las *Variaciones Goldberg*, Así que el bloqueo se deshizo cuando comprendí que hiciera lo que hiciera la tarea era inalcanzable y abandoné el temor a parecer poco rigurosa. Terminó cuando hice lo único que podía hacer: apartar el teclado del ordenador y empezar a escribir sobre el papel. Lo hice apoyando el bolígrafo sobre el callo del dedo corazón. Se trataba de compartir los hallazgos desde la subjetividad más radical. Y para escribir sobre *Twin Peaks* solo podía hacerlo desde la piel. Tenía que escuchar al leño y seguir el método de Cooper, tomarme un café negro como una noche sin luna y abandonarme a la música que había escuchado hacía ya más de un cuarto de siglo.

De esa primera emisión del jueves de noviembre de 1990 recuerdo sobre todo el efecto que causó en casa, que varió de la sorpresa inicial pasando por la extrañeza, la inquietud, la burla o el desprecio, dependiendo de quien la estuviera viendo, hasta el deslumbramiento final en el que toda la familia nos pusimos de acuerdo. La conmoción fue unánime.

La célebre frase de «¿Quién mató a Laura Palmer?» nos había creado una

expectación inusual. Los que entonces éramos jóvenes nos sentamos frente a la tele esperando una serie de calidad que aligerara el encuentro familiar de la cena y si acaso, nos ofreciera una excusa para cruzar alguna palabra con nuestros padres de un tema ajeno a nosotros. Para los que no habíamos nacido rodeados de intelectuales, el nombre de David Lynch nos decía más bien poco. Alguno, curioso a pesar del patrimonio cultural heredado, habíamos visto parte de su filmografía aunque pocos podían alardear de conocer *Eraserhead*; Alguno tenía un compañero de facultad que recomendaba como un loco la malograda *Dune* y alguno supo de la existencia de *Blue Velvet* porque justo al lado de su casa había un local oscuro y con fama de *snob* con ese nombre. Lo cierto es que la mayoría del público joven que esa noche eligió sintonizar *Tele 5* era el mismo que había llenado las salas para ver *Pretty Woman*, el mismo que había llorado con *Ghost*, el mismo que tarareaba en un inglés improvisado las canciones de *Roxette* o que parodiaba a Ruiz Mateos disfrazado de Superman. Era el público que asistió a la final de baloncesto en la que Yugoslavia venció a la Unión Soviética. Éramos los jóvenes que aun habiendo presenciado pocos meses antes la caída del Muro de Berlín o la entrega del Nobel de la Paz a Gorbachov o incluso haber visto la Tierra a una distancia de seis mil millones de kilómetros y descubrirnos, como entonces nos dijo Carl Sagan, como un diminuto punto azul pálido en la inmensidad del Cosmos, aún nos entreteníamos con una televisión privada recién estrenada cuyo principal objetivo era ganar audiencia a base de ofrecer evasión de trazo grueso. *Tele 5* era Jesús Puente, Emilio Aragón, *La Quinta Marcha* o las *Mamachicho*.

Así que la noche en que se estrenó *Twin Peaks* ninguno de nosotros estábamos preparados para lo que íbamos a ver. Ahora, con la perspectiva que ofrece el tiempo, creo además que ninguno fuimos conscientes de lo que vimos entonces. Aunque claro, teníamos veinte años y tampoco lo sabíamos.^[1]

De mirar la tele como quien mira el fuego me encontré de pronto asomada a una ventana. La televisión, el medio de comunicación más significativo de la cultura de masas, se transformó aquella noche y gracias a la magia de David Lynch en puro arte. Treinta años antes Richard Hamilton había definido la cultura popular como «efímera, con soluciones a corto plazo; prescindible, fácilmente olvidable: de bajo coste; producida en masa; joven, dirigida a la juventud; un gran negocio:» La descripción se ajustaba bien a los productos televisivos que luchaban por alcanzar grandes índices de audiencia. *Twin Peaks* no era una excepción para la ABC. La excepción era su director. La formación de David Lynch era la del artista plástico. Había crecido con el pop art. Sabía que su cometido era borrar la línea divisoria entre alta cultura y cultura de masas. Conocía cómo Anthony Caro con *Early One Morning* había dado un paso radical en escultura al situar su obra directamente en el suelo suprimiendo la peana habitual que distanciaba la pieza de sus espectadores. Del mismo modo, Lynch le quitó la peana al cine de autor y lo situó a la altura de nuestro sofá. De ahí la conmoción.

No estábamos viendo una serie. Estábamos contemplando un cuadro expresionista abstracto tan hipnótico y poderoso como un óleo de Pollock o De Kooning. Fue este último el que dijo que «la carne es la razón por la que se inventó la pintura al óleo». La misma razón por la que Lynch utilizó en *Twin Peaks* la iluminación aterciopelada de los rojos, ocres y dorados. La influencia de los expresionistas en la estética visual de *Twin Peaks* es, a veces, deslumbrante. Recuerdo ahora a Bobby Briggs tras las rejas de la prisión, gritando como un animal, enseñando los dientes desafiante, y me resulta imposible no acordarme de la *Mujer Caníbal* de De Kooning. Todo desmesura, valentía y agresividad en el gesto del autor. Lynch no se esconde, al contrario, se expone formalmente en cada secuencia, no entiende de pudor o inhibiciones. Su vitalidad y su pasión es la misma que caracterizó a los *Action painters*. Coincide además con ellos en su devoción por la naturaleza, la mitología y el primitivismo así como la inclusión del azar en el proceso creativo.

Si al expresionismo abstracto le añadimos la oscuridad de Francis Bacon y la simbología de El Bosco el resultado visual es impactante. Tanto, que llega a resultar casi invasivo. Quizá por eso la violencia en Lynch es brutal, dolorosa, porque golpea el iris. Y quizá por eso la tarta de cerezas me parecía tan apetecible o la música de Badalamenti me calaba dentro como la niebla que anegaba el pueblo en los días grises. La atmósfera de *Twin Peaks* fue la que nos enganchó a todos. No fue la curiosidad morbosa por averiguar los estragos de la muerte tras el plástico que envolvía a Laura, fue la sorpresa por descubrir la belleza de un rostro sin vida, sin futuro, sin tiempo, esculpida a golpe de luz. Fue encontrar el placer de mirar cómo nos mirábamos. Lo que parecía que iba a ser una serie clásica al estilo de *Peyton Place* fue una obra de arte en la que la reflexión venía de la mano de la emoción.

Del mismo aparato desde el que se habían emitido series en las que magnates del petróleo o propietarios de viñedos californianos se traicionaban unos a otros por dinero, sexo o poder, aparecía de pronto una historia en la que no importaba quién era el villano o quién el héroe sino la naturaleza misma del mal y del bien. Y para descubrirlo teníamos que mirar con atención. *Twin Peaks* no era una serie, era un espejo. Lynch utilizó el concepto de simetría especular para reforzar la idea central de que «el mal es el bien pervertido», que diría Paracelso. No es casual el título de la serie. Se introduce el concepto de los gemelos, del doble y el reflejo desde los títulos de crédito. El *Doppelgänger* o el gemelo malvado al que alude el Hombre del Otro Lugar en la Habitación Roja no era un personaje habitual en las series de televisión. Sí en literatura y, por supuesto, en cine. Es difícil olvidar el tratamiento del doble que hace Hitchcock en *Vértigo* y del que Lynch bebe de forma directa en *Twin Peaks*. La introducción del personaje de Maddy utilizando el mismo recurso del maestro, esto es, cambiándole el color del cabello a Laura es un homenaje tan obvio como tierno. De *Vértigo* también tomó la estructura narrativa en espiral. Es curioso cómo la historia comenzaba con la imagen de Josie Packard mirándose al espejo y terminaba con la de Cooper mirándose en otro. Del reflejo inicial en el que solo se percibe la

belleza de un rostro sobre un fondo negro al reflejo final donde se abre una dimensión infinita sobre la identidad existe un gesto narrativo geométrico no lineal que nunca antes se había utilizado en televisión.

La planificación formal era lo revolucionario en Twin Peaks. Lo novedoso era tomar el desvío de la linealidad hacia una Carretera perdida. Se ha señalado que tratar temas tabú, como el incesto o las drogas, supuso un hito en la historia de la televisión pero esto, en mi opinión, era el cristal que sostenía al espejo. La esencia de la serie, el azogue, fue la manera en que nos mostraron esos temas.

Lynch y Frost crearon un mundo que en apariencia resultaba idílico. Muchos, como el agente especial Dale Cooper, nos enamoramos de los abetos Douglas, de los donuts, de la ingenuidad y la bondad de los habitantes de Twin Peaks, de su cortesía y su amabilidad, de su honradez, de su respeto por la comunidad y sus normas, de esos semáforos ámbar frente a los que se aminoraba la velocidad, de ese tiempo lento en el que la actualidad estaba fuera de lugar porque solo traía sobresaltos... Un lugar sereno, equilibrado, apacible. De existir el dios geómetra del que hablaba Platón, Twin Peaks sería su manifestación más lograda. Y así lo diseña Lynch: un lugar tan armonioso, tan simétrico como el reflejo de una imagen sobre el agua. Perfecta hasta que deslizamos los dedos por la superficie. Un pequeño gesto y la imagen se desvanece. El lugar idílico en el que era tan bello vivir como en la película de Capra se distorsiona y muestra una apariencia distinta, una en la que morir puede resultar un alivio.

No deja de ser un lugar perfecto para el dios geómetra porque no deja de ser simétrico, aunque simétrico por oposición. Es el otro lado del espejo: el lado oscuro de Laura, de Leland, de Cooper... Es Bob. Pero el otro lado del espejo sigue siendo el mismo espejo. El espejo que aterraba a Borges, ese «donde acaba y empieza, inhabitable, un infinito espacio de reflejos» es el símbolo desde el que Lynch nos mostró su visión del mundo. La muerte de Laura fue la excusa para hablarnos sobre el bien y el mal, la filosofía y la mística, el misterio y los enigmas, el ser y la identidad, la sabiduría y la bondad, lo salvaje y lo irracional, el mito y el logos, el cuerpo y la idea, el hombre y el animal, el instinto y la razón...

Y sobre la belleza.

Y todo mientras cenábamos en casa.

Las señales, las pistas, parecían trazar un diagrama diabólico. Muchos de nosotros tuvimos que esperar años para desvelar el enigma. Mientras veía la serie me enfrentaba al inquietante ulular de la lechuza intuyendo la malicia del círculo perfecto en sus ojos amarillos. Más tarde asocié la figura del círculo, la más perfecta para la secta de los pitagóricos, con la de la imagen grabada del ojo de Laura en la que se reflejaba la moto de James Hurley o el anillo que perdía Cooper o la ruleta del casino que giraba sin cesar o la luna llena o los círculos que rodean las cifras del petroglifo... El círculo, la manifestación más lograda de la lógica matemática aparecía de manera obsesiva. Como en Kubrick, la geometría es al espacio lo que la

música al tiempo. Lo compartimenta, lo ordena, lo limita... Pero Lynch utilizaba todos los triángulos, las rectas y las coordenadas como pistas falsas. Y cuando creíamos que estábamos en lo cierto siguiéndolas, que caminábamos seguros tras la resolución del enigma nos dábamos cuenta de que solo habían servido para distraernos. La dama del leño lo dice mejor en una de las ya célebres presentaciones de la edición DVD de Twin Peaks: «Hay pistas por todas partes. A nuestro alrededor. Pero el creador del puzle es listo. Las pistas, aunque nos rodean, están confundidas por otra cosa. Y la otra cosa, la interpretación incorrecta de las pistas es lo que llamamos mundo. Nuestro mundo es una pantalla de humo mágico. ¿Cómo debemos interpretar el feliz canto de un pájaro o el fuerte sabor de una fresa salvaje?» Y es que hay cosas que son imposibles de representar a través de la lógica. Las sensaciones, las emociones, el cuerpo y la intuición, lo mágico y lo primitivo, lo irracional... son inmensurables e imponderables, son inabarcables, infinitas.

El suelo del Double «R» es de baldosas blancas y negras, a cuadros, como el mantel sobre el que se sienta Nadine para suicidarse, como un tablero de ajedrez, como ese sobre el que Windom Earle planeará su venganza. Geometría bergmaniana de la muerte. Perfección terrible e inmutable la de la divinidad. Pero de pronto, la música suena en la cafetería y Audrey comienza a bailar. Cierra los ojos, se abandona al ritmo que marca su cuerpo, se olvida de sí misma y de las normas que determinan el comportamiento lógico. Traza curvas sobre el damero que hay bajo sus pies. Desbarata el plan, improvisa. «No se puede dejar que la mente y los pies divaguen al mismo tiempo», le dirá Windom Earle hacia el final de la serie. ¿Cómo debemos interpretar el placer de trascender el propio cuerpo? Porque eso es lo que hace Audrey, como en una danza ritual primitiva, vence los límites de la razón y se sitúa en un espacio nuevo e ilimitado en el que alcanza algo muy parecido al éxtasis místico. Estas escenas que parecen sacadas de contexto, abstractas, sin un antes ni un después son las que hicieron de Twin Peaks una serie de culto. Son las que aquel jueves de 1990 nos dejaron con la boca abierta en casa, las que hacían reír a mi padre o decir a mi madre: «ya está la loca esta bailando».

Pero ahí estaba la clave. De hecho, Tommy Hawk Hill, el ayudante nativo-americano del *Sheriff* Truman le dice a Cooper algo significativo al respecto: «No sé adónde conduce esto. Pero el único con las coordenadas para este destino es usted. Efectúe la búsqueda que haga falta. Póngase en el borde del volcán, solo, y **ejecute su danza**. Pero halle a esa bestia antes de que dé otro mordisco». Y es que la lógica, el método, la ciencia, la geometría y las matemáticas no nos van a ayudar a acabar con nuestros monstruos. A través de la danza el chamán entra en trance y se comunica con los dioses. El método de Cooper será similar: «Como agente del FBI he dedicado casi todo mi tiempo a encontrar respuestas fáciles a preguntas difíciles. Durante la investigación de la muerte de Laura he seguido las directrices del FBI, técnicas deductivas, métodos tibetanos, instinto y suerte. Pero ahora creo necesitar un nuevo elemento. Algo que a falta de otra definición voy a llamar “magia”».

En realidad Cooper se abandona a la intuición, a las visiones y los sueños, a la magia del baile y la improvisación, a la fragmentación y la dispersión de la razón.

La predisposición de Cooper provocó la aparición de La Habitación Roja. Y a partir de ese instante todo cambió. Para mí ya nada tenía sentido en Twin Peaks y todo, de pronto, encajaba. Los gigantes y los enanos, los mancos y los camellos, los prostíbulos en los que se recitaba a Shakespeare y se colgaban cuadros de Tiziano, las reinas del baile que esnifaban cocaína o el pez en la cafetera de Pete Martell. En la Habitación Roja todo cobraba sentido, todo era una revelación.

Me llamó la atención el suelo. De nuevo la geometría. Pero esta vez había algo distinto. El suelo en zigzag mostraba el equilibrio matemático distorsionado. Las baldosas blancas y negras sobre las que había bailado Audrey no se parecían a las que ahora pisaba El Hombre del Otro Lugar. Tenía que tener un valor simbólico. Mucho tiempo después encontré mi solución particular al enigma. Como en un sueño no cabe la lógica pero debía aparecer su manifestación, David Lynch eligió la representación geométrica más subversiva dentro de las matemáticas: la diagonal. No era la primera vez que lo hacía. Ya utilizó ese mismo suelo en zigzag en el vestíbulo de la casa de Henry en Eraserhead. El suelo era la antesala del ascensor que llevaba al protagonista a su infierno particular. No podía ser casual que David Lynch eligiera el mismo suelo de su primera película para la Habitación Roja. ¿Qué tenían en común los infiernos de Henry y Cooper? ¿Por qué utilizar el mismo recurso? La Habitación Roja era el No Lugar, sin tiempo ni espacio, formalmente incluso, ya que era una escena sin contexto; era el futuro-pasado, era lo irracional. Y nada más irracional en geometría que la diagonal de un zigzag.

Para los pitagóricos el número era el ente perfecto, el que regía todo el universo. Una de las manifestaciones de la divinidad era el cuadrado, como lo era también el triángulo rectángulo sobre el que se sustentaba el famoso Teorema de Pitágoras. Ahora bien, al aplicar su doctrina sobre el rectángulo se encontraron con una rareza que hacía peligrar todas sus teorías: Si se traza un cuadrado cuyo lado mida la unidad, es decir 1, y se intenta calcular lo que mide la diagonal utilizando el Teorema de Pitágoras, podemos dividir el cuadrado en dos triángulos rectángulos cuya hipotenusa es la diagonal d del cuadrado. En resumen tenemos dos triángulos rectángulos iguales con catetos que miden 1. Pero si aplicamos el Teorema de Pitágoras para averiguar el valor de esa diagonal el resultado es la raíz cuadrada de 2 cuya solución, como todos sabemos, no es un número natural redondo, como hubieran deseado los pitagóricos, sino infinitas cifras decimales no periódicas. Hablando claro: un número irracional. Los pitagóricos lo llamaron inconmensurable.

Pero David Lynch va aún más allá. No se limita a utilizar diagonales en el suelo del sueño de Cooper. Utiliza la figura geométrica del zigzag conocida como «reflexión por deslizamiento», muy habitual en los suelos de La Alhambra, por ejemplo, y que fue definida por el matemático John Conway con el poético término de «milagro». «Para él, esta extraña simetría produce una imagen especular del

motivo sin la presencia de un espejo. El término milagro se refiere tanto a la ausencia de espejos como a la expresión del sentimiento de maravilla que se experimenta al descubrir tan extraña simetría». [2]

La Habitación Roja es en sí misma un milagro. Un milagro especular en el que el lenguaje también es un reflejo. No es más que la reproducción invertida de las palabras emitidas al revés. Escuchamos el interior de una cinta de Moebius. El anverso y el reverso del mensaje. Un imposible a través del cual Cooper dará con el asesino de Laura Palmer.

Tras confesar Leland su crimen, el agente especial Dale Cooper nos confirmó a todos lo que antes solo habíamos intuido a través de las abstracciones visuales de Lynch: «Leland, ha llegado la hora de que busques el camino. Tu alma te ha puesto frente a una luz muy clara y estás a punto de experimentar su realidad: Donde todas las cosas son como el vacío y el cielo sin nubes y el intelecto inmaculado y desnudo es como un vacío transparente sin circunferencia ni centro».

Después de ver la primera temporada de True Detective a muchos podría parecerles que el discurso místico o filosófico de Lynch en Twin Peaks no es tan novedoso. Os puedo asegurar que en 1990 fue casi extravagante. La televisión estaba para entretener, para evadir, incluso para emocionar, pero ¿una serie que te hiciera reflexionar sobre la trascendencia, la eternidad, la filosofía de la naturaleza o sobre la identidad a través de un lenguaje simbólico? Era inimaginable. Pero ahí estaba: en medio del salón.

Después llegaría la decadencia de la serie, la promoción que todo lo pervierte, la portada de la Rolling Stone con las bellezas de Twin Peaks, el *merchandising* y los posters para las fans de la Super Pop. Twin Peaks era un fenómeno de masas que acabó malograda por las guerras de audiencia y los intereses económicos de las cadenas televisivas. Fueron pocos los espectadores, comparados con los que asistieron al mítico piloto de la serie, que siguieron con interés la segunda temporada. Aun así, el último capítulo dirigido por David Lynch batió records de audiencia y nos hizo perdonar errores pasados.

La imagen del bueno de Cooper, del entrañable agente especial del FBI perdiendo su compostura natural, su cortesía impecable frente al espejo y transformándose en Bob, en la personificación histriónica y desmesurada del mal fue un *shock*. No era el final que esperábamos ni era lo que queríamos ver, pero de eso se trataba: de querer saber más.

Para muchos Twin Peaks es una de los mejores productos de arte posmoderno del siglo xx. Las referencias cinéfilas, las citas de poetas, las influencias pictóricas, las lecturas infinitas... todo parece apoyar la etiqueta asignada. Para mí, además, Twin Peaks es la obra espiritual de un poeta místico, a la altura de la odisea de Kubrick. En Twin Peaks David Lynch vuelca toda su filosofía vital y artística basada en la convicción de que lo que observamos no es la naturaleza en sí sino la naturaleza expuesta a nuestro modo de inquirir. O como diría la dama del leño: «¿Qué es un

reflejo? ¿Una oportunidad de ver dos cosas? Cuando hay oportunidades para ver reflejos siempre puede haber dos o más. Solo cuando estemos en todas partes habrá solo uno». Y no nos engañemos, por muy posmoderno que suene esto, la intención última de David Lynch es estar en todas partes y en ninguna, es decir, formar parte de la unidad absoluta, De ahí la meditación trascendental.

Pero esa noche de 1990 yo no sabía nada de esto. Me limité a ver el piloto y a recibir las señales. Me reí con Lucy Moran y la torpeza de su adorado Andy; me sorprendí con el pescado en la cafetera de Pete Martell y se me hizo la boca agua con los donuts de la oficina del *sheriff* Truman; admiré la belleza de Shelley y temí la violencia de Leo; bailé con los zapatos de Audrey; desprecié la avaricia de Ben Horne y deseé los besos de Josie Packard; escuché cantar al petirrojo y al viento deslizarse entre las copas de los abetos; presencié el estruendo de la cascada precipitándose en el río helado; oí el canto nocturno de la lechuza y me empapé de niebla y oscuridad; lloré con la madre de Laura y enloquecí con Leland; dormí y soñé con Cooper. Miré más allá del miedo, al otro lado del espejo y las diagonales me revelaron la fragilidad de todas las certezas.

Por eso hoy escribo de puño y letra y sobre el papel. Porque si algo aprendí aquella noche de 1990 es que el tacto siempre nos salva de los espejos.

De cuando la posmodernidad llegó a la televisión y nos pill (casi) en pañales

por Daniel García Raso

Todos los días, sin pensárselo, hágase un regalo.

Dale Cooper.

1. La perspectiva posmoderna del pasillo de mi casa

El 15 de noviembre de 1990 fue un día memorable para muchas personas de mi generación —entre la pérdida de la X y los *millenials* de la Y— cuando ese canal nuevo, Tele 5, que contaba con menos de una año de vida en España, comenzó a emitir —no recuerdo la franja horaria pero es de suponer que entre las 22:00/22:30— una serie que venía de arrasarlo en Estados Unidos, donde había logrado conseguir 14 nominaciones a los Emmy (aunque al final tan solo conseguiría 2) y 3 globos de oro (entre ellos Mejor Serie Dramática y Mejor Actor para Kyle MacLachlan). Pero no solo la avalaban las nominaciones, sino la crítica, que se rendía ante la desbordante creatividad e imaginación del siempre onírico David Lynch a la hora de reinventar las series de televisión, especialmente el *thriller*^[3]. Aunque pronto todos los espectadores iban a darse cuenta de que *Twin Peaks* iba más allá del *thriller* y se adentraba en terrenos donde definir su género era más un quebradero de cabeza que una simple reducción a patrones fílmicos y narrativos: porque si existe un elemento definitorio de *Twin Peaks* como serie cinematográfica es su unicidad.

El 15 de noviembre de 1990 yo era un niño de 8 años, y sin saberlo, se iniciaba una pasión en mí por la faz inteligente de la caja tonta que se mantendría intacta hasta la edad de oro actual de las series de televisión; un amor que continuaría con *Expediente X*, *Más allá del límite*, *Los Soprano*, el genio de David Simon y hasta *Black Mirror* e *Hijos de la Anarquía*.

Pero, como ya he dicho, *Twin Peaks* era especial...

Imposible que ese plástico translúcido y cruel, insultante mortaja para una belleza, aún apreciable en su azulado cadáver, como la de Laura Palmer, y que quería pero no podía reflejar el cielo triste y gris de un pueblo apacible y enternecedor del estado de Washington, en el noroeste de Estados Unidos, pasara sin mayor relevancia por mi memoria. Difícil, del mismo modo, sucumbir ante el encanto y la intriga de un personaje como el agente Andy Brennan, un policía que no logra contener las lágrimas ante la tarea de fotografiar el cadáver y que muestra desde el principio un encomiable espíritu infantil. ¿A quién no se le eriza el cabello cuando la madre de

Laura recibe la noticia de la muerte de su hija y profiere un plañido desgarrador que casi logra atravesar la pantalla y golpearte el alma? Y bueno, después llega Dale Cooper, una personalidad a veces excéntrica y a veces curiosa, pero siempre cautivadora.

Yo era un niño de 8 años, y se me fue prohibiendo ver la serie a medida que esta avanzaba y se hacía más oscura (prácticamente desde la primera aparición de Bob), a pesar de que hasta el último capítulo guardo su unicidad, esa unicidad condensada en una mezcla simétrica que a ratos la hacía cómica, a ratos terrorífica, a ratos culebrón, a ratos *thriller*, y a la que siempre envolvía un dramatismo sobrehumano expresado, en diferentes tempos y con diferentes herramientas, por la eterna melodía de cabecera compuesta por Angelo Badalamenti, *leitmotiv* principal, aunque no exclusivo, del universo de la serie, de ese pueblo perdido entre dos montañas y rodeado de un bosque de primitiva densidad. Se me prohibió; se me mandaba a la cama; así que aprendí a fisgar desde la puerta entreabierta del pasillo mientras mi madre y mi hermano mayor la disfrutaban, y a correr hasta mi habitación cuando alguno de ellos sentía la necesidad de vaciar su vejiga, su intestino grueso o de lavarse los dientes. Desde ese pasillo se me grabó a fuego (uno que aún camina conmigo) el último plano del capítulo final, ese en el que todos temblamos al ver que el bueno de Dale Cooper había sido poseído por Bob después de su paso por la Casa Negra. Al irme a la cama, ese día, solo veía al Cooper-Bob al cerrar los ojos, y el asunto asustaba... ¡Maldito pasillo y su visibilidad!

Pasó mucho tiempo hasta que vi la serie de nuevo, además de la película que Lynch estrenó en 1992, *Twin Peaks: fuego camina conmigo* (en España se tradujo innecesariamente como *Twin Peaks: el diario secreto de Laura Palmer*) y que venía a contarnos los últimos días de vida de la protagonista, además de revelarnos aspectos secretos de algunos personajes, humanos o no, sin el dramatismo y el humor que exhibía la serie, aferrándose con adicción a la realidad más hosca del pueblo de los dos picos.

Y transcurrió un poco más, con mi llegada a la universidad, hasta que me di cuenta de que *Twin Peaks* no solo era especial por su valor artístico, cinematográfico o narrativo, sino también por lo que atañe al pensamiento, por contener en sus capítulos una buena muestra de algunos de los planteamientos de la filosofía, la sociología o la arqueología posmoderna que, para más inri, estaba aprendiendo en la carrera de Historia, itinerario de Prehistoria.

Abundan en la serie, y no es para menos, porque, consciente o inconscientemente, casi cualquier cosa rodada por David Lynch es un claro ejemplo de posmodernidad (yo diría que hasta su peinado es posmoderno): *Cabeza borradora*, *Terciopelo azul*, *Carretera perdida*, *Mulholland Drive*... Sobran los ejemplos, ¿verdad? En todas ellas se pueden encontrar rastros posmodernos, pero quizás en *Twin Peaks* sea donde aparecen mejor expresados, o, valga la muestra de subjetivismo, eso quiero pensar yo. En concreto me centraré en tres aspectos: la desaparición de la masa como

protagonista de la sociedad en beneficio del individuo; la venida de los agentes no humanos como actores sociales; y la relativización o destrucción de la Verdad. He escogido estos tres por acotar las ramificaciones y dosificar el texto, pero la verdad es que se podrían escribir artículos monográficos sobre estos y otros tantos más, ya que los puntos que definen lo posmoderno y la posmodernidad son casi inagotables, pues:

Se puede poner el acento en la impotencia de la facultad de presentación, en la nostalgia de la presencia que afecta al sujeto humano, en la oscura y vana voluntad que lo anima a pesar de todo (...) en su inhumanidad (...) Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma (...) aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable.^[4]

Por ejemplo, *el fin de las ideologías*, la idea planteada por Daniel Bell^[5] por la cual lo que muchos llaman capitalismo o neoliberalismo, otros democracia liberal, algunos libre mercado y muy pocos democracia occidental se convertiría en pensamiento único, en el sistema político natural que la historia o la pluralidad de ideas sería incapaz de frenar. Es innegable que en *Twin Peaks* esto es así, y se ve reflejado tanto en la ausencia absoluta de cualquier preocupación obrera en la serie (a pesar de contar con presencia industrial y de que pululen personajes de clase baja como camareros, presidiarios o mecánicos), como en la trama paralela de los tejemanajes corporativos de la serrería y el capitalismo sucio y criminal que protagonizan Benjamin Horn, los Packard y Thomas Eckhardt. Curioso que, seis meses después de finalizar la serie, se produjera la disolución de la Unión Soviética.

Podría hablar de más, como ya he dicho: el consumo, el innegable tono ecologista que supone el marco de la serie y hasta la identidad sexual (no olvidemos que David Duchovny, el futuro agente Mulder, hizo el papel de Denise, el agente del FBI travesti y heterosexual que acude en ayuda de Cooper), pero me centraré en los nombrados a pesar de lo que pueda pasar. Y resalto esto último porque la visión semiótica tradicional sobre *Twin Peaks* (ante la que David Lynch, como siempre en sus creaciones, ha mantenido la boca cerrada) es que se trata de una apología del dualismo, de la oposición de grandes ideas y conceptos, como el Bien y el Mal, ante la que yo, en parte, me opongo por obviedad de pruebas y por la necesidad ante mi planteamiento, ya que el antidualismo, en palabras de Jean-François Lyotard es característica principal de lo posmoderno, pues como apuntó:

Nosotros (**ellos, no yo**, *N. del A.*) no seguimos esta solución dual. Planteamos que la alternativa que trata de resolver, pero que no hace sino reproducir, ha dejado de ser pertinente en lo que se refiere a las sociedades que nos interesan, y todavía pertenece a un pensamiento por oposiciones que no corresponde a los modos más vivos del saber postmoderno.^[6]

Es innegable la aparente oposición entre la Casa Blanca y la Casa Negra, entre personajes como Andy Brennan y Leo Johnson, o entre la naturaleza circundante y la

contaminación al acecho. Pero esta no lo es tanto si interpretamos la Casa Blanca como un preámbulo de la Casa Negra; o si atendemos a que el Gigante, supuesto habitante de la Casa Blanca, aparece sentado junto al Enano, de la Casa Negra, en la habitación de las cortinas rojas. Además, muchos personajes, como el propio Andy o el propio Leo son monolíticos, y no duales, como Leland y Laura Palmer o como le acaba sucediendo a Dale Cooper. En este sentido no podemos olvidar que lo posmoderno «Con seguridad, forma parte de lo moderno»^[7].

En fin, la discusión podría prolongarse durante horas, pero creo que lo expuesto en las siguientes páginas permite ver más allá de la oposición dualismo-antidualismo y reconocer ciertas características del pensamiento posmoderno en la serie de televisión que se celebra en este libro. No obstante, si alguien está interesado, las hostias serán bien recibidas, que uno, como Jake Lamotta, tiene un *chin* espectacular.

2. La dictadura del individuo

El individuo no es una creación posmoderna, aunque sí moderna, pues se comenzó a utilizar en referencia a personas en el siglo xvii, y no antes, ya que en latín clásico no existe la palabra *individuum* y durante la Edad Media, en latín medieval, los términos *individualis* o *individuus* se utilizaban para indicar que algo era inseparable de un conjunto de cosas^[8]. Hemos de distinguir, por tanto, entre el reconocimiento del individuo como ser independiente —la individualidad— y el individualismo, es decir la individualidad hecha ideología, que es una creación intelectual del siglo xix y principios del xx, asociada sobre todo a una vertiente anarquista, al liberalismo y a la filosofía existencialista.

De este modo, hay diferentes definiciones de individuo, estén o no asociadas al individualismo, por ejemplo Max Stirner sentenciaba: «Soy *propietario* de mi poder, y solo soy cuando me sé como *único*»^[9]; George Palante, por su parte, afirmaba que «El individuo que oponemos a la sociedad es el individuo tal y como se nos ha dado en la sociedad, instruido en parte por ella»^[10]; mientras que Émile Armand pensaba que en el individuo individualista se daba tanto una tendencia asociacionista como aislacionista^[11].

Pero una definición más asociada a la historia y su evolución nos dice que «el concepto de “individuo” hace alusión a una entidad aislada, un elemento que tiene identidad propia, cuya existencia se puede concebir en sus propios términos»^[12]. Desde este punto de vista, está claro que el individuo es GG Allin pero no el fantasma que recorría Europa en 1848, ni las botas militares que marcharon sobre Roma en 1922, ni siquiera las mentes cargadas de ácido que protestaron contra la Guerra de Vietnam a lo largo de 1960, ni las personas que piensan que abortar no solo es un pecado sino también un delito y se reúnen en jornadas mundiales de la juventud «Arraigados y edificados en Cristo, firmes en la fe».

La posmodernidad rompe con la masa que sigue a un líder (carismático o no) y que actúa como agente del cambio social y político, y se centra en las manifestaciones de individualidad, en la acción aislada del individuo, sea esta política o personal; y también en el universo que rodea a cada persona, en sus creencias, en sus viajes, en su actividad extracorpórea, en sus cavilaciones subjetivistas, en su Facebook o su Twitter, en la estética interior y exterior de su timidez, su depresión o su enojo con una sociedad que, aún en ocasiones, siente la infantil necesidad de recurrir a él para que forme parte de la masa bajo acusación de reprochable insolidaridad. Como señalaba más arriba, en la mayoría de las ocasiones, la posmodernidad convive mimetizada en la modernidad, y dado que la historia no es una línea unidireccional inalterable, los líderes carismáticos pueden resurgir, así como las grandes demostraciones de fuerza colectiva. Pero para los posmodernos «La respuesta es: guerra al todo, demos testimonio de lo impresentable, activemos los diferendos, salvemos el honor del nombre»^[13].

Y ahora la pregunta de rigor: ¿cuánto hay de esto en *Twin Peaks*? Pues, a grandes rasgos, todo. No existe una serie con una cantidad tan tremendamente ingente de personajes, cuyos perfiles psicológicos, físicos y conductuales sean tan incomparables entre sí. Y no podemos olvidar que *Twin Peaks* solo cuenta con dos temporadas, por ahora. David Lynch, entre otros detalles reveladores de la serie, aun incluye personajes que ni siquiera aparecen físicamente en la misma ni en la película de 1992, como Diane, la secretaria a la que Dale Cooper habla continuamente a través de la grabadora y de la que incluso podemos deducir gustos culinarios, como que le gustan las tartas.

Realmente, en *Twin Peaks* cada habitante es un Lenin, un Mussolini o un Winston Churchill.

Contando los personajes sin los cuales la serie perdería algo de su sentido en su trama principal, o en cualquiera de las tramas alternas al asesinato de Laura Palmer y todo lo relacionado con él, tenemos más de sesenta. ¡Más de sesenta individuos tan distintos y diferentes entre sí como lo puede ser Bobby Briggs de William Hayward, Harold Smith de Dick Tremayne o el Gigante de Lucy Moran! Cada uno de estos personajes-individuos poseen su propio cosmos, sus propias reglas, tanto emocionales como estéticas, desde la en un principio caprichosa y concupiscente Audrey Horne hasta el moralmente robusto James Hurley pasando por la simpatiquísima excentricidad de Dale Cooper o la benevolencia natural de Pete Martell.

Quizá la única licencia concedida al todo, a la masa, pero que es casi una forma de compasión hacia ella, sea el papel que Bob podría jugar como encarnación, precisamente, de todos los actos, pensamientos o emociones que rompen la norma social perceptible y válida de los habitantes de la ciudad: se le aparece a la madre de Laura, a Leland Palmer y a Laura misma, por supuesto, pero también a Cooper, a Joshie Packard (a quien consigue matar), a la prima de Laura, e incluso Windom

Earle, un foráneo como Cooper, conoce de los poderes que puede otorgar la Casa Negra que, en cierto modo, junto con la Casa Blanca, constituye otro personaje indispensable.

La lista supera las sesenta unidades, y a ver si sois capaces de identificar cada individuo con su personaje en un ejemplo de la vasta riqueza que existe en *Twin Peaks*: policías justicieros, bondadosos, pacifistas, arrogantes, secos, indecisos o inmaduros, lolitas, delincuentes de poca monta, rebeldes, pescadores, tramposos, idos e idas, trabajadores, senilidades profanadas, presidiarios, violadores, maltratadores, indios, prostitutas, adúlteros y adúlteras, una familia de hampones, camareras, sufridores de fobia social y agorafobia, voces enigmáticas, mecánicos nostálgicos de su adolescencia, cínicos encargados de empresa, vengadores, psicotrópicos doctores de la mente, militares conspiradores, capitalistas ambiciosos o encantos femeninos más propios de una bruja que de una *Femme Fatale*.

Pero si existe un personaje que encarna por encima de todos esta incontenible pluralidad de inquietudes existenciales es Laura Palmer. Ella sola es libertina, drogadicta, estudiante, solidaria, empleada, profesora, cuidadora, alegre, enfadada, bella, prostituta, amante, víctima... Lo es todo, y siempre por separado, tanto que si uno se para a echar cuentas se pregunta cómo a Laura le daba tiempo a hacer todo lo que hizo, incluso morir. Y por más que uno busque, no encontrará en ella ni un mísero rastro de los camisas pardas, del 15M o de las manifestaciones en contra del terrorismo.

Laura Palmer es *única*. Twin Peaks es una comunidad de *únicos*.

3. «Las lechuzas no son lo que parecen»: personajes no humanos

El capítulo noveno (primero de la segunda temporada), «Que el Gigante esté contigo», continúa de forma tan impactante como terminó la primera entrega de capítulos de *Twin Peaks*: Cooper, en el suelo, con un impacto de bala en la zona abdominal, recibe la visita del Gigante, que le concede tres pistas en forma de frases enigmáticas. De todas ellas, una se convertiría en icono microliterario de la serie: «Las lechuzas no son lo que parecen». Con el avance de la trama iremos descubriendo que las lechuzas hacen acto de presencia no solo cuando se da una muerte o un asesinato, sino también en otros momentos clave, como la desaparición del mayor Briggs. Al tratarse de una creación de David Lynch, casi cualquier interpretación es posible —principalmente porque él mismo rehúsa continuamente prescribir alguna—, pero una muy extendida acerca de las lechuzas es que estas son el vehículo a través del cual viaja Bob y, suponemos, el resto de habitantes de la Casa Negra de la que Bob sería solo un inquilino o propietario más.

Las piezas encajan, es muy factible, y me atrevería a decir que es el simbolismo más evidente utilizado por Lynch en sus creaciones, uno que se suma a otros más difíciles de desentrañar como el radiador de *Cabeza borradora*, la oreja cortada de

Terciopelo azul o la cinta de VHS de *Carretera perdida*. Pero este no es el único símbolo en *Twin Peaks*, ni tampoco (y es esto lo que más me interesa señalar en este epígrafe) es el único caso de agencia no humana, de otorgar un protagonismo crucial a un ser no humano sea inerte o vivo, orgánico o inorgánico, creación humana o natural. «Los objetos tienen sus propios lenguajes, de tal modo que conocerlos implica poder traducirlos»^[14]; otra preocupación muy posmoderna, aunque como tantas otras líneas de la posmodernidad, tenga un origen moderno.

Un origen moderno que se halla en una ciencia que se dedica en exclusiva a investigar el papel, la función, el significado de las cosas, de los objetos, de las creaciones humanas, una ciencia que define este conjunto de especímenes como *cultura material*. Esta ciencia se llama arqueología, y una de sus ramas, de corta vida académica, es la arqueología contemporánea, punto de encuentro de la antropología, la arqueología y la sociología, más o menos posmodernas^[15].

Sí, arqueólogos poniendo sus técnicas y su *modus operandi* científico al servicio del presente; existe, y goza de gran calado académico en el mundo anglosajón, donde a partir de 1950 se forjó el origen de los posteriores *estudios de cultura material*, dedicados especialmente al folclore, en Estados Unidos. Básicamente eran antropólogos^[16] con un interés material sobre la historia americana reciente, y hasta 1981 (y fruto de la evolución teórica de la etnoarqueología y de la antropología posmoderna) no se publicaría un libro que recogiera la gran mayoría de estudios llevados a cabo (grafitis, cementerios, supermercados...)^[17]. Luego llegarían la arqueología de la basura y los estudios sobre el coche eléctrico o el transistor^[18]. La nueva disciplina se completaría con la entrada en juego del arqueólogo Daniel Miller y su interés por la cultura material de la cultura de masas^[19], con su rompedora propuesta de que el consumo es un proceso activo y no pasivo, que la gente no es simplemente esclava del mercado sino que toma decisiones muy conscientes y que están relacionadas con su personalidad, sus inquietudes y su ideología. En concreto, Daniel Miller piensa que:

Las sociedades tienen una extraordinaria capacidad tanto para considerar que los objetos poseen atributos que podrían no ser evidentes para los forasteros, como para ignorar atributos que habrían sido evidentes para esos mismos forasteros como parte inextricable de ese objeto^[20].

Nuestros objetos nos delatan. No solo la basura, a partir de la cual se puede, por ejemplo, reconstruir nuestros patrones alimenticios, o el estudio de los restos de los campos de concentración nazis o de los gulags, sino también lo que más nimio (una golosina, una crema facial blanqueadora, el windsurf, Hello Kitty, los refrescos...) o inaudito (una incubadora) se nos antoje. Esto se ha puesto en práctica tanto desde una perspectiva científicista como de otra más simbólica e interpretativa, y aunque las dos difieren en sus conclusiones específicas, ambas confluyen en el axioma principal: la cultura material humana dice cosas de nosotros, de cómo pensamos, de cómo

actuamos, de cómo es nuestra sociedad; juega un papel irremplazable y posee una agencia determinada.

En *Twin Peaks*, el pueblo, y en *Twin Peaks*, la serie, como veremos en breve, hay hechos, sucesos, tramas, que son inentendibles sin la existencia de cierta cultura material o de ciertos agentes no humanos vivos, como las lechuzas...

En este sentido de reunir tanto agentes humanos como no humanos (cultura material, tecnología, otros seres vivos...) se entiende la sociología simétrica y la teoría del actor-red^[21] que, como su nombre indica, colocan en un mismo plano existencial lo humano y lo no humano; en la misma red de acciones y consecuencias, rompiendo la gran dicotomía siempre observada en las ciencias sociales y las ciencias humanas. Para esta rama posmoderna de la sociología el SIDA no se entiende sin un enfermo, pero tampoco sin una jeringuilla, sin un preservativo, sin una droga, sin un virus... Podríamos distinguir entre actores y actantes^[22], siendo lo uno lo humano y lo otro lo no humano, pero sería una simple cuestión semántica.

En *Twin Peaks* hay mucha cultura material con mucho significado, mucha funcionalidad y muchos agentes no humanos sin los cuales la serie perdería todo su sentido. Pensemos por un momento en la propia Laura, que si bien es humana (a no ser que Lynch afirme lo contrario), puede entenderse como la unión de lo humano y lo no humano de la metanarrativa, como agente único del drama. Pero sin retorcer tanto el ímpetu interpretativo, uno se podría llenar los bolsillos con los personajes no humanos de la serie y de la posterior película. ¿O acaso tendría algún sentido *Twin Peaks* sin el anillo que aparece por primera vez en el cuerpo de Teresa Banks, que hace desaparecer al agente Desmond y que después es encontrado por Cooper en el cuerpo de Laura? ¿Y si le quitáramos las nombradas lechuzas o las letras de debajo de las uñas de cada víctima? ¿Y si no existieran los donuts, el café o las tartas que tanto ama Cooper («Esto debe ser el cielo de las tartas cuando mueren», afirma)? Otra: *Twin Peaks* sin cocaína sería como *Breaking Bad* sin metanfetamina; y más: la Casa Blanca, la Casa Negra; el leño de Margaret Lanterman, que es un confidente de Cooper, Truman y compañía; los espejos que reflejan el espíritu posesional de Bob; o el tirador del cajón en el que queda atrapado el espíritu de Joshie Packard después de que Bob acabe con ella, símbolo de la madera procedente de la serrería que la ha llevado hasta el pueblo.

No, sin todas estas cosas, sin todos estos seres, sin todos estos agentes a los que la posmodernidad ha dotado de significado, función social y hasta vida propia, *Twin Peaks* en absoluto sería *Twin Peaks* y ni siquiera hoy estaríamos hablando de ella en este libro.

Para concluir, en el capítulo decimoquinto, «Almas solitarias», en plena caza de Windom Earle, Cooper reflexiona en voz alta mientras mira el tablero de ajedrez: «Todos los conflictos de la vida están en el ajedrez»; y podríamos parafrasearle sin miedo afirmando que todos los conflictos de la vida se pueden ver representados más allá de la presencia, la función o la agencia de la humanidad.

Se trata, únicamente, de una simple cuestión de búsqueda.

4. ¡Eso es mentira!

Otro de los grandes dogmas posmodernos: el cuestionamiento de la Verdad, sea esta científica, religiosa, política o de cualquier otra índole. En palabras del antropólogo Marvin Harris, padre del materialismo histórico, «Un relativismo radical y cierta propensión al nihilismo»^[23]. El punto de mira analítico se desboca, se queda grogui, todo es imposible y nada es realidad; por todos lados hay sesgos (empíricos, ideológicos, de género...) y cualquier lectura e interpretación es igual de válida que la científica, siempre que se exprese convincentemente y con locuacidad y rezume pedantería académica, como el célebre artículo de Alan Sokal^[24]. Nunca olvidaré las palabras de un gran profesor que tuve en la universidad ante este tipo de pensamiento: «Si es así, que salten de un avión sin paracaídas».

Para ser justos, hay que decir que no todo lo posmoderno es tal cual, y aunque pequeño, hay un porcentaje de autores (los pesos pesados: Foucault, Lyotard, Derrida, Latour...) que razonan con lógica y cuyas propuestas son realmente rompedoras, prácticas y hasta cierto punto inapelables. El resto son malos imitadores que convierten la sabiduría de Nietzsche en una amalgama de impropiedades, desbarajustes intelectuales y un *bla, bla, bla* interminable que les coloca en un ridículo callejón axiomático. Porque es cierto, las palabras de Nietzsche (las que, entre otras, alentaron las sublimes sospechas de Foucault sobre las relaciones de poder) son una llamada de atención que no puede pasar desapercibida. Lo fueron en su momento en el siglo xix y lo siguen siendo hoy en día. El más elegante y poético padre del relativismo, desdeñoso y desconfiado ante las grandes verdades y los grandes dogmas (se llame cristianismo, marxismo, Alemania o capitalismo), tanto como apologeta incansable del eterno retorno, lo dejó escrito de esta manera:

Unas veces era el especialista y mozo de esquina el que instintivamente se ponía en guardia contra las tareas y capacidades sintéticas; otras, el trabajador diligente el que había percibido un olor de *otium* («ocio») y de aristocrática exuberancia en la economía psíquica del filósofo, y que por ello se sentía menoscabado y empequeñecido. Otras veces era ese daltonismo del hombre utilitario que no ve en la filosofía más que una serie de sistemas *refutados* y un lujo derrochador que a nadie «aprovecha». Otras lo que resaltaba era el miedo a una mística disfrazada y a una rectificación de las fronteras del conocer; a veces era la desestimación de algunas filosofías la que se había generalizado arbitrariamente, convirtiéndose en desestimación de la filosofía misma^[25].

Lyotard lo reformuló, adaptándolo al siglo xx de manera conscientemente esotérica: «(...) ¿qué demuestra que mi demostración es verdadera? (...) ¿cómo probar la prueba? (...) ¿quién decide las condiciones de lo verdadero?»^[26]; y de ahí

se pasó al libertinaje discursivo y a pensar que las leyes de la física pueden no existir o que el cáncer es psicosomático, y también a espolear las pseudociencias que defienden que los anunnaki se montaron una orgía de ingeniería genética con un neandertal o que el planeta está dominado por reptiles bípedos que se ocultan, como en la serie *V*, bajo una careta humana.

Por fortuna, en *Twin Peaks*, pese a estar imbuido de ese espíritu (incluso hay cabida para explicaciones ufológicas), todo resulta más asimilable y se puede disfrutar, al tratarse de una ficción audiovisual cargada de poesía, de metáforas, de símbolos, de literatura. Porque en la serie la Verdad es cuestionada en todos sus aspectos, no solo en lo tocante a la ciencia, al método hipotético-deductivo, sino en ese deje hermenéutico que envuelve los mundos, las casas, todas las realidades y todas las interpretaciones. Esa heterodoxia frente a la Verdad se personifica en Dale Cooper, quien para avanzar en la investigación del asesinato de Laura Palmer se guía por sueños, por una moneda lanzada al aire o por lo acertado o no de un lanzamiento de piedra contra una botella; una heterodoxia que a nadie sorprende en el pueblo ni en la comisaría del mismo y que se naturaliza, cuando no se admira, mientras al mismo tiempo se compatibiliza con las pruebas y los análisis materiales tradicionales.

La Verdad en *Twin Peaks* es más una cuestión de perspectiva, algo que simboliza a la perfección la canción original de Angelo Badalamenti, que retiene el cubrimiento individualista de la serie a la vez que actúa como un todo (valga la redundancia) totalizador que unifica las conciencias de los personajes. Pero no solo en esto, sino que también, en la serie, pulula lo místico, lo olvidado, las voces religiosas minoritarias, como el folclore local o las leyendas de las culturas indígenas del noroeste que tan presente tienen a los malos espíritus, a la Casa Blanca y a la Casa Negra, a las lechuzas y a los sucesos que se escapan a las explicaciones habituales de los de fuera (de los de fuera de la serie, no de los de fuera de *Twin Peaks*).

Lo secreto, lo oculto pero remanente, cobra vida, toma protagonismo y se convierte en una realidad *normal*:

Lo secreto ocupa todos los lugares del espacio social, desde el que delimita la vida privada hasta aquellos en los que se enfrentan los agentes económicos, esos también donde los poderes rivalizan en procura de la supremacía y de los medios de imponer sus puntos de vista y su orden (...) En presencia de los peligros que proceden de lo oculto, la preocupación principal es la de la identificación: ¿cuál es la falta y con respecto a qué potencia?, ¿quién es el acto humano del mal y de los despojamientos consiguientes?, ¿qué acontecimiento puede venir del futuro y alterar el curso regular de las cosas? Para identificar hace falta interrogar, consultar, preguntar: a las potencias de lo sagrado, mediante el oráculo o la interpelación mística; a la víctima, interrogando a su cadáver, y al sospechoso, por la prueba y las ordalías.^[27]

Eso y no otra cosa es lo que sucede en *Twin Peaks*, es a lo que se enfrenta y lo que va descubriendo el agente Cooper: que hay tantas verdades como personajes-

individuos tiene la serie, y que cada uno de ellos le dirige a un universo particular e independiente. Así se inmortaliza en el capítulo duodécimo, «El diario secreto de Laura Palmer», cuando el mismo Dale Cooper afirma: «Todo está lleno de secretos». Secretos a los que, a largo plazo, el espectador, en connivencia con los personajes-individuos, termina aclimatándose, sea una desaparición inexplicable, la cocaína en manos de posadolescentes, una posesión infernal o la violación incestuosa más despreciable.

5. Fuego camina contigo

¿Y que nos dice todo esto?: pues todo y nada, aunque más bien tirando a nada, ya que dado que, a ojo, el 75% de lo posmoderno son sandeces sin oficio ni beneficio, no podemos ir más allá de lo reseñable, tal vez de lo estético. Bueno, en realidad no, sí que hay algo verdaderamente remarcable (hago mío el espíritu veleta posmoderno), que no puedo dejar pasar la oportunidad de señalar, y que vendría a ser la parte del todo: reconocer el genio creativo de David Lynch, el pintor que se metió al cine para crear cuadros en movimiento y nos obsequió con esa poesía narrativa audiovisual que muchos aman y que a otros tantos saca de quicio y, en consecuencia, desprecian.

Desde que terminó *Twin Peaks* no ha existido una serie igual en la televisión. No es que no las haya habido mejores, pero no existe nada comparable del mismo modo que por temática o inspiración *Los Soprano*, *The Wire* o *Hijos de la anarquía* sí son equiparables. No se puede encontrar nada igual en la televisión (pese a intentos de emulación malogrados como *Happy Town*), y para encontrar algo similar en cuanto a narración audiovisual se refiere debemos abandonar el formato cinematográfico-televisivo y acercarnos al interactivo que ofrece los videojuegos, pues es *Deadly Premonition*, un videojuego de culto que salió a la venta en 2010 para Playstation 3 y Xbox 360, en donde el universo creado por Lynch es más perceptible: la influencia de la serie es tan innegable que incluso el título de Hidekata Suehiro puede entenderse como un tributo a la misma, pues el punto de partida argumental es un agente del FBI que llega a un pueblo montañoso repleto de gente pintoresca a resolver el asesinato de una joven. La obra de Hidekata Suehiro se presenta en forma de *sandbox* y *survival horror* y contiene los mismos elementos que la serie, pero, es de esperar, no atraerá al mismo público.

A ese público, conservador en cierto modo, no le quedará más remedio, como a todos los que nos embrujó la melodía de Badalamenti pero también abrazamos en su momento otras formas de expresión narrativa, esperar hasta 2016 para volver a disfrutar de una rara avis artística, de una serie, una película por entregas, un producto, una obra (allá cada cual con su terminología) sin precedentes, que sentó las bases de la actual edad de oro de las series televisivas. Sí, es verdad que antes ya existían otros éxitos televisivos como *The Twilight Zone*, *Dr. Who*, *Corrupción en Miami* o que en su propio tiempo otras disfrutarían de mayor éxito que ella misma

(caso de *Beverly Hills, 90210*), pero el acento cinematográfico de *Twin Peaks*, el fenómeno ficcional que supuso la muerte de Laura Palmer y la adicción producida en los telespectadores la conectan de manera inextricable con la calidad actual que rezuman las obras de productoras como HBO, Sony Pictures Television o Sutter Ink, y con el éxito arrollador de series inmediatamente posteriores como *Expediente X*, a la que inspiró no solo por sus protagonistas *federales*, sino también por su tono grisáceo, húmedo y sobrenaturalmente melancólico.

A todos, nos va quedando menos para comprobar si David Lynch y Mark Frost continúan en su afán de mostrarnos una realidad *monoideológica* en la que se rinde culto al individuo pero en la que, al mismo tiempo, se enaltece lo no humano y se cuestiona lo verídico y supuestamente indubitable para dejar paso a explicaciones ocultas, secretas y minoritarias. Pronto podremos comprobar cómo le ha sentado el principio del nuevo milenio (en plena posmodernidad, al menos desde el lugar y la hora donde yo escribo) al apaciblemente intranquilo y siempre misterioso pueblo entre las montañas gemelas.

Vuelve la hija pródiga, digo, en plena edad de oro de la que ella fue génesis y ontogenia. Veremos en su estreno si el planteamiento posmoderno televisivo vuelve a resultar tan impactante o si, por el contrario, como gran parte de la filosofía de esta etnia cronológica, se ahoga en su propia podredumbre intelectual.

Mapa de un
Pluriverso con
Esquierla de Espejos

Una propuesta cartográfica del espacio o guía de lugares, hogueras y espejos para forasteros

por **Almudena Muñoz**

El lugar número uno

«Porque yo soy la que se pierde en cuanto es encontrada»

Hay un hotel encumbrado en la cresta de una catarata. Cuántas veces el viajero reencuentra los signos de civilización mediante un paisaje similar; en cuántas ocasiones el arquitecto pretendía que el edificio dominase el fenómeno natural, como una deidad antigua sostenida para siempre por su propio fundamento, o si estaba anticipándose a una era de inevitable decadencia. La madera flota, y a lo lejos es inconfundible que se trata de uno de esos refugios de montaña sólidos y feos, o feos por robustos. Sus tejadillos simétricos, que se unen en una cordillera irregular, serán un eco del paraje en invierno, cuando la nieve los cubra y todo parezca una pista de esquí frente a un salto de alto riesgo. Entre dos picos gemelos, el hotel puntiagudo formado por perfectos bloques geométricos es la iniciativa más elaborada de un anhelo que, quizá, rueda despacio hasta el pueblo.

Otra obviedad para el forastero consiste en comenzar el tránsito desde la sala común. Una sinopsis, para ser más concretos. Alguna recomendación fuera de contexto, pero fiable, como escuchar unos gemidos o unas leves risas procedentes de cuartos cerrados que emanan satisfacción. En las paredes penden cabezas de piezas de caza disecadas, utensilios jamás usados, tal vez nunca afilados; los nudos oscuros de maderos como ojos de aves rapaces. Es un hotel confiado al tópico y, sin embargo, de planta nada sencilla: tras el amplio recibidor, siempre se muestran los pasillos entre esquinas y recodos; las habitaciones de huéspedes se ocupan de una en una, como si no hubiese vecinos y la ayuda o el amor se encontrasen en pisos alejados mientras la amenaza posee el único plano comprensible del lugar. En lo alto, se enrosca un desván luminoso en el que esconder lunáticos que poco importan; un salón de baile es el único enclave en el que las figuras pueden danzar como esferas sin temor a rebotar como en un despacho pantagruélico, diseñado para una dinámica de billar. Por corredores secretos han quedado huellas de zapatos Oxford. ¿De dónde se extraen estos huecos y espacios que carecen de ventanas, expuestos de continuo a una luz amarilla y enferma que parece corresponderse con esa idea de un serial familiar acurrucado frente a la lumbre?

En los relatos, se atisba en los espejos para encontrar la desviación del lugar natural. Arriba, en la repisa de la chimenea, Alicia descubre que el reloj tiene ojos y

que es tan sencillo comprender uno y otro lado como intercambiar las reglas mediante las cuales se vive en un anverso o un reverso. Más allá de esos ventanales nunca mostrados, en este hotel de interiores permanentes, seguramente se vea el rumor de la cascada como un rebaño de ovejas que solo puede provocar hambre de lobo. Si este hotel ardiese, sus rescoldos serían avivados y por último tragados por las aguas, de manera que el edificio ha sido derrotado por los alrededores desde la planificación de sus materiales. A su vez, el río lo consuela mediante el eterno retorno de un reflejo que, como los troncos y los cadáveres, la corriente criba y devuelve a la memoria de hombres de paso. Era evidente que aquí, como en la casilla más llamativa de un tablero de juego capitalista, empezaría todo.

El lugar número dos

«Construye la casa tú mismo y tú mismo quémala»

Una cosa era segura: descender el camino a partir del hotel de montaña debería comportar una subida de las temperaturas, cierta aclimatación del oído al suave chirrido de pájaros y vecinos que se llaman a lo lejos. Pero el estruendo de las burbujas gigantes y los grupos de turistas teutones desaparecen de forma demasiado abrupta, a la vez que los troncos se aprietan y apresuran para llegar a alguna parte. Es más, ¿cuál es la salida del hotel, de las alturas? Una vez se estudió un mapa de los alrededores de esta zona, salpicado de estrellas y siluetas mitológicas como en la bóveda de algún oratorio olvidado y proscrito. La aldea y su entorno entendidos en clave de manifestación religiosa o esotérica. ¿Será aquella de allí su capilla?

Se trata de un barracón construido a medias, que curiosamente recuerda a los orígenes nunca vistos de ese hotel fastuoso. Una piedra gástrica de una digestión que nunca termina. Hules blanquecinos separan las estancias por completar y el caos de herramientas replica al orden inútil de las paredes hoteleras. Se está preparando un crimen al mismo tiempo que se perpetra la talla constante de la madera y el ejercicio de la sierra. El bosque vive de un estado de asesinato continuo, y las criaturas que sobreviven alcanzan, de repente, más probabilidades de morir: si esta es la ermita de una catequesis, el edificio que se distingue a lo lejos debería ser la sede del pontífice.

Es un chalet para adinerados que prefieren cocheras amplias desde las que huir a la ciudad (la urbe que desde aquí solo se imagina; ¿de verdad vienen las mujeres cargadas de paquetes de una metrópolis tan distinta a esto, o esperarán un par de horas en un cruce de carreteras secundarias, fingiendo ir de compras, sin poder atravesar nunca los dos picos?). Sus dormitorios son muy pequeños porque, una vez más, prefieren cobijarse en concavidades. Hace falta un hueco para esconder documentos comprometedores, otro para el revólver, el dinero enrollado, las cintas de casete, las bromas. Tanto secreto que las cañerías acaban apestando a pescado.

Sí, la naturaleza se les mete dentro; no debieron entender que es el mismo proceso que cuando la sirven con decoro durante el almuerzo, en los platos. Bebían mucho, mucho líquido negro que huele como el lomo del río. Vivían nerviosos, y es comprensible: la madera nunca será como el hormigón o el ladrillo. Los protege con el mismo corazón del bosque, sobre todo en casas como estas, sin pintar, decoradas con barnices y estampados que hacen tamborilear a espíritus de alguna tribu chinook. ¿Por qué los ricos tienden a aislarse, y no a levantar sus fortines en el centro del pueblo, al costado de los tejamanes del ayuntamiento y a la vista de todos los plebeyos? ¿Tal vez, según una vieja costumbre europea y calvinista, a costa de vivir más cerca de la iglesia?

Porque sin ninguna duda, la iglesia es este tercer edificio. Cumple los requisitos: colosal, rodeada por árboles caídos que le rinden pleitesía y servirán de banco para sus devotos y empleados; escandalosa cuando toda esa maquinaria que tiene dentro esté en marcha. Se repiten los símbolos que parecen adorarse en el resto de lugares habitados en los alrededores; las hojas dentadas, los discos serrados, el olor balsámico del serrín. Es en un escenario tan bien preparado donde destacan las ofrendas de sus rituales, ya consistan en gritos, o llamas, o sangre. Mutilaciones y vírgenes que falsean sus pruebas de castidad; cientos de almas anónimas y un patrón dando órdenes. No es extraño que en el aserradero se colocase el púlpito moral de este pueblo, también el confesionario de todas sus supersticiones. ¿Y dónde están, a dónde han ido los feligreses? Alicia decía: *«He estado viendo cómo los chicos recogían leña para la hoguera... ¡hace falta un montón de leña! Pero hacía tanto frío, y nevaba tanto, que han tenido que dejarlo»*. Quizá sea eso. Las nieves se aproximan y, antes de que oculten todas las pruebas, los hombres han ido a quemar un tronco de ofrenda a Yule.

El lugar número tres

«Tengo piedad de ti, amado mío. Sin embargo, volveré a la noche; porque es necesario que me pierdas antes de volverme a encontrar. Y si me vuelves a encontrar, volveré a escapar»

Más abajo, siguiendo el trazo de una carretera arenosa por la que nadie circula, ideal para que el diablo haga sus desfiles al ralentí, empiezan a distinguirse moles muy distintas. Igualmente, el esfuerzo del estado resulta inútil, pues los pinos se abrazan a las fachadas, bien por avergonzarse de la modernidad o a fin de carcomerla.

¿Cómo iba a llenarse este instituto de educación secundaria, tan cúbico y blanco, de cientos de muchachos? ¿Habría aquí realmente un núcleo vivo y próspero, contrapuesto a todas esas soledades de las lindes? Ya no hay carreras ni timbres ni carpetas, en todo caso, quizá porque otro arquitecto invocó la fatalidad al poner las puertas de color carmesí. Tras ellas, más blancura y casilleros amarillos; en los baños

una línea roja dibuja el contorno de los picos gemelos, y parece una gamberrada de mal gusto; pero no, forma parte del diseño oficial del recinto. No deja de ser cierto. Un río rojo recorriendo los telones intercambiables de estas gentes. Resulta llamativo que, a pesar de tratarse de un espacio diferente a todos los anteriores, un albergue de cara lavada, los estudiantes han huido de él como todos los jóvenes de un rígido futuro académico. Sin reina de la promoción, las abejas obreras ya no quieren organizarse delante del profesorado. Atrás han quedado los únicos paneles a los que se aferraron con fuerza, esos tableros de pupitre en los que dejaban grabados corazones e iniciales. Lo que se escribe en la madera ya nunca puede borrarse, y el fuego hace que el trazo destaque, más negro.

Se habrán marchado, lejos. Sin mirar de reojo a los demás edificios oficiales y cuadrículados. ¿A quién le importa el ayuntamiento, construido como un féretro: todo forro de chapa robusta y pulida, iluminado por unas cegadoras bombillas que al final de la jornada deben apagarse, dejando a solas una bandera flácida y un montón de discusiones ahogadas o trasladadas al bar, donde también se ahogan en otros elementos? Hasta se proporcionaron a sí mismos una galería comercial, lo que hace aún más sospechosas esas huidas de las grandes damas a la frontera, en busca de objetos que el pequeño pueblo ya está en condiciones de suministrar. El interior de la tienda es tan vulgar como sus exteriores, a los que salva la romántica estampa de un otoño en el Este con sus hojas de tonos azufre y caldera, reservadas a las fotos de guías universitarias. Nada refinado, en cambio, al atravesar las puertas: chucherías de cristal y guantes demasiado finos para el frío montañés; alfombras y transparencias como un oasis donde los estratos han sido solidificados durante siglos mediante pulpa de arce, carbones y huesos fósiles de criaturas adoradas cuando todo era bárbaro.

No es de extrañar que tanto mujeres, como jóvenes, como hombres ahitos del bar encauzasen sus pasos hacia las afueras, de nuevo, solicitando sin ser conscientes la cura del paraje auténtico, aunque antes de ello se eleve el contorno del hospital. La tendencia de las poblaciones a cubrirlo todo a brochazo limpio y de blanco es admirable. Un pino severo preside el edificio, como un dios alrededor del cual se construye el teatro o el templo. En este diseño no se les ocurrió introducir la línea vital de los picos gemelos, encarnada por las paredes. Bastan las indicaciones, también oblicuas, que representan las bajadas de escaleras y las baldosas que lo decoran todo como un cubículo forense. Los muros y los suelos son demasiado brillantes, como el río a primera hora que escupe algo en un día de sol. Déjense arrastrar para morir, quizá rezaban los formularios de entrada y los saludos de los doctores. Si se toma sus pastillas, podrá vislumbrar el oasis en todo su esplendor: los estampados hawaianos, el atardecer rojizo y las cumbres negras. Es sencillo si uno luce gafas de cristales tintados y las aplica sobre cualquier superficie horripilante. Como esas bandejas metálicas, divididas en compartimentos de purés aguados y tonos entre el moho y la bilis, que han quedado aquí atrás como prueba de una renuncia o un hartazgo. Tal vez los pacientes, los habitantes del lugar, se cansaron de

comer y regurgitar el bosque; o tal vez el bosque los ha devorado a ellos.

El lugar número cuatro

«Destruye las viejas viviendas de los hombres y las viejas viviendas de las almas; las cosas viejas son espejos que deforman»

Los pueblos y los vecindarios, desde medianoche y hasta el gallo, se convierten en trampas tendidas por la comunidad para el forastero y el lugareño que se propone salir a deshoras para soñar que vive en un sitio distinto. Y es cierto: los ambientes se transforman y la quietud de cientos de durmientes se antoja, de repente, la de cien pares de ojos que pellizcan una esquinita de las cortinas, o del parche del tuerto, y atisban si hay alguna pieza que cobrar en el perímetro. Algo de la caza, del ímpetu de correr en zigzag entre los árboles estrechos, queda en las gentes recicladas en aldeas comunes.

Enclaves inútiles, revelados por la luna o el brillo fosforescente de las nieblas. Nadie se acercará a ese cenador, por ejemplo, a plena luz del día: los jóvenes se pueden burlar, los padres los pueden avergonzar, los lectores no se detienen allí con sus libros manoseados y nadie podría bailar en un círculo tan pequeño. ¿Para qué sirve este templete que decora el parque? ¿Un prototipo más de la maqueta de suburbio perfecto, el regalo de un paisajista romántico o un faro de vigilancia camuflado? Otra construcción de madera, pintada de blanco, entre naturaleza poco llamativa, delineada y regada por los servicios municipales. El centro de una circunferencia o una pista por la que rotan los peones mientras desde allí alguien mira, anota y se adelanta a la siguiente jugada. Nadie repararía en el diablo vestido de blanco y con las piernas cruzadas dentro de un quiosco pasado de moda en los jardines; aquí habría plantado su torre de vigilancia ideal, porque es la excepción lo que interesa al diablo, lo dijo la poetisa.

También son excepcionales las extrañas plantas que se arraciman en las salas de esas viviendas idénticas unas a otras. Uno podría pasearse con una revista inmobiliaria frente a la cara y guiarse sin pérdida; asombrarse al bajar las páginas y comprobar que delante se recorta exactamente la misma imagen. Pero dentro, dentro es otra cosa. Si se frotan los cristales empañados de las ventanas (es el cristal, como el espejo, el mayor intruso de la vida rural), irrumpe una galería de orquídeas, esas flores bulbosas y bochornosas, casi pornográficas, que sin embargo cultivan los espíritus delicados, los que aún confían en volcar confidencias en diarios y ordenar su biblioteca, cuando todo es papel y las hojas son los suspiros de la madera oyéndolo todo. Ni siquiera en escondites de esta categoría alguien podría aislarse del pueblo, pues todo nace de fuera y lo que se cría dentro reclama unirse al todo. Hay regueros de páginas mojadas que llegan hasta esta casa desde el instituto. ¿Serán lágrimas o la lluvia demasiado generosa que hace vomitar a la tierra? Un camino de inocencia que no sigue una

causalidad, sino un efecto rápido: inocentes educados en un edificio del que deben escurrirse, colina abajo, hasta echar raíces en otro opuesto y afín a su carácter, donde la bondad, si no morir, al menos puede infectarse de melancolía.

Alguien debió pensar en la lonjeta y, por conexión novelesca, en la casa de las orquídeas como lugares en los que aplicar lo aprendido en los libros de la escuela. Terrenos en los que seguir trazando corazones, esta vez con la punta del pie. Pero las carreras, como en los hoteles, los institutos y los hospitales, han borrado los pasos tiernos que llegaron en primera instancia, y como no pueden bailar (esa glorieta minúscula, esa sala de baile hotelera para concursos geriátricos), han derivado en huidas frenéticas, vidrios rotos que reflejan al ser de interior que no quería salir afuera.

El lugar número cinco

«No juegues con los muertos y nunca acaricies sus rostros. No te rías de ellos ni les llores: olvídalos»

Qué carcasas tan débiles para almas tan largo tiempo enterradas. Por muertas, por proscritas de la ley, por vedadas del raciocinio contemporáneo, de las modas en las historias. Tendrán que reunirse en alguna parte, si sus caracolas individuales no las salvan de la intemperie y el influjo de los alrededores salvajes. ¿Qué se ha erigido más fuerte que los troncos, más cálido que un rincón junto a la hoguera mientras fuera llueve y los zorros lloran? Un tótem poderoso, de una cultura que pueda vencer a esas tradiciones y herencias que por arcanas atraen una curiosidad tentadora. Un lugar para almas errantes, un dispensador de azúcar. Claro, el *diner*.

La cafetería se ha convertido en una parodia de sí misma. El mascarón de la modernidad en las entrañas de las provincias es hoy un cromó repetido en las esquinas de las ciudades y las costas de los pueblos más decadentes. No hay margen para la originalidad: el cuero de los taburetes es rojo, el turquesa de los uniformes intercambia guiños con los neones rosados como salpicaduras de esos batidos cargados de virutas de nata; el café se sirve en cantidades generosas en tazas blancas que parecen no tener fondo. Bebían mucho, mucho líquido negro.

Pero algo aquí invitaba al recogimiento, a ser uno mismo y confesar los terrores frente a los otros. Las tartas, expuestas en vitrinas poco apetitosas, traían al comensal las bayas de bosques más soleados, de cerezas de campos abiertos y arándanos de matas sin espinas ni veneno. La magia negra tamizada según unas recetas reposteras que obraban auténtica energía blanca: era posible manejar los ingredientes dispersos de ese paisaje inhóspito y servirlos en porciones regulares, abarcables, en conversaciones divididas como por un tenedor en tres púas: los hechos, las hipótesis, las conclusiones. El efecto reparador de la comida, de que el cuerpo humano consiga digerir los frutos del bosque sin intoxicarse ni delirar con lisérgicas visiones. Simples

conversaciones, en bancos que no son de madera, mientras el caos y el enigma del pueblo quedan mecidos como un tronquito ridículo, con una manta a cuadros, en brazos de una anciana.

El suelo es otro juego de ajedrez, pero sobre él pies ligeros dejaron huellas de danzas armoniosas y desprovistas de un plan ensayado. Las máquinas del local no construyen, diluyen. Emiten música a la carta, copos de merengue y llamadas del exterior que es mejor no descolgar, mientras la pausa, el regalo de cada día, continúa. Las cosas se encuentran a todas horas en su sitio: las servilletas en sus cajas metálicas, las coronas almidonadas en la frente de las camareras, los carteles de precios constantes y el brillo del poste de neón que sigue fulgurando cuando el letrero que da la bienvenida a la población se oscurece por la noche. El número de habitantes grabado en su madera queda entonces a merced del vaivén de las horas negras, y el amanecer se desperezaría con una cifra ligeramente a la baja, o con un intruso que suma en silencio. Por eso los supervivientes tenían que acudir aquí al desayuno y la cena, en los momentos clave de revelación en que el día amenaza con cambiar. A beber algo opaco pero que calienta el alma. A olvidar que fuera es todo otoñal y desolado. Tal vez esta fuese la verdadera capilla del lugar.

El lugar número seis

«Ya no temo a las tinieblas»

Al fin, el momento de abrir el sarcófago. No conviene demorar mucho más tiempo el estudio de las viviendas solitarias de unos habitantes que, si han dejado tantas pistas en los lugares comunes, ¿qué no guardarán en sus gavetas más íntimas? Efectivamente, los pomos de madera parecen retorcerse para impedir el acceso de un intruso o para disuadir a la palma de la marca que un secreto graba en su nuevo destino. El tirador antes sólido se ablanda y, como el rostro de Jacob Marley, el horror incita a no entrar y al mismo tiempo convence de hacerlo.

Pues las casas son comunes. Pálidas en sus muros, tiernas en sus jardines de revista que aconseja unos máximos resultados con el mínimo esfuerzo, cuidadosas con las tendencias de los cabeceros dorados, las blondas de ganchillo, el teléfono en la salita para que lo escuchen todos y todos lo sepan todo. Sin embargo, predominan los objetos inútiles. Los animales disecados, las figuritas de cristal, los hombrecillos de porcelana y las cortinas que no ocultan del sol ni de los vecinos y cuyos rieles hacen demasiado ruido. Parece que estas gentes no quisieran protegerse realmente de lo que habita fuera y juegan a vivir en espacios cerrados que a efectos prácticos son como escenarios de teatro (es sencillo romper estos cerrojos, descolgarse de cualquier ventana de guillotina abierta, camuflarse de recién llegado). En verdad vivían haciendo ruido, no para molestar al vecindario, sino a modo de competición: ¿quién estaba más vivo?

A fuerza de pequeños terremotos, ¿cuál de todas probaba ser la familia modélica? Una tiene un buen televisor, otra un piano, o un tocadiscos último modelo. Les gustaba bailar, sí, como en el hotel y el bar; pero ¿conseguirían movimientos tan libres aquí dentro, donde nadie los ve pero los contemplan sus miedos y angustias y cansancios del día? Mazurcas o *swing* para invocar la calma típica del bosque, mientras unas sacudidas lo destruirían todo, cristal, porcelana, vinilo, dejando solo las estructuras de madera.

Y, quizá, algún espejo claveteado a una puerta. Un portal sujeto al elemento primigenio de esta zona. Porque hay varios espejos, nada sorprendente en el mundo civilizado, y, sin embargo, estos han mostrado o contemplado fenómenos distintos. ¿Cómo diferenciar cuál de los reflejos es más real que otro? Los dos lo son. La realidad y el espejo. Pues no es que en este haya una delicada variante que no debería estar ahí, que desarmoniza lo real, como un ojo derretido. No, es que reflejo y realidad son diametralmente distintos el uno del otro, por tanto los dos son válidos a cada lado. Por ejemplo, el hombre cuadrado y el hombre alto, el pelo crespo cano y el pelo negro lacio. ¿Y cuál es el lado correcto? Cómo decidirlo... ¿Aplicando la moral, las buenas o malas intenciones de quien vive a cada lado?

Las verdades de los hogares suelen esconderse en los huecos de las escaleras o en el piso que se descubre al subirlas. Hay un dormitorio, y en este pueblo el descanso no debía ser práctica de culto. Las camas son modestas, en las mesillas no se acumulan posesiones preciadas y, a imitación de la fauna rapaz de los alrededores, pocos duermen. En este cuarto también poco se dormía, y mucho era soñado. Un cuaderno con las páginas rasgadas y entremezcladas complica la tarea de descifrar el sentido de este enclave, tan distinto, porque el orden reina por donde debería haber barrido el tornado de una desesperación. Nadie vive aquí ya, pero alguien dejó de habitar este dormitorio mucho tiempo antes, y los demás siguieron visitándolo de vez en cuando, sin descolocar nada. Unas lámparas para leer, un tocador para arreglarse. ¿No son posesiones de preso, al fin y al cabo? Y la prisionera huyó y aquí está su diario; quizá en las grapas estuviese grabado el nombre de la dama de Shalott, o de Monelle, o de Alicia, o todos esos nombres escritos a la inversa como en un lenguaje demoníaco.

¿Quién fue esta doncella encerrada? ¿Quién decidió ser, por qué reflejo se decantó? Tantas opciones esparcidas por la pared: el de una reina del baile con pequeñas flores sintéticas cosidas a los tirabuzones, el de una doncella en su mortaja con la frente perlada de arenilla, como la pedrería de su mejor traje; el de una desquiciada con los labios rojos y arreglada como la recepcionista de Lucifer. Todas esconden su belleza, pero solo una guarda el secreto. ¿Dónde está, dónde quedó la razón? ¿Shalott, Alicia o Monelle? Algo se mostró en el espejo o se rajó dentro de él para que ella y todos saliesen huyendo. Bien se adentró en un reflejo ideal o volvió la cara hacia una verdad más perversa.

No es seguro que el Lancelot del espejo fuese el mismo que el que cruzaba el pie

de la torre. De manera que lo que se ve dentro de esta habitación tampoco tiene por qué corresponderse con el resto del pueblo, al otro lado de la ventana de guillotina que tan mal guarda a sus presas. La casa y la trampa abiertas... Lo dijo el poeta, *ne te verrai-je plus que dans l'éternité?*

El lugar número siete

«Ya no tengo miedo»

Alicia decía que, al atravesar el espejo, ella «comprobó con satisfacción que había un auténtico fuego, ardiendo tan animadamente como el que había dejado atrás». No uno, sino varios. Hogueras intensas, sin rastro de humos molestos. Un ardor que no da señales hasta que deja esqueletos de seres o ramas negras.

La primera luz nocturna de la zona proviene de, cómo no, el otro lado de la frontera. Más límites que cruzar y conceptos e identidades que invertir. Aunque, de entrada, lo reconocible no abandona al visitante: en la tripa de un robusto árbol, un neón guiña su ojo azul eléctrico (si el tuerto es el rey en el país de los ciegos, ¿en este pueblo ver con un solo ojo suponía distinguir con claridad la realidad y su reflejo, sin mezclarlos como en un cóctel indigesto?). Dentro, las largas mesas y barras, que ocupan lugares presidenciales en otros edificios, esperan también horas de bebida y juego. Las paredes, en cambio, se cobran la atención, así como la luz que tiñe de forma constante las ligas de fina lencería, los telones y el fondo de las copas: un carmesí intenso. La tonalidad del fuego que llamea y nunca se apaga y del incendio que avanza desde lejos sin alcanzar los escondites. Solo aquí, como en las cuevas de los trogloditas, podía lucirse el color de las brasas y la sangre como murales.

A medias prostíbulo, a medias casino, no existe diferencia de una función a otra. Reflejos y más reflejos, superpuestos. Sus estancias se conectan mediante un plano intrincado de pasillos mal vigilados y puertas custodiadas. Incluso hay una trampilla camuflada para un ser encapuchado. Es otro juego de mesa, el de viernes noche mientras los padres siguen disfrutando de su Monopoly; dragones y mazmorras y personajes enmascarados que en la realidad, al otro lado del espejo, a las niñas les vienen demasiado grandes. ¿También a ella, la que escapó de su alcoba de clase media?

Los tableros son engañosos, adoptan la dinámica del prostíbulo: una choza puede ser el harén de un par de vírgenes, un vagón abandonado se emplea como altar de un ritual, un pájaro entre barrotes es la verdad metamorfoseada en una jaula de oro. Cuentos que alguien creyó y que en un lugar como este se hicieron reales, en la ensoñación de jóvenes que reciben el beso del opio. Y alguien tuvo que salvarlas, o intentarlo. La fantasía, de existir, debe hacerlo al completo.

Así que hay que volver la vista atrás, seguir el reguero de luces breves como fognazos de linternas que se comunican por la montaña, replicando a los faros y los

barcos pesqueros. ¿Quién querría limpiar esta casa del árbol pervertida, frenar a los adultos que juegan como niños y a las niñas demasiado adultas? Los parpadeos provienen de una hilera de botellas de cristal, dispuestas en un pequeño claro junto a una pizarra sucia y montones, montones de troncos. ¿Para qué necesitaban estas gentes semejante cantidad de leña? El vidrio, en cambio, podía verter alguna certeza en un ambiente ocupado por la textura áspera y opaca de los árboles. La pizarra continúa lo que se dice en blanco; es decir, negra.

Junto al claro aguarda un edificio ancho, en cierta medida estético, como un hostel de monte diseñado por un arquitecto eremita. Las comisarías deberían proveer esto mismo, un hogar transitorio para quien busca acogida o consuelo a una pregunta que quizá tardará una vida en ser respondida. Un lugar limpio y ordenado, con forro de chapas de pino bien pulidas. El bosque sigue oyendo los secretos de sumario y las confidencias. Hasta esas rosquillas amontonadas en las cajas de las salas de reunión e interrogatorios parecen piezas talladas, en los tonos pálido y quemado que ofrecen los leños. Su aroma, recién cortado, lijado o al pie del fuego, siempre dulce como una cobertura glaseada.

¿Qué hacer cuando hay hambre y el *diner* queda lejos, la verdad y la duda se funden en una sola? Beber. Seguir otro rastro de botellas. El bar también ha sido inundado por el rojo proscrito de la comisaría; se distingue el canto de otro pájaro salvaje capturado. Los fondos rojos ciegan y acaban por no distinguirse del color que se contempla con los párpados cerrados. ¿Acaso se tienen aquí, y en los otros lugares, los ojos abiertos? ¿Cómo distinguir las visiones entre cada fase de un parpadeo? Grupos de hombres murmuran en código masónico y llevan sicomoros cosidos al pecho; se refugian para charlar donde hay libros e interiores de madera oscura y plantas trepadoras en macetas. Todo proviene de un mismo lugar, y en todos los escondrijos el único lugar los observa y los ve; quizá por eso mismo tuvieron que marcharse todos. Adonde no hubiese árboles, ni hojas de ningún tipo; pero allí, donde medra la naturaleza del pueblo, es adonde hay que encaminarse para sellar el mapa. No será difícil. Acude una voz femenina, un reflejo de mujer a punto de crecer del todo, Shalott, Monelle, Alicia: «¡Mira, pero si se está convirtiendo en una especie de niebla! Será bastante fácil pasar».

El lugar número ocho, o todos los lugares, o ninguno

«Ya no estoy sola»

Los pueblos reproducen a menor escala la iniciativa combatiente de las ciudades: algo salvaje que cercar, hacer creer a los habitantes que los árboles y los parterres son añadidos decorativos dispuestos *sobre* una maqueta, y no manifestaciones de lo que persiste *debajo*; la red de raíces, de restos humanos, la tierra mal apisonada que no serviría para el cultivo ni para la cría. Algo muerto sobre algo moribundo anula la

posibilidad de una mala conciencia, que el ciudadano compensa yendo de visita al pueblo, y el aldeano, al bosque.

El lugar de lugares, donde se fraguan y se olvidan los artificiales, debe ser donde se asuma el misterio de las cosas, que diría el rey de una torre desolada. Como él, el forastero que llega hasta aquí lo hace persiguiendo el fantasma de una muerta prematura, por cuyos supuestos padecimientos se sufre, se la idealiza, se comprueba finalmente que es más feliz en su reino blanco que en realidad es rojo. Esos toques encarnados que brillan en diferentes puntos de los alrededores, los que contaminan estructuras perfectas e importadas de la ciudad, como los pabellones, las casitas de tres pisos y los urinarios.

Se dice que una inversión atómica de las cosas no puede dar resultados saludables, pero el bosque las mantiene siempre lozanas. Él mismo parece no atravesar nunca ningún otoño, o no salir nunca de él para omitir el hecho anual de que debe rejuvenecerse. Espinosos sicomoros, pinos y maderas bastas. Ni siquiera en los vídeos de los picnics de mayor holganza se hallan flores silvestres o lomas sin viento; no hay adornos en este pueblo y el único lirio blanco fue devuelto una mañana entre orilla y roca. Tal vez el bosque sea el cuento que inventan los lugareños, o tal vez sea el bosque el que, a partir de su pozo a ras de suelo rodeado por un círculo de piedras, ha inventado al pueblo para proveerse de nuevos argumentos en una no-vida perpetua.

Por ese motivo, dentro del bosque los picos no son dos, sino infinitos; incontables opciones de desdoblamientos. El damasco de los suelos en negro y rojo. Los tapizados y las cortinas gruesas del mismo color, el enano que es un gigante y el demonio que es una virgen y un caballero, acoge lo mismo a la dama que a Lanzarote. Al otro lado, en todas las paredes del pueblo, los espejos aguardan para partirse y multiplicar los reflejos, las maneras de verse y admirarse el reflejado para expandir su relato. Que el final feliz no termine con una fórmula, ni la tragedia mediante su opuesta; que los mosqueteros que aquí vivían se reúnan veinticinco años después.

Hay que tirarse de cabeza al pozo para ser testigo de todo esto y tomar las últimas notas para el mapa de una zona que alguien tendrá que volver a cartografiar luego. La sangre es igual de roja, como el fuego igual de intenso, cuando se apoya la frente sobre el espejo.

Guía en porciones de personajes ingredientes

por Celso Hoyo Arce

Hay muchas historias en Twin Peaks (...) Algunas son historias de locura, de violencia. Algunas son corrientes, aunque todas tienen un toque de misterio.

La dama del leño.

Aunque la serie solo lo escenifica con unos pocos, todos los personajes podrían atisbarse en un espejo y no ver su rostro, sino el del maligno Bob sonriéndoles violentamente la sorpresa. Con toda seguridad, si Bob hiciera amago de mirarse en el suyo, quien saldría reflejado sería el rostro de un cineasta saboreando maliciosamente la tarta que ha hecho con el designio de todos ellos convertidos en compota de cerezas caliente: pegajosos, emulsionados, revueltos, ungidos de carcoma, campantes en la amalgama de este radiante conjunto de clichés paranormalmente fermentados que vienen a ahondar en el eterno dilema de lo que la verdad cuece y, a veces, deja cruda... Lynch o el entusiasmo de un cocinero feliz con los fuegos de cauterizar organismos... Los personajes de *Twin Peaks* caminan sobre ascuas oscuras sin saber que son la materia prima de un guiso corrompidamente encantado con la íntegra desobediencia al cumplimiento de una vetusta receta.

DALE COOPER

Mi leño oye cosas que yo no puedo oír. Pero mi leño me cuenta sobre los sonidos, sobre las nuevas palabras. Aunque ha dejado de crecer, mi leño es consciente de las cosas.

La dama del leño.

Agente Especial del FBI, Dale Cooper se instala en Twink Peaks para, de inmediato, postularse como entidad dispuesta a convertirse en mucho más que el encargado de resolver el asesinato de Laura Palmer. Sin lugar a dudas, deviene en la médula espinal de un entramado narrativo en el que él acumula escrupulosa, cómoda e intachablemente todos y cada uno de los puyazos intencionales mediante los cuales los creadores de la serie tratan de proponer la novedad inclasificable de su producto. Cooper, sin inmutarse, por su carácter afablemente alicatado a cualquier desgobierno, por lo lúcido que se muestra tanto con sus propias facultades como con las continuas asechanzas de lo improbable, se ratifica como el condensador perfecto de esta fascinante urdimbre de jugosas extrañezas entre montañas, cortinas y reposterías

autóctonas.

Desenvuelto oráculo de impensadas intuiciones, campechano masticador de súbitas conjeturas, el mayúsculo protagonista de *Twin Peaks* se gana muy pronto la confianza del espectador gracias al fascinante desprejuicio con el que está solventado el inaprehensible acopio de complejidades que lo significan. Causa un inusitado confort contemplar con celeridad que, tanto (o más) que preso del enigma que debe esclarecer, el protagonista queda seducido apacible e irremediabilmente por el encanto de un ámbito humano y geográfico ajeno, distinto al del que proviene. Hechizado al instante, Cooper prueba el café que le es ofrecido, los donuts que le son brindados, las tartas de frutos diversos que hay preparados en el Double R's y cae rendido a los encantos de un desconocido lugar al que presiente la certeza de querer formar parte y en el que no tiene rubor alguno a exponer abiertamente su insólita metodología ensoñadora.

Cooper llega a Twin Peaks y Twin Peaks se gana a Cooper por el estómago hasta engullirlo abismalmente. La tripa le juega la mala pasada que la sofisticada volubilidad de su brillante raciocinio había logrado evitar. Sus alucinaciones no le advertirán jamás de que él es el manjar ansiado: la pesadilla soñada por la centenaria maldad agazapada dentro de la población hace, de ese advenimiento sensorial y edénico, el cebo mediante el que este fervoroso adicto a la bollería elemental caiga, finalmente, en la trampa de la habitación con cortinas de terciopelo rojo.

Cuesta muy poco advertir en la pasión absoluta que el agente siente por los alimentos citados a la figura de Lynch disfrutando del artefacto televisivo que tiene en sus manos. Cooper arriba a un confín distinto al suyo de la misma forma que el cineasta se adentra en un medio expresivo ajeno a su filmografía. La exagerada y sincera adicción al café y al *fast food* del lugar corre pareja a la disposición personal con la que el creador de *Dune* disfruta pringando su sabiduría para la inmisericorde auscultación de las capas bajo la superficie de la imagen cinematográfica, dentro de la harina de desacreditado costal en la que estaba convertido el inframundo televisivo (o *fast food* del lenguaje fílmico). Por eso, más que ingrediente, Cooper es el *alter ego* ideal y tibetano en sueños que Lynch propone para que haga de pinche tranquilo que le atempere la temperatura al plato.

El espléndido trabajo interpretativo de Kyle MacLachlan se alía en favor de los buenos resultados de esa difícil misión. El aspecto calculadamente juvenil abunda en la ardua, severa, diestra e inmaculada elegancia intuitiva que define al personaje. El actor controla en todo momento cualquier tipo de desenfreno permitiendo de esta forma que la comicidad sea un factor que matice admirablemente el paseo relajado, gentil, admirador y comprensivo del personaje por entre los rostros que la investigación y la estancia en Twin Peaks le exigirá diagnosticar. Esa firmeza sonriente, afilada y volátil convierte a Cooper en el detective perfecto de un caso en el que todos los personajes relacionados con él, de súbito, van a tener que vérselas con el fosco reverso de sí mismos, que una muerte junto al lago desbocará de modo

nada inocente.

LAURA PALMER

¿Qué es un reflejo? ¿Una oportunidad de ver dos cosas? Cuando hay oportunidades para ver reflejos, siempre puede haber dos o más. Solo cuando estemos en todas partes habrá solo uno.

La dama del leño.

Laura Palmer es la guinda que desmorona el pastel, no la que lo colma. Esta hermosa muerta al anochecer, que se presenta envuelta en plásticos humedecidos, con el rostro amoratado y lleno de tierra, convierte su muerte en la auténtica fisura a través de la cual se revelará la vida pútrida sin caducar de quienes la rodeaban. El silencio bellamente sepulcral de su inerte aparición lacustre, junto a las calmas aguas frías del enigma que yace junto a ella, vapuleará la paz de miserias y fingimientos sellada entre los miembros de la población. La joven propone un misterio cuya respuesta concluirá siendo menos importante que la furia del encadenado de ases en la mala conciencia que dirimirá cada uno de aquellos al sentir menoscabada, resbaladiza, insegura, la máscara tras la que, hasta el advenimiento de esa admirada muerta, ha conspirado su existencia.

De la chica buena que hacía compañía pedagógica al hijo disminuido de la familia más poderosa de la zona, que había creado un programa de reparto de comidas en la cafetería donde trabajaba, que ayudaba con el inglés a la viuda asiática del dueño del aserradero, que poseía el título de la más bella del lugar, que era la novia del ídolo del equipo y que poseía buenas amigas en el instituto, apenas quedará sino una accidentada autopsia que concluirá con el investigador forense recostado sobre ella tras ser golpeado en la cara, y un no menos borrascoso sepelio con su asesino abrazando su ataúd dentro del hueco excavado para su tumba. La agreste inmisericordia de Lynch se frota las manos macerando en su justa dosis escabrosidad e hilaridad para con el destino físico del cuerpo de Laura.

De la misma forma que la identidad de su asesino terminará por ver diluida su importancia, lo mismo cabe decir de los resultados clínicos del reconocimiento a su cadáver. La verdadera autopsia será la desenmascarada por quienes la conocían y, por supuesto, por la investigación policial. Su vida apuñalada será el detonante de la puesta en conocimiento de la vida clandestina. *Twin Peaks* hace de la trastienda, del cuarto oscuro, del cajón doble, del escondite secreto su verdadero mapa de ruta hacia lo ignoto. La doble vida de los personajes, la madriguera mentirosa de su apuntalada transparencia, la conflagración entre lo que aparentan ser y lo que son en sombra hallan en la muerta desnudez de la joven el icono esencial de esa abrasiva ansiedad por la guarida. En cuanto que neurasténicos presentidores de un inminente

develamiento no apetecido, todos ellos comienzan a agonizar tras el descubrimiento de Peter Martell en la primera secuencia de la serie, puesto que el tiempo de la descomposición se convertirá en oxígeno espectral por todos ellos inhalado.

De Laura Palmer contemplamos su muerte y, también, los ciscos posteriores, en los que su vida queda convertida tras su plastificada defunción: planos de una grabación entre sus más íntimos allegados en los que su rostro convertido en plano congelado dará información sobre la identidad de quien la mira, evocaciones sobre el momento en que se alza con el título, fotos en la vivienda de sus padres, susurrantes y seductoras apariciones en sueños, grabaciones en cintas magnetofónicas de confidencias hechas a su médico, líneas leídas de su diario, y, como no, la vida recobrada en la hitchcockniana recreación de su figura que lleva a cabo su prima Maddy.

Vértigo estallado de entre los vivos que acuden a echarle tierra a su prematura muerte, el cuerpo que propicia la llegada de Dale Cooper a Twin Peaks, quien sabe si a conciencia, oficiará de desenterrador de esos silentes cadáveres angustiados que moran una colectividad con demasiados dementes haciendo denodados esfuerzos por enterrar la cordura de su verdadera intencionalidad. Laura Palmer asestará un luto susurrador de muchas esquelas.

LUCY MORAN y ANDY BRENNAN

Pintura. Colores. Formas. Texturas. Composición. Repetición de formas. Contraste. Dejemos que la naturaleza nos guíe. La naturaleza es la gran maestra. ¿Quién es el director? A veces los chistes son bienvenidos.

La dama del leño.

Leales, divertidos, dispuestos y esforzados, Lucy y Andy (junto con el adjunto de comisaría Hawk y el doctor Hayward) vienen a conformar, para con su superior, el *sheriff* Truman, el acopio de rendido vasallaje y de solícita admiración que este depara a Dale Cooper. Y, por causa de sus puntuales características insólitas, quizás sean la explicación más inmediata a la condescendencia con la que aquel asume la estrambótica metodología no científica dirimida por el agente especial del FBI: el espectador no tarda ni un instante en cerciorarse de que la máxima autoridad policial de la población está más que acostumbrada a vérselas con dos colaboradores cuyo comportamiento dista mucho de ser el esperable en un emplazamiento en el que se supone el trabajo de profesionales con la cordura bien en perfecto estado de mantenimiento.

Lucy y Andy, cual roedores de *cartoon* o discordancias humanas prestadas por una comedia de Blake Edwards, tienen la nada despreciable tarea de aportar una nota revoltosa y humorística, que, por su saludable requiebro estrambótico, termina

conformándose como uno de los más deliciosos dispositivos menoscabadores de la entereza del relato clásico, que con tanto denuedo fueron urdidos por los autores de la serie.

Las retórica aniñada, detallista, redundante, del verbo expresado por Lucy en la mayoría de sus indicaciones, así como la utilización accidentalmente cómica que se hace de alguna de las acciones cometidas por Andy (desde esa propensión al lloriqueo irreprimible frente a un cadáver hasta el espíritu malapata que exhibe en la memorable secuencia en la que, sin quererlo, logra encontrar el escondite en el que estaba oculto un alijo tras propinarse un morrocotudo tablonazo en la cara, que lo deja tambaleándose un buen rato) se postulan como insospechados aldabonazos cómicos a los que el ímpetu aturridor privilegiado durante todo el relato no sabe renegar.

A todo ello cabe añadirle el hecho de que sean los protagonistas de una subtrama que reclama para sí una curiosa vindicación del culebrón amoroso propio de los seriales a los que *Twin Peaks* se jacta de castigar de cara a la pared con la nariz de payaso puesta: el curioso episodio de la paternidad del bebé que espera Lucy hará que Andy entre en pugna con Dick Tremayne, un engreído galán de pelo engominado que trabaja en el Horne's Department Store. Este simpático tándem de personajes vivirá una relación condenada a concluir tan felizmente como solo ellos ansían procurarse. Inmaculados, íntegros y pudorosos, resultan un extraño oasis de simplicidad, a través del cual la maldad no halla resquicio por el que inocularse

SHERIFF TRUMAN

¿Tenemos tiempo para conocer las razones de los diversos comportamientos de los seres humanos? Creo que no. Algunos se toman el tiempo. ¿Se les llama detectives?

La dama del leño.

Leal compañero de fatigas e hipótesis, el bueno del *sheriff* Truman se convierte de inmediato en aliado confidencial, atento y entregado del agente Cooper. La pronta, férrea complicidad surgida entre ambos acumula sin estridencia alguna la intensidad observativa que caracteriza al punto de vista celador privilegiado para otear el comportamiento de todos los personajes de la serie.

Truman conoce a Cooper y este apenas tarda nada en revelar su naturaleza cordialmente aconvencional. Lejos de dirimir el más mínimo cuestionamiento, la paciente admiración con la que el *sheriff* responde a la inclasificable querencia del agente federal por el desbarre intuitivo, por el acatamiento a la revelación soñada y por la presentida lógica de lo intangible condensa el aplomo con el que la irrupción de lo estrambótico es asumido, capturado y convertido en latido singular durante toda

la serie.

Esa oposición de caracteres abunda en la riqueza de matices adjudicados a ambos. La comparativa de reacciones que se establece dentro de esta relación de estirpe (por la fidelidad inquebrantable y el constante refuerzo mutuo) casi «fordiana» resulta jugosa y fundamental. Noble, cabal, respetado y defensor con causa del territorio en el que su presencia vindica la ley, Truman convoca en su contundente transparencia la llaneza humana que tanto admira y encandila a Cooper. El *sheriff*, además de su introductor al obligado paisanaje descubierto tras la aparición del cadáver de Laura Palmer, devendrá en su guía certero por entre las opacidades enquistadas en la población.

La oposición entre individuo propenso al pensamiento excéntrico e individuo apoyado en la razón más austera y elemental, concluye por definir tanto las virtudes como las carencias de este último. Truman, protector, estricto y sensible, no dudará en buscar con su puño la mandíbula del engreído y maleducado agente Rosenfield para mitigar sus cínicos excesos verbales empleados contra sus colaboradores. Por otro lado, mientras Cooper es capaz de advertir sentimientos amorosos secretos con solo observar un gesto, él, por ejemplo, es incapaz de presentir el pasado nada nítido de su amada Josie. Acaso por ello este honrado vindicador de la razón palpable dentro de una comunidad roída de frenéticos, alienados e idos de ella no sepa salvar la vida de la enigmática mujer a quien no cesa de entregarle la ignorante pureza de su bien máspreciado.

BENJAMIN HORNE

Dentro de ti, sabes si has herido a alguien. Lo sabes. Si has herido a alguien, no esperes más para arreglar las cosas. El mundo podría colapsarse de la tristeza mientras tanto.

La dama del leño.

Villano todopoderoso, Benjamin Horne cabalgará durante buena parte de la serie sobre los codiciosos lomos de su insondable ansia de poder para, finalmente, quedar convertido en su envés más patéticamente párvulo: el demonio en escombros lanzado contra el útero dantesco de una sinrazón aññada e historicista; la víbora maléfica condescendiendo ante el veneno no previsto de una inhabilitadora regresión.

Arquetípico magnate malvado, la doblez más importante obsequiada al espectador mediante su incorporación a esta plantilla de ridiculizados atónitos, más allá de la traumática deriva mental antes citada, quizás sea la de estar construido como personaje plenamente consciente de su dependencia telefílmica: Horne bebe directamente del adinerado sin escrúpulos, clásico e imprescindible, que los seriales de los ochenta se encargaron de caducar hasta la nada monolítica. De ahí que,

ayudado de la efectiva capacidad histriónica con la que lo esculpe Richard Beymer, este maligno Benjamin se implique en este cúmulo de malevolencias desde esa pátina rebeldemente exagerada que vitamina a toda nutritiva parodia.

Buena parte del entramado narrativo de la serie evidencia la dimensión del poder del personaje, pues participa en la mayoría de las subtramas esgrimidas en aquel. Benjamin Horner, siempre trajeado, fumando puro y avaricia sin parar, de gesto risueñamente falso, suministra, expende, maquina, desde el dictado de su trillada ambición, la ruindad física del lugar en oposición a la siniestra execración ambiental proveniente de las montañas en forma de miedo milenario.

El organigrama de los zarpazos de sus garras es muy extenso: jefe de Leland Palmer, amante enemigo de Catherine Martell, propietario del *One Eyed Jacks* (y, por lo tanto, máximo responsable de la red de prostitución con origen en la sección de perfumes de sus grandes almacenes) y del Great Northern Hotel (lugar en el que tiene su despacho, maquina sus complots y, además, se aloja el agente Cooper), requeridor de los servicios de Leo Johnson, enamorado de Laura Palmer, posible padre secreto de Donna Hayward, y, como no, padre de la ingobernable Audrey.

Con la osada Audrey, dirimirá uno de los episodios más memorables de la serie al casi mantener una impensable relación incestuosa, que ella evita utilizando una máscara. Padre e hija sometidos a la emboscada del mal, entendido este como ritual genético, como engendrador insaciable de vericuetos que culminan con la degeneración disfrazada, protegida y camaleónica. Benjamin Horne ejecuta poderes en la sombra dentro de un laberinto de dispersos y retorcidos intereses en el que lo umbrío concluye siempre imponiendo un poder superior al suyo. De ahí que quede convertido en las migas de pan francés que tanto le gustaba comer siendo un niño.

AUDREY HORNE

Las complicaciones se extienden. Vivimos en un mundo donde nada es sencillo. Cada día, justo cuando pensamos que tenemos las cosas controladas, de repente se introduce algún elemento nuevo y todo se complica aún más.

La dama del leño.

Gata, tejado y zinc de una misma voluntad, la eternamente joven Audrey Horne no concluye en ningún momento de contonear el privilegio de saberse burbuja musical insolente. Seductora a bordo de un cadencioso pentagrama, la hija de Benjamin Horne trasciende con tranquilo desparpajo el rol de fierecilla indomable desde el que está concebida su extraordinaria implicación en esta bribona aglutinación de cautivos indescifrables. Audrey cree que su padre no la quiere y por ello se ensaña con él su diestra facilidad para el capricho dinamitador. Capaz de la

inocencia más ceñida, su minina apariencia de niña rica distante esconde adolescentemente una contumaz pericia para el escondite, el capricho y la persuasión.

Audrey se maneja con soltura por entre pasillos, habitaciones, lechos y osadías varias. En una serie que hace del cuarto oscuro el habitáculo medular significativo tanto para la configuración de los espacios físicos como de los mentales, ella ejerce de preciosa alimaña danzante, encantada de su facultad para el agazapamiento avizor entre cámaras secretas desde las que atisbar alianzas escondidas y estrategias que desestabilizar.

Obstinada sin temor alguno, llevará hasta el límite el arrojado enamorado que enciende su pasión por el agente Cooper: una máscara evitará la inminencia de un incesto no deseado, su rostro disfraz negará la posibilidad de esa máxima perversión que hubiera sido la aceptación sexual del padre no querido y, ahí, desenmascarado. Revelación y fingimiento llevados al extremo, fundidos cual simbiosis indescifrable, cual condena imposible de evitar.

Acaso, por esta capacidad tan aterciopelada para tentar lo imposible en aras del logro febrilmente ansiado, sea asaz injusto verla convertida en vulgar protagonista de un edulcorado romance aviador. Un final que la sitúa en el centro mismo de una deflagración la repone al pódium del que en ningún momento habría que haberla bajado. Audrey sabe bailar sola, porque ha aprendido a caminar en soledad la música que suena bajo sus pies. Ritmo, chasquidos y mordisqueo de labios, estos dieciocho años perpetuos gatean con cuidada arrogancia su sabiduría para combatir con desestima, sin inmutarse, la atmosférica partitura de la locura que suena a su alrededor.

NADINE HURTLEY

A veces mi enfado ante el fuego es evidente. A veces no es enfado realmente.

Puede parecer como tal, pero ¿podría ser una pista?

La dama del leño.

Locura evidenciada sin tapujo alguno, desequilibrio andante y agobiante, Nadine Hurtley, cercenando de partida cualquier atisbo de la pérfida doblez generalizada, exhibiendo de modo frontal su unívoca naturaleza desquiciada, soporta sobre sus enfermos hombros, a la vista de vecinos y espectadores, la nítida saña sardónica desde la que están pincelados tanto los personajes como las derivas narrativas adjuntadas a cada uno de ellos.

La fastidiosa imposibilidad para la templanza que expele una y otra vez esta odiosa mujer forzada verá convertida en verdadera chifladura su trayectoria cuando, tras intentar suicidarse ingiriendo una mayúscula cantidad de medicamentos, despierte del coma creyéndose una adolescente de instituto. La falta de medida en la

duración de este formidable hallazgo hace que, por desgracia, la disparatada saña burlesca devenga en elemento penosamente estancado y repetitivo.

Agresividad, ira, acritud y repulsión personificadas, semejante ristra de bisuterías insoportables sirven para poner de manifiesto la paciencia surrealísticamente impasible que adorna el carácter de su esposo, sin duda, la víctima principal de la pus mortificante segregada por este personaje/pústula. Nadine, monstruo engendrado sin razón, grotesca bruja del parche, aparece empeñada en la consecución de un invento que desea patentar: unos rieles de cortina silenciosos. La ceguera y la torpeza emocionales que padece le impiden, siempre, tomar conciencia de su propio ruido molesto: al menos, ella, al contrario de lo que ocurre con la mayoría de sus vecinos, no tiene que preocuparse por amortiguar los chirridos del rumor oxidado que sopla tras las cortinas de su alma.

LEO JOHNSON

El sueño del sufrimiento y del dolor. Dolor para la víctima. Dolor para el causante del dolor. Un círculo del dolor.

La dama del leño.

Cuerpo sometido a las más ensañadas vejaciones, Leo Johnson asume, en su maldad atolondrada, chulesca, desagradable e irascible, la función de víctima obligada a acatar el dolor físico impuesto por quien lo tiene a recaudo de una voluntad con ánimos de venganza o de mera práctica placentera de la vileza y del tormento. Camionero enfrascado en rutas con la legalidad amordazada, sabueso sin escrúpulos, cómplice asesino en horas extras, celoso maltratador de su joven esposa, Leo define sin inmutarse la figura del villano de medio pelo, situado casi siempre justo en el lugar que más le conviene a la mano que requiere sus servicios y, muchísimo menos, a la integridad de su desconfiada torpeza.

Si convenimos que la mayoría de los personajes de la serie arrastra febrilmente un secreto que, tarde o temprano, acude expiatoriamente a la superficie del conocimiento, Leo Johnson, sin embargo, incorpora uno que no lo es en absoluto, pero que plantea un a abrumadora interrogante al espectador: ¿qué demonios vio en él la inocente Shelly para quedar sujeta a merced de su injusta e inmisericorde conducta? La respuesta, quizás, sea que la parálisis de Johnson será aprovechada como excusa para una deriva narrativa que obliga a tantear el género del terror: el comportamiento de Shelly y Bobby con el inmovilizado Leo le abocan a un auténtico calvario corporal, que concluirá con este último convertido en criatura zaherida por un impío esbirro de la crueldad. El morbo observacional, la mostración de la violencia hallan, en él, la carne apaleada imprescindible para escorar al relato hacia una bestialidad, una repulsión y una degeneración hartamente improbables en los

culebrones televisivos dominantes.

Los plásticos que conforman una de las paredes de la casa en la que viven Leo y Shelly remiten a los que cubren el cadáver de Laura Palmer en el momento de ser descubierto: cuesta poco advertir en la inquina con la que es flagelado este incauto camionero desapacible la tortura deparada a Laura la noche en la que sucumbió de forma homicida al oscuro lado de su falsa candidez.

CATHERINE MARTELL

La ira está normalmente presente en discusiones y peleas. La ira es una emoción clasificada normalmente como negativa. Las emociones negativas pueden causar problemas en nuestro entorno y en la salud de nuestro cuerpo.

La dama del leño.

La vieja malvada del lugar se nos presenta destronada, a la espera de su oportunidad para recuperar el poder perdido, usurpado por un malhadado golpe del destino y por la aparición de una mujer asiática que ocupa el lugar que ella cree que le pertenece por trayectoria al frente del aserradero familiar. Quizás, por ello, Catherine Martell se asemeje en su apariencia, en su comportamiento, en sus modos de actuar a una vieja gloria del mundo del escenario que aún no ha asimilado que los tiempos de primera actriz de la compañía ya han pasado por encima de su engreimiento. Su forma de despreciar al hombre que la ama, de amar al hombre que la detesta, de odiar a la joven mujer que la ha convertido en voz secundaria y no obedecida, de conspirar canónicamente, de esperar irascible su oportunidad, revelan argucias propias de la no asimilación de un papel sobrellevado degradatoriamente.

Si convenimos que el rasgo común en la mayoría de las criaturas que pululan *Twin Peaks* es la ocultación de la verdadera identidad, Catherine Martell, sin duda alguna, es el personaje que ejemplifica de forma más evidente esta idea de la interpretación de un papel, de la recreación de una identidad mediante un disfraz, el de la puesta en escena de un yo completamente inventado con el fin de lograr un determinado beneficio, en este caso, una calculada venganza personal mediante la cual darle la vuelta al guión decidido por su enemigo, para poseer de nuevo la vara de mando perdida. En el fondo, casi todos los moradores del pueblo que da nombre a la serie no son sino malos actores de una función en la que ellos creen que han escrito sus propios diálogos, existencias disimuladas que no alcanzan a tener conciencia de que son marionetas con hilos manejados por un mal superior.

Catherine no solo caminará sobre el fuego sino que representará que ha ardidado en él para reencarnarse, delirantemente, en ejecutivo japonés arribado a Twin Peaks con succulenta (y falsa) oferta económica debajo del brazo. Ave Fénix presentada en rencorosos, escarnecidos rescoldos, renacerá victoriosa de entre esas cenizas tras

salvaguardarse de unas llamas maquinadas para su incineración definitiva.

Tras ese éxito, obligará a sus dos rivales a vérselas con la representación de un rol tan regocijante para ella como ignominioso para ambos perdedores: a Benjamin Horne, el de la pugna con la humillación y el destierro de una pueril locura; a Josie, con el de ser su propia criada a jornada de completa vejación. La hermana del propietario del aserradero vence por hacer de la dramaturgia un recurso batallador. La serie también, al tener el descaro de dramatizar con virtuosismo el pertinaz disparate frente la lógica y a la verosimilitud.

NORMA JENNINGS

Algunas veces la naturaleza nos juega malas pasadas e imaginamos que somos algo distinto a lo que realmente somos. ¿Es eso la clave de la vida en general?

La dama del leño.

Dentro de este panal acumulado de avispa blandiendo su aguijón a ciegas, Norma es quien amasa la rica miel de un lugar tan proclive a la púa y a la porción de pastel. La propietaria del R R es quien guarda la receta de la tarta más demandada; es, por lo tanto, la hornera madre a cuyo local/enjambre acuden todos los amantes del *pie* a dejarse seducir por la dulce picadura de ese manjar de frutas convertidas en sorpresa caliente y adictiva.

En un ámbito tan alimentado de farsas, mentiras y recámaras, sus tartas, sus cafés, sus batidos y helados son, quizás, el único refugio de la verdad: nadie disimula frente a estas viandas, no hay un ápice de insinceridad en las reacciones posteriores al engullimiento del plato dispuesto sobre la mesa. El agente Cooper, por ejemplo, mastica en ella el auténtico elixir de la subyugación irracional para con el gozo de hallarse en esa población remota: el caballero de la intuición y la precisión ensoñadora cae rendido a la prosodia densa y crujiente de las tartas que Norma mimba en su horno. Para desgracia suya, el dechado de sinceridad será tal, que su propia madre (una feroz crítica gastronómica, cómo no, oculta), la única a la que sus propuestas le parecen deleznable, no será capaz de falsear su valoración publicada aún a sabiendas del daño que le causa a su hija.

Perfecta profesional de la hostelería, gentil regente del famoso lugar, comprensiva y protectora jefa de sus empleadas, Norma, sin embargo, fuera del local es incapaz de procurarse la felicidad que sabe organizarse detrás de la barra. En su eternamente aplazada relación amorosa con el bueno de Big Harley, no acaba jamás de cogerle el punto exacto a la consecución de la estabilidad emocional que tanto ansía: él está casado con una vieja compañera del instituto; es profundamente infeliz con esta desequilibrada, pero no tiene el valor de abandonarla para aventurarse a lograr la vida

ansiada con aquella. La bella Norma asume con añosa y desventurada aflicción que la perfecta dulzura de lo que sus manos saben hornear es sensitivamente inversa al sabor deparado por la agria insatisfacción procurada a sus sentimientos.

DONNA HAYWARD

Entonces, el día en que llega la tristeza preguntamos: «¿Esta es la tristeza que me hace llorar, esta tristeza que me desgarrar el corazón cesará algún día?»

La respuesta, por supuesto, es sí.

La dama del leño.

Donna queda definida por un hueco, una ausencia, un cuerpo que no está en el lugar establecido por la rutina estudiantil a la que pertenece. De ahí que sea la primera en llorar dentro de la clase del instituto a la que Laura Palmer no puede ir, porque su vida ha aparecido ahogada y envuelta entre plásticos a la orilla de un lago. Donna y Laura han sido amigas íntimas desde la infancia. Tras ver correr chillando a una joven por el patio a través de la ventana del aula, intuye que a su preciada amiga le ha ocurrido algo fatal. Donna pronto cae en el desconsuelo más incontenible antes de que el director del colegio anuncie el infortunio. Semejante adelanto desgarrador apercibe que sabe cosas de Laura que la mayoría desconoce. Los lazos de afecto dirimidos dentro de ese privilegiado palco entre bambalinas confidenciales impondrán las reglas de su comportamiento.

Hermosa, abnegada, sensible y obstinada, Donna Hayward define esa belleza angulada pregnante, intuitiva, preconizadora de posibles riesgos tan del gusto de Lynch y, como no, de Hitchcock. No dudará en traspasar la ventana de la discreta existencia de un apocado agorafobo, ni de ser cómplice en la escenificada resurrección de Laura, aprovechando el asombroso parecido de su prima Maddy. Su obsesión por esclarecer la autoría del crimen es tan acuciante como el cargo de conciencia abrumador que le supone estar enamorada de James, el joven motero que Laura amaba en secreto.

Donna confesará sigilos de Laura, leerá su diario secreto, escuchara unas grabaciones hechas a su doctor poco antes de morir y luchará apasionadamente por lograr la estabilidad afectiva con James... Donna repasa, recompone, revive la vida abandonada por su amiga. Acaso la primera cumpla en la serie el rol de escenificar la respetable existencia que todos creían en la segunda. Donna es la apariencia comedida, cabal, entusiasta y benévola que Laura se esforzaba por fingir. A través del hueco abierto por la muerte de esta, ella, excelente estudiante, hija modélica, comportamiento irreprochable, tratará de reafirmar abiertamente los cimientos deudores de su ansiosa voluntad.

BOBBY BRIGGS

*A veces, cuando vemos los ojos, esas terribles veces en las vemos los ojos,
ojos que no tienen alma, entonces reconocemos una oscuridad.*

La dama del leño.

La primera señal de alerta con respecto al sacrílego espíritu revelador sobre el que se asienta la voluntad narrativa con la que está diseñado este impenitente embrollo de lunáticos designios la dispone el hecho de que, casi a continuación de la aparición del cuerpo sin vida amortajado entre plásticos, se ponga de manifiesto que ni Laura amaba a su novio oficial, ni este le correspondía tampoco. Así pues, Bobby Briggs principia, ungido por ese aliento ruin, infiel, oculto y mentiroso, cómo la emergencia de su verdad espoleará la colectiva catarsis desenmascaradora posterior. Esta argucia de guión se convertirá en acto de justicia aplicado a todos los congregados en torno a la muerte sobrevenida a orillas del lago.

Capitán del equipo del instituto, hijo de respetado militar, golfillo de poca monta, cobarde convulso, patrañero guaperas, niño malo de parcas luces, Bobby despierta escasas simpatías por cuanto, en un principio, se presenta con el reverso indocumentado, lenguaraz, caprichoso y chulesco del hombre con el que Laura estaba engañándole, James Hurley, el callado motero enamorado.

Sin embargo, quizás sea, contra todo pronóstico, el único personaje al que se le da la oportunidad de proclamar una frontal honestidad declamadora, gracias a la cual, de súbito, se le atisba una capacidad certeramente enjuiciadora: es el único que tiene el coraje de exclamar la verdad no dicha, la palabra justa en la mentira/máscara ajena, el verbo alumbrador en medio de un luto carcomido de diabólicas conciencias. Falacia y franqueza engominadas pringosamente, la mínima rebeldía con causa espoleada por este truhan pueblerino deviene en símbolo de la impotencia impuesta por las pacatas ambiciones ahogadas entre montañas de temor que padecen los escuchadores de ese arrebatado de exactitud acusativa.

JOSIE PACKARD

*Algunas veces queremos escondernos de nosotros mismos.
No queremos ser nosotros. Es demasiado difícil ser nosotros.*

La dama del leño.

Twin Peaks inicia su andadura con el rostro de una mujer mirándose en el espejo y concluye con el personaje masculino principal lanzado a esa misma acción. Así pues, Josie Packard es la primera en someterse al juicio de esa imagen simétrica pero

intangible. La serie, poco a poco, sigilosamente, impondrá una iterativa andadura autoreconocible a la mayoría de criaturas congregadas.

El meollo dramático de la ficción se sustancia en ese examen forzado, no querido, temido, aplazado. Cada personaje deberá de darse de mandíbula con su reverso frente al espejo sabiendo que este devolverá una imagen que distará mucho de ser la que aparenta. Del forcejeo con esa verdad simuladora, surgirán las aristas flameantes encargadas de encender el fuego que los encamina hacia esa fatídica crueldad anidada en ellos mismos.

Josie Packard, por ejemplo, se mira y ve alguien muy distinto al que contemplan los ojos del *sheriff* Truman cuando la observan cercana y afectivamente. Esa imagen asumida por el hombre que la ama distará mucho de ser la que viera Catherine, su víbora cuñada, al asomarse frente al espejo en el que le gustaría ser ella la imagen proyectada, pues Josie ocupa el lugar de poder anhelado por su pérfida ambición. La hermana de su difunto esposo atisba, por tanto, un rostro enemigo, un rival al que combatir hasta lograr el cetro proyectado por su avaricia. Cada personaje descubre el rostro esculpido por su propia enajenación y, también, por la de quien se situara a su espalda.

Y, sin embargo, ni el *sheriff* Truman, ni Catherine, ni ningún otro que la vigilase alcanzaría jamás a atinar la verdad de esta mujer sentada, de mañana, en soledad, frente a un espejo: Josie es un exótico pelele, una conspiratoria marioneta, una criatura sometida al imperativo dominador de su amo. Seguramente, esta misteriosa mujer asiática es la única capaz de saber que la imagen con la que le castiga el cristal no es otra si no la de una muñeca de trapo sabedora de que va a quedar convertida en deshilachado esparcido cuando a su señor le apetezca verla yacer así. Twin Peaks, más allá de circunscribirse a la extensión geográfica que definen sus límites como población, se urbaniza en torno al laberinto de espejos encargado de devolver con precisión a cada uno de sus moradores el fidedigno espasmo de su propia deformación, esto es, de su procelosa verdad evitada.

LELAND PALMER

Todo lo que vemos en este mundo se basa en las ideas de alguien. Algunas ideas son destructivas, algunas son constructivas. Algunas ideas pueden llegar en forma de sueños.

La dama del leño.

Leland Palmer sobrelleva, en su espeluznante tesitura personal, el protocolo intencional de la serie entera. El padre de Laura corporeiza, introyecta en un solo (y demoníaco) hallazgo el preclaro propósito generatriz maquinado por los creadores de la serie: si *Twin Peaks* asume el modelo de serial detectivesco al uso, para, una vez

evidenciado el postulado de un crimen que resolver, incomodarlo, atravesarlo de saetas, vampirizarle las expectativas hasta la más novedosa desestabilización canónica, el desgraciado Leland Palmer no es sino el trasunto ideal de esa camaleónica devastación escénica: el abogado de Benjamin Horne, padre del enigma exánime sobre el cual principia el abigarrado ramaje de impensadas providencias, es un cuerpo poseído por el mal, un organismo a la deriva naufragado por la voluntad del maligno Bob, el depravado monstruo feroz, auténtico pulmón de la malevolencia caliginosa que respiran todos los habitantes de la población.

Tras la convulsa figura de hombre drásticamente abatido por la brutal muerte de su única hija, el espectador se enfrenta a un individuo que, no se sabe desde cuándo, ha perdido el control de sus acciones, sobrellevando la condición de ser cárcel patética de un preso que lo gobierna desde dentro, a desconcertante golpe de iniquidad, exclamación llorona y atrabiliario comportamiento público. Leland no tiene quien le quiera hacer de pareja de baile, porque baila mal, chilla y gimotea. Es un melancólico a espasmos, un fantasma chirriante, en cuyo interior vocifera un director de orquesta empeñado en descompasarle el ritmo que en su chillona conciencia descerraja la danza macabra de la violación y el asesinato de su querida Laura.

Destrozado, hecho añicos, psicológicamente en desahucio, Leland Palmer, en tanto que organismo poseído por un ser hambriento de impiedad, deviene en atormentado disparate impelido a placer de esa insaciable voluntad homicida. Bob abusa de él con la misma placentera animadversión que los creadores de la serie utilizan de materia prima para cocinar distinta la consabida integridad del modelo de serial convocado. Aquellos pusieron de manifiesto la sinrazón y la nadería creativa a la que este había llegado, obligándolo a osadías, retorcimientos y procacidades narrativas vetadas por su masticable corrección. Leland, mascado y exprimido, solo descansará en paz al verse convertido en la nada ensoñadora de un hombre que exclama su inocencia dentro del sueño de otro.

PERSONAJES AROMÁTICOS

*En la vida hay cosas que existen pero nuestros ojos no las pueden ver.
¿Habéis visto alguna vez algo asombroso que los demás no podían ver? ¿Por
qué algunas cosas están fuera de nuestra vista?*

La dama del leño.

Espolvoreados desde la urgente ensoñación, salpimentadores quiméricos de la razón burlada y la accidentada verosimilitud, un enano danzarín, un vetusto camarero, un hombre gigantesco y un demonio de larga melena, dentro de una serie pululada de excéntricos cuerdamente mimados y de cuerdos excéntricamente

vapuleados con ácido mímico, serán los encargados de abocar la serie contra el cabal territorio de la subjetividad más absoluta, y de aromatizar la locura colectiva manejando su influencia desde un placentero habitáculo mental: el reino de lo intangible, de lo soñado, de lo presentido y de lo temido, el magma germinal desde el que todo surge y escapa, la esencia desde la que emana la luz que todo lo proyecta y la opacidad que todo lo confunde, el poro embrionario desde el que comienzan a sudar los auspicios... *Twin Peaks* concreta en estas minúsculas partículas hábilmente esparcidas el secreto de su sabrosa incertidumbre: no hay más solución que la del propio interrogante, ni más verdad que la de la maldad oculta succionando.

El agente Cooper soñará con el enano vestido de rojo que habla con palabras dichas al revés y baila sin parar, intuirá al viejo camarero delirado mientras yace en el suelo tras haber recibido varios disparos al abrir la puerta de su habitación, precisará de un gigante que, en súbitas apariciones premonitorias, le dará abstractas pistas asaz certeras y necesarias y, finalmente, presentirá que Bob ha dejado de ser una cita angustiosa leída en el diario de Laura Palmer para lograr abismarse vencedor, señor del espejo, en las entrañas de su atrevimiento.

El brillante protagonista del relato aglutina en su itinerario la presencia (o la invocación) de este delirante estruendo de surrealistas certezas, que le servirán para irrumpir terroríficamente en el reino de las soluciones definitivas: el otro lado del espejo, ese en el que se miraba Josie al principio, ese que asomará cuando él, en el último instante, corra a contemplarse en el suyo para cerciorarse de que ya no le pertenece la imagen reflejada. Acaso Cooper, ayudado por todos ellos, en ese momento, ha comenzado a comprender por qué Laura deseaba empezar a morir.

LA DAMA DEL LEÑO

¿Está el carro delante del caballo?

La dama del leño.

Un plano fijo bastará para desconocer con profundidad, cada vez más, aparición tras aparición, discurso tras discurso, a esta mujer sentada en el comedor de su casa, que interpela la mirada del espectador (sito posiblemente en el suyo) mirando frontalmente a la cámara, tratando así de acaparar su total atención al principio de cada episodio. Se trata de Margaret Lanterman, la viuda solitaria a la que todos los habitantes del pueblo conocen como la Dama del leño, puesto que lleva siempre abrazado un alargado pedazo de madera cual si se tratara de un bebé.

Por un lado, el personaje, dentro de la serie, no acapara ninguna trama propia, sino que tiene unas cuantas apariciones en distintas secuencias bien espaciadas entre sí. Sin duda, se trata de uno de los recursos más logrados y fecundos de todos los pergeñados para explicitar la naturaleza congruentemente anómala sobre la que se

sustenta la singularidad del trabajo en su globalidad. Entre la locura adjudicada públicamente y la cordura explicativa en el trato cercano, el personaje asume con absoluta naturalidad el puente que inicia su reconocible apariencia y concluye en las válidas revelaciones que dice escucharle al leño.

De otro, en tanto que personaje de hechuras casi pictóricas situado en calidad de busto parlante al inicio de cada episodio, podemos concluir que Lynch la utiliza como oráculo surrealista, elucubradora de sentencias inconcretas, cuestionadoras, pero que en modo alguno facilitarán la perspicacia del segmento narrativo visto a continuación. De alguna forma, el cineasta hace de ella el leño extradiegético que necesita la serie para concretar el misterio constante sobre el que está combustionada la agresiva madeja de interrogaciones planificada.

Lynch, pese a la inalterable austeridad expresiva, la mima de la misma forma que ella custodia a su madero. La fijeza del plano insta formalmente a la tiesura de esa criatura de madera. Capricho, anomalía y ternura quedan aglutinados en ese cálido de gesto de la palma de la mano abierta siempre sobre ella, como cuidándole la enjuta eternidad de su sueño. No sabemos nada sobre el motivo por el cual Margareth nos habla, ni qué quiere transmitir, ni cuál es el significado de sus mensajes. Ni falta que hace. Ese enigma modela la única verdad insoslayable: los personajes de *Twin Peaks* no son más que una volátil acumulación de sigilos, entresijos y preguntas, con la respuesta encerrada en esa misma interrogación que ni el leño de la dama sabe contestar.

LAS SOCIEDADES OCULTAS

Por Óscar de Julián

Juez Clinton Sternwood: Señor Cooper, ¿qué le parece este rincón del mundo?

Cooper: El cielo, señor.

Juez: Bueno, pues este cielo incluye incendios provocados, homicidios múltiples, y un intento de asesinato a un agente federal.

Cooper: El cielo es un lugar extenso e interesante, señor.

Para el Agente Especial Dale Bartholomew Cooper, Twin Peaks es el cielo. Cuesta creerlo, ya que sus experiencias plenamente positivas en el pueblo parecen reducirse a la bondad de la policía, el encanto de los Abetos Douglas, el esplendor de los donuts y el café, el buen servicio del Hotel y el hermoso rostro de Audrey Horne. El resto, con algunos matices, es un compendio de depravación. Y sin embargo, Cooper está convencido de que está en el mejor de los mundos posibles. Intentemos entenderlo.

EL BOSQUE

El Bosque, con mayúsculas, es el espacio central de Twin Peaks. Un espacio que David Lynch ha utilizado asiduamente para invocar a nuestro lado oscuro, casi siempre al final de carreteras nocturnas. Todas las de *Carretera perdida*. Frank Booth deteniendo el coche para besar a Jeffrey Beaumont con los labios pintados en *Terciopelo azul*. O Sailor y Lula encontrando en mitad del camino a la joven ensangrentada en *Corazón Salvaje*. O el fatal accidente en el que la mujer morena, que estaba a punto de ser asesinada, pierde la memoria en *Mulholland drive*. El Bosque y sus inmediaciones sacan a la superficie lo que borbotea debajo de nosotros. De ese modo, en *Twin Peaks*, proporciona las claves no solo para el esclarecimiento de los hechos, sino también para el autoconocimiento. Porque *Twin Peaks* es, fundamentalmente, el recorrido de un hombre, Cooper, y de un pueblo, hacia el autoconocimiento. Al menos eso es lo que parecía apuntar, antes de que la serie fuera tristemente clausurada.

Todo en *Twin Peaks* lleva a un mismo punto: el bosque de Ghostwood. Lynch y Frost ya nos ponen sobre la pista en los créditos iniciales, que finalizan con el reflejo de los árboles sobre el río. En el primer episodio de la temporada 2, los créditos disfrutan de un plano adicional: un enorme leño. Y el cadáver de Laura Palmer aparece junto a un leño inmenso. A partir de ahí, toda la investigación conduce una y otra vez al bosque.

Benjamin Horne y Catherine Martell pretenden levantar allí una urbanización. Diversos personajes se citan allí: Donna y James, observados por Jacoby; Cooper y el Mayor Briggs; Leo, Mike y Bobby; Hank y Leo... y casi siempre su encuentro está rodeado de una atmósfera ominosa. Los más diversos escenarios se suceden en el interior del bosque o en sus alrededores: el vagón, la Cueva del Búho, la cabaña de Windom Earle, la casa de Margaret, la de Jacques Renault y sus cortinas rojas, la de Leo y Shelly junto a la carretera.

Todo lo que rodea al bosque tiende al bosque. Lo que quiere decir que el pueblo entero está atrapado por su influjo, pues debajo de la aparente normalidad, heredada del Lumberton de *Terciopelo azul*, se mueven todo tipo de colectivos y asociaciones que pretenden enfrentarse a su misterio. Y aquí es donde Cooper encuentra un universo insondable de Sociedades Secretas y Ocultas.

LAS SOCIEDADES SECRETAS

Estas serían las Sociedades que se organizan alrededor del misterio del bosque y que adoptan algo parecido al ropaje de la Razón. Hay dos Sociedades principales: Bookhouse y el Proyecto Libro Azul.

Bookhouse es la Sociedad Secreta local, liderada por el *sheriff* Truman, Ed y Hawk (y en el pasado, Hank), y a la que muy pronto se añadirá Cooper. Bookhouse, sociedad que Lynch y Frost contemplan con indudable simpatía, lucha contra algo indefinido que llama «el mal que está en el bosque». Por su parte, el Proyecto Libro Azul está inspirado en un auténtico Proyecto de las Fuerzas Aéreas que estudiaba los posibles fenómenos de OVNIS, y cuya mayor o menor pertinencia siempre ha sido objeto de controversia; es cierto que se clausuró en 1969, si bien su continuidad en la sombra se antoja pura invención. El punto de partida es fascinante: el Proyecto Libro Azul ha desviado su atención al bosque de Ghostwood, y concretamente a unos mensajes que parecen llegar de «debajo de la tierra».

Pero, desafortunadamente, ni Bookhouse ni Proyecto Libro Azul figuran entre los elementos más trabajados de la serie. La lucha de Bookhouse contra el «mal del bosque» parece ceñirse únicamente a la delincuencia y el tráfico de drogas, dejando a un lado cualquier acción lindante con lo sobrenatural; su señal, deslizando un dedo sobre la nariz, es un punto ridícula; y su secretismo es de lo más discutible. Cuando Cooper y Harry atacan clandestinamente el One-eyed Jack's^[28] para liberar a Audrey, salvan el pellejo porque a Hawk le ha bastado con una mirada para desentrañar sus secretas intenciones. Y la enseña de la Sociedad es ¡un pin! de un Abeto Douglas cruzado por una espada... Ahora bien, la falta de secretismo puede ser más o menos comprensible en un pequeño colectivo como Bookhouse, pero no en el caso de una organización ultrasecreta como Proyecto Libro Azul: es muy poco verosímil que el Mayor Garland Briggs acabe revelando gravísimos secretos de estado con tanta facilidad, amparándose en «cuestiones morales».

Sin embargo, el mayor problema que arrastran las Sociedades Secretas reside en su alarmante pobreza visual. Bookhouse disfruta de un centro de reunión, la Biblioteca del pueblo: un escenario en el que podía haberse creado una atmósfera sugerente, un signo de identidad visual para la hermandad, pero que inexplicablemente solo vuelve a aparecer en contadas ocasiones, y presentado de manera absolutamente funcional. Peor es lo que ocurre con Proyecto Libro Azul, que carece por completo de escenario propio. La inmensa mayoría de las conversaciones sobre el mismo tienen lugar en la Oficina del *Sheriff*, dando lugar a una serie de escenas cuyo mayor interés es siempre verbal, y por ello, un tanto empobrecido.

En efecto, las tramas de *Twin Peaks* funcionan mucho mejor cuando están ligadas a un escenario concebido y filmado con personalidad: la casa de Laura, el Hotel, el Double R, Roadhouse... Precisamente, el punto álgido de Bookhouse está ligado al Roadhouse: los principales miembros de la Sociedad (de lo contrario, no se entendería la presencia del gasolinero Ed) se reúnen en el local para que Cooper descubra definitivamente quién mató a Laura Palmer, y ahora sí, su presencia en el mismo cobra un cariz de auténtica invocación artúrica. Del mismo modo, la investigación del Proyecto Libro Azul no remonta el vuelo hasta que aparece la Cueva del Búho. Este nuevo escenario, filmado con el sabor de una película fantástica deliciosamente añeja, otorga finalmente cuerpo *cinematográfico* a las largas peroratas de Windom Earle y Garland Briggs.

De algún modo, Lynch y Frost parecen decir que las Sociedades Secretas que se acogen a lo terreno no merecen demasiada consideración. Y así la parte del león, y sin duda lo más apasionante de *Twin Peaks* (junto con la narración policial), tiene que ver con aquellos grupos o colectivos que van más allá del entendimiento racional, y de cómo Dale Bartholomew Cooper se enfrenta a ellos.

LAS SOCIEDADES OCULTAS

Más de una vez se ha afirmado que el cine de Lynch es una oda a la Incertidumbre, un continuo vaivén alrededor de la posible existencia de otros mundos: tal vez todo sea mental, tal vez sea real, en cualquier caso nada es seguro. Pero eso no sucede en *Twin Peaks*. Recordemos: no es una serie de Lynch, sino de Lynch y Frost, y uno de sus mayores atractivos reside en la tensión que existe entre la realidad vacilante e inestable de Lynch y la visión algo más cartesiana de Frost, como si el metódico Sherlock Holmes se estuviera enfrentando a un Perro de Baskerville *realmente espectral*, o como si Holmes cediera el paso a su creador, Arthur Conan Doyle, que siempre fue un esotérico convencido. De este modo, aunque *Twin Peaks* posee toda la atmósfera de un relato de incertidumbre, lo que se impone finalmente es la Certeza, pues al final no hay duda alguna de que *el otro mundo existe*. Las evidencias son numerosas: la cantidad de gente que puede ver a Bob por distintos medios (Cooper, Maddy, Sarah, Ronette, Leland) sin que en ningún caso pueda

hablarse de sugestión colectiva; la omnisciencia que muestran las criaturas ultraterrenas (Leland/Bob recuerda a Cooper «lo de Pittsburgh»; el nieto de Mrs. Tremond anticipa la frase ‘J’ai un âme solitaire’)... o la más importante: la primera vez que Cooper ve la Habitación Roja, se trata de un sueño; la última vez, la Habitación es Real. Así pues, todo lo que viene a continuación debe entenderse como un Campo Unificado, una concepción del mundo compuesto de varios mundos.

Logia Blanca, Logia Negra.

En el capítulo 4, mucho antes de que las Logias entren en escena, tiene lugar un precedente significativo, un aviso de lo que está por venir. En el salón del Hotel, Cooper pregunta al Agente indio Tommy Hill «Hawk» si cree en el alma, y este, que claramente ejerce una función de apoyo espiritual de Cooper en el relato, responde que cree en varias almas, y menciona la Leyenda de Blackfoot^[29]:

Hawk: Almas errantes que dan vida a mente y cuerpo. Un alma soñadora deambula. Almas soñadoras.

Cooper: ¿Por dónde deambulan?

Hawk: Lugares lejanos. La tierra de los muertos.

C: ¿Es ahí donde está Laura?

H: Laura está en la tierra, agente Cooper. Eso es lo único de lo que estoy seguro.

Se trata de una conversación rodada de manera sobria pero provista de cierto atractivo, gracias a su adecuado contrapunto visual y musical: el tema principal de *Twin Peaks* suena sobre la imagen de un devastado Leland bailando en mitad de la sala. Pero, sobre todo, es la primera vez que un personaje distinto de Cooper insinúa una explicación irracional de los hechos, de tal modo que es inevitable relacionar esta con el sueño de la Habitación Roja: las almas errantes acceden al mundo de los vivos a través de los sueños. Para bien, para mal o para quién sabe qué.

Es legítimo suponer que, al principio, todo este mundo paralelo de Las Logias, Bob, Mike o el Hombre de Otro Lugar no era más que un universo vago e impreciso para Lynch y Frost (sobre todo a raíz de los métodos de trabajo de Lynch, que sabe dónde empiezan sus ideas, pero nunca adónde irán a parar). Pero lo cierto es que, episodio a episodio, ambos lograron conformar una Sociedad Oculta francamente sugestiva, plena de personajes, espacios y ambientes turbadores, y que rebasa con mucho el maniqueísmo con la que parece ser presentada.

Para ordenar un poco toda esta cosmogonía, comenzaremos justamente cuando empieza a definirse, en el capítulo 18, realizado por Duwayne Dunham, montador de *Terciopelo azul*. En el departamento del *Sheriff*, Cooper pregunta a Harry y Hawk por la Logia Blanca que le mencionó Garland Briggs. No está de más recordar esta

escena clave, en la que, una vez más, Hawk es el portavoz:

Hawk: Quizá no conozcas el miedo en este mundo. Pero existen otros mundos. Mi gente cree que la Logia Blanca es el lugar donde residen los espíritus del hombre y de la naturaleza.

Harry: Una leyenda local. Muy antigua.

Hawk: La leyenda también habla de la Logia Negra, el lado oscuro de la Logia Blanca. Y dice que todo espíritu debe pasar por allí para lograr la perfección. Allí te encontrarás con tu lado oscuro. Mi gente lo llama el Morador del Umbral (The Dweller on the Threshold). Pero también se dice que, si no te enfrentas a la Logia Negra con el coraje perfecto, entonces te aniquilará el alma.

Entre las posibles traducciones del término ‘Lodge’ figuran ‘Guarida’, ‘Refugio’, ‘Tipi’ o ‘Logia’. La traducción ‘Tipi’ es tentadora, dadas las raíces indias del mito, pero creo que la más adecuada es ‘Logia’, ya que posee un matiz añadido de Sociedad sometida a una estructura y unos códigos de conducta, del mismo modo que lo estaban Infierno, Purgatorio y Paraíso en *La divina comedia*. Dicho esto, Logia Blanca y Logia Negra son definidas con la mayor simpleza del mundo: blanca, bien; negra, mal. Pero una mirada atenta a las Logias y sus habitantes induce a creer que esta rígida división está lejos de estar tan clara.

En principio, y como muy bien indica Windom Earle, el universo de la Logia Blanca es bastante aburrido. Solo la formidable secuencia de Cooper, el Camarero y el Gigante (inicio del capítulo 8 y de la Temporada 2), una de las más afinadas jamás realizadas por Lynch (los encuadres angulares idénticos para Camarero y Gigante, el leve sonido de una turbina, el prodigioso empleo de la iluminación) proporciona un referente visual suficientemente poderoso de un mundo angélico.

Twin Peaks se dedica con mucho mayor abundamiento a documentar la presencia del Mal en la comunidad, un Mal que trabaja desde lo más profundo. En una bonita escena del capítulo 5 Jacoby interroga a Bobby, y este recuerda cómo Laura quería morir:

Decía que la gente intentaba ser buena pero sobre todo era mala y podrida. Y cada vez que intentaba hacer del mundo un lugar mejor, algo terrible le salía de dentro y volvía a arrastrarle al infierno. Se le llevaba más al fondo de la pesadilla más oscura. Cada vez era más difícil volver a la luz.

En la serie, el Mal trabaja por *impregnación*. Todo comienza con ese gran logro de guión que es el asesinato de Laura Palmer. No solo articula la acción narrativamente (todos pueden ser sospechosos), sino también atmosféricamente: la turbiedad del crimen se contagia a la descripción de personajes, tramas y ambientes. El influjo del Mal llega a todos. Y cuando la serie comete el grave error de desvelar al asesino y dejar a Laura Palmer a un lado, no solo desaparece la articulación narrativa,

sino también esa turbiedad global^[30]. Desde ese momento *Twin Peaks* pierde progresivamente su energía, y solo la recupera cuando irrumpe un nuevo elemento vertebrador: Glastonbury Grove. En los últimos episodios reaparece esa atmósfera espesa que parecía perdida, hasta llegar al asombroso último capítulo, una de las cumbres de Lynch. Todo en él está empapado de perversidad, y por tanto, todo es filmado de manera perversa, y no nos referimos solo a la Logia Negra: el monstruoso grito del Dr. Hayward después de golpear a Ben Horne; la maravillosa escena del banco, rodada como un ente diabólico; la llamada de ultratumba de Sarah Palmer («Estoy en la Logia Negra con Dale Cooper»).

Esta omnipresencia del Mal se ve potenciada por diversas formas, elementos y personajes que le otorgan un vigor sorprendente. Y llegados a este punto, como se verá a continuación, no queda más remedio que sacar a colación la evidente superioridad estética de los episodios realizados por David Lynch frente al resto.^[31]

Formas. *Twin Peaks* introduce, desde el primer momento, diversos métodos lynchianos de Extrañamiento. Métodos de los que se hablado hasta la extenuación y que aquí nos limitamos a enumerar: la ralentización de las acciones, ya sea porque los personajes hablan más despacio de lo normal (Pete Martell, siempre Jack Nance, que parece expresarse verbalmente a cámara lenta; o el Camarero), ya sea por los silencios prolongados en los planos-contraplanos (otra vez el Camarero); los encuadres excesivamente amplios (por ejemplo, las secuencias del piloto en el Hotel, formadas por largas tomas generales poco convencionales); los angulares constantes; las ralentizaciones aparentemente inmotivadas (sobre todo las cataratas y las ramas de los árboles)... En cuanto al uso de la música y el sonido, se necesitaría un artículo entero^[32].

Elementos. *Twin Peaks* es una serie repleta de presagios visuales, unos más logrados que otros. Presagios que se concretan en tres direcciones fundamentales: los planos de transición, las estancias vacías, los búhos inevitables.

Lynch siempre ha mostrado una capacidad asombrosa para dotar de espesor dramático a los planos de transición. Las apariciones de un semáforo rojo en la noche, o de los árboles mecidos por el viento, poseen una carga maléfica en los episodios por él firmados. Lynch sabe colocarlos en el momento y lugar perfectos: casi siempre a continuación de una escena con final inquietante, como si la atmósfera de esta se contagiara al semáforo rojo que la sigue, bien apoyada por un tema musical o un efecto sonoro idóneo para fundir la inquietud de las dos escenas en una. Un procedimiento que se pierde en la mayoría de episodios no dirigidos por Lynch, donde los planos de transición no tienen ni de lejos la fuerza que les imprime el director de *Cabeza borradora*: parecen en casi todo momento inclusiones dramáticamente correctas, mecánicas.

El talento de Lynch vuelve a brillar en las estancias vacías, sin que esos planos tengan una justificación estrictamente narrativa. Ocurre en el episodio piloto: los pasillos vacíos del Instituto transmiten con brillantez la desolación por la muerte de

Laura no ya de los alumnos del Instituto, sino de toda la comunidad, y a la vez introducen un ambiente irreal que hasta ese momento no existía. El procedimiento quedó tan bien que en la serie se repite varias veces (curiosamente, ninguna de ellas corresponde a Lynch). Una de ellas es especialmente admirable: hablaremos de ella cuando abordemos las Logias.

Y luego están los Búhos, aquí imbuidos de una evidente carga perniciosa. Los búhos cumplen la misma función que el gato negro en la clásica película de terror, y si bien es cierto que al principio tienen un agradable sabor añejo, su mención constante y sus apariciones cada vez más frecuentes convierten su presencia en algo un tanto agotador. Es uno de los defectos que más se agudizan a medida que avanza la serie: el empleo abusivo de algunos personajes o elementos, que neutraliza, o está a punto de neutralizar, su capacidad de sugerencia. Así ocurre con Bob: sus apariciones más emblemáticas son inolvidables, pero desde el momento en que Leland se mira al espejo y vemos a Bob reflejado, este último comienza a aparecer cansinamente en todo tipo de reflejos, transparencias y retrovisores, de modo que al espectador casi le dan ganas de invitar al espectro a tomar unas cañas en el Roadhouse, porque ya parece uno más de la familia.

Personajes. Están, por un lado, los aliados de Cooper convencidos de la existencia del Mal: Hawk, Garland Briggs... y especialmente Margaret Lanterman, La dama del leño, que representa una Sociedad Oculta en sí misma. La evolución narrativa de este personaje es impecable: de loca inofensiva a figura dotada de un don sobrenatural, hasta el punto de que acaba convirtiéndose en parte integrante de la investigación, a raíz de los dos triángulos tatuados indeleblemente en su pierna^[33]. En la presentación del capítulo 20, Margaret deja entrever sus estrechos lazos con lo oculto: «No era un incendio forestal. Era un fuego en el bosque. *Es todo lo que se me permite decir*». La dama del leño es uno de los personajes más justamente celebrados de la serie, no solo por su evolución modélica, sino también por la inteligencia de sus apariciones, algunas de ellas cómicas (escupiendo resina en el Double R) o terroríficas (Windom Earle disfrazado de Margaret), pero casi siempre esquinadas y repentinas, un ser entrañable y cotidiano filmado como si fuera un fantasma.

En el flanco enemigo figura Windom Earle, un villano que no está a la altura de lo esperado, y al que Kenneth Welsh imprime una sobreactuación por momentos irritante: su risa recuerda al Rastapopoulos de Tintín, y sus disfraces a una mala versión de Mortadelo. Su mejor momento es aquel en el que aún parece una persona: en una antigua grabación del Proyecto Libro Azul, Windom se siente impotente para convencer a sus jefes de la existencia de los Dugpas, todo un presagio verbal de la Logia Negra:

Estos brujos malvados, dugpas los llaman, hacen el mal por el mal mismo, nada más (...) Esta ardiente pureza les permite acceder a un lugar secreto donde el cultivo del mal sigue de forma exponencial, y con ello, el

fomento del poder resultante del mal.

Cantando entre dos mundos.

Ahora bien, el supuesto maniqueísmo de las Logias queda en entredicho a partir de una serie de elementos que dotan a la serie de una desusada complejidad. Es cierto que hay dos personajes ultraterrenos cuya naturaleza parece, por el momento, inequívocamente blanco-negro: el Gigante y Bob. Pero no puede hablarse tan taxativamente de los demás miembros de esta Sociedad de Ultratumba. Es el caso de Mrs. Tremond y el Nieto: en el capítulo 9, realizado por Lynch, su aparición parece indicar que desean ayudar a Cooper para que encuentre a Bob, pero la escena, magnífica, es demasiado inquietante para que pueda hablarse de bondad y blancura. El Hombre de Otro Lugar carece de cualquier revestimiento moral, y a veces parece un demiurgo burlón que se burla del bien y el mal (como cuando aparece bailando sobre la cama de Josie muerta). En cuanto a Mike, puede que haya visto el rostro de Dios, pero el motor de sus actos no es el amor, sino el odio hacia Bob.^[34]

Al final Cooper penetra, según sus propias palabras, en la Logia Negra. Pero existen razones para sospechar que no es *exactamente* así. Cuando Cooper accede a la Habitación Roja, el Hombre de Otro Lugar afirma que «esta es la sala de espera», a la vez que aparecen personajes tan poco sospechosos de oscuridad como el Gigante o el Camarero. Así, es fácil inclinarse a pensar que la Habitación no es sino la entrada común a las dos Logias, y el Hombre de Otro Lugar el guardián y demiurgo que da paso a ambas. A partir de ahí, las fronteras entre Logia Blanca y Negra se confunden. La supuesta dualidad bien-mal queda quebrantada y se llena de matices, como si todo emanara de la misma fuente: «Uno y el mismo», dice el Gigante.

Fusión y confusión entre bien y mal que se extiende a los habitantes de *Twin Peaks*, los cuales nunca pueden definirse con criterios estrictamente morales: Hank Williams fue en tiempos uno de los mejores Bookhouse; Ben Horne se transforma en un benefactor al final de la serie; personajes como Bobby Briggs, Josie Packard o Catherine Martell se resisten a una definición en este sentido; Windom Earle fue un miembro del Proyecto Libro Azul serio y concienzudo... Personajes que reflejan la energía movediza que viene del bosque, que se balancean continuamente entre el amor y el miedo, los dos elementos que atraen al otro mundo.

Viaje a la Habitación Roja.

Al contrario que las Sociedades Secretas, lastradas por su pobre formulación visual, las Sociedades Ocultas disfrutaban de una Imaginería realmente poderosa. Imaginería que da cuerpo, intensidad a los elementos narrativos en juego, y que no solo se manifiesta en los espacios fabulosos habitados por las Logias, sino también en algunos lugares cotidianos que actúan como Canales indirectos para la expresión de

lo sobrenatural. Especialmente tres: la casa de los Palmer, marco de las más espantosas apariciones de Bob; la habitación 315 de Cooper en el Hotel Great Northern, donde el Gigante se mueve a sus anchas; y, sin lugar a dudas, el excelente aprovechamiento del Bar Roadhouse, lugar de baile, copas y confidencias, pero también espacio esotérico y hasta feérico, que acaba constituyéndose en la Puerta de Entrada central para los mensajeros del ultramundo. Sobre todo en lo que se refiere al Escenario de cortinas rojas, coronado por la presencia seráfica de Julee Cruise. De hecho, en el cine de Lynch los Espacios Escénicos casi siempre poseen un carácter de puente entre lo manifiesto y lo oculto: el teatrillo siniestro que se esconde tras la calefacción en *Cabeza borradora*; el Club Silencio de *Mulholland drive*^[35]; la tenebrosa sitcom de los conejos de *Inland Empire*...

Hay tres momentos especialmente memorables en el Roadhouse espectral. En el capítulo 16, el ya mencionado ritual mágico que organiza Cooper para descubrir al asesino de Leland, reunión de fuerzas terrenas y ultraterrenas. Y las dos apariciones del gigante sobre el escenario. En el capítulo 14, dirigido por Lynch, el célebre «Está pasando otra vez» mientras, en casa de Laura, Leland/Bob mata a Maddy. Y en el capítulo 27, dirigido por Stephen Gyllenhaal, la espléndida conclusión de la escena en que el gigante alerta a Cooper del peligro que corre Annie. A la desaparición del gigante le sigue la imagen real del alcalde quejándose ante el micrófono: «Esto no está bien. Algo va mal». A continuación, el semáforo rojo. Los Espacios Vacíos del Double R, el Departamento del *Sheriff*, el Hotel... hasta llegar a un escenario nuevo e inolvidable: el Círculo y los doce Sicomoros de Glastonbury Grove. Todo desemboca en el Bosque.

Por último, queda la indudable garra que se desprende de los espacios míticos: la Cueva del Búho y su adorable Petroglifo; el citado y excepcional Glastonbury Grove, especie de versión maléfica de la Tabla Redonda (Cooper afirma que Glastonbury es el lugar donde fue enterrado el Rey Arturo)^[36], ya anunciado a través de las doce velas que aparecen en el sueño de Cooper; y, por encima de cualquier otra consideración, ese logro portentoso que es la Habitación Roja: un espacio que parece inspirado en todos los mitos posibles (con Orfeo y el Infierno a la cabeza) pero que, sin embargo, nació de la intuición pura.

No es este el momento y el lugar para detenerse en el significado concreto de las cortinas rojas, los suelos con figuras geométricas o los personajes con satánicos ojos azules, pero sí para plantear una digresión. Con frecuencia se afirma que es inútil interpretar de manera unívoca las películas de Lynch, pues no todo tiene por qué tener una explicación. Pero ocurre lo mismo que ocurría con la Incertidumbre y la Certeza: *Twin Peaks* no es de Lynch, sino de Lynch y de Frost, así que las reglas del juego vuelven a ser ligeramente diferentes. Es absurdo afirmar que no tiene sentido interpretar el Sueño de Cooper, cuando es el mismo Cooper el que interpreta todos y cada uno de los elementos del sueño. Otra cosa es que Lynch y Frost vayan conformando esa interpretación *a posteriori*: primero conciben el Sueño, más tarde

conciben la Interpretación; a veces, la verdad, de manera un tanto forzada y aleatoria, pero siempre llena de encanto. Así que, seguramente, la cancelación de la serie impidió que Lynch y Frost se pusieran a atar todos los cabos de lo sucedido con Cooper en su incursión en las Logias. Pero con toda probabilidad ya habían elaborado una interpretación *esencial* que diera pie a una Tercera Temporada inmediata. Y esta interpretación sí la podemos aventurar.

Desde luego, todo parece girar en torno al ‘Doppelgänger’ al que se refiere el Hombre de Otro Lugar. El que camina al lado, el lado oscuro que cada ser humano lleva dentro de sí y, en este caso, el lado oscuro de Cooper. Lo cual entronca con las palabras, fundamentales, pronunciadas por Hawk sobre la Logia Negra: «todo Espíritu debe enfrentarse a la Logia Negra para lograr la Perfección. Y si no se enfrenta a ella con el coraje adecuado, le aniquilará el alma». Aquí reside, pienso, la esencia de todo *Twin Peaks*, que nos conduce a la última Sociedad Oculta, la más importante y totalizadora.

EL TIBET

Antes citamos a los Dugpas, antiguos hechiceros devotos del mal, presentados como si formaran parte de la teogonía india. Pero ya sabemos que *Twin Peaks* hace uso de mitos y culturas ya existentes (Avalon, Blackfoot, Proyecto Libro Azul) con la misma alegría desprejuiciada con la que el ‘peplum’ manejaba a los dioses clásicos. Pues bien, los Dugpas o ‘Dhukpas’ son una corriente del Budismo Tibetano separada del Lamaísmo, por lo general relacionada con la hechicería y la inmoralidad (aunque se trata de una visión, al parecer, un tanto reductora).

A mi aventurado modo de ver, la incidencia del Tibet en *Twin Peaks* es bastante mayor de lo que parece. No es solo la célebre secuencia del lanzamiento de piedras del capítulo 2, dirigido por Lynch, en la que Cooper revela que su método de investigación, «una técnica deductiva para coordinar cuerpo y mente con un alto nivel de intuición», procede de su fascinación por el Tibet (fascinación que se originó, por supuesto, en un sueño). El Budismo Tibetano es, en todo momento, un punto de referencia esencial para el Agente Cooper: en el capítulo 28, afirma que hace meditaciones varias veces al día; su comportamiento resulta, casi siempre, el más sereno que permiten las circunstancias; cuando Leland agoniza en sus brazos, le indica que vaya hacia la luz; procura disfrutar del presente a través de cosas tan sencillas como unos donuts o un café; y su grabadora, Diane, parece algo más que un diario: es una meditación más, una manera de mantener y recuperar el centro de las cosas. Esta y no otra es la manera de pensar de Lynch, uno de los mayores defensores de la Meditación Trascendental, así que era de esperar que este pensamiento estuviera en el centro mismo del relato.

En la extraordinaria secuencia del Camarero en el capítulo 8^[37], la actitud de un Cooper ensangrentado ante la posibilidad de su muerte no puede ser más tibetana.

Como dicta Cooper a Diane, que se ha activado accidentalmente:

Considerando todas las circunstancias, recibir un disparo no es tan malo como creía. Mientras puedas alejar el miedo de tu mente. Supongo que podría decirse eso de cualquier cosa de la vida. No es tan malo mientras puedas alejar el miedo de tu mente (...) No hace falta que diga que me gustaría visitar el Tibet.

Esta secuencia crucial encierra la respuesta a las más rotundas afirmaciones de Cooper, como «hay una conexión entre Twin Peaks y el Tibet», «Twin Peaks es el cielo» o «El cielo es un lugar extenso e interesante». Lo que se dirime en el fondo de la serie es el Camino que recorre Cooper para, como apuntaba Hawk, superar el miedo y alcanzar la Perfección. El final de la Segunda Temporada de *Twin Peaks* es estremecedor, pero en realidad no es más que un paso intermedio y necesario para la confrontación final. ¿Y alguien duda de que, en el caso de que hubiera habido una Tercera Temporada inmediata, Cooper lograría vencer, o más exactamente, trascender, a su otro yo? Como ocurría en *Terciopelo azul*, no hay felicidad ni conocimiento real si no se atraviesa el lado oscuro, la Logia Negra. Todo parece indicar que, de haber finalizado la serie como debía, Dale Bartholomew Cooper, y con él todo Twin Peaks, habría sido capaz de ver más allá del miedo.

Miradas Atrás y Relatos Paralelos: La Raíz Escondida de los Reflejos

UNA GRAN CANTIDAD DE ÁRBOLES, DIANE

por Iván Humanes

*¿Podéis ver a través de una pared? ¿Podéis ver a través de la piel humana?
Los rayos X ven a través de lo sólido, de los llamados objetos sólidos. En la
vida hay cosas que existen, pero nuestros ojos no las pueden ver.*

La dama del leño.

Es en el momento de desvelar el asesino de Laura Palmer^[38] cuando el agente Cooper resume las técnicas que ha utilizado en el caso: directrices del FBI, deducción, métodos tibetanos, instinto, suerte y, a falta de otra definición, magia. Y habría que añadir también la palabra. Al cumplir los trece años, según la autobiografía que le construyó Scott Frost^[39], Dale Cooper^[40] recibió de regalo una grabadora Norelco B2000, convirtiéndose desde ese momento en un elemento indisoluble para el agente.

En esa autobiografía, montada de grabaciones realizadas durante sus años de formación y entrada al FBI, se dan algunas claves de la personalidad de Cooper. Una de sus primeras grabaciones comenzó a gestar la importancia de los sueños: «27/12/67. Madre dice que nosotros podemos ver cosas en nuestros sueños que no podemos ver cuando estamos despiertos (...). Madre dice que ella estaba (en el sueño) sola en un campo con miles de pájaros llenando el cielo, bloqueando toda la luz...». Y un año más tarde se repite la referencia: «12/1/68. También esta mañana madre estaba muy tranquila en la mesa del desayuno. Creo que ha soñado otra vez con los pájaros en el cielo. Este sueño parece asustarla y no sé por qué». La extrañeza del descubrimiento deja paso al sueño como adivinación, así dos meses después deja constancia de ello: «8/3/67. La abuela Cooper tuvo un derrame cerebral y murió hoy. Ella tenía que visitarnos esta semana. Mamá dijo que había soñado que algo malo iba a suceder, y esta mañana cuando la abuela estaba haciendo un pastel en la cocina tuvo un derrame y cayó al suelo con el pastel». De esta manera sumamos un par de elementos más a la conducta futura: el sueño revelador, esa parte del inconsciente que comunica con otro lugar y que será continua en la serie, y, cómo no, la predilección por las tartas. Y si quisiéramos buscarle una explicación al otro elemento natural que es indisoluble a Cooper, el café, también podríamos toparnos con un par de antecedentes sugerentes en estas grabaciones. El primero de ellos fecha la primera taza de café de Cooper: «30/07/69. Estoy en el restaurante *Post and Beam* de la Ruta 487. No puedo describir el gusto de la tarta de cerezas caliente en un viajero mojado y cansado. He tomado también mi primera taza de café, y mi segunda. Mi pie parece sentir un hormigueo y estoy muy agitado. Me siento como si corriera muy rápido mientras grito como un indio. Creo que deberé considerar esta como mi primera

experiencia». Y otro antecedente interesante, y que desvela la personalidad metódica que se fue construyendo Cooper en esos años de adolescencia, fue el que fecha del 27 al 29 de diciembre del 73 donde decide experimentar las limitaciones del cuerpo sin el sueño, dejando de dormir y calculando el mínimo de sueño requerido, desechando la ingesta de estimulantes como el café. Cuarenta y ocho horas después concluye que Lee Harvey Oswald no actuó solo en Dallas, que entre la muerte del presidente y de Marilyn había conexión.^[41] Así que, a los elementos que revelaba Cooper en el capítulo en el que reúne a los principales sospechosos (directrices del FBI, deducción, métodos tibetanos, instinto, suerte y magia) hay que sumarle estos elementos que construyen el personaje de Cooper en la serie y por los que es reconocido: el café, la tarta de cerezas, la grabadora y Diane como receptora de la palabra que fija la reflexión y escarba en las causas^[42]; un mástil que planta en el centro de su racionalidad y que va marcando con sus ordenadas y originales reflexiones. Todo ello conforma una de las más insólitas puestas en escena del investigador policial. David Lynch y Mark Frost acaban con el detective estereotipado que conocíamos y rediseñan el thriller policiaco.

Que Scott Frost fuese el que bosquejara las primeras grabaciones tomadas en la Norelco B2000 por el agente, antes de su llegada a *Twin Peaks*, dota a esa autobiografía de legitimidad. De legitimidad creativa, claro. El hijo de Mark Frost fue el guionista del capítulo 16 y 22 de la segunda temporada, estuvo dentro del proyecto y participó en el proyecto del personaje. Es por eso que pueden tomarse otras grabaciones de ese compendio de Scott para comprender algo más los motivos que guían a Dale Cooper, su construcción. De esta forma, el 26 de septiembre del 71 Cooper comienza a tener sueños complejos: «Despierto de un sueño. Estaba sentado en una habitación oscura. Había una puerta con una grieta que dejaba ver una luz. Afuera podía oír voces. Una, creí, que era de mi madre. La otra no se distinguía. Creo que era la muerte». Y el 17 de enero del 88, en plena investigación, teoriza sobre el mal, ese mal que en *Twin Peaks* no está definido en una única persona, el mal que hace que todos sean culpables^[43] y el responsable final tan solo sea portador de la semilla que pervierte: «No sé cómo articular esto, pero algo aquí va muy mal. Eso parece una afirmación obvia. Pero hay algo en el trabajo con lo que siento que he llegado a contactar antes. Llámelo un mal, una sensación de algo viejo y muy peligroso que con lo que he estado en contacto con tres veces antes. Una vez en un pequeño pueblo de montaña cuando viajaba. Otra vez en la universidad. Y una vez, cuando Caroline fue asesinada. La Oficina no cubre, ni siquiera reconoce, la existencia de fuerzas fuera del mundo físico. Nadie en el Oeste piensa en eso. Pero está ahí. Tanto si se viaja a la sombra de la noche o si resbalas por una ráfaga de viento. Se lleva alrededor en el alma como una serpiente, esperando su momento para atacar».

Cooper es capaz de viajar al cielo y al inframundo en sueños. El iniciado camina entre dos planos. Y Cooper recuerda a la carta de El Mago del Tarot de Marsella; en

ella una de sus manos señala al cielo, otra a la tierra, su sombrero representa el símbolo del infinito y uno de sus pies mira a la derecha (futuro) y otro a la izquierda (pasado). El hermetismo está presente continuamente en *Twin Peaks*, la simbología y los animales como representación del alma, también las plantas, los árboles, las rocas, todo lo orgánico, incluso la contraposición del ave ratona^[44] con la fábrica humeante en los créditos iniciales (¿el bien y el mal?) dan una textura profunda a las escenas. El bosque actúa como elemento telúrico que esconde secretos y domina desde la aparente quietud, influye en los sueños; la religión de la tierra hace pequeños a los hombres. La cascada de *Twin Peaks* es fuerza y energía creadora, es purificación, pero también los ríos pueden conducir al inframundo, como el Aqueronte, uno de los cinco ríos del inframundo, donde el barquero Caronte transportaba las almas de los fallecidos hasta el Hades. *La Tabla de Esmeralda* de Hermes Trismegisto, mensajero de los dioses, ya nos dejó eso de que lo de abajo es como lo de arriba, y lo de arriba es como lo de abajo, para obrar los milagros de una sola cosa: la tierra es representación del cielo. El agente Cooper, por lo tanto, se presenta como un «fuerte emisor», un intermediario entre dos mundos; es receptor de esos mensajes que no se pueden ver desde lo racional. Como dice la dama del leño, alma de *Twin Peaks* con sus mensajes que escribió David Lynch al acabar la serie, sobre la dualidad: «A veces la naturaleza nos confunde y nos hace pensar que somos algo que no somos realmente. ¿Existe una clave para la vida? ¿Y para los esquizofrénicos? Para ellos, cada una de sus personalidades piensa que es la otra la que va a la zaga. Finalmente, cuando una de ellas se distrae, la otra le dispara entre los ojos, matándose, naturalmente, a sí misma».^[45]

Édouard Schuré en su obra *Los grandes iniciados*^[46] nos da relación de esa doctrina originaria que fue síntesis de las religiones y las filosofías, la Tradición Primordial que ha venido expresándose mediante el lenguaje de símbolos y el estudio de la cosmogonía y la metafísica. La espiritualidad del Tíbet, lo sensitivo y anímico, la percepción como conocimiento fue absorbida por Dale Cooper unos años antes del asesinato de Laura Palmer. La primera referencia la tenemos en ese experimento citado en el que Cooper deja de dormir durante días, según su grabación del 28 de diciembre a las 4 A.M.: «Dios deletreado al revés es perro. Creo que el patrón de prueba utilizado en la televisión es similar en su capacidad para despejar la mente a girar una rueda de oración tibetana. (...)». Y luego el 28 de enero del 79 al investigar el secuestro de Caroline Earle: «Tal vez es la noción tibetana de que no hay eventos no relacionados, que todo está conectado». Y el 24 de agosto del 87: «Pueden ser justo el tipo de personas que pueden evaluar una nueva técnica de investigación que estoy trabajando sobre la base de los escritos de un monje tibetano llamado Gumm». Durante *Twin Peaks* el Tíbet aparece materialmente en diversas ocasiones: cuando Lucy Moran, la secretaria del *Sheriff*, recibe al forense Albert Rosenfield tiene un libro en sus manos con el enorme título de *Tíbet* en su portada; en el momento que entrevista al excéntrico psiquiatra de Laura, el Dr. Lawrence Jacoby, aparece en un

mapa colgado en la pared y hablan de esa región; y en unas de sus grabaciones Cooper desea que el Tíbet recupere su país y que el Dalái Lama pueda regresar allí. No obstante, una de las pruebas deductivas de esa nueva forma de investigar la encontramos en la conocida escena en la que convoca al departamento del *Sheriff* en el bosque para ir descartando a sospechosos a partir del lanzamiento de una piedra contra una botella.^[47] El principio de la escena comienza con Cooper explicando la dominación del Tíbet por China y el nuevo método. Seguidores de la doctrina budista han criticado el método tibetano representado por ambivalente, casi esquizofrénico, llegando a la burla. Pero la importancia de las acciones de Cooper deben situarse en el plano narrativo: con él se rompen los tópicos del investigador, el mundo cerrado de pruebas materiales se abre a la conexión con lo sensitivo, a la otra verdad que se esconde tras la resolución de un caso: el origen del mal. Precisamente la conexión entre lo metódico racional y el impulso sensible inmaterial conforman al agente durante toda la serie. En el bosque Cooper se alía con la naturaleza y deja a lo que se esconde detrás de reflexión actuar, su mano impulsa la piedra después de que la ayudante del *Sheriff* pronuncie el nombre de un sospechoso y «algo más», lo que no se ve, ayuda a continuar por el camino preciso. Ello dará con una nueva senda que explorar, la piedra al dar a la botella no señala el sospechoso exclusivamente, sino que guía a Cooper por ese jardín de senderos que se bifurcan. Cooper a la pregunta del *Sheriff* de si esa idea de hacerlo así era suya responde asombrado que lo soñó; con este nuevo método, jamás utilizado en un detective, cruza las fronteras, llega a otras dimensiones. Narrativamente, además, puede entenderse como una ingeniosa forma de recordar al espectador la larga lista de personajes que han aparecido hasta ese momento en la serie y que se consideran sospechosos. Y, curiosamente, en el momento en el que a Cooper le toca lanzar la piedra para averiguar si el burdel «Jack, El Tuerto» tiene algo que ver, la racionalidad le aparta de ese camino al ser alertado por la ayudante de que ese era un lugar y no un sospechoso, por lo que había que eliminarlo de la lista. Es un ejemplo más en la serie de que lo racional actúa limitando la verdad.

Siguiendo esta línea no es casual que sea un gigante el que aparezca en la serie^[48] en el momento en el que Cooper está moribundo en el suelo la habitación del Gran Hotel del Norte. Las mitologías hablan de una raza anterior de gigantes, enormes osamentas con apariencia humana fueron descubiertas en las cavernas del Tíbet. En el budismo tibetano los textos de *Kalachakra* nos hablan de la tradición *Shambhática*, de la utilización de la energía primaria que ha sido denominada la Enseñanza del Fuego. A *Shambala* se llega a través de la mente. Y el *Kalachakra Tantra* explica los cuatro estados del hombre: despierto, soñando, dormido y un cuarto a través de la disposición de la energía del orgasmo sexual. La conexión de la aparición del gigante, de las tres claves que le da para que continúe la investigación, con ese otro lugar que está más allá se confirma en el capítulo en el que el Mayor Garland Briggs, oficial de las Fuerzas Aéreas que participa el Proyecto Libro Azul que estudia el espacio

profundo, le revela haber recibido en el departamento una jerga espacial que hay descodificar; ondas extraterrestres en la que aparecen los tres mensajes que el gigante le dio a Cooper esa noche. Los gigantes han sido habituales en la mitología; en el Tíbet *El Rey Guesar*, compendiado en el poema épico más largo que se conoce, situado entre los hombres y los dioses, un semidiós, se apareció ante los tibetanos para someter a los demonios y los espectros. *Fuego, camina conmigo* es el lema en la serie que representa el mal; la inscripción tatuada que llevaba el manco Mike en el brazo que se arrancó, anfitrión del espíritu benevolente de la Casa Blanca. Y la energía primaria en el *Kalachakra* es la Enseñanza del Fuego; uno de los primeros discursos de Buda fue, precisamente, *El discurso sobre lo que está ardiendo* (*Adittapariyaya Sutt* en pali): «Bhikkhus, todo está ardiendo. ¿Qué es ‘todo’ lo que está ardiendo? Bhikkhus, el ojo arde, las formas visuales arden, la conciencia visual arde, la sensación visual está ardiendo. También toda sensación placentera o dolorosa, o ni dolorosa ni placentera que surja por motivo de la impresión visual. ¿Ardiendo con qué? Ardiendo con el fuego de la pasión, ardiendo con el fuego del odio, ardiendo con el fuego de la ignorancia. Yo digo que arde con el nacimiento, la vejez y la muerte; con el pesar, la lamentación, el dolor, la aflicción y la desesperación». El fuego es un elemento sagrado, como el gigante es un elemento mitológico entre dos mundos. El fuego interno, según los textos budistas, es necesario para alcanzar la conciencia que llevará a la liberación. El *Darshana* del liberado Upanishad, Doctrina Secreta del Sistema (Yoga), remarca que en el centro del cuerpo arde un gran fuego, tan brillante como el oro fundido. A través del fuego interior puede oírse claramente el sonido místico, indica Upanishad. Y en *Twin Peaks* el fuego adquiere ese carácter simbólico repitiéndose en diversas escenas bajo la frase conocida: «En la oscuridad de un futuro pasado el mago quiso ver una posibilidad para salir de entre dos mundos: fuego, camina conmigo». La dualidad del fuego está encarnada en el manco Mike y el espíritu malvado Bob que actúa en nombre de la Casa Negra: es liberación pero también condena. Justamente, en la mitología hindú, Agnī, que es la deidad de este elemento, es representada con dos cabezas: el beneficio y la destrucción del fuego. Agnī era también un mensajero entre los dioses y los hombres creyentes; el fuego de Shiva acabará con el mundo, el de Agnī, director supremo de las ceremonias, purificará los pecados. Nataraja, representado en medio de una llama de fuego bailando sobre un enano, es el nombre sánscrito del dios hindú Shiva y tiene como tarea destruir el Universo. Sus tres ojos simbolizan el sol, la luna y el fuego (la destrucción).

Cooper está situado cerca de la cara oculta de la luna. De esta manera dejó constancia de ello en sus grabaciones: «26/09/1988. No creo que haya alguna vez te haya dicho esto, Diane, pero en 1970 mi padre descubrió un nuevo cráter en la luna. Lo llamó el Cráter de Cooper, y se puede ver solo en el borde de la sombra del lado oscuro». La afición del padre de Cooper de buscar algo situado fuera de lo evidente se muestra durante las grabaciones que narra Scott Frost. Cada noche, antes de

dormir, buscaba ese «otro lugar» con el telescopio, de la misma forma que Cooper busca en la serie ese «otro lugar» donde habita el hombre y que se sitúa, borroso, en la indefinición del plano físico y espiritual, más allá de la forma y del pensamiento positivista: el hombre puede ser regente de la Logia Negra y de la Logia Blanca, lugares que nunca se manifiestan en la serie y que se construyen a partir de las descripciones que hacen de ellos algunos personajes. El pueblo de Twin Peaks contribuye a la apertura mental de Cooper, y a la inversa. En esas grabaciones comienza a interesarse y experimentar la posibilidad de que el secuestro no solo sea físico, sino que se pueda dar el secuestro espiritual del demonio. El demonio es un hilo ubicado en el viento, así lo define, una cadena invisible sobre el mundo y la gente. Y su experiencia le dice que no es tan simple todo, que el bien no es suficiente para derrotar al mal. El 23 de noviembre de 73 deja grabado: «¿Existe el mal de una forma tan tangible como, por ejemplo, un germen? ¿Flota como una pluma haría en las corrientes de aire que dan vida a este mundo; entrando y saliendo de todas nuestras vidas, y en ocasiones echando raíces en las almas desafortunadas? Si eso es cierto, entonces la batalla que tuvo lugar dentro de mi cuerpo no era de origen viral, sino una lucha por mi alma. Esta vez creo que gané». Y siempre ha acompañado a Cooper, como a Lynch, la pregunta de cómo pueden combinarse y acoplarse las dos fuerzas, el bien y el mal, que actúan sobre lo cotidiano. En la sabiduría védica lo importante no es tanto preguntarnos por esa dualidad sino tener en cuenta otros planos de existencia sutiles que el hombre no comprende al estar aferrado al mundo físico y únicamente a la visión externa de él.

Pero ¿*Twin Peaks* llegó a ser lo que Lynch imaginó? En el reportaje *Una porción de Lynch*^[49], Kyle MacLachlan responde a la pregunta de Lynch de cómo consiguió el papel para interpretar al agente especial y recuerda que él le dijo que tenía que hacer de Dale Cooper, también que Mark Frost tenía que dar su opinión, Frost aceptó. En ese momento Kyle pensó que era demasiado joven para el personaje, a lo que Lynch replica que Cooper tiene una gran inteligencia e intuición, y que la edad para el personaje no importaba. Lynch y Frost crearon desde esa otra inteligencia, a veces utilizando la escritura automática, y la serie habría sido otra cosa si no hubiese recibido presiones para, por ejemplo, revelar al asesino de Laura. Ese misterio era sagrado, era el sustento de otros, y para Lynch fue una enorme tristeza tener que hacerlo por presiones de la productora, cuenta en el documental. Para Lynch no debería haberse resuelto el asesinato. Todavía podían haberse creado nuevos misterios. Y la intuición de Cooper es la intuición que recorre *Twin Peaks* pero también es reflejo de la intuición de Lynch, este explica que en momento que estaban editando el piloto salieron al aparcamiento del laboratorio CFI, que en el aparcamiento había un coche y se apoyó en su techo, el calor que acumulaba del sol hizo que Lynch se sintiera muy a gusto, y en ese momento se le ocurrió el sueño de la Habitación Roja^[50]. Fue una experiencia intensa y divertida, dice Lynch. La Habitación Roja transporta a otro lugar, a otra dimensión. Una cosa llevó a la otra,

Lynch reincide en esta idea en el documental: «Eran cosas que no habíamos pensado, pero surgieron así. Y eso es lo bonito, que una cosa te lleve a la otra. Solo tienes que estar atento. Y empiezan a surgir cosas. Eso es lo bonito de una historia continua. No sabemos a dónde va. Pero vas avanzando, estás en una escena, Shelly dice algo de un cierto modo... Y se abre un mundo totalmente nuevo en un segundo. Fluyen las ideas». De esa misma manera acudió a la mente Bob. Lynch estaba a cuatro patas en la casa de Laura Palmer en el segundo piso, debajo del ventilador, limpiando una parte de la alfombra, de espaldas a la puerta de la habitación de Palmer, oyó la voz de una chica, una voz de mujer, hablar con el escenógrafo Frank Silva, que estaba en el cuarto de Laura preparado para rodar, y escuchó a la mujer decir: «Frank, no te quedes encerrado en esta habitación». Y entonces Lynch visualizó a Frank encerrado en la habitación, le preguntó si era actor y le dijo que iba a salir en esa escena, que no sabía lo que tenía que hacer y le ordenó agarrarse a la cama y quedarse quieto. De esta manera involuntaria surgió el espíritu maligno Bob. Más tarde siguieron rodando con la madre de Laura Palmer angustiada en el sofá, levantándose de golpe y gritando, un reflejo en el espejo dio la orden de alerta en el equipo, alguien había salido reflejado y había que repetir la escena: era Frank Silva. Fue una escena perfecta, inconsciente. La conexión mental de *Twin Peaks* no solo es supuesta, consecuencia de un guión formal, está insertada en el código fuente de la serie, porque parte de su creación fue instintiva. De ahí que su comprensión total solo pueda darse desde la apertura mental. Dicho de otra manera: Cooper es a la investigación policial lo que Lynch al cine. *Twin Peaks* es Cooper, porque es Lynch en estado puro. Es posible que la llama de Cooper fuera la que hizo que, pese a tener multitud de directores y guionistas durante los capítulos, *Twin Peaks*, con sus momentos álgidos y no tanto^[51], constituya la serie total, irreplicable, imposible de imitar.

En el último capítulo de la serie^[52] Lynch regresó a la dirección, y el mensaje introductorio de la dama del leño nos anticipa el doble final de *Twin Peaks*: «Donde antes había uno, ahora hay dos. ¿O hubo siempre dos? ¿Qué es un reflejo? ¿Una ocasión para ver dos? Mientras haya reflejos es que somos dos o más. Tan solo cuando estemos en todas partes, seremos realmente uno. Ha sido un placer hablar con ustedes». *Twin Peaks*, lógicamente, es más que el asesinato de Laura Palmer. Laura era la excusa. Para comprender en toda su amplitud la esencia de *Twin Peaks* y de Dale revisemos algunas escenas de este último capítulo de la serie. Cooper en debe luchar contra sus miedos mientras sigue la pista de Windom Earle, que ha secuestrado a Annie Blackburn y la ha llevado a la Logia Negra. El gigante, el enano y el fuego son los tres elementos simbólicos que recupera Cooper para llegar a su fin, también el bosque y el número doce.^[53] La lechuza avisa de la llegada del agente al bosque oscuro.^[54] Cooper encuentra el círculo y los doce sicomoros que lo rodean. Los árboles del bosque se convierten en una enorme cortina roja, como la que se vio en el capítulo del sueño en la Habitación Roja^[55]. La aparta y entra. Desaparece. Regresa a

la habitación en la que Laura le reveló el nombre del asesino. El enano rojo aparece bailando la música que suena y se sienta en uno de los sillones. En la escena siguiente Cooper está sentado en otro sillón, delante del enano rojo, que le dice que esa es la sala de espera. Laura aparece y le anuncia que dentro de veinticinco años volverá a verle, dándole la referencia del primer sueño que tuvo allí Cooper^[56]. Y desaparece. El siguiente personaje es el camarero senil del Gran Hotel del Norte, por el que el gigante a veces se expresa durante la serie, que se sienta en sillón que ha ocupado Laura y dice burlonamente «¡Aleluya!» acercándole una taza de café. Se retira al sofá siendo el gigante. Y desaparece. El enano rojo se frota las manos y tras pronunciar «Fuego, camina conmigo», sobreviene el fuego, el grito y Cooper se levanta del sofá y sale de la habitación, camina por el pasillo de cortinas y entra en otro lugar, que es la misma habitación, vuelve al pasillo, entra en otro lugar y de nuevo la Habitación Roja y el enano, que anuncia a otra amiga: Maddy Ferguson^[57], que le aconseja tener cuidado con su prima. Vuelve al pasillo, entra de nuevo y la estancia ya no tiene mobiliario. Todo es un enorme laberinto. No hay salida para Cooper. En la mente y en el plano espiritual no hay salida si no se está atento a las señales. En esa habitación vacía aparece el enano y le dice espasmódicamente: «Doppelgänger».^[58] Laura Palmer luego grita enloquecida. Cooper sale corriendo de la habitación al pasillo y entra de nuevo a la habitación con las manos ensangrentadas, con el estómago lleno de sangre, dejando un reguero; una escena que nos sugiere los disparos recibidos en el Gran Hotel, pero esa evidencia, como todo en *Twin Peaks*, no nos sirve. Sale de nuevo. Entra. Encuentra en la habitación a Annie^[59] tendida junto a él, ensangrentado. Ella se levanta, no sabe dónde está. Él permanece quieto. Cooper repite «Annie, Annie, Annie...» mientras regresa al pasillo y entra en otra (idéntica) estancia. Allí está Annie, que le dice: «Dale, he visto la cara del hombre que me mató: fue mi marido». Él dice su nombre y ella le pregunta: «¿Quién es Annie?». Y en el siguiente plano ya no es ella, es Caroline repitiendo: «Soy yo. Soy yo. Soy yo»^[60]. Y tras Caroline, Annie que le dice: «Debes estar equivocado, yo estoy viva», luego Laura Palmer y el grito, Windom Earle^[61] en plano. «Si me entregas tu alma dejaré que Annie viva», le dice Windom. Cooper acepta. Windom le acuchilla. De ahí el estómago ensangrentado en un par de planos anteriores. Porque las escalas de tiempo no son lineales en Lynch, nunca lo han sido; todo funciona al revés. Y sobreviene el fuego. Bob agarrando del cuello a Windom, sometiéndole, asfixiándole, diciéndole a Cooper que se vaya, que Windom está equivocado, que no tiene poder sobre su alma^[62], que él se apropiará del alma de Windom. Bob entonces ríe desquiciado, Cooper aparece detrás de Bob y ríe poseído como él. De nuevo Cooper en el pasillo, se encuentra con Leland Palmer que le dice que no mató a nadie. El doble poseído de Cooper (Doppelgänger) sale de la cortina, sigue al primero, ríe con Leland, se persiguen por las habitaciones rojas y el cortinaje, le atrapa, Bob ríe y Cooper sale del cortinaje de nuevo al bosque, allí le espera el *Sheriff*. Annie está

tendida en el círculo, junto a Cooper; no ha sido asesinada.^[63] Cooper vuelve en sí en la habitación del Gran Hotel, pregunta por Annie, va al lavabo a lavarse los dientes, Cooper rompe el espejo con la cabeza, en el espejo se refleja Bob. Ríe loco. Acaba *Twin Peaks*. El mal ha llegado a otro cuerpo.

Las grabaciones de la autobiografía de Scott Frost ayudan a construir el personaje total del agente. De esta última escena rescataremos a Caroline y a Windom Earle para acercarnos a la reconstrucción de Cooper y del final de la serie. Caroline en las grabaciones es la esposa de Windom Earle y el 2 de agosto del 78 Caroline le cuenta a Cooper que ha recibido una llamada de Windom la pasada noche diciéndole que no lo esperase. Cinco horas después, el mismo día, la policía encontró un cuerpo torturado con las muñecas atadas en la espalda, las manos cortadas, la cara y los dientes destruidos y con una bala en la cabeza. Caroline recibe el día siguiente una llamada de Windom: «Me estoy hundiendo, me estoy hundiendo». Windom aparece y no recuerda nada, en una conversación que mantiene con Cooper le dice que durante ese tiempo ha visto el abismo, y también cosas maravillosas. Cooper tiene un sueño: «5/08/78. ¿Está mi sueño de alguna manera conectado a lo sucedido? Un hombre sin piernas me dice que no puedo huir de él. Cadáveres sin manos. El abismo, y las cosas maravillosas. Tengo la sensación de que la oscuridad está detrás de todo esto. Pero no puedo unir las piezas. Qué pasó con él es tanto un secreto para él como lo es para el resto. Me alegro de su regreso; posiblemente alguno de nosotros dos pueda encajar el rompecabezas. Por ahora, dice, espera jugar tranquilo una partida de ajedrez». El 28 de enero del 79 Caroline es secuestrada: «Lo que sé de los hechos es incompleto. Mientras Windom y Caroline estaban sentados en la comida, tres hombres irrumpieron en la casa. Estaban bien armados y claramente sabían lo que hacían. Antes de haber podido resistirse a Windom le dejaron inconsciente. Cuando despertó, Caroline se había ido». El 5 de febrero, con Caroline todavía desaparecida, Windom se deja someter a la hipnosis por Cooper, y de nuevo sobrevienen el mal. En el trance revela que fue elegido para ser un buen explorador, que en el lugar en el que estuvo había mucha luz pero que a la vez estaba muy oscuro, que Caroline vio también lo que había allí: el amor y el mal, y que desde el aquí no se puede llegar a ese lugar. Cuatro meses después encuentran a Caroline: «11/04/79. Caroline fue encontrada hace una hora. Ella ahora está sentada en una sala de interrogatorios, la esposaron para evitar que se dañara a sí misma ni a nadie. No reconoció a Windom, y parece ser que sufre de adicción a las drogas, posiblemente a la heroína, aunque su potencia debe haber sido increíble para transformar la mujer que conocí en la criatura que estoy viendo ahora».^[64] El mal existe como una fuerza de vida independiente. Un año después, recuperada, Caroline le dice a Cooper que le amó desde el primer día. Él también reconoce la atracción. Tiempo después atacan a Cooper y a Caroline. A Cooper le dejan inconsciente, Caroline muere en sus brazos. Windom enloquece, Cooper lo encuentra en una esquina de una habitación del psiquiátrico: «2/06/79: Los médicos me llevaron a verlo. Durante mucho tiempo, tal vez minutos, me miró sin

pestañear. A continuación, un cambio se apoderó de él y se puso de pie y comenzó a reír. Traté de comunicarme con él, pero parecía inútil. Habló solo dos palabras: “Ajedrez, ¿nadie?” Cuando me estaban llevando a fuera, me detuve y miré hacia atrás. Había dejado de reír, y sus ojos estaban fijos en los míos. Luego volvió a hablar. “Tu movimiento”». El 24 de diciembre del 89 Dale Cooper graba su último mensaje: «Han encontrado un cuerpo en el estado de Washington, Diane. Una mujer joven, envuelta en plástico. Me dirijo a un pequeño pueblo llamado Twin Peaks».

El pueblo de Twin Peaks no es una cartografía plana de personajes, sino que su universo se erige desde los deseos y los apetitos de sus habitantes: todos son fuertes emisores de sus apetencias. Mara es el gran demonio en la mitología budista, un ser simbólico, el señor de la muerte y el dios de la destrucción. Representa el conjunto de ilusiones que imposibilitan la liberación espiritual del hombre. El filósofo budista Stephen Batchelor sugiere que Mara se presenta como la personalidad del diablo que se forma y comienza a hablar cuando uno se da cuenta de la posibilidad de despertar. Mara es todo aquello que se resiste a despertar. La seducción del placer y del mal alimenta a la ilusión del «yo». En los primeros textos Mara es la personificación de la muerte y de la destrucción. A veces es la muerte encarnada, otras la tentación del placer egoísta. Solo aquellos que entran en el sendero, viviendo vigilantes y libres y cultivan la meditación se liberan de las garras de Mara.^[65] Mara es la personificación del mal, es una fuerza exterior, y siempre está presente en la realidad por más que un individuo se libre de ella; es, precisamente, ese aliento que posee a Leland, que posee a Windom, que posee a Cooper en *Twin Peaks*. David Lynch en sus conferencias sobre la meditación trascendental habla del campo unificado de la física cuántica: la unidad de todas las fuerzas y partículas de la creación, la nada, un lugar profundo en la física situado más allá de las partículas elementales y las fuerzas que actúan sobre ellas. Todas las cosas provienen de ese campo de unidad, un campo no manifestado pero del que surge toda la manifestación, lo que sostenían las fuerzas védicas: ese lugar es un océano ilimitado de conciencia, eterno e inmutable. Girarse hacia el interior provoca sumergirse en niveles profundos del intelecto, y en el límite del intelecto se trasciende y se experimenta el océano ilimitado. El potencial es iluminación total suprema, tiene como consecuencia la expansión de cualquier tamaño de conciencia y la trascendencia, se vuelve consciente el subconsciente y el iniciado capta las ideas que surgen, el objetivo es iluminarse y expandir las cualidades positivas. Así lo defiende David Lynch en sus conferencias. Con *Twin Peaks* comenzó a hablar en ese lenguaje universal. Al expandir la conciencia la negatividad empieza a retroceder, el mal retrocede, la carga pesada desaparece. Cooper al final de la serie está poseído por el mal, su doble opuesto, ha cedido a Mara, al dios de la destrucción. La vigencia de *Twin Peaks* se sitúa es esto mismo, en esta propuesta total, trascendente, sobre el mal. Y Cooper es un iniciado, un mago entre los dos mundos; el personaje que nos descubrió otra manera de mirar. También la serie que imaginó una nueva forma de hacer ficción televisiva.

Laura Palmer: un regalo para Satán

por **Diego Luis Sanromán**

*Go to the window and what do I see?
Killer's face looking at me.
Go to the window and what do I see?
No room for feelings [...].
I see faces when there's no one there [...].
Go to the window, what do I see?
Go to the window, the killer is me.*

Twisted Nerve – The Damned.

*No sé por qué, pero entrar en un cine y que se apaguen
las luces es mágico. Se hace el silencio y luego se abre el telón.
Rojo, tal vez. Y entras en otro mundo.*

Atrapa el pez dorado – David Lynch.

El ocho de abril de 1990 la cadena estadounidense ABC emitía el episodio piloto de una serie escrita a cuatro manos entre el escritor Mark Frost y el artista multidisciplinar David Lynch. En un pase previo en el Museum of Broadcasting de Hollywood, el publicitario y analista de los medios Paul Schulman había sentenciado: «No creo que tenga ninguna oportunidad de éxito. No es comercial, es radicalmente diferente de lo que los espectadores están acostumbrados a ver, no hay ningún personaje que enganche». No cabe duda de que al menos en uno de sus juicios estaba en lo cierto. Su pronóstico de fracaso comercial se vería, sin embargo, desmentido por los treinta y cinco millones de televidentes (un 33 % de la audiencia) que en aquella noche de primavera asistieron fascinados al descubrimiento del cadáver de una adolescente envuelta en plástico como si fuera una grotesca crisálida. *Twin Peaks* pasó así de ser una arriesgada apuesta de los responsables de programación de la cadena norteamericana a convertirse en un auténtico fenómeno de masas y en «la serie que lo cambiaría todo». El primer episodio de *Los Simpsons* se había emitido apenas cinco meses antes, George Bush padre ocupaba entonces la presidencia de la nación, el Bloque del Este se descomponía a pasos de gigante con los pies de barro, se anunciaba la Primera Guerra del Golfo: se estaban sentando, por consiguiente, las bases de lo que ahora llamamos «nueva ficción televisiva». En mayo de ese mismo año, y ocho episodios después, concluía la primera temporada y los telespectadores seguían sin saber quién había asesinado a aquella joven de aspecto falsamente

virginal. El asunto se debatía en los lugares de trabajo y de ocio, se hacían apuestas. Los protagonistas de la serie eran convocados a los programas de máxima audiencia, se les exigía que rindieran cuentas, que revelaran de una vez por todas quién de entre los habitantes de los Picos Gemelos había sido capaz de cometer semejante canallada. Enseguida empezaron a imprimirse camisetas con la leyenda «I Killed Laura Palmer», tazas en las que podía verse el rostro de la muchacha emerger de su capullo de plástico como un insecto raro. Se comercializaron juegos de cartas, casetes, calendarios, juegos de mesa, relojes de pared, una nueva marca de café, la consabida tarta de cerezas. La centralita de la ABC se colapsaba con las llamadas de quienes *querían saber*.

Este texto no trata de *Twin Peaks* (la serie), sino de dos efectos colaterales de *Twin Peaks* (el fenómeno social). El primero es un subproducto literario de factura más que meritoria; el segundo tal vez podría considerarse como un ajuste de cuentas de uno de los creadores del serial televisivo, David Lynch. Ambos tienen como motivo el martirio, muerte y resurrección de Laura Palmer. Aunque la enumeración también podría leerse en sentido inverso.

El Diario secreto de Laura Palmer

«Me llamo Laura Palmer y desde hace solo tres minutos tengo oficialmente doce años»: así comienza *El diario secreto de Laura Palmer (visto por Jennifer Lynch)*. La primera temporada de la serie ya había concluido y, para los telespectadores, Laura Palmer no era más que un rostro lívido surgido de las aguas y algunos restos fragmentarios y confusos atrapados en cinta de vídeo o de audio. Poco más que un fantasma, en suma. Conscientes del ansia de su clientela por que al personaje se le dotase de voz y de carne, Frost y Lynch tuvieron la dichosa idea de revelar al mundo los secretos más inconfesables de su criatura y víctima. El encargo recayó en la hija mayor del segundo, Jennifer Chambers Lynch, a la que se le proporcionó una directriz bien simple: sé Laura Palmer. «Básicamente —añade la autora— tenía que convertirme en ella. Laura era una chica llena de problemas, una chica muy oscura. [...] Y yo conocía a Laura tan bien que fue como un ejercicio de escritura automática». Jennifer tenía entonces veintidós años, solo cuatro o cinco más que Laura cuando esta fue asesinada, y ese mismo año estaba previsto que comenzara a rodar su primera película, *Boxing Helena*^[66], a partir de un guión escrito cuando contaba diecinueve. Quienes hayan visto este filme y los que vendrían después habrán constatado que Jennifer Lynch puede reclamar con toda legitimidad el título de experta en los recovecos más oscuros del alma.

El libro se vio arrastrado enseguida por la ola de frenesí popular que había despertado la serie y, en octubre de 1990, pasaba a ocupar el cuarto puesto en la lista de libros de bolsillo más vendidos del periódico *New York Times*, solo detrás de las obras de Danielle Steel, Stephen King y Stephen Coonts. Algunas librerías, no

obstante, se negaron a vender la obra debido a su contenido explícito, por no decir abiertamente pornográfico. Ahora que sabemos lo que sabemos de Laura, ahora que la hemos acompañado en el *via crucis* de *Fuego, camina conmigo*, es probable que nos resulte difícil representarnos la perplejidad que debió de suscitar la lectura del diario entre quienes no contaban con esta ventaja. La primera temporada de la serie sugería que la reina del baile del instituto de Twin Peaks tenía un reverso tenebroso, pero solo eso: lo sugería. Las tinieblas se veían compensadas por su contrapunto humorístico, las líneas claras que atravesaban cada encuadre, los colores intensos o las tonalidades tenues y apaciguadoras, la luz del sol iluminando las hojas de los árboles. En el diario, sin embargo, si hay humor, es un humor más negro y más amargo que los cafés que provocan los éxtasis del agente Cooper; y en el bosque siempre es de noche y siempre acechan fuerzas siniestras. Lo oculto se exhibe aquí con una impudicia obscena: la vida de Laura, y por extensión el orden social de Twin Peaks, se asienta sobre una trama subterránea en la que reinan la violencia, el sinsentido y el horror.

El diario se abre con una entrada fechada el veintidós de julio de 1984 y se cierra en una fecha indeterminada de finales de 1989. A lo largo del lustro que media entre una y otra asistimos al proceso de degradación de Laura Palmer, al entierro de sus ilusiones infantiles y al despliegue de los furiosos de la adolescencia, que la diarista vive como un infierno y como una herida que en su caso resultará mortal. En ese viaje hacia la oscuridad, Laura descubrirá el sexo, el dolor y la muerte; se entregará a desenfrenos de todo género: drogas, orgías; se hará puta, ladrona, traficante, cómplice de un asesinato; tendrá un embarazo no deseado y abortará; será víctima de los abusos, del estupro, y sobre todo de la sombra omnipresente del misterioso hombre que se cuelga en su dormitorio y la arrastra a los bosques de la noche. Ese tal BOB.

En la primera entrada del diario, que es uno de los regalos de cumpleaños que acaba de recibir Laura, son invocados en un apretado desfile de nombres algunos de los personajes ya conocidos por el seguidor de la serie: Papá y Mamá; Donna Hayward, su mejor amiga, y el padre de esta, el doctor Hayward, tal vez el único hombre íntegro de Twin Peaks; el señor Horne, dueño entre otras cosas de los almacenes epónimos, o la prima Maddy, cuya llegada a la casa familiar está anunciada para el día siguiente. Y algunos que no aparecían en el serial y que tampoco estarán presentes en el largometraje, pero que desempeñan un papel de primer orden en el texto de Jennifer Lynch: el gato Júpiter, cuya muerte abrirá una brecha irrestañable en la inocencia infantil de Laura, y el caballo Troy, que será sucesivamente objeto del amor y de la crueldad de la narradora. La relación de esta última con Troy es particularmente ilustrativa de la evolución que experimentará Laura a lo largo de los cinco años que cubre el diario. De la veneración por el padre, a quien cree responsable del regalo, pasaremos a la crisis de la relación paterno-filial cuando Laura descubra que quien está detrás de todo es Benjamin Horne y no Leland Palmer. En la entrada del tres de octubre de 1985 reconoce: «Ahora me siento extraña

con papá. No sé, ya no es una persona fiable por haberme dicho que Troy era un regalo suyo». De la cándida curiosidad sexual de la preadolescente (lo primero que hace Laura al recibir la ofrenda es meterse entre las patas del animal para comprobar si se trata de un macho o de una hembra. «A mamá casi le da un ataque» —anota—), pasaremos a la condena a muerte por inanición del pobre *pony*, cuando la joven lo obligue a huir de los establos en un arrebatado de ira. Una acción que es fácil interpretar como un símbolo del asesinato de la Laura niña a manos de una Laura Palmer cada vez más identificada con la presencia maligna de BOB. Por cierto que no sería nada extraño que Troy pudiera ofrecer alguna clave semiótica para entender la aparición del caballo blanco antes de la muerte de la prima Madeleine en la segunda temporada de *Twin Peaks* o de la propia Laura en *Fuego, camina conmigo*.

La entrada del día siguiente (veintitrés de julio de 1984) recoge el primer sueño que Laura consigna en su nuevo diario. Buena parte del diario está lleno de los sueños —por lo general, pesadillas— y las visiones de Laura; sueños y visiones que permiten al personaje viajar a ese «*another place*», a esa «otra escena» en la que habitan las ensoñaciones, los demonios y los muertos. E incluso su propio calco fantasmal, la presencia de su cadáver futuro, porque allí ya no rigen las reglas espaciotemporales que disciplinan el mundo de la vigilia. Laura posee una facilidad para desplazarse entre uno y otro mundo que la hermana con el agente Dale Cooper. En cierto modo, Cooper y Laura tienen un pie en cada uno de esos mundos. Son seres dotados de una sensibilidad y un «poder intuitivo» que los facultan para servir de mediadores entre la realidad cotidiana de *Twin Peaks* y su reverso tenebroso. Funcionan a la manera de médiums, por lo que sus incursiones en el inframundo los exponen más que a otros a quedar atrapados por las fuerzas de la oscuridad. De ahí el final que les aguarda a ambos.

Los sueños funcionan además como mensajes cifrados de aquello que Laura sabe sin conocerlo conscientemente, de las experiencias horribles que ha sepultado en su inconsciente y que no podría revelarse sin temor a enloquecer de pavor; y al mismo tiempo como acertijos que solo los lectores más espabilados e interesados en resolver el crimen que puso en marcha la serie serían capaces de desentrañar. Jennifer Lynch lo había advertido durante la promoción del libro: «Los lectores atentos encontrarán las claves y sabrán quién es el asesino». En este sentido, y para quienes ya conozcan las dos temporadas de *Twin Peaks* y *Twin Peaks: Fuego, camina conmigo*, este primer sueño puede resultar retrospectivamente esclarecedor. Laura camina por los bosques que rodean Pearl Lakes. Sopla un viento muy fuerte y caliente, pero solo a su alrededor. En ese momento aparece un extraño hombre, con el pelo largo y unas manos enormes y callosas, que le dice: «Tengo tu gato». El hombre está dotado de poderes para detener el viento que rodea a la muchacha: con solo alzar las manos logra que el viento amaine, pero en ese momento Laura siente un intenso calor entre las piernas. «No era un calor agradable —continúa—, sino que me quemaba. Me quemaba tanto que tuve que abrirme de piernas para que se me enfriasen».

Entretanto, el hombre de los bosques canta *Waltzing Mathilda*, la canción que suele entonar la madre de Laura para tranquilizarla cuando esta tiene pesadillas, y se despide con un «Laura, ya estás en casa». ¿Quién, a estas alturas, no reconocería aquí una transposición onírica de los abusos sexuales a los que Leland Palmer somete a su hija, tal vez con la connivencia de su esposa? ¿A quién podría escapársele que detrás del extraño hombre del sueño se encuentra Papá, y que detrás de Papá está el ubicuo BOB? Sin contar con las alusiones a Pearl Lakes, el lugar en el que el pequeño Leland conoció a un misterioso sujeto llamado Robertson, o al robo del gato, término que en inglés (*pussy-cat*) tiene unas claras connotaciones sexuales.

Otra pesadilla, recogida en la entrada del diez de enero de 1987, resulta aún más reveladora a este respecto. Tal vez sea casual o tal vez no, pero llama la atención que este sueño en particular ocupe una posición central dentro del diario. Además se trata de una de esas fantasías en las que las fronteras entre la vigilia y el sueño se difuminan de forma desconcertante: la propia Laura reconoce que debía de estar dormida mientras escribía esta breve entrada. Leland Palmer está sentado a la mesa a la hora del desayuno. Laura trata de hablarle de sus padecimientos y de sus impulsos suicidas, pero Leland no se inmuta y se limita a agitarse en el asiento. Entonces, inesperadamente, Papá comienza a desnudarse y grita: «Es un sueño... ¡Joder, tranquilízate! Tu madre vio unas fotos en las que tú apareces lamiéndole ahí abajo a una mujer. En esas fotos se notaba que te estabas divirtiendo. ¿Es verdad?». Y Laura concluye su anotación de la siguiente manera: «¿Habrás estado BOB aquí? ¿Estaría BOB dentro...? No, no quiero ni pensarlo».

El Leland del sueño, que tal vez no sea sino una distorsión parcial efecto de las drogas que el personaje utiliza para abusar de su pequeña, hace aquí referencia a un episodio lésbico que ocupa un lugar más que destacado en la trama tanto de la serie como de la precuela *Fuego, camina conmigo*. Esa mujer a la que alude el padre de Laura no es otra que Ronette Pulaski, la joven que se encontraba en el vagón abandonado cuando aquella fue sacrificada. Hasta llegar a esta escena primordial, la vida sexual de Laura Palmer ha hecho sin embargo un largo recorrido. La entrada del veintisiete de julio de 1984, la quinta que aparece en el diario, podría ser contemplada de hecho como un momento inaugural en el que Laura, aún marcada por una candidez pueril, descubre su propia sexualidad. La narradora refiere la visita de su prima Madeleine (Maddy) Ferguson, tres años mayor que ella pero su doble exacto en la serie televisiva^[67], y cómo esta relata a su amiga Donna y a ella los candorosos juegucitos eróticos a los que se entrega con su novio del momento. Para Laura, los besos en la boca son todavía una exótica aberración, pero... «La verdad, querido diario —confiesa—, cuando me enteré de cómo se hace, me entró una cosa en el estómago que... no sé. [...] Me dio la sensación de que quizá me guste eso de los besos con lengua, y voy a probarlo con algún chico en cuanto tenga oportunidad». A falta de experiencias propias de las que poder presumir, Laura cuenta cómo el mes anterior descubrió a sus padres *haciéndolo*, aunque no daban la sensación de que

estuvieran pasándose muy bien. Algo que vuelve a recordar en la entrada del once de agosto de 1984, y que merece ser citado por extenso: «Me pregunto si todos los penes serán como el de papá. Todavía me acuerdo de cómo mamá trataba de tapárselo con la sábana aquella noche. No sé, me recordaba a algo crudo. A algo que podía estar bien al cabo de un rato, o había estado bien hacía un rato, antes de que alguien le echara para atrás toda la piel y lo dejara con ese aspecto tan rosado y raro. A lo mejor algún día veré uno más bonito. Dios mío, espero que sí». Madeleine inicia además a la pequeña Laura en el consumo de drogas con el paquete de cigarrillos secos que ha traído desde Missoula, su pueblo natal en Montana. Y también el de David Lynch.

El año 1985 trae consigo el descubrimiento del alcohol, la marihuana, el dolor de la muerte y el sexo en vivo. El diario se gana por fin su título de *diario secreto* y clandestino. En la entrada del veinte de octubre de ese año Laura relata su encuentro, en compañía de la entonces todavía inseparable Donna Hayward, con tres chicos del otro lado de la frontera. La narración tiene el tono jubiloso e idílico propio de una jovencita que empieza a explorar los goces del amor erótico y ve realizadas algunas de sus fantasías sexuales, aunque a veces se atreva a ciertas procacidades. «Todos tenían... la... la... la polla tiesa... supongo que voy a llamarla polla, porque “pene” me suena a libro de educación sexual. Los tres tenían la polla tiesa». En este momento los bosques aún no han adquirido la dimensión irremediabilmente siniestra que adquirirán con el paso de las hojas del diario, aunque el lector avisado ya podía barruntar que los árboles no solo son árboles en los alrededores de los Picos Gemelos. «Fue una noche muy extraña y muy personal —anota Laura—. Fue como si el bosque nos hubiera hecho actuar de forma alocada, como si los árboles y la oscuridad nos hubiesen hecho olvidar que el resto del mundo existía». El tono se irá oscureciendo, sin embargo, con el transcurso del tiempo. En la entrada del veintitrés de abril del año siguiente, por ejemplo, Laura se promete no pensar nunca más en el sexo, que para ella ha empezado a convertirse en una obsesión malsana, y en unos términos que nos recuerdan a Kurt Cobain pero que seguro podríamos encontrar en el diario de cualquier adolescente, aúlla: me odio y odio mi vida.

En agosto de ese mismo año tiene lugar un acontecimiento que posee la categoría de un hito en el proceso de degeneración de Laura Palmer. Laura se cita con Bobby Briggs, entonces su proveedor habitual de marihuana y alcohol, y juntos se dirigen al consabido granero abandonado. «Cuando se le puso tiesa me la metía en la boca — escribe—, y me imaginé la mano de BOB mientras se acariciaba... mientras me ponía la mano sobre él... y entonces volví al granero. Fui más despacio, encontré el ritmo que le gustaba, sin dejar de mover la lengua por dentro, y fui subiendo y bajando por él, siguiendo los ruidos que iba haciendo, los jadeos... escuché con delicadeza, me aseguré de mantenerlo donde quería estar. [...] Se corrió del modo en que sueño que lo hacen los hombres...». Concluida la mamada y coronada con un tierno polvo adolescente, Bobby le declara su amor y su lealtad eternos a Laura

Palmer, pero la cruel Laura no hace otra cosa que reírse en su cara. Tuve que hacerlo —confiesa—; tal vez sea obra de BOB —se cuestiona—, de ese BOB que parece haber asistido como espectador espectral a toda la representación. Al final de esta entrada, la del tres de agosto de 1986, Laura se hace dos promesas fundamentales: convertirse en una profesional de la insensibilidad y desenmascarar la identidad del ubicuo BOB.

¿Porque quién es, en efecto, este BOB? BOB no es un nombre propio, como pudiera parecer a simple vista, sino una *mise en abyme* y el acrónimo de una espiral infernal: **Beware Of BOB** —anota Laura el primero de octubre de 1986—. Una advertencia sin sentido que nos enreda en un círculo vicioso del que es imposible escapar. BOB es una señal donde está escrito «ten cuidado con BOB», y así una y otra vez, hasta el infinito. Aunque para los primeros lectores del *Diario secreto*, para quienes la muerte de Laura aún seguía siendo un enigma sin resolver, también podía funcionar como una falsa pista, no sé si intencionada o casual: «ten cuidado con Bob» podía fácilmente ser interpretado como «ten cuidado con Bobby Briggs». Y más si tenemos en cuenta que el mejor amigo de Bobby es Mike, nombre también del inquietante vendedor de zapatos manco. Ahora sabemos, sin embargo, que BOB no es Nadie, no es Nada, porque es todos y cualquiera: también Laura Palmer. La lucha de Laura por convertirse en un ser cruel y apático, su degradación, pueden entenderse de entrada como una lucha contra la tiranía paterna. Leland Palmer es el primer avatar de BOB; para Laura, hurtarse a su poder pasa por convertirse en alguien más oscuro y depravado que él. En cierto modo, BOB ha penetrado en Laura hasta quedarse en su interior, hasta fundirse con ella. Como la Dorothy Valens de *Blue Velvet* (1986), podría afirmar: ahora llevo tu veneno dentro de mí.

La pequeña Laura rogaba por que esa noche BOB no se colase por la ventana de su dormitorio (veintidós de julio de 1984), por no convertirse en un regalo para Satán y seguir siendo la Laura buena, pura y sincera (siete de agosto de 1984), pero toda su historia puede ser contemplada como una suerte de ascesis invertida, como un descenso a los infiernos del que la joven no consigue sin embargo emerger purificada. Por mucho empeño que le ponga, no hay posibilidad de redención para ella: nunca podrá volver a ser como Donna, porque de hecho ni siquiera Donna es como ella cree que es. Poco a poco BOB irá convirtiéndose en su único interlocutor, hasta un punto en el que ya no se sepa dónde acaba la identidad del uno y dónde comienza la de la otra. En el verano de 1988, por ejemplo, Laura desea que venga BOB, desea que BOB la mate, pero la respuesta que recibe recuerda a la que Windom Earle le escupe a la cara a Annie Blackburn en el último episodio de la serie: sería demasiado fácil. «¿Eres real, BOB? —le pregunta entonces—. PARA TI, SOY LA ÚNICA REALIDAD QUE EXISTE. ¿Quién eres... realmente? SOY LO QUE TEMES QUE PODRÍA SER».

Twin Peaks: Fuego, camina conmigo

Creo que David Lynch me debe un almuerzo. Doy por hecho que el lector o la lectora que están del otro lado de estas páginas son devotos de la serie televisiva, que es muy probable que se sepan hasta la última coma y el último punto de la primera intervención de Lucy Moran en el episodio piloto y cuál es el color del teléfono a través del cual el *sheriff* Trumann recibe la noticia de que se ha encontrado lo que parece un cadáver humano envuelto en plástico junto al aserradero de los Martell / Packard, o que conocen el número de donuts que componen «el sueño de cualquier policía», el modelo de zapatos que llevaba Audrey Horne el día que le entregó su virgo al lechuguino John Justice Wheeler, o cuáles fueron las últimas palabras del pájaro Waldo antes de que el camionero Leo Johnson lo reventase a tiros con su escopeta en el sexto episodio de la primera temporada. Por eso, antes de seguir avanzando he de hacer una confesión: hasta hace un par de meses nunca había visto *Twin Peaks*. Cuando esta empezó a emitirse en el Estado español, allá por noviembre de 1990, la ficción televisiva no disfrutaba del prestigio que ahora ha alcanzado entre aquellos sectores de la crítica y del público que dotan de legitimidad a los productos culturales y dictan qué obras son dignas de ser tenidas en consideración y cuáles no. Por entonces, yo era un jovencito con ínfulas de intelectual en agraz y para mí la televisión era basura. Punto. Supongo que cuando me enteré de que detrás de la serie se encontraba el responsable de *Eraserhead* (1977) o *Blue Velvet*, dos películas que a mí me fascinaban, debí de pensar que Lynch estaba acabado, que era un traidor, que también él estaba condenado a convertirse en un cineasta adocenado y producir mercancías audiovisuales tan fáciles de consumir como de olvidar. Por fortuna, pronto lo desmentiría con largometrajes como *Corazón Salvaje* (*Wild at Heart*, 1990) o *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1997). Resumiendo, hasta hace bien poco no había visto ni un solo fotograma de la serie, y eso que antes ya había devorado su precuela *Twin Peaks: Fire Walk With Me* al menos media docena de veces. En la rueda de prensa que siguió a su pase en Cannes en 1992, uno de los periodistas presentes reconoció ante el cineasta: «Me ha gustado mucho su película y no he visto la serie de televisión». A lo que Lynch respondió: «Fantástico. Podemos quedar para comer después». ¿Se comprende ahora el comienzo de este párrafo?

Hay que señalar que el citado fue un caso excepcional y que el cineasta fue recibido con un chaparrón de silbidos y abucheos por parte de una crítica casi unánime en su valoración negativa de la película. Curiosamente, las acusaciones que se vertieron contra Lynch fueron exactamente las mismas que a mí me habían alejado de la serie en un principio: el director era bien un oportunista y un aprovechado por tratar de apurar hasta las heces la posición de popularidad a la que lo había aupado *Twin Peaks*, o bien un timador y un traidor por haberse burlado de todo lo que representaba el serial televisivo, o puede que incluso las dos cosas a la vez. Owen Gleiberman, en su crónica para el *Entertainment Weekly* del once de septiembre de 1992, emitía un juicio que sintetizaba con ingenio la reacción que *Fuego, camina conmigo* había provocado en la mayoría de la crítica cinematográfica del momento:

«*Fire Walk With Me* podría ser la película de terror adolescente más exclusiva jamás rodada: como *Pesadilla en Elm Street* dirigida por Michelangelo Antonioni. [...] Un completo disparate». Pero nunca una pulla malintencionada resultó tan parecida a un elogio involuntario, o al menos a mis ojos. Pues de hecho lo que convierte esta película en una de mis preferidas dentro de la filmografía lyncheana es precisamente aquello que irrita a un buen número de comentaristas desde que el film se estrenó^[68]: su atrevida hibridación de códigos y géneros cinematográficos, su atmósfera suprarreal y desasosegante, su narrativa quebrada y laberíntica, su carácter abstruso y abstracto, su violencia soterrada o expresa, y su hermetismo y su oscuridad en el doble sentido del término, hacen de ella un destilado perfecto de lo que podríamos llamar el *estilo Lynch*. El cineasta ha dicho a menudo que el cine es sobre todo, o debería ser, una experiencia que nos permita penetrar en otros mundos a lo largo de al menos un par de horas, y conforme a este criterio *Fuego, camina conmigo* podría reconocerse sin dificultad como una de sus obras más redondas. Si se me permite hacer una recomendación que de entrada reconozco paradójica, yo aconsejaría que se viera el largometraje antes de ver la serie, como si se tratase de una pieza autónoma, después la serie y finalmente la película. De otro modo, la intensa sensación de *Unheimlich* que despierta en el espectador esta última podría quedar un tanto atenuada.

Twin Peaks: Fuego, camina conmigo está dividida en tres episodios nítidamente diferenciados y de duración desigual. La película se abre con una suerte de prólogo centrado en el asesinato de la joven Teresa Banks (Pamela Gidley) en el pueblecito de Deer Meadow^[69], un año antes de que se hallase el cadáver de Laura Palmer (Sheryl Lee); sigue con un breve intermedio que transcurre casi en su totalidad en las oficinas del responsable de zona del FBI Gordon Cole (David Lynch), en el que volvemos a encontrarnos fugazmente con el agente Dale Cooper (Kyle MacLachlan), y que funcionaría a la manera de una bisagra narrativa entre los dos crímenes; y se cierra con el episodio más extenso: el relato de la última semana de Laura Palmer entre los vivos desde la perspectiva del propio personaje, en cierta medida siguiendo el camino trazado por Jennifer Lynch en su diario apócrifo.

Los planos iniciales de la película son al mismo tiempo una declaración de principios y una venganza. Los títulos de crédito van sucediéndose sobre un tembloroso fondo de color azul eléctrico mientras escuchamos una melancólica pieza de *jazz*; un suave *zoom* de retroceso nos permite ir vislumbrando que en realidad nos encontramos frente a un televisor sin sintonizar; de repente algo que parece un bate de béisbol o un mango de hacha hiende el aparato y la pantalla revienta hecha añicos. Se oye finalmente el grito espantado de una mujer. Es un comienzo brutal, que provoca un respingo automático en el espectador y nos trae a la memoria el martillazo en plena cara con el que arrancaba *Calle sin retorno* (*Street of No Return*, 1989) de Sam Fuller. A continuación sigue un encadenado a la oficina de Gordon Cole, donde vemos a David Lynch de perfil dando órdenes a voz en cuello a lo que

previsiblemente es una secretaria o una asistente que se encuentra fuera de cuadro. «Llame al agente Chester Desmond —grita—. Está en Fargo, Dakota del Norte». Las cosas deben quedar claras desde el principio: David Lynch asesina a la televisión, reivindica su categoría de autor, retoma las riendas del relato.

Poco después, en un aeródromo privado de Portland, Oregon, Lynch-Cole se reúne con los dos personajes que habrán de guiarnos a lo largo de la primera media hora de metraje: los agentes del FBI Chester Desmond (Chris Isaak) y Sam Stanley (Kiefer Sutherland). Curiosamente, no es Cole el que les ofrece la información necesaria y las directrices básicas para emprender la investigación sobre el asesinato de Teresa Banks, sino Lil (Kimberley Ann Cole), la «hija de la hermana de su madre», en realidad poco más que la encarnación de un mensaje cifrado que advierte a los dos hombres de lo que habrán de encontrarse en Deer Meadow: complicaciones, hostilidad y falta de colaboración por parte de las autoridades locales. Para colmo de males, la mujer luce una rosa azul en la solapa.

Deer Meadow es una especie de versión sórdida de Twin Peaks que queda reducida a solo cuatro escenarios: la oficina del *sheriff* Cable (Gary Bullock), el depósito de cadáveres en el que se halla Teresa Banks, la cafetería *Hap's* y el *camping* de caravanas *La Trucha Gorda*. La estructura narrativa, e incluso la *ontología* de la película, responden a un juego de reverberaciones, de reflejos especulares, de duplicados. Mientras que Dale Cooper es una suerte de Sherlock Holmes budista al que una gabardina demasiado holgada dota del cómico aire de un Harpo Marx parlanchín, Chester Desmond emplea un *modus operandi* que lo acerca más bien al *tough guy* típico de la serie negra clásica, o que en ocasiones evoca los códigos de conducta de los viejos héroes del *Far West*. Por su parte y con esa extraña máquina verde que recuerda a una pequeña caja de caudales siempre colgando del hombro, Sam Stanley es un personaje que está a mitad de camino entre el Inspector Gadget y Stan Laurel^[70] y que se comporta como un doble amable del agente Albert Rosenfield (Miguel Ferrer), más huraño, presente tanto en la serie televisiva como en la película de largometraje. Cuando los agentes llegan a la oficina del *sheriff* son recibidos de forma desabrida, se les obliga a esperar que el jefe de policía se digne recibirlos y se les ofrece un café frío que lleva hecho un par de días. Tampoco se puede decir que la telefonista sea precisamente Lucy Moran: no solo ignora a los agentes mientras lee un libro y juguetea con un chicle mascado, sino que además parece burlarse de ellos cuando el alguacil Howard (Rick Aiello) le susurra al oído algo que no alcanzamos a oír.

En resumidas cuentas, el Twin Peaks de la serie televisiva es una réplica luminosa de Deer Meadow. Para confirmarlo, basta con comparar el hotel *Big Northern* con *La Trucha Gorda* o, si se prefiere, el *Double R Diner* de los Picos Gemelos con la cafetería *Hap's* del Prado del Ciervo. No esperemos pues encontrarnos aquí con la dulce solicitud de una Norma Jennings (Peggy Lipton), ni con la frescura juvenil de Shelley Johnson (Mädchen Amick). En su lugar, habremos de conformarnos con

Irene (Sandra Kinder), la ajada y arisca camarera del *Hap's*, el local en el que trabajó Teresa Banks durante su último mes de vida, una de esas mujeres que parecen estar de vuelta de todo y haber nacido con un cigarrillo negro adherido a la comisura de los labios. «¿Quieren nuestro plato especial? —pregunta a los agentes—. No tenemos ninguno». En efecto, en *Hap's* no hay plato de la casa, ni tarta de cerezas, ni donuts de colores, y hasta es muy probable que el café sea un asco. Algo que habría podido comprobar el agente Stanley de no haberse derramado el contenido de su taza en la entropierna^[71]. Para Irene, Teresa era una buena chica aunque llegase tarde al trabajo y fuera aficionada a empolvase la nariz en exceso, y su asesinato algo que podría calificarse como un «accidente siniestro».

También Laura Palmer y Teresa Banks están conectadas por ese juego de duplicidades misteriosas. Ambas aparecen flotando en las aguas de un río, enfundadas en una vaina de plástico, una luminosa mañana de febrero. Las dos tienen más o menos la misma edad, el mismo color de pelo, pero como ocurre con todos los elementos que pueblan Deer Meadow, la chica de la caravana no es más que el reflejo oscuro de su equivalente en Twin Peaks. Teresa Banks era una yonqui, una puta, no era nadie. Como dice el *sheriff* Cable, «es un simple crimen. Era una vagabunda, nadie la conocía». Irene, la camarera, coincidirá en el diagnóstico: Teresa estaba condenada a muerte desde el principio, se lo tenía merecido. Laura, sin duda, era otra cosa. Basta con fijarse en el pelo de las dos víctimas para darse cuenta de que Teresa Banks usaba un tinte barato, pero Laura era rubia natural. Ella era la reina del baile, la chica que puso en marcha el servicio de *Meals on Wheels* para servir comidas a los discapacitados, la que se ocupaba de cuidar al pequeño Johnny Hornes cuando nadie le hacía caso, la más dulce, la más bella, la más aplicada. Todos querían a Laura, pero nadie llorará por Teresa.

Solo que las cosas no son tan sencillas. No podían serlo. Cuando uno contempla el cuadro completo, se da cuenta de que la saga de *Twin Peaks* no solo es una confirmación de ese banal principio que establece que las cosas no son lo que parecen, que hay una disonancia evidente entre lo *esencial* y su *representación*; porque al fin y al cabo, todos tenemos nuestros secretillos. Es algo más, algo que también está presente en la serie aunque de forma menos clara y más diluida. En realidad, Twin Peaks y Deer Meadow son el mismo pueblo, son cualquier pueblo. Si el medio televisivo imponía la necesidad de dulcificar el lado amargo para que la píldora pasara mejor, en la película por el contrario nos enfrentamos a lo Real en toda su rotunda obscenidad. De ahí que en *Fuego, camina conmigo*, Lynch consiga avivar en los espectadores un temor profundamente arraigado: la sensación de extrañeza que en ocasiones nos inspira nuestra propia imagen en el espejo; el miedo a que, en efecto, uno se convierta en dos; a que —como le ocurre a Groucho Marx en *Sopa de ganso* (*Duck Soup*, Leo McCarey, 1933)— ese yo bidimensional que habita en la superficie pulida del cristal empiece a moverse y danzar por su cuenta, y ya no nos haga caso y se ría en nuestra cara^[72].

El episodio de Deer Meadow termina con la inexplicable desaparición del agente Desmond Chester cuando este descubre el anillo que llevaba Teresa Banks en el momento de su muerte bajo la caravana del alguacil Cliff Howard. Tras un fundido a negro que recuerda a un corte para publicidad, pasamos al cuartel general del FBI en la ciudad de Filadelfia. El agente especial Dale Cooper se presenta en el despacho de Gordon Cole, su superior inmediato. «Gordon —le dice—, son las diez y diez del dieciséis de febrero. Me preocupa el día de hoy por el sueño que te conté». El sueño en cuestión es uno de esos momentos magistrales en los que Lynch se revela como uno de los pocos cineastas capaces de transponer con éxito la lógica dislocada de los relatos oníricos, uno de esos instantes privilegiados en los que los límites espaciotemporales se vuelven fluidos, se diluyen y desaparecen provocando un estado de estupefacción y desconcierto en los espectadores de los que es difícil encontrar otros equivalentes en el cine contemporáneo. El sueño sin duda está emparentado con el último episodio de la segunda temporada de la serie, en la que Cooper se persigue a sí mismo a través del dédalo encortinado de la Habitación Roja. En este caso, el agente contempla su propia imagen en las cámaras de seguridad del edificio del FBI, cuando de repente la puerta del ascensor que se encuentra al fondo del pasillo se abre y escupe a un tambaleante Philip Jeffries (David Bowie), otro agente especial que desapareció inopinadamente hace alrededor de un par de años. La aparición de Jeffries es de hecho una incursión desde un tiempo indefinido, que es a la vez el pasado y el futuro, y una irrupción de ese otro mundo en el que habitan los sueños y los fantasmas al que me refería más arriba. Jeffries es así una especie de sibila, un heraldo del inconsciente que, como no podría ser de otro modo, se expresa en un lenguaje ininteligible para el común de los mortales. «No quiero que se mencione a Judy —advierte—. Te han dado un buen golpe en el coco, ¿eh? —dice, señalando a Cooper—. Vivíamos dentro de un sueño —concluye—»^[73]. En una escena posterior, Cooper hace partícipe de sus visiones al agente Rosenfield. El asesino volverá a matar —le asegura— y la víctima será una chica rubia que practica el sexo y consume drogas, una descripción que —replica Rosenfield— coincide con más de la mitad de las jóvenes norteamericanas.

Suenan ahora los acordes de la sintonía de Badalamenti para *Twin Peaks*, contemplamos la carretera y el conocido cartel con el que se abría cada uno de los episodios. Ha transcurrido un año desde el asesinato de Teresa Banks y la desaparición de Desmond Chester. Enseguida vemos a una adolescente rubia, tomada en un plano medio frontal, que camina a lo largo de una alameda estrechando una carpeta escolar contra su pecho. Y entonces reparamos en que Lynch ha resucitado a Laura Palmer. En la serie y a un nivel estrictamente formal, el personaje de Laura funcionaba como un polo de atracción narrativa en el que confluían las trayectorias del resto de los personajes. En cierto modo, era un McGuffin hitchcockniano^[74] al que solo el largometraje logra redimir de su condición de tal. El fantasma de Laura nos servía de guía a través de *Twin Peaks* porque todo el mundo conocía, quería,

amaba, necesitaba, envidiaba, utilizaba, deseaba o deseaba matar a Laura. En un nivel interpretativo más profundo, pero relacionado con lo anterior, Laura representaba la figura del chivo expiatorio, de la virgen sacrificial cuyo asesinato servía tanto para revelar el reverso oscuro y subterráneo de las vidas de los habitantes del pueblo como para purgar sus culpas y lavar sus almas emponzoñadas. Laura Palmer tenía algo de cordero pascual o de figura crística.

Irónicamente, la Laura de la película está más sola que su cadáver en la serie. Sola con sus terrores y sus adicciones, sola con su sufrimiento y su turbación, sola con Papá y con BOB. En *Fuego, camina conmigo* ya no hay lugar para las bromas; el fondo putrefacto de la ciudad de Twin Peaks aflora a la superficie como un líquido oscuro que lo impregna todo. Ese velo amable que nos mantenía a una distancia reconfortante del horror se ha volatilizado en la película, lo que explica que no haya aquí ni rastro del buenazo del agente Brennan, de la telefonista Lucy Moran o de la cautivadora Audrey Horne. La dispersión y la proliferación narrativa que la serie facilitaba por su propia naturaleza estructural, se comprime en el caso del largometraje hasta quedar casi reducida a la relación entre Laura y Leland Palmer. Como dirá en algún momento el propio Lynch, «de eso trata toda la película, la soledad, la vergüenza, la culpabilidad, la confusión y la devastación de la víctima del incesto. Pero también tiene que ver con el tormento del padre, su lucha interior». En cierto modo, la única historia que quedaba por contar en *Twin Peaks* era la historia de los Palmer, la más tenebrosa de todas. Por eso, no es solo Laura la que regresa de entre los muertos y gana consistencia como ser tridimensional y de carne y hueso; también su padre. Ese padre que, en una especie de triángulo edípico invertido, es el que desea la carne de la hija, pero también su muerte. Un padre que, por cierto, viene a unirse a toda una cadena de padres filicidas en el cine de Lynch. Piénsese, por ejemplo, en el caso de *Eraserhead*, esa terrible indagación en el horror ante la paternidad no deseada, en el asco ante lo engendrado por uno mismo, en el hijo como rival que descompone la pareja. O en el Frank Booth de *Blue Velvet*, ese padre infantilizado y postizo que es una inversión (y una perversión) sombría del frágil señor Beaumont, el «auténtico» progenitor del protagonista de la película. Como aquel, Leland Palmer es un ser tiránico, un violador y un verdugo, pero también un títere patético, incapaz de controlar sus impulsos más torcidos.

La tensión que atraviesa la relación entre padre e hija se hace evidente desde el comienzo mismo de este último tercio de *Fuego, camina conmigo*. En un primer momento, vemos cómo Laura saca su diario secreto del escondrijo que tiene tras la cómoda de su cuarto y descubre que han sido arrancadas algunas de sus páginas. Corre entonces a casa de Harold Smith (Lenny Von Dohlen), el agorafóbico Chico de las Orquídeas, y le pide que lo ponga a salvo de BOB. «BOB es real —grita—. He sido suya desde los doce años». Una secuencia posterior nos muestra a Laura cargando las bandejas del servicio de comidas a domicilio *Meals on Wheels*, cuando, surgidos de la nada, la señora Tremond (Frances Bay) y su nieto (Austin Jack Lynch)

se materializan en el aparcamiento del restaurante *Double R*. La mujer le ofrece una pequeña pintura hiperrealista que muestra la esquina de una habitación empapelada en rojo y una puerta entreabierta. «Quedaría muy bonito en tu casa» —le dice—. Por su parte, el pequeño, con el rostro cubierto por una tosca careta de color blanco, le advierte de que el hombre de la máscara está buscando el libro de las páginas arrancadas. «Está debajo del ventilador» —concluye—. La escena siguiente tiene el valor de una epifanía. Laura corre a su casa, sube hasta su cuarto y descubre que BOB está retirando el mueble tras el que ocultaba su diario. Sale despavorida de la vivienda y, escondida tras un seto, contempla cómo quien sale de la casa no es el ogro de la melena plateada, sino Leland Palmer.

A partir de este momento, el resto de la película consiste en buena medida en un desvelamiento del trasfondo maligno del personaje, del que no queda muy claro si es una marioneta en manos de BOB o el propio BOB. Hay un par de secuencias en concreto que poseen un carácter revelador. Conectando con lo que señalaba más arriba, se trata de un par de secuencias que funcionan como un eco o un reflejo la una de la otra y que sirven para conectar las historias de Teresa Banks y Laura Palmer. Tras un violento encuentro con MIKE, el vendedor de zapatos manco de la serie (Al Strobel), descubrimos que Teresa y el padre de Laura se conocían. En cierto momento, Leland le pide a Teresa que le apañe una fiestecita con un par de amigas suyas. Cuando llega al motel de Deer Meadow donde va a tener lugar el encuentro, descubre que las amigas en cuestión son Ronette Pulaski (Phoebe Augustine) y su propia hija. Después de esto, Teresa muere asesinada por Leland. Se trata de un filicidio por persona interpuesta, pues Leland no puede soportar que salga a la luz su condición de padre incestuoso ni que, como le confiesa a Teresa en una charla poscoital, ella sea «igual que su hija». La segunda secuencia transcurre ya en Twin Peaks. Como BOB, Leland observa a través de la ventana de la cabaña de Jacques Renault (Walter Olkewicz) la degradación a la que son sometidas las dos muchachas^[75]. Después vendrán el rapto, la carrera a través de los bosques y finalmente el sacrificio ritual de la desdichada Laura Palmer.

La Laura Palmer de la película es también una Laura Palmer eminentemente *nocturna*, esa que —como ella misma advierte— «ni siquiera Donna conoce». Es la Laura del *Diario secreto* que habita en la oscuridad del bosque, de ese bosque en el que se entrega a excesos y orgías inconfesables, de ese bosque que habría que interpretar en fin como el espacio no civilizado por excelencia: la otra escena, el inconsciente. La madera está sometida a un tranquilizador orden arquitectónico en la serrería de los Packard, en el Big Northern, en los hogares familiares de Twin Peaks; en los bosques, sin embargo, los árboles componen figuras amenazantes, sus frondas se agitan movidas por el viento como convocando a extraños aquelarres. Los pocos espacios humanos que encontramos en los bosques de los Picos Gemelos están infiltrados por el mismo espíritu malsano que los hombres sospechan bajo la naturaleza que aún no han sido capaces de domeñar. Así, la cabaña de Jacques

Renault es un lugar en el que se ofician ceremonias dionisiacas y, en otro juego de reflejos especulares, funciona como la representación patente de la Cabaña Negra, su reverso latente. Del mismo modo, podríamos contemplar la *Pink Room* en la que Donna Hayward (Moira Kelly) es sometida a su ritual de transición hacia el lado oscuro como una especie de antesala de la Habitación Roja en la que se reúnen los habitantes del Otro Lugar.

La Laura *nocturna* es, pues, también la Laura que sueña, la Laura que se cuelga por entre las grietas de la realidad cotidiana como si fuera una Alicia o una Dorothy Gale posmoderna. Los sueños mismos, la enigmática puerta que aparece en el cuadro que le regala la anciana señora Tremond, la estampita angelical que cuelga de la pared de su dormitorio, son otros tantos umbrales hacia la Cabaña Negra y Blanca^[76], el lugar donde moran los demonios y los espíritus. Intersticios, fronteras difusas en las cuales se descomponen y se revelan inútiles las categorías y los principios que utilizamos para poner orden en el mundo. Aquí lo vivo y lo muerto se confunden; el pasado, el presente y el futuro se enmarañan en una espiral inextricable; BOB es Leland y Cooper y Laura. Aquí todos están condenados a ser perseguidos eternamente por su reflejo sombrío. Y sin embargo parece que Laura conseguirá del otro lado la paz que no habría podido alcanzar en vida. La película se cierra con un plano que es una reverberación de otras imágenes ya conocidas. Laura Palmer nos despide con una sonrisa anegada en lágrimas y, cuando la imagen se fija, nos viene a la memoria el retrato de la chica más popular del instituto de Twin Peaks con el que concluía cada capítulo de la serie. Solo que ahora la sonrisa de Laura es por fin una sonrisa franca y sincera^[77]. Poco a poco los tonos agresivamente cálidos de la Habitación Roja van virando hacia un azul más prusia que celeste que vuelve a conectarnos con el comienzo del film, mientras de fondo suena el *Réquiem* de Luigi Cherubini. «¿Queréis follaros a la reina del baile?».

Entramado: Pautas y Derivas de la Imagen, el Diseño sonoro y la Narración

REFERENCIAS, DERIVAS E INFLUJOS: LAS VARIACIONES VISUALES DE DAVID LYNCH

por Carlos Tejeda

Si hay un eje sobre el que gira la obra de Lynch es la representación de dos mundos paralelos que son dos polos opuestos en continua confrontación. La realidad y el sueño, lo cotidiano y lo oculto, lo conocido y lo desconocido, lo bello y lo siniestro, aunque los límites entre unos y otros sean difusos. Un imaginario, el de Lynch, que puede traer reminiscencias de *Alicia en el país de la maravillas* de Lewis Carroll o de los cuadros de René Magritte, en los que la dualidad que presentan sus formas puede interpretarse de una manera u otra según como se miren estas. Pero el cineasta todavía va un poco más lejos en su intención por exhibir lo oculto que está latente en el interior del ser humano. Son en cierta manera algunas de las ideas sobre las que gravita *Terciopelo azul* (*Blue velvet*, 1986), que supuso en cierta manera una nueva mirada al *film noir* en una década, la de los ochenta, en la que predominaban las producciones de acción con justicieros como Charles Bronson, Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger o Bruce Willis, o esa otra variación del cine negro que eran las protagonizadas generalmente por parejas antagónicas de policías, a veces entre principiantes y veteranos, y otras amigos inseparables pese a sus discrepancias como, por citar un caso, eran los dos inspectores interpretados por Mel Gibson y Danny Glover en la saga de *Arma letal* dirigida por Richard Donner entre 1987 y 1998.

Terciopelo azul significó el afianzamiento del universo *lynchiano*, tanto en el terreno estético como en el conceptual. Una nueva manera de entender el cine negro que abriría nuevas líneas de exploración dentro del género. Un género que experimentará un importante giro estilístico y conceptual a partir de los noventa, cuando las tramas comienzan a transitar por los sombríos laberintos del inconsciente humano, en atmósferas tan inquietantes como claustrofóbicas e impregnadas con elementos simbólicos cuando no con cierto carácter sobrenatural, siendo dos ejemplos destacados *El silencio de los corderos* (*The silence of the lambs*, Jonathan Demme, 1991), estrenada el mismo año en que se emitía la segunda temporada de *Twin Peaks*, o *Seven* (*se7en*, David Fincher, 1995).

Un universo que Lynch proseguiría explorando en *Twin Peaks*, y cuyo espíritu, a pesar de que dirigió solo unos pocos episodios, se mantuvo a lo largo de sus dos temporadas, así como significó un nuevo giro al concepto tradicional de la ficción televisiva, utilizando las estrategias del lenguaje cinematográfico, aparte de impregnándola con su sello personal, convirtiéndola así en un producto original y distintivo frente a las producciones al uso. Dicho con otras palabras, *Twin Peaks* era una serie de autor.

Pero el aspecto autoral de *Twin Peaks* adquiere una mayor relevancia si se echa

una mirada hacia el panorama televisivo durante la década de los ochenta, dominada en parte por las *soap operas* tipo *Dinastía* (*Dynasty*, 1981-1989), *Dallas* (1978-1991) o *Falcon Crest* (1981-1990), además de otros éxitos como *Fama* (*Fame*, 1982-87) o *V* (1984-85) por dar unos ejemplos. Y dentro del policíaco o de misterio, género al que se puede adscribir *Twin Peaks*, series como *Mágnam P. I.* (1980-88), *Canción triste de Hill Street* (*Hill Street Blues*, 1981-87), *Corrupción en Miami* (*Miami vice*, 1984-89), *Mike Hammer* (1984-89) o *Luz de luna* (*Moonlighting*, 1985-89) que, con sus respectivos matices, prosiguen repitiendo la fórmula de sus antecesoras —*McCloud* (1970-77), *McMillan y señora* (*McMillan & Wife*, 1971-77), *Colombo* (1971-2003), *La mujer policía* (*Police woman*, 1974-1978), *Los ángeles de Charlie* (*Charlie's angels*, 1976-81), etc.—, es decir, episodios aislados con su correspondiente resolución de un caso. Sin embargo, Lynch rompe la estructura episódica al concebir una trama que si bien comienza, como muchas otras tramas policíacas, con el descubrimiento de un cadáver, su desarrollo se va intrincándose en los sucesivos episodios al ir saliendo a la luz múltiples subtramas durante el curso de la investigación, lo que acaba convirtiéndose en casi un pretexto para lo que realmente le interesa al cineasta, que es indagar en los entresijos del ser humano, en este caso los de una pequeña comunidad de la América profunda. Y si hay una estructura episódica en *Twin Peaks*, esta viene marcada por el espacio temporal, pues cada episodio se desarrolla a lo largo de un día, iniciándose en su mayoría por la mañana para finalizar por la noche. Además, si las series citadas más arriba estaban todas ellas encuadradas dentro de un género concreto, en *Twin Peaks* se combinan varios cuando no se diluyen, pues en su historia confluyen elementos del melodrama, del *thriller*, del terror, del fantástico, salpicado con elementos simbólicos, esotéricos o del subconsciente, o de la comedia, y todo ello materializado a través de una puesta en escena de marcado realismo.

Twin Peaks presenta un notable giro estilístico con respecto a sus antecesoras, tanto en la puesta en escena como en su composición visual. El empleo de las estrategias cinematográficas frente a la realización plana clásica del telefilm; una factura estética más cuidada, hasta pictoralista en ocasiones, aderezada por una creación de ambientes muchos más elaborada, frente la corrección formal característica de las producciones tradicionales; o una indagación más profunda en los personajes, ahondando en sus luces y sus sombras, en sus virtudes y sus miserias, frente a los estereotipos tradicionales de los productos televisivos tradicionales.

Sin embargo, Lynch concibe *Twin Peaks* siguiendo una estructura similar a las *soap opera* en cuanto a que elabora un gran fresco coral con múltiples historias que se entrecruzan, historias que se desarrollan a lo largo de entregas periódicas quedando abiertas para el capítulo siguiente, incluso dejando que quede en el aire algún elemento de suspense, siguiendo la estrategia clásica del serial para generar la fidelización del espectador. Como también, y siguiendo el espíritu de las *soap operas*, impregna la historia con una cierta carga melodramática porque, como en aquellas,

hay conflictos amorosos, celos, traiciones, rivalidades, engaños, ambiciones, solo que Lynch diluye los límites entre el bien y del mal, es decir, rompe los estereotipos clásicos. Si en aquellas el comportamiento y las actitudes de cada personaje estaban bien definidos desde el principio, en *Twin Peaks* los juegos de las apariencias hacen que varios de sus protagonistas presenten una cierta ambigüedad descubriéndose la verdadera naturaleza de algunos a medida que van conociendo más detalles del pasado. Como el propio personaje de Laura Palmer, cuya trayectoria vital se va reconstruyendo a través de los testimonios de unos y otros durante el curso de la investigación, porque esa aparente inocencia, que parece desprender la imagen de su cadáver cuya cabeza está rodeada por esa aura que forma el plástico en el que está envuelto su cuerpo, se va desmoronando a medida que se van saliendo a la luz sus circunstancias vitales. Porque al fin y al cabo, y como los demás protagonistas de la trama, Laura Palmer, es un ser humano, con sus luces y con sus sombras, con sus debilidades y sus miserias.

Pero más allá de este tipo de giros narrativos para dotar de un mayor suspense a la historia, lo que menos le importa a Lynch es desvelar al culpable. De hecho bien es sabido que tuvo que adelantar la resolución del misterio obligado por las imposiciones de los productores de la serie. Porque lo que en realidad le interesa al cineasta es ahondar en los conflictos emocionales de sus personajes, explorar su *doppelgänger*, su doble vida, su yo interno frente a la imagen que ofrecen a los demás, indagar en lo oculto, mostrar lo que hay debajo de esa amable apariencia. En cierta manera, y salvando las diferencias, en una línea similar a Ingmar Bergman, de quien el propio Lynch confiesa ser un admirador de su obra, en especial *Persona* (*Persona*, 1966) y *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, 1968). Dos cineastas diferentes que de alguna manera les une su intención de provocar el desconcierto en el espectador, removiendo los mecanismos internos para enfrentarle a sus propios fantasmas.

Como también *Twin Peaks* supone una ruptura del protagonismo del héroe en beneficio de un fresco coral en el que todos los personajes adquieren la misma importancia, al mismo tiempo que dibuja varias subtramas, aunque todas de alguna manera están conectadas entre ellas, para conformar una galería de seres variopintos. Enanos, gigantes y mancos; prostitutas, adúlteros o maltratadores; psicópatas, desequilibrados o despiadados hombres de negocios, seres tiernos, sensibles o ingenuos; con un singular agente del FBI Dale Cooper (Kyle McLachlan) que emplea métodos poco convencionales para resolver el misterio como dejarse guiar por sus sueños y quién entabla una sólida amistad con el *sheriff* del pueblo cuyo nombre es el del trigésimo tercer presidente de los Estados Unidos, Harry S. Truman (Michael Ontkean) convirtiéndose en una especie de Dr. Watson rural del propio Cooper. Y a su vez retratados cada uno de ellos con una estética concreta, porque el vestuario o los accesorios le sirven al cineasta para potenciar sus respectivas singularidades personales.

El mundo creado por Lynch no es algo fruto del azar, sino que ya nace en su

adolescencia, cuando se inicia en la pintura. Pero antes hay una vivencia en su infancia que despierta su curiosidad y que estará presente a lo largo de su obra. Su padre era un científico que trabajaba para el Ministerio de Agricultura llevando a cabo en muchas ocasiones estudios sobre los males que aquejan a los árboles. «Estuve expuesto a los insectos, las enfermedades y el crecimiento en una especie de mundo orgánico, como el bosque o el jardín. Y eso me impresiona... la tierra y las plantas saliendo y todas las cosas que se arrastran por ella y la actividad que hay que hay en el jardín... tantas texturas y movimientos. Ahí uno se podría perder para siempre. Y hay cantidad de cosas que atacan al jardín. Un montón de muertes y asesinatos, enfermedades, gusanos, bichos, hormigas» (RODLEY, Chris, *David Lynch por David Lynch*, Alba Editorial, Barcelona, 1998). Es en cierta manera la imagen metafórica que mejor describe el universo *lynchiano*.

De ahí esa curiosidad de Lynch por escudriñar los mundos invisibles que hay bajo la superficie del mundo visible. Un mundo visible que representa por medio de imágenes edulcoradas, a veces bucólicas y donde predominan los colores vivos — rosas, rojos, verdes, azules, ocres— en consonancia con la iconografía de los años cincuenta. De hecho, es la década en la que se produce el auge económico de los Estados Unidos, la del tan publicitado lema del *American way of life* con esas confortantes imágenes que representan la felicidad del americano medio viviendo con su familia en una bonita casa unifamiliar con jardín en una idílica zona residencial, como la que Tim Burton reproduce en *Eduardo Manostijeras* (*Edward Scissorhands*, 1990). Espíritu que desprenden los escenarios diurnos, en especial la urbanización donde reside el protagonista, en *Terciopelo azul* o los de Twin Peaks, una localidad situada en un bello entorno natural entre montañas, con cascadas, lagos y frondosos bosques a su alrededor.

Una visión apacible en contraposición al ese otro mundo invisible, oculto, siniestro y misterioso que se halla tanto dentro del subconsciente como bajo la superficie de la amable imagen de la cotidianidad, un mundo que Lynch enfatiza con su particular concepción de la banda sonora en la que combina los sonidos ambientales con canciones aterciopeladas y composiciones instrumentales. Y aquí vuelven a emerger las referencias a *Alicia en el país de las maravillas* de Carroll o a la obra pictórica de Magritte. Dos mundos que de alguna manera vienen a representar en sus telas precisamente los dos pintores de cabecera del cineasta, Edward Hopper el pintor de la soledad, tanto en sus luminosos paisajes urbanos y rurales, como en las propias escenas de la vida cotidiana, sea en la barra de un bar o en la habitación de un hotel; y Francis Bacon, el retratista del subconsciente atormentado, de la angustia, y también de la soledad, a través de sus figuras distorsionadas. Una dualidad presente en las diferentes disciplinas artísticas que cultiva Lynch. Y si bien, como en cualquier otro autor, posee sus influencias, también su filmografía ha creado influjos en otros cineastas. Por ello, un breve paseo su filmografía hasta la concepción de *Twin Peaks* irá dando algunas claves tanto estéticas como conceptuales de la serie.

Su temprana vocación por la pintura le llevó a matricularse en varias escuelas de arte e incluso hasta realizar un breve viaje a Europa junto con su amigo Jack Fisk con la intención de conocer a otro de sus pintores predilectos, Oskar Kokoschka, objetivo que al final no lograron conseguir. Después, muchos años más tarde, Jack Fisk sería el responsable del diseño de producción de *Una historia verdadera* (*The Straight story*, 1999) y *Mulholland drive* (2001), además de otros títulos como *La delgada línea roja* (*The thin red line*, 1998) y *El árbol de la vida* (*The tree of life*, 2011), ambas de Terrence Malick o *Pozos de ambición* (*There will be blood*, 2007) de Paul Thomas Anderson, por citar alguno.

Sea como fuere, a su regreso de Europa, Lynch ingresa en la Pennsylvania Academy of Fine Arts de Filadelfia. Y es allí, al parecer, cuando según su propio testimonio, tiene una revelación fruto del azar. Mientras está pintando un cuadro, una repentina corriente de aire mueve levemente el lienzo. Y se da cuenta que a su pintura le faltan dos cualidades como el sonido y el movimiento. Cualidades que ve en el cine, al igual que en su día las vieron los artistas de las Vanguardias Históricas. Años después afirmará que para él «hacer películas es como ver mis cuadros en movimiento, con sonido y música» (declaraciones a Raymond Berrie, en *Penthouse*, nº 181, abril 1993, recogido por CASAS, Quim, *David Lynch*, Cátedra, 2010, p.106).

De hecho, las pinturas y las películas de Lynch caminan por criterios conceptuales y estéticos similares, incluso conviven juntas con mayor rotundidad en su primera etapa como cineasta. Una etapa donde da rienda suelta a una mayor radicalidad, mostrando ya algunas obsesiones que estarán presentes en sus futuras películas, como su preocupación por la textura de la imagen, su tendencia a desarticular la narración, su atracción por la deformidad física con la presencia de entes orgánicos de extraña apariencia, como vegetales de los que salen seres humanos en *The Grandmother* o de aspecto mutante como el bebé que tiene el protagonista de *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1978) y cuyos lloros irritan a su mujer. Si bien sus cortometrajes los rueda a color, en todos ellos, al igual que en sus pinturas, predominarán las tonalidades grises.

De todos modos, el incidente del aire que mueve su lienzo le impulsa a realizar su primera pieza fílmica, *Six men getting sick* (1967), un cortometraje de carácter experimental que consistía en una suerte de pintura en movimiento que concibió para proyectarse sobre una pantalla cuya superficie estaba formada por tres cabezas humanas en relieve a las que se sumaban otras tres pintadas. Seis cabezas con sus respectivos intestinos, pintados, y que después acaban vomitando. Todo ello resuelto a base de líneas, manchas de color y salpicaduras de pintura. Imágenes perturbadoras que acompañaba con el sonido de una sirena de policía. Un cortometraje en el que ya queda en cierta manera patente el interés de Lynch por los fenómenos del inconsciente plagado de matices subliminales impregnados por las influencias del surrealismo, un tema ya muy presente en su obra pictórica y que trasladará a su obra fílmica.

Y esa es en cierta manera la tesitura por la que navegará su siguiente cortometraje, *The alphabet* (1968), cuyo origen, según el propio cineasta, se encuentra en la sobrina de Peggy Reavey, su primera su mujer, cuando un día aquella tuvo una pesadilla que le hizo recitar el alfabeto en voz alta. Y es precisamente lo que recoge *The Alphabet*, un cortometraje de apenas cuatro minutos protagonizado por su primera hija, Jennifer Lynch, en el que, combinando animación e imagen real, concibe una exploración sobre el aprendizaje a través del subconsciente y cuya imaginería estética desprende influencias de la pintura de Francis Bacon así como del cine surrealista de los años veinte.

Pero será en su siguiente trabajo cuando comienzan a prefigurarse las líneas estéticas y conceptuales que marcarán su estilo. *The grandmother* (1970) es un medimetraje sin diálogos de poco más de treinta minutos en el que Lynch se sumerge en el mundo de los traumas infantiles, volviendo a combinar de nuevo animación con personajes de carne y hueso y en el que ya están presentes algunas características de su puesta en escena. Los ambientes oscuros, con una iluminación muy contrastada, así como esa ambivalencia entre el mundo del subconsciente y el mundo real. Todo ello con una imaginería estéticamente cercana una vez más al mundo pictórico de Bacon y el cine de vanguardia de los años veinte.

Rodada en blanco y negro, *Cabeza borradora*, su primer largometraje, es de nuevo una inmersión en el subconsciente humano a través de un individuo solitario que gasta un gran tupé y lleva una colección de bolígrafos en el bolsillo de su americana. Personaje a quien interpreta Jack Nance, actor que trabajaría en otros films de Lynch además de encarnar a Peter Martell, el marido de la dueña de la serrería en *Twin Peaks*. Pero más allá de la visualización de una pesadilla que tiene lugar en un extraño y sórdido paisaje postindustrial con aromas *kafkianos*, *Cabeza Borradora* define los rasgos estilísticos del imaginario *lynchiano*. Como una vez más son perceptibles los ecos del cine de vanguardia de los años veinte, en especial del surrealismo de Jean Cocteau e incluso del propio Luis Buñuel. De hecho, y aunque el cineasta no se considera un cinéfilo, participa en un documental con el proverbial título de *David Lynch presents «Ruth, roses an revolvers»* (1987) y en el que habla sobre varias películas rodadas por algunos artistas de las Vanguardias Históricas entre las que se hallan *Entr'acte* (René Clair, 1924), *Emak Bakia* (Man Ray, 1926), *Vormittagsspuk / Ghost before breakfast* (Hans Richter, 1928), *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929) o *Le sang d'un poète* (1930) del mencionado Cocteau.

Cabeza borradora pone de manifiesto el interés de Lynch por las materias orgánicas, la indagación en los recovecos del inconsciente humano, la deformidad física y las atmósferas opresivas, oscuras y claustrofóbicas. Como también en el terreno estético hay muchos elementos visuales que retomará después en sus trabajos posteriores. El suelo del vestíbulo de la entrada al edificio donde vive Henry, el protagonista, presenta un diseño geométrico formado por líneas rectas zigzagueantes, el mismo diseño que tendrá el suelo de la habitación roja en *Twin Peaks*; el uso de

una iluminación contrastada, a veces proveniente de fuentes de luz situadas en la pared, potenciando los rostros o los objetos y dejando el resto del ambiente en penumbra muy en sintonía con los cuadros nocturnos de Edward Hopper; la combinación de elementos iconográficos de los años cincuenta, tanto en la escenografía como en el vestuario y el atrezzo con otros actuales para dotar una mayor sensación de intemporalidad en la historia; o el carácter teatral que transpira su propia puesta en escena. De hecho la presencia de escenarios teatrales es un elemento común en muchas de sus producciones. Baste citar la propia habitación Roja de *Twin Peaks*, el pequeño teatro de *Cabeza borradora* con una cantante mofletuda, la presentación de Merrick tanto en la barraca de feria como en el teatro en *El hombre elefante*, o la actuación de Ben, encarnado por Dean Stockwell, utilizando una fuente de luz como micrófono mientras lleva a cabo un *playback* del tema *In dreams* de Roy Orbison en *Terciopelo azul*, o cuando en esa misma película el personaje de Isabella Rosellini interpreta el *Blue velvet* de Bobby Darin. E incluso, yendo aún más lejos, la propia puesta en escena *lynchiana* vendría a ser una representación, aunque muy personal y parafraseando a Calderón de la Barca, del gran teatro del mundo.

En el siglo XIX los descubrimientos científicos en el campo de la medicina habían popularizado los «fenómenos de la naturaleza» que se mostraban en barracas de ferias a un público ávido de curiosidad. Y *El hombre elefante*, su segundo largometraje, gira, precisamente, en torno a un caso real, la historia de John Merrick (1862–1890), quien desde la infancia padeció una enfermedad que le ocasionó terribles malformaciones y cuyo caso registró y estudió el médico Frederick Treves (1853–1923). Un film que posee conexiones con otras películas protagonizadas por seres anómalos como *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1919) o *La parada de los monstruos* (*Freaks*, Tod Browning, 1932). Porque otro ingrediente común en la obra de Lynch es precisamente la presencia de seres deformes, cuando no extraños. De hecho, su obra tiene claras influencias de los ambientes y personajes desfigurados salidos de los pinceles del ya mencionado Francis Bacon. Porque además, la mirada de Lynch adquiere el carácter de *voyeur*, mirada con la que observará a sus personajes, sin ni siquiera perturbarles, como será evidente en su obra posterior.

También rodada en blanco y negro y con una imaginería visual cercana, de nuevo, al expresionismo y al surrealismo, Lynch desentraña de nuevo un mundo plagado de traumas y anhelos, los de un ser monstruoso y su dramática colisión contra una sociedad despiadada. Sin embargo, y pese a concebir un film que navega por los cánones narrativos clásicos, lo que le aleja de sus anteriores experiencias, *El hombre elefante* revela la notable capacidad de Lynch para el melodrama, otro rasgo que estará presente tanto en sus siguientes películas como en *Twin Peaks*.

Terciopelo azul (*Blue velvet*, 1986), su consagración como cineasta, es, de nuevo, una exploración por los entresijos del subconsciente humano a través de una trama que reúne diversos elementos del género del cine negro: si en *Twin Peaks* es la

aparición del cadáver de la joven Laura Palmer, en *Terciopelo azul* es el hallazgo de una oreja humana en un descampado el que lleva a Jeffery Beaumont (Kyle MacLachlan), siguiendo sus pesquisas, a internarse en un sombrío mundo. A partir de ahí, Lynch representa estéticamente y por contrastes dos orbes opuestos: uno luminoso, colorido, con una tonalidad en sintonía con el technicolor característico del cine de los años cincuenta, a veces aderezado con algún toque *kitsch*, asimismo cercano al universo plástico del citado Edward Hooper, pero también al del ilustrador y pintor Norman Rockwell, uno de los grandes retratistas de la vida cotidiana norteamericana. En contraposición al otro, sombrío, siniestro, habitado por seres inquietantes cuando no grotescos, con diversas psicopatologías, ámbitos en los que predominan los tonos oscuros, incluso los negros, y fuertes contrastes de luz. Es decir, lo diurno y lo nocturno como una metáfora visual sobre el bien y el mal, aunque estén unidos por ambiguos lazos recónditos y escabrosos: la primera representa la cara amable de la vida, aunque inherentemente conlleva el acatamiento de las convenciones sociales; sin embargo la segunda, aunque representa el peligro y el temor, será el espacio donde el hombre satisface sus anhelos más ocultos que la vida cotidiana no le permite consumir. Rasgos con los que Lynch concibe esos dos universos paralelos, permeables y conectados entre sí, aunque sus límites entre ambos sean difusos cuando no ambiguos, el del bien, en ocasiones hasta idílico, frente al del mal, sombrío e inquietante como reflejará también en posteriores títulos como *Muholland drive* (2001) o *Inland empire* (2006).

Corazón salvaje, film que rueda en paralelo a *Twin Peaks*, es una *road movie* que sigue el itinerario de Sailor (Nicholas Cage), un delincuente de poca monta, y su amante Lula (Laura Dern), en una trama que de nuevo le sirve a Lynch para indagar en las entrañas de la psiquis humana con una estética similar al pictoralismo de sus anteriores trabajos, en la que la representación de los escenarios exteriores guardan semejanzas con el hiperrealismo americano así como los marcados claroscuros siguen una línea cercana al expresionismo. Además de la presencia de nuevo de una fuerte influencia de la iconografía de los años cincuenta. No olvidemos que esa década coincide con la preadolescencia de Lynch ya que nació en 1946, aparte de lo que significó aquella década en la historia norteamericana como antes se ha apuntado.

Y precisamente esa estética de la década de los cincuenta impregna *Twin Peaks* palpable en el propio cromatismo de sus imágenes proporcionándola ese cierto aire de intemporalidad a la serie, aunque su historia se desarrolle en la actualidad, así como en la propia escenografía, estética evidente sobre todo en el restaurante de Norma Jennings o en las secuencias del instituto de la localidad. Y precisamente entre las referencias cinematográficas de *Twin Peaks* se encuentran películas como *Peyton Place* (Mark Robson, 1957) y que después tuvo su prolongación en forma de serie de televisión (1964–69). Película que, quizá por cosas del destino, tenía en su reparto a Russ Tamblyn quien también formaba parte del elenco de *West Side story* (Robert Wise y Jerome Robbins, 1961) encarnando al amigo del protagonista, Tony, a quien

precisamente ponía rostro Richard Beymer. Es decir, este último es quien interpreta a Benjamín Horne, el ambicioso dueño del Gran hotel del Norte además de la mayoría de los negocios del pueblo de Twin Peaks, y Tamblyn quien da vida al Dr. Lawrence Jacoby. Como también otra referencia de la serie se encuentra en *Vértigo. De entre los muertos* (*Vértigo*, Alfred Hitchcock, 1958), por el doble personaje que interpreta la actriz Sheryl Lee, la prima de Laura, Madeleine, y la propia Laura, siendo además ambas idénticas, como sucedía con doble personaje a quien encarnaba Kim Novak en aquella, además de la presencia de otro *doppelgänger*, como es la fantasmagórica figura de Bob que suele aparecer en forma de reflejo en los espejos.

Sin embargo los influjos en *Twin Peaks*, con respecto al cine de los años cincuenta se podrían extender a algunos títulos de George Stevens —*Un lugar en el sol* (*A place in the sun*, 1951) o *Gigante* (*Giant*, 1956)—, Delmer Daves —*En una isla tranquila del sur* (*A summer place*, 1959), *Susan Slade* (1961) o *Parrish* (1961) o el mismísimo Douglas Sirk—*Solo el cielo lo sabe* (*All that heaven allows*, 1955), *Escrito sobre el viento* (*Written on the wind*, 1956) o *Imitación a la vida* (*Imitation of life*, 1959)—. Y además, aunque Lynch ha manifestado no ser poseedor de una gran cinefilia, son también perceptibles en su filmografía los ecos de otros cineastas como Federico Fellini o Jacques Tati. Como también son notables otras referencias de películas concretas que él mismo ha confesado que le causaron una fuerte impresión como son *El mago de hoz* (*The wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939), *Lolita* (Stanley Kubrick, 1960), *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950) o *La noche del cazador* (*Night of the hunter*, Charles Laughton, 1955).

Pero al igual que en *Terciopelo azul*, los mundos del bien y del mal están presentes en *Twin Peaks* y al mismo tiempo diferenciados, también a través del contraste, y no solo en cuanto a los aspectos de iluminación o las particularidades de los escenarios, porque el restaurante de Norma Jennings o el Gran hotel del Norte son lugares en los que predomina la luz, aunque esta proceda de fuentes eléctricas, además de la calidez que emanan, en parte por su decoración, de tonos calientes, frente a los interiores más sombríos, más barrocos e incluso más laberínticos, como el casino–burdel, o viceversa, llamado Jack el Tuerto, que desprende además un cierto aire decimonónico.

Y si hay un elemento común que une unos espacios y otros en *Twin Peaks*, es el color rojo, porque rojo es esa especie de purgatorio que es la habitación roja con la perenne presencia del inquietante enano siempre vestido de rojo. Pero el rojo es la tonalidad general, tanto de los elementos decorativos como de la indumentaria de las jóvenes prostitutas de Jack el Tuerto. Como el rojo está presente en muchos de los complementos del resto de los personajes femeninos.

MÚSICA EN EL AIRE. UNA APROXIMACIÓN A LOS SONIDOS DE TWIN PEAKS

por Javier Trigales

Intro

Los títulos de crédito de *Twin Peaks* abren con la imagen de un petirrojo similar al que cerraba *Terciopelo azul* (Blue velvet, David Lynch, 1986), —aunque esta vez sin un gusano retorciéndose en el pico—, y continúan con planos de un conjunto de localizaciones que funcionan a modo de mapa geográfico e idealizado de la serie: detalles del aserradero del pueblo —o la industria entendida de forma plácida, amable y artesanal—, la icónica imagen de la carretera con el cartel de la población y las montañas nevadas al fondo, o una cascada que desemboca en un apacible río. Este muestrario bucólico se acompaña de una etérea sintonía de piano de Angelo Badalamenti cercana al *easy listening* con un punto irónico, que evoca en nuestra memoria televisiva lujosas y horteras *soap operas* o sentimentales melodramas como *Autopista hacia el cielo* (Highway to heaven, Michael Landon, 1984-1989). Las notas son un prólogo inmejorable al limbo atemporal que propone la ficción de David Lynch: un remanso de paz que nos introduce en una especie de letargo del que no despertaremos hasta el final de cada episodio, y que embalsamará al vacío todas las tramas, pertenecientes a un universo que no es el nuestro. La vida en *Twin Peaks* es un simulacro en el que nos reconocemos a cada instante.

La melodía se convertirá en hiriente a medida que la serie avance hacia la zona de sombra y los petirrojos se conviertan en cuervos, el aserradero arda —literalmente— bajo turbulentas pasiones, los bosques se conviertan en agujeros de magia negra y las aguas del río traigan un cadáver. Como un ‘efecto Kuleshov’ sonoro, poco a poco el tema principal derivará —si no formalmente, sí en nuestras cabezas— en algo más perturbador, y al final seremos capaces de escuchar las notas crueles que se esconden en el fondo de la partitura. La ambigua melodía de Badalamenti se presta a la mutación continua, y su repetición al inicio de cada capítulo junto a las idílicas imágenes, convierten a la cabecera en un sarcástico trampantojo visual y sonoro similar a la superficie de plástico brillante que envuelve el cuerpo de Laura Palmer, y un recordatorio de lo que en el fondo *no* es la serie. En todo caso, lo que queda claro es que de ningún modo nos prepara para *Twin Peaks*. Nada nos prepara para *Twin Peaks*.

Este solo es uno de los múltiples tapices sonoros que David Lynch utilizará a lo largo de la serie. La forma en la que entiende el sonido el de Montana nunca será como simple acompañamiento: la vulgarización e infrautilización de la banda de

sonido —debida, entre otras cosas a la espectacularización y perfeccionamiento de la calidad de la imagen y a la pereza y desidia de los realizadores— es una de las mayores fallas del audiovisual en la actualidad. Lynch es en ese sentido un guardián de las esencias sonoras y de las posibilidades que ofrece, y un enemigo de la reiteración musical machacona y los efectos de sonido obvios: las imágenes de su cine no necesitan de burdos refuerzos. La banda de sonido es utilizada para algo más que reafirmar las imágenes: es una información paralela y suplementaria, con narrativa y dignidad propia y no una vulgar muleta. La confianza del director en cada fotograma es ciega, y cada imagen se basta por sí sola para explicarse, así que prefiere operar de forma creativa con el sonido, otorgando capas y más capas de sugerencia y significados añadidos. El *muro de sonido* de Phil Spector no está muy lejos.

La invención del silencio

El guionista y teórico Béla Balázs afirmaba que ‘(...) *silence is one of the most specific dramatic effects of the sound film. No other art can reproduce silence*’^[78] o como decía Robert Bresson de manera más sincrética ‘el cine sonoro ha inventado el silencio’^[79] Y es cierto. De hecho, el intervalo en el que el sonido comenzaba a implantarse en las películas fue un momento fascinante, en el que cada efecto de sonido era tratado como una gema extraña y preciosa y los realizadores lo aplicaban como cirujanos, como material de alto voltaje. Incluso antes de la llegada de las películas habladas, algunos iluminados entendieron que una banda sonora no tenía por qué componerse únicamente de música: *El gabinete del Dr. Caligari* (Das Kabinet des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1920) tuvo un acompañamiento musical, hoy inencontrable, de música circense desafinada, y en los títulos de crédito una voz indefinible susurraba sin cesar el nombre de Caligari, sumiendo al espectador en un estado más que propicio para el ejercicio de hipnosis fílmica que vendría a continuación; en el *Drácula* de Bela Lugosi (Tod Browning, 1931), a lo largo de la impactante secuencia del despertar de las vampiras en las catacumbas del castillo, el silencio solo es roto por el viento, los aullidos de los lobos —los hijos de la noche— y los chillidos de ratas —o mejor dicho, zarigüeyas—: el efecto es cien veces más desestabilizador que la utilización del típico piano dramático. Un par de ejemplos donde el sonido era elevado a una atalaya desde la que el espectador podía observarlo/escucharlo de forma clara y privilegiada. Con Lynch, el sonido vuelve a acaparar el centro de atención del espectador, en una suerte de redescubrimiento del poder de la banda sonora y del silencio... relativo.

En la cultura india, la música surge del *Aum* —también conocido como *Om*—, el monosílabo sagrado, un sonido primordial, origen y principio de los mantras y de las palabras divinas y poderosas. Es la vibración cósmica que asegura el *status quo*, que une cielo y tierra de forma armónica, que nos salva del apocalipsis. El cine de David

Lynch también tiene *Aum*: siempre hay un zumbido, una vibración, una nota sorda que suena en el fondo del plano otorgándole cuerpo y sustancia. El mundo palpitando. Densidad. El compositor experimental John Cage hizo del silencio una pieza única: su famosa 4' 33", en la que el 'intérprete', con el piano cerrado, dejaba que fuera el propio público con su respiración, sus toses, sus movimientos imperceptibles —sumados a los ruidos procedentes del exterior del recinto del concierto—, el que generara los elementos acústicos de esa obra conceptual y radical que aún hoy se considera por norma general como una tomadura de pelo cuando es, ante todo, la confirmación definitiva de que el silencio total no existe. La obra cinematográfica de Lynch, al igual que la de Cage, explora ese 'falso' silencio como efecto dramático monumental. Esa momentánea ausencia de sonido la utiliza para concentrar la atención del espectador en la imagen o en los sonidos que vendrán más adelante o inmediatamente antes. Y es que las bandas sonoras en su obra están tan cargadas de significado que la ausencia de sonido es más llamativa que un trueno: en varios momentos de *Twin Peaks: fuego camina conmigo* (*Twin Peaks: fire walk with me*, 1990) escuchamos un efecto sonoro que, a falta de una definición mejor, es como si al espacio en que nos encontramos en ese momento se le extrajera el aire: como cuando se taponan los oídos al pasar un túnel y nuestra capacidad auditiva queda momentáneamente mermada. Y en la serie, el silencio es también un valor muy apreciado en una comunidad donde la mayor parte de sus miembros se mueven entre la ocultación y el furtivismo: por poner un ejemplo concreto, la tuerta Nadine —interpretada por Wendy Robie— está obsesionada por construir unas cortinas de rieles silenciosos, como si quisiera hacer más suave e imperceptible el tránsito de la luz a las tinieblas nocturnas. Siguiendo en la misma línea, es una enorme broma que el jefe del FBI Gordon Cole, interpretado por el propio Lynch en *Twin Peaks* (serie y película), sea un teniente de la policía sordo como una tapia que solo puede comunicarse a gritos. Es una inteligente maniobra por parte del director para quitarse importancia como demiurgo del sonido o médium de planos ignotos que solo él puede escuchar: hay espacio para el humor en lo trascendental y en la filosofía oriental de la que Lynch es fan. Y 'Silencio' precisamente se llama el local en el que recalán las atribuladas protagonistas de *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001) para escuchar una actuación musical en la que 'no hay banda'. Hace un par de años, el realizador convirtió ese espacio imaginario en realidad en forma de exclusivo club en París, solo para socios, y en los subterráneos de un vetusto edificio levantado a finales del S. XIX por el arquitecto francés Ferdinand Bal. La vanguardia aprieta filas.

Nueva ola industrial

En *Twin Peaks* también escuchamos el sonido industrial tan caro a su realizador: graves sirenas como barcos perdidos en la niebla que restallan al amanecer y se

lamentan por los sucesos de la noche anterior, o los ruidos de la serrería funcionando a destajo como balizas sonoras racionales intercaladas en la serie. Para Lynch son sonidos benignos cuyo origen está en el hombre, los podemos aprehender y clasificar, dan estabilidad a la vida. Sonidos que representan el orden pero también generan un efecto de extrañamiento: tanto en *Cabeza borradora* (Eraserhead, David Lynch, 1977) como en *Industrial symphonie N.º 1* (David Lynch, 1990) —protagonizada por Julee Cruise, de la que hablaremos más adelante—, el sonido de las máquinas es utilizado como un paisaje sonoro algo marciano que ayuda a concretar el universo desquiciado de sus personajes. La maquinaria industrial ya era utilizada como banda sonora en trabajos tempranos como el *Ballet mécanique* de Fernand Léger (1924) —cortometraje experimental de fuerte filiación dadá y surrealista e influenciado por el futurismo—, que elabora un complicado tratado de movimiento y sonidos para el que se utilizaron, literalmente, dieciséis pianolas, dos pianos, tres xilófonos, siete timbres eléctricos, tres propulsores de avión, una sirena, cuatro bombos y un gong. Más adelante, grupos de música industrial y vanguardista como *Einsturzende neubaten* o *Throbbing Gristle* también buscan realizar música con instrumentos inusuales para establecer conexiones más rugosas y un acercamiento más visceral al *angst* del oyente, algo que Lynch hace en todas sus películas —de hecho, en *Carretera perdida* ('Lost Highway', David Lynch, 1997) el grupo de metal industrial *Rammstein* colabora en la banda sonora—. Esta presencia de la industria en la pista de sonido bascula entre lo cotidiano y la pesadilla kafkiana, y contribuye a dar forma a las alambicadas atmósferas del cine del americano.

Lynchian sound system

David Lynch insiste una y otra vez en multitud de declaraciones en un concepto: el 'matrimonio entre imagen y sonido'. Afirma el realizador que es esta una relación en la que cada elemento debe tener la misma importancia: su labor principal en el diseño de sonido consiste en encontrar el adecuado a cada imagen, y prueba y prueba hasta que uno le produce la sensación correcta —'certain words need certain sounds'^[80]—. Imágenes como unas cortinas rojas, un cartel de neón, una carretera en mitad de la noche, deben tener su sonido correspondiente, y este no tiene por qué ser diegético —el roce de las cortinas, el zumbido del neón, un automóvil en marcha— sino abstracto, sin un origen definido, ni *raccord* ni correspondencia narrativa lógica. El sonido es utilizado también como una forma de relación unidireccional: el agente Cooper interpretado por Kyle MacLachlan dicta interminables notas de voz a su grabadora, en teoría dirigidas a su fiel secretaria Diane. Pero todos sabemos que la tal Diane no existe y las grabaciones son un subterfugio para paliar la soledad y archivar y clasificar el flujo libre del pensamiento encerrándolo en una caja, algo similar, salvando las distancias, a lo que hizo James Joyce en su *Ulysses* —aunque el monólogo interior de Stephen Dedalus o Molly Bloom sea mucho más caótico que el

del metódico Dale Cooper—. El sonido puede ser una caja de espíritus, algo que el viejo *bluesman* Robert Johnson sabía a la perfección. *Black magic*.

Los sonidos también son susceptibles de ser aumentados y distorsionados hasta lo imposible —el encendido de un cigarrillo como un incendio en un bosque— y mil posibilidades más: lo importante es que capturen el *mood*, la atmósfera de la imagen y sometan al espectador a un estadio de percepción mayor, como los invitados a un sueño especialmente vívido y peligroso. No sabemos de dónde vienen, pero explican lo que estamos viendo. David Lynch es el amo y señor de un culto dedicado al sonido en su vertiente más expresionista, subjetiva e inquietante, y del que podemos seguir su rastro en los últimos años en una serie de películas y cineastas influenciados o afines a la obra lynchiana. Veamos una muestra telegráfica en formato de EP o *playlist* imaginaria:

Pista 1. *Audition* (Takashi Miike, 1999). Los sonidos hacen daño en el descubrimiento para el gran público del cine enfermizo y estajanovista de Takashi Miike: desde un saco de arpilleras —con sorpresa dentro— que se mueve con la delicadeza de un edificio en demolición, hasta el inolvidable *kiri-kiri-kiri* que acompaña el bricolaje que la protagonista ejerce sobre los huesos y tendones de su sufrida pareja.

Pista 2. *Outer space* (Peter Tscherkassky, 2000). El portentoso cineasta experimental introduce en su batidora fílmica la película de terror *El ente* (*The entity*, Sidney J. Furie, 1982) y la muerde y destroza mientras queda expuesto el proceso fílmico, los fotogramas y el ruido de la moviola, del espacio y de los restos de la banda sonora convertidos en una cacofonía indescriptible e infinitamente más amenazadora que la cinta original.

Pista 3. *Berberian sound studio* (Peter Strickland, 2012) Un trabajo irregular pero interesante que hace de la banda sonora de un ignoto *giallo* —del que nunca veremos ni un solo fotograma—, su existencialista base argumental. El proceso de postproducción como una ceremonia de brujería donde los efectos de sonido poseen extraños poderes.

Pista 4. *Lords of Salem* (Rob Zombie, 2012) Aquí el *leitmotiv* es una especie de mantra en forma de estribillo *heavy* sucio y monocorde que adquiere el poder de un conjuro ponzoñoso lanzado a las ondas desde una pequeña estación de radio. La letanía supura maldad y Rob Zombie se lo hace notar al espectador hasta el tuétano.

Pista 5. *Gente en sitios* (Juan Cavestany, 2013). En esta serie de episodios bizarros, certeras radiografías de la mediocre España actual, hay un segmento en el que se dan cita una pareja que va a ver un piso, un gestor inmobiliario que no es quien dice ser, y el verdadero dueño del piso, ciego y sordo. Su aparición hace que se resquebrajen dos realidades paralelas: la imagen y la pista de sonido tiemblan y las interferencias no permiten la comunicación.

Lynch está en el piso de al lado.

Pista 6. *Under the skin* (Jonathan Glazer, 2013) Las peripecias de una extraterrestre en nuestro planeta con las formas de Scarlett Johansson le permiten a Glazer, con la ayuda del cello de una inspiradísima Mica Levi, componer una banda sonora que es una oda a los sonidos extradiegéticos y a los especímenes más extraños del universo: los seres humanos. Todos somos aliens y Lynch, el primero: el ‘Jimmy Stewart from Mars’.

La catarsis de la canción ‘pop’

‘...el asesino volverá a matar, pero como dice la canción,
quién sabe dónde ni cuándo’.

Dale Cooper (Kyle MacLachlan) en *Twin Peaks: fuego camina conmigo*.

La cantante Julee Cruise, antes de interpretar *Falling*, el tema principal de *Twin Peaks* —convertido desde el primer momento en un clásico moderno que samplearía hasta Moby— y disparar las ventas de la banda sonora de la serie, colaboró por primera vez con David Lynch en *Terciopelo azul* a raíz del intento fallido por parte del director de conseguir los derechos de la estratosférica versión que hizo el grupo *This mortal coil* del tema de Tim Buckley *Song to the siren* —aunque más tarde se quitaría la espina al incluirla en *Carretera perdida* (*Lost highway*, 1995)—. Lynch propuso entonces a Badalamenti y a Cruise que consiguieran algo similar a la canción de la banda. El resultado fue la brumosa *Mysteries of love*, a caballo entre el sonido *shoegazer*, la electrónica y el post-punk atmosférico y que daría el tono exacto de sus colaboraciones posteriores, entre el arrobo romántico y los sueños eléctricos. *Twin Peaks* ya tiene su musa: un vehículo espiritista de las letras arrebatadas de amor abisal de Lynch y el sonido más allá del sueño de Badalamenti. La cantante será un personaje habitual en el *Roadhouse*, el rock-bar del pueblo, y sus ensoñadoras canciones, auténticos amplificadores del estado de ánimo de los personajes. Porque en *Twin Peaks* las canciones no son simple acompañamiento sonoro: los personajes las escuchan y sufren, se emocionan, las cantan y lloran. Son canciones interactivas y narrativas que describen estados anímicos, más en la línea de las películas de Terence Davies, donde son un vehículo de historia y conocimiento, que en las adrenalíticas secuencias musicales de Martin Scorsese, para entendernos. Kenneth Anger, un nombre recurrente a la hora de hablar de las influencias del americano, utilizaba temas pop y rock como la misma *Blue velvet* de Bobby Vinton para llevarlas a su terreno e ironizar sobre los arquetipos sexuales e iconográficos de la cultura *pop* americana con un simple cambio de escenario, aunque también había mucho de admiración sincera por las canciones *pop* como píldoras perfectas de hedonismo adolescente. A David Lynch se le presupone muchas veces una ironía implícita,

cuando lo que él propone es un tratado emocional en bruto, sin adulterar: las canciones afectan a los que las escuchan de forma similar al efecto que provoca Sam Cooke y su *Wonderful world* a los personajes de Harrison Ford y Kelly McGillis en *Único testigo* (Witness, Peter Weir, 1987) en la portentosa escena del juego de baile y miradas dentro de un granero y bajo la luz de un quinqué, representación exacta del instante preciso en que dos personas se enamoran.

Existe también un momento fabuloso en el capítulo catorce —dirigido por Lynch y una obra maestra de principio a fin—, en el que por fin se revela la identidad del asesino (material) de Laura Palmer: gran parte de los miembros de la comunidad de *Twin Peaks* están reunidos en el *Roadhouse* alrededor de una actuación de Julee Cruise, que desgrana la tierna y esperanzadora *Rockin' back inside your heart*. Donna Hayward —Lara Flynn Boyle— la tararea para James Hurley, el *Jimmy Dean* del grupo, y hasta el eterno rebelde que es Bobby sonrío sentado en la barra: el sentimiento de paz y armonía que reina en el local es evidente. Lynch pasa entonces a un suave encadenado de imagen y de audio: la canción ha cambiado. Ahora suena la mucho más trágica y oscura *World spins*, hasta que la cantante y su grupo literalmente desaparecen—‘no hay banda’— y se materializa sobre el escenario el hombre alto, al que solo el agente Cooper parece ver. Pronuncia únicamente una frase: ‘está pasando de nuevo’. Por corte veremos la terrible muerte de Maddy Ferguson, la prima de Laura Palmer —interpretada por la misma actriz, Sheryl Lee— a manos de un Leland Palmer poseído por el espíritu de Bob. Una vez consumado el asesinato, Julee Cruise vuelve y el ambiente ha sufrido una transformación radical: Donna estalla en lágrimas desconsolada sin saber por qué y Bobby mira acongojado a todas partes, buscando repuestas a preguntas que no sabe formular: el universo se ha vuelto insoportable de pronto. Un velo negro de pesadumbre ha caído sobre el bar: sin ser del todo conscientes de ello, los personajes han percibido la muerte de otra joven. Sheryl Lee estará también entre el público que asiste a la visceral versión del *Cryin'* de Roy Orbison que ejecuta *a capella* Rebekah del Rio en *Mulholland Drive* mientras Naomi Watts y Laura Harring lloran sin control por el fin de los sueños, cerrando así un círculo musical y trágico. En todo caso, Julee Cruise lleva mucho tiempo encerrada en el *Roadhouse*: también la veremos en la precuela *Twin Peaks: fuego camina conmigo*. Lo mismo le sucede a la cantante de *americana* Lera Lynn, otra voz trágica que actúa cada noche en el bar deshabitado de la segunda temporada de *True detective* (Nic Pizzolato, 2015) rozando la parodia —quién sabe si autoconsciente—, con una serie de canciones-lamento, notas vulgares a pie de imagen para explicitar lo que los rostros de Colin Farrell y Vince Vaughn ya nos dicen con extravagante intensidad, desnudando elementos de la dramaturgia que ya eran artificiales de por sí. Pero Lynch es menos sarcástico: hay también otro momento, entre lo *kitsch* y lo memorable, en el que Donna y Maddy, sentadas en la alfombra, hacen los coros de *Just you* —otra balada de amor imposible y almibarada hasta rayar lo *creepy*— alrededor de un micrófono de *crooner* acompañadas a la

guitarra por James, que sorprende (o no) con una voz ultrafemenina. Lo interesante es que lo que se pretende como un momento espontáneo es un *playback* sin ninguna intención de naturalidad, donde las voces son tratadas con arreglos de estudio de grabación y por momentos el *lip-sync* no concuerda: la música viene del éter y los chicos solo la intentan capturar. En otras ocasiones, un *blues* agresivo es utilizado como máscara de la violencia: en el segundo capítulo, Leo Johnson —Eric da Re— sube la música de la radio para que no se escuchen los gritos de Shelly —Mädchen Amick—, a la que va a golpear con una pastilla de jabón introducida en un calcetín. Mientras se acerca a Shelly, esta se acurruca tras unos plásticos que evocan lúgubramente al envoltorio del cadáver de Laura Palmer, generando un malestar en el espectador amplificado por la música *blues* que acompaña rítmicamente la pastilla que Leo balancea sobre su cabeza como una volea —secuencia prima-hermana del famoso momento de la tortura auditiva al ritmo de *Stuck in the middle with you* en *Reservoir dogs* (Quentin Tarantino, 1992)—. Como colofón, el último y radical episodio de la serie termina —no podía ser de otra manera— en la habitación roja, donde aparece el gran vocalista de *jazz* Jimmy Scott —una especie de Antonio Machín del inframundo—, y entona *Sycamore trees* como si la tierra se viniera abajo, como si fuera la última canción del universo, y el espectador siente cómo se le eriza cada vello del cuerpo mientras una certeza se abre paso: estamos en un lugar al que la TV jamás nos había llevado.

Un hombre: una melodía

‘Dios, amo esta música. ¿No te parece etérea?’.

Audrey Horne (Sherilynn Fenn)

Los habitantes de *Twin Peaks* se mueven de una forma muy particular: como si ejecutaran pasos de baile al son de la música asignada por David Lynch, como si fuesen capaces de escuchar a cada momento las composiciones que Angelo Badalamenti ha escrito para cada uno de ellos. Cada personaje, una música: el agente Cooper siempre va acompañado de un *jazz* jugueteón que se acelera cuando este pasa a la acción; la música que suena cuando el personaje de Bobby —el talentoso Dana Ashbrook— está en pantalla es un perfecto complemento de su personalidad: su grandilocuente gestualidad de *cartoon* chulesco e hipervitaminado precisa algo que la motive, por eso en un episodio entra en el café RR y pone en la *jukebox* un *rock n’roll* prototípico, únicamente para terminar de definirse a sí mismo, para reafirmarse ante el mundo. Audrey Horne, la *femme fatale* local, es uno de los casos más espectaculares: intuimos que sin la pieza de *jazz* sensual que la acompaña incansablemente no sería capaz de mover ni un solo músculo. En un momento dado, activa la máquina de música y deja la conversación para abandonarse con los ojos

cerrados a la música, su música —en ese sentido, está muy bien que el *jukebox* del RR tenga la música de la banda sonora de la serie, por lo que estas escenas terminan siendo diegéticas de una manera muy loca—, en un baile lánguido y erótico que detiene el tiempo y la convierte en el centro de las miradas del bar, mientras que las conversaciones de los parroquianos se ralentizan hasta caer al suelo, vencidas por la fascinación de un cuerpo en comunión con la música *dreamy*. Lynch estira ese momento con treinta segundos de suspensión total no narrativa, puro hedonismo visual y sonoro. Audrey vive en el centro del sueño.

Esta personalización de la música también afecta a los espacios: en el RR siempre suena un *country* suave que convierte al lugar en una zona neutra de calma y tranquilidad. En cambio, en el *Roadhouse* las emociones están a flor de piel: en cualquier momento puede estallar una pelea, y las actuaciones de Julee Cruise o los nervudos *rock n'roll* y *blues* que suenan no hacen más que precipitar los acontecimientos. En *Twin Peaks: fuego camina conmigo*, Laura Palmer y Donna terminan en un infernal antro en la frontera con Canadá, rodeadas de malas compañías. Allí la música está tan alta que prácticamente no permite la comunicación, limitada a un soez intercambio de frases de contenido sexual. Suena un *blues* sureño pantanoso y machacón —similar a la música que practica el interesantísimo grupo jienense Guadalupe plata— que introduce en un bucle infernal a los personajes: la música no avanza y la narración se limita a pequeñas acciones y diálogos repetidos con mínimas variaciones.

Y entre todos estos personajes/melodía destaca el caso de Leland Palmer, el padre de Laura, interpretado por un Ray Wise más allá de todo elogio: la muerte de su hija le lleva a una extravagante espiral de locura que le hace buscar consuelo en clásicos de los años 50, como si quisiera saltar del desastroso presente a una arcadia americana de tiempos más inocentes. Pero el suyo no es un baile divertido de ver: poco a poco, mientras canta y baila hiperactivo y afectado temas de Benny Goodman, Judy Garland o Frank Sinatra, el baile va dejando lugar a la desesperación y los gritos y sollozos reemplazan a las letras de *bebop*, convirtiendo cada una de sus tragicómicas apariciones en la encarnación del perfecto aguafiestas: es especialmente doloroso el baile circular y obsesivo que practica con la fotografía de su hija al ritmo de *Pennsylvania 6-5000* de Glenn Miller, mientras gime cada vez más alto. Los balbuceos se convierten en alaridos y su mujer quita el disco y grita a su vez: pocas escenas retratan el dolor y la desesperación de una forma tan avasalladora. Al final, la supuesta vía de escape a través de la música es más bien una maldición que le activa y le recuerda la miseria de estar vivo mientras tu hija ha muerto asesinada^[81]. Cuando Leland vuelve a adquirir los rasgos de Bob y vuelve a matar, hay un tocadiscos en la habitación, pero de él ya no sale música: la aguja salta sin cesar emitiendo una percusión ominosa e inhumana. Ya lo decía la canción de The Doors:

'When the music's over.

Turn out the lights.
For the music is your special friend.
Dance on fire as it intends.
Music is your only friend.
Until the end.

Until the end.

Until the end^[82].

Gritos y susurros en el tiempo expandido

Existe un impagable vídeo perdido entre los inabarcables extras de la última salida al mercado doméstico de *Twin Peaks*, en el que Angelo Badalamenti aborda el proceso de creación del tema de Laura Palmer. El compositor cuenta a cámara que él estaba al piano —un viejo Fender Rhodes— mientras Lynch le describía la situación: ‘estamos en el bosque, una suave brisa sopla entre los sicomoros (...) llévame a esa cálida oscuridad’. Badalamenti se aplica con cuatro notas lánguidas y dramáticas pero Lynch le pide que ralentice la velocidad de la composición a la mitad y que proporcione de forma progresiva más calidez a las notas hasta el momento en que aparece una chica solitaria tras unos árboles: Laura Palmer. Como leyenda no tiene precio —sospechamos que al italiano le encanta teatralizar un poco la realidad—, pero quedémonos con ese *tempo* de caracol: si estiramos el tiempo, estiramos por extensión, el sonido. El *tempo* Lynch es el de una dimensión alternativa, donde las acciones a veces parecen estancarse y los personajes, generalmente estáticos, venden caros unos movimientos corporales que jamás pasan desapercibidos —el mundo de *Twin Peaks* es un mundo de planos fijos—. Por ende, el sonido que nos llega no puede ser el mismo. En *Twin Peaks: fuego camina conmigo* el sonido se expande, entra en estasis, la banda sonora sustituye a la cámara lenta: esta no es necesaria cuando la música ya nos ha hecho caer en un estado alterado de la conciencia.

Con esto quiero resaltar que Lynch es *godardiano* en cuanto a la banda de sonido y no deja de preguntarse por qué utilizar un sonido y no otro, y las posibilidades que este le puede ofrecer. En ese sentido, la voz humana es uno de los sonidos más ricos y poderosos con los que trabajar: llama la atención lo mucho que se grita y solloza en la serie, pero no con suaves maneras melodramáticas que no molesten al espectador en el sofá de su casa, tal y como nos ha acostumbrado la TV. No: aquí a los personajes se les congestiona el rostro de forma violenta, se ahogan en lágrimas y el grito desgarrar el alma de quien lo emite y de quien lo escucha. La exteriorización de los sentimientos acaba siendo una sublimación de los mismos y una exaltación de las emociones primarias, fascinantes para quien contempla. En el memorable episodio piloto, Grace Zabriskie, que interpreta a la madre de Laura Palmer, comenta por teléfono a su marido que Laura no ha pasado la noche en casa, y se entera de su

muerte a través del silencio que le llega del otro lado del aparato: el padre de Laura le acaba de informar que el *sheriff* Truman ha llegado al Gran Hotel del Norte donde trabaja, preguntando por él. No es necesario más. Nadie pronuncia las fatídicas palabras, pero los dos lo saben. Lynch pasa a un plano del teléfono colgando inútil de la mesa como un monstruoso insecto del que surgen extraños zumbidos. Por corte, pasamos a la madre de Laura gritando desahogada mientras parece que va a arrancarse el cuero cabelludo. No hay filtros a la hora de representar el dolor: es libre y salvaje. La noticia se transmite a los compañeros de clase de Laura con el grito de una chica que cruza a la carrera el patio del instituto. Donna contempla el asiento vacío de Laura y tampoco necesita más: tiembla incontroladamente hasta que estalla en lágrimas. Asimismo, Andy, el peculiar ayudante del *Sheriff* no puede reprimir el llanto varias veces a lo largo de la serie: el primer plano sostenido de un rostro gimiendo y arrasado por las lágrimas, aunque narrativamente no sea muy pertinente, aunque signifique un estancamiento de la acción, aunque sea una ruptura con el tono de intriga policiaca, puede decir mucho más de lo que es *Twin Peaks* que el propio argumento.

Los gritos también pueden representar una amenaza de violencia, una celebración primitiva de lo que es saberse joven y peligroso, como en el caso de Bobby, que aúlla como un lobo en la celda de la cárcel cuando encierran frente a él a su enemigo James Hurley: ‘cuando menos te lo esperes... ¡*hau, hau, hau!*’. El placer sensual en estado puro que le provoca a Bobby gruñir como una fiera es recogido por Lynch en un plano detalle de su boca temblando de excitación: gritar como quien folla, como quien mata. Bob, el espíritu que acecha las vidas de los personajes también grita de placer al contemplar el terror en sus víctimas y sentir su dolor: el mal como alarido incontrolable y salvaje que Lynch retuerce y ralentiza hasta convertirlo en sonidos sobrenaturales y sin embargo, aterradoramente humanos.

Siguiendo el rastro de los gritos, hay una secuencia fascinante en *Twin Peaks: fuego camina conmigo* en la que Laura y su padre se quedan atascados con el coche en un cruce. De golpe, todo se dispara: los postes de la luz crepitan rebosantes de electricidad estática, un perro ladra sin cesar, los claxons de los vehículos no dejan de sonar, la camioneta del hombre manco se sitúa en paralelo entre acelerones y frenazos, y este les chilla una inquietante advertencia: ‘el hilo se rasgará’. Leland Palmer le contesta con otro grito demencial, su hija se suma al caos, histérica, y el coche arranca por fin dejándose los neumáticos en el asfalto: un alucinante pandemónium que junto al eterno zumbido del universo, nos deja medio sordos y tambaleantes hasta el final de la película. Una perfecta pieza para orquesta mutante, para la ceremonia de la confusión que son los últimos días en la vida de Laura Palmer. El hilo, ciertamente, se ha rasgado.

Otros mundos: el sonido en la habitación roja

Uno de los momentos que han pasado al imaginario popular en *Twin Peaks* es el baile *freak* y retorcido del enano —interpretado por Michael J. Anderson—, el que habita la habitación roja o logia negra, ese espacio entre el sueño y la pesadilla, entre el mundo real y el sobrenatural, rodeado de pesadas cortinas rojas que no dejan que el sonido se propague de forma natural. La habitación roja dispone de su propio hilo musical, o, como dice el enano: ‘de donde venimos, los pájaros cantan una alegre canción y siempre hay música en el aire’. La primera vez que vemos la habitación roja, el sonido inquietante y sistemático del enano frotándose las palmas de la mano ejerce de puerta de entrada para un espacio en el que el tiempo circula también de forma distinta: va al revés y las palabras también. Lynch invierte el metraje y el resultado es un lenguaje corporal y una entonación que nos sitúan en el mundo de los sueños, de sílabas estiradas y palabras aspiradas de forma abrupta. Dale Cooper, a caballo entre los dos mundos, aún no ha caído definitivamente hacia el lado de lo surreal, por lo que es el único que posee dentro de la estancia unos movimientos y una dicción ‘normal’. Las frases poseen una enorme fuerza gráfica y hacen alusión a sensaciones que interpelan directamente a nuestros sentidos —‘a veces mis brazos se doblan hacia atrás’—. En otras ocasiones podemos escuchar una vibración similar a la de una campana tibetana —el *Aum*, quizás—. Superado el impacto estético de este purgatorio *lounge* donde el bien y el mal esperan turno como en la consulta de un dentista, el mobiliario apenas varía y el estatismo es la figura de estilo, la sensación auditiva es como estar dentro de una bóveda de cristal. No sabemos si en la habitación roja el tiempo se cuenta por segundos o por años: puede que llevemos escuchando al enano frotarse las manos toda la vida, que sea ese rumor de mar de fondo que está instalado en nuestros oídos y podemos escuchar si le prestamos la debida atención.

Fuego camina conmigo: electricidad

Cuando *Mulholland Drive* se estrenó en salas, el propio David Lynch hizo circular una hoja con indicaciones para los proyccionistas. Esta es una práctica habitual de directores puntillosos y obsesivos del control de la imagen como Stanley Kubrick o, en clave más actual, Christopher Nolan, pero las referencias de Lynch se referían sobre todo al sonido: especificaba que desde la sala de proyección deberían subirlo tres decibelios por encima de lo normal. Y tiene razón: escuchar sus películas en un cine con buena acústica es fundamental —este crítico nunca olvidará un pase de *Carretera perdida*, una auténtica película para ciegos, tal es su potencia sonora—, tanto como que el proyector esté limpio y no emita una imagen borrosa y la relación de aspecto sea la correcta. Pero si hay alguna película que necesite esa indicación, esa es *Twin Peaks: fuego camina conmigo*, la gran tapada de la filmografía *lynchiana*, suma y compendio de todo su universo y obsesiones, y un verdadero tratado sobre el diseño de sonido y la banda sonora —de nuevo en manos de Angelo Badalamenti—.

La forma que tiene el realizador de operar sobre el sonido es la de un alquimista: distorsiona, añade, cambia de lugar y suprime elementos con una libertad inexistente en otros cineastas, sin miedo a que el *raccord* o la verosimilitud de las escenas se resienta, e introduce al espectador en un universo sonoro donde todo puede pasar. Existe una palabra japonesa, *Kintsukuroi*, que hace referencia a que en dicha cultura, se tiende a resaltar con oro o plata las fallas, irregularidades o fracturas de los objetos de valor, ya que esos pequeños desperfectos nos dicen mucho de la historia del objeto y el camino que le ha llevado hasta allí: es una especie de orgullo íntimo por la reparación y una loa a la resiliencia de la obra para permanecer. Pues bien, las intervenciones que Lynch realiza en la banda de sonido están orgullosamente a la vista de todos: la representación de mundos intangibles necesitan reglas nuevas, no basta con los sonidos de nuestro mundo, y son reglas que el espectador debe ver y sobre todo, escuchar. Lo diegético en el mundo *Twin Peaks* cae herido de muerte y la longitud de onda por la que se transmite el sonido bien podría tener su representación visual en los motivos en zigzag de la moqueta de la habitación roja. Volviendo a la película, Lynch es más atrevido que nunca y todo el metraje late con una pulsión eléctrica que se transmite por los numerosos insertos que el director dedica a los postes de la luz, por relámpagos en el cielo, por talleres de soldadura que aparecen en el fondo del plano de un bar, como certificación de que los dos mundos cohabitan, aunque no siempre los veamos. En una huracanada secuencia, el agente del FBI Phillip Jeffries, interpretado por el cantante David Bowie, aparece y desaparece: utilizando artesanales efectos sonoros y visuales, la escena es una cumbre de la brujería cinematográfica. En ella, la clave está en la interferencia de la señal: el ruido blanco nos lleva a una confusión temporal y espacial salvaje: la comunicación está rota y las vías de transmisión cortadas, la banda sonora va hacia delante y hacia atrás, las reglas de juego han saltado por los aires y pocas veces el espectador se ha sentido más aturdido por lo que le llega desde la pantalla, sin asideros. El enano vuelve a aparecer poco después y un primerísimo primer plano nos acerca a su boca abierta, un pozo insondable que pronuncia una palabra mágica: *electricity*. Parece que Lynch quisiera filmar las cuerdas vocales, ver cómo se originan los sonidos, dónde nace el poder de la voz humana. Estamos viajando a otros tiempos, cuando los inventos de Edison parecían más bien magia blanca, luz en la oscuridad, aparatos transmisores de la voz humana, fascinación por un milagro tan lejano que nos hemos olvidado de que es un milagro. La electricidad también maneja el tiempo, en forma de *flash-forwards* sonoros: en un momento dado, el agente del FBI interpretado por Chris Isaak mira hacia unos postes eléctricos que transmiten un sonido ululante que más tarde veremos hacer al enano. La señal que falla, carteles de neón que parpadean y zumban, fogonazos de estática y espíritus que viajan a través de la electricidad. Después de tanta desazón y caos sonoro y fílmico, el público recibe con un sonoro alivio — incluso con tímidos aplausos en una memorable proyección que tuve el placer de programar— la entrada del archiconocido *main theme* de Angelo Badalamenti que

marca el retorno a territorios más familiares y reconocibles, aunque como veremos a continuación, no menos inquietantes.

El sonido del terror

La última semana sobre la tierra de Laura Palmer —convertida ya en un auténtico fantasma que camina— es una enorme sinfonía trágica marcada por el destino que todos conocemos. Pero antes de llegar a la hora fatal, Lynch nos llevará por sendas oscuras a través, entre otras cosas, de una perturbadora utilización del sonido que no tiene absolutamente nada que ver con el cine de terror más convencional. Aquí el sonido no funciona como acompañamiento burdo del susto, sino como motivo de escalofrío en sí mismo por lo que tiene de desconocido: no podemos enfrentarnos a lo que no comprendemos. ¿Cómo *escuchar* el Mal? ‘*I can feel the fear in the air*’^[83] comentaba Lynch en una conferencia sobre su experiencia subterránea en el metro de Brooklyn. Y esa es exactamente la sensación que produce el visionado de *Twin Peaks: fuego camina conmigo*, aunque la película se desarrolle en su mayor parte a la luz del día y en exteriores: un miedo abstracto que a veces explota en forma de palabras como garmonbozia, que supuran maldad, breves destellos del lenguaje de otro mundo aterradoramente próximo al nuestro, bajo el césped, bajo el murmullo de la tierra; palabras como conjuros mágicos que abren puertas a otras realidades: cuando Laura pronuncia ‘fuego camina conmigo’, el ruido abstracto se dispara hasta llegar a una especie de éxtasis terrible. Con los nervios destrozados, el personaje de Sheryl Lee estalla en un llanto histérico de quien se ha asomado a las puertas del infierno y de su propio destino.

Lynch opera con estos momentos de paroxismo sonoro racionándolos de forma que nunca los llegaremos a aprehender del todo y mucho menos anticipar, manteniendo así intacta su capacidad de impacto en lo que supone una apuesta por la inteligencia del espectador: bastan unas breves pinceladas de sonoridad infernal, nuestra imaginación hará el resto. Los gritos en la película nos llevan en volandas a nuestra infancia, cuando chillábamos por placer, para asustarnos, para sentirnos vivos. Aquí el hombre del saco —Bob en cualquiera de sus encarnaciones— grita mucho y sus víctimas le responden con más gritos en una parodia de diálogo sordo, distorsionado y aterrador con un único significado. En la salvaje escena en la que Bob se arrastra de noche como un animal hasta la cama de Laura y la posee, el sonido parece transmitirse bajo el agua: respiración profunda y susurros de una cadencia lenta y sorda y el ruido rítmico y seco de un ventilador nos sitúan en la línea que separa el sueño de la realidad, en un paisaje sonoro que recuerda a la memorable y sensorial escena onírica de *La semilla del diablo* (Rosemary’s baby, Roman Polanski, 1968). Hacia el final, cuando cae la noche y nuestra heroína vive sus últimos momentos, un plano nos muestra el vagón de tren en el que será torturada y asesinada aún vacío, pero ya somos capaces de escuchar los gritos terribles y las risas diabólicas

antes de la aparición de víctimas y verdugo: el sonido vuelve a ganarle la partida a la imagen. Las escenas posteriores corroboran lo escuchado de manera algo innecesaria —ya hemos visto el horror en nuestras cabezas, ya lo hemos sentido en nuestra piel—, pero la creatividad de Lynch siempre gana la partida: el sonido más impactante cuando muere Laura Palmer es el silencio. Un terrible silencio.

Réquiem

En las imágenes finales de la película que clausura la experiencia *Twin Peaks* —al menos por el momento, mientras llega la esperadísima nueva temporada— Laura Palmer ya ha muerto asesinada, y el sonido del viento se cuele dentro de la habitación roja para hacer más visible la ausencia del personaje, en la narración y en la película. Badalamenti transforma el tema principal en un aria triste y bellísima que se funde con el Réquiem en c menor del compositor italiano Luigi Cherubini, y que deja bien a las claras que hemos asistido a la representación de una tragedia. El viaje de veintinueve episodios más el piloto y un largometraje en forma de precuela, ha dejado momentos fugaces y memorables por el camino, notas sueltas que permanecen en el recuerdo dentro de la enorme extensión del proyecto. Pequeñas perlas sonoras como ruido del lápiz que se rompe en las manos de James al enterarse de la muerte de su novia, Laura; o cuando esta le cuenta a su amiga Donna cómo se imagina a sí misma cayendo cada vez más rápido —*falling*— y escuchamos, como una materialización de su pensamiento, al viento que silba; o la aguja del tocadiscos que salta una y otra vez al estribillo de la canción de Julee Cruise *Into the night* dentro una cabaña; o la inquietante poesía en honor a la fallecida que recita una preadolescente mientras una chiquilla vestida de hada ejecuta una pieza al piano asonante y abisal; o, para finalizar, una de las escenas más bellas de toda la serie: suena la hermosa *Hook rug dance* —compuesta por el propio David Lynch— y una tal Louise Dombrowsky baila descalza a la luz de una linterna para el pequeño Benjamin Horne y su hermano, que ya desde el presente se pregunta desconsolado: ‘¿en qué nos hemos convertido?’. La memoria sonora y emocional de un artefacto audio-visual irreplicable.

BIBLIOGRAFÍA

Béla Balázs: «Theory of the Film: Character and Growth of a New Art». NY: Dover (1970).

Robert Bresson: «Notas sobre el cinematógrafo». Árdora (1997).

John Cage: «Silencio». Árdora (2013).

Quim Casas: «Retorno a Twin Peaks». Dirigido por nº 211. (Marzo 1993)

Felicity J. Colman: «Painting film with velvet sounds: David Lynch's *Lost*

Highway» (<http://sensesofcinema.com/2006/cteq/lost-highway/>)

Michel Chion: «David Lynch». Paidós (2003).

Robert Eikmeyer & Thomas Knoefel (Ed.): «David Lynch: the marriage of picture and sound». Audio-CD. Brigade Commerz (2011).

Philip Halsall: «50 per cent sound». The British Film resource (2002) (<http://www.zenbullets.com/britfilm/lynch/Sintro.html>)

Alison Nastasi: «A visual diary of stunning ambient films» (<http://flavorwire.com/529724/a-visual-diary-of-stunning-ambient-films>)

Chris Rodley: «Lynch on Lynch». Faber and Faber (1997).

Alex Ross: «El ruido eterno». Seix Barral (2009).

Larry & Jerry Sider: «Soundscape: the school of sound lectures, 1998-2001». Wallflower Press (2003).

Javier J. Valencia: «David Lynch: el Zar de lo bizarro». Cameo media (2006).

<http://www.davidlynch.com/>

<http://rollingstone.es/reportajes/la-misteriosa-historia-tras-la-musica-de-twin-peaks/>

<http://www.theguardian.com/music/musicblog/2010/mar/25/twin-peaks-soundtrack>

<http://welcometotwinpeaks.com>.

Prólogos, derivas y desapariciones en ‘*TWIN PEAKS: FIRE WALK WITH ME*’

por José Ángel Barrueco

A estas alturas todo el mundo conoce la historia: *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (1992), la película de David Lynch que relataba los días previos al asesinato de Laura Palmer, fue uno de sus mayores fracasos de público y de crítica (aunque algunos la defendieron en su momento y hoy la reivindican en muchos círculos): en España no logró distribución en salas de cine y la edición en dvd consta de finales de 2006. Para muchos de nosotros resultó imposible verla porque, en las postrimerías del siglo pasado, ni siquiera contábamos con las redes de intercambio de archivos. Quizá solo unos cuantos afortunados la encontrasen en algún pase de las televisiones privadas.

Y, sin embargo, cualquiera que la haya visto no puede negar su indudable poder de seducción y sus derivas argumentales, que la convierten en una rareza, en algo más próximo a las novelas postmodernas y sus correspondientes hallazgos que al cine convencional norteamericano.

Lo que nos proponemos en este texto es invitar al lector a darse un breve paseo por estos laberintos narrativos de David Lynch en la zona de Twin Peaks y alrededores, con personajes que van y vienen, que aparecen y desaparecen, donde el director desplaza el foco de unos a otros como si no estuviera seguro de qué historia debería contar (pero lo sabe: él siempre lo sabe).

El punto de partida podría ser este texto de Quim Casas, perteneciente a su estudio sobre el cineasta (*David Lynch*, Cátedra, 2007):

El film se sitúa en el tiempo pasado con relación a lo narrado en la serie, por lo que de hecho empieza la historia desde cero, pero muchos de sus aspectos no se entienden si no es con el conocimiento previo de los episodios televisivos, y así la ficción del pasado se muestra más ligada al tiempo presente que este a los acontecimientos pretéritos. De nuevo, un bucle sin fin.

Lynch, fiel a su condición de artista absoluto que nunca toma los caminos esperados o convencionales, rompe con esta especie de precuela algunos de los tópicos habituales del cine de género (porque, de adjudicarle una etiqueta, sería la de «cine negro o policiaco», o «película de suspense», modelos de los que, como veremos, se aleja) y adopta otros esquemas.

Para empezar, *Fire Walk with Me* ofrece más enigmas que soluciones, más preguntas que respuestas, de tal manera que en internet incluso hay foros donde los internautas devotos del filme tratan de encontrar un sentido a ciertos hilos narrativos que nunca siguen un patrón ni desembocan siempre en conclusiones porque en la

obra del director de *Dune* nada es previsible. No existen esas respuestas (al menos de manera oficial). De haberlas, de estar todo cerrado al final, entonces no estaríamos hablando de David Lynch.

Lo que sí nos ofrece esta precuela es algo que había originado ya la publicación de un libro (*El diario secreto de Laura Palmer*, escrito por Jennifer Lynch, hija del director y directora ella misma de algunos productos bastante discutibles): ¿qué circunstancias condujeron al asesinato de Laura?

En el estudio de Michel Chion (*David Lynch*, Paidós, 2003), por cierto, el ensayista recoge una declaración del cineasta sobre las razones para emprender este proyecto que continuaba la serie por otras sendas:

Al terminar el serial, sentí una especie de tristeza, no me resignaba a dejar el mundo de Twin Peaks. Estaba enamorado del personaje de Laura Palmer y de sus contradicciones: radiante en la superficie y atormentada en el interior. Tenía ganas de verla vivir, moverse, hablar.

Primer prólogo

Twin Peaks, la película, contiene no uno sino dos prólogos que enmarcan la historia antes de presentarnos a una Laura Palmer (Sheryl Lee) viva y en proceso de descenso a los abismos.

Tras los créditos, es significativo el plano de apertura: la pantalla de un televisor que no está sintonizado en ningún canal, o cuya emisión ya ha concluido, es decir, una pantalla con niebla. Como si Lynch quisiera decirnos que esta historia se acaba para la televisión, que ya no es una serie, que abre sus fronteras hacia el cine. Que no podemos conectar con el serial, cada semana, en nuestros aparatos domésticos.

Por si esto no fuera suficiente, entonces dos manos irrumpen en la escena con un mazo y destrozan la tele.

El siguiente plano es un cadáver flotando en el río, a la deriva, lo cual en seguida evoca el principio de la serie, cuando descubrían el cuerpo muerto de Laura Palmer en un entorno de agua y árboles.

No es menos significativo el primer personaje que habla ante la cámara: el propio David Lynch en su papel (muy cómico) de Gordon Cole, un agente federal con sordera, que se comunica a gritos, personaje que ya interpretara en la serie. El agente pide que le pongan con uno de sus subordinados, quien se encuentra en el campo, en plena faena de examen de sospechosos, resolviendo algún tipo de situación en la que están involucrados el conductor y los pasajeros de un autobús.

Los espectadores, entonces, esperamos ver al agente especial Dale Cooper (Kyle MacLachlan), pero nos llevamos un chasco o una sorpresa: el tipo, también moreno y repeinado y de pelo negro y con gabardina, no es MacLachlan, sino el agente Chester

Desmond (interpretado por el cantante, y ocasional actor, Chris Isaak, cuya imagen en seguida nos recuerda a su voz, a esa voz tan especial que ya oíamos en *Corazón salvaje*).

Cooper y Desmond son calcos físicos uno del otro, pero pronto veremos que, aunque comparten cierto halo excéntrico, son bien distintos: los métodos de Desmond son más rudos, más ortodoxos, y parece tener más respuestas que Cooper, que siempre dudaba o compartía sus inquietudes con su grabadora.

A este respecto, hay una escena eliminada del montaje final en la que Desmond cruza sus puños con el impertinente *sheriff* de Deer Meadow. El *sheriff* afirma que solo podrán llevarse el cuerpo muerto del depósito por encima de su cadáver, y ambos van detrás de un granero, se quitan las camisas y pelean a puñetazo limpio. Una actitud así, con los bíceps musculosos al aire, el cabello despeinado y agresividad en el rostro, no la veríamos jamás en Dale Cooper, que suele mostrarse como un tipo tranquilo y reflexivo.



El agente Chester Desmond acude al despacho de Gordon Cole y este le pide que investigue la muerte de una chica, Teresa Banks (Pamela Gidley), en Deer Meadow, lugar al que deberá viajar en compañía de otro agente: Sam Stanley (Kiefer Sutherland).

Antes de emprender el viaje, su superior les invita a observar un extraño ritual: una chica con un vestido rojo y una flor azul prendida en el pecho ejecuta insólitas muecas y ridículos aspavientos. Es la marca Lynch, algo que no comprendemos y que posee el tono absurdo de un sueño, pero que Desmond no tardará en explicarle a Stanley: se trata de un código representado por la chica, sus movimientos y su vestimenta. Con dicho código, Cole le transmite toda la información que ha podido reunir del caso: que las autoridades del pueblo serán hostiles con ellos, que ocultan datos, que habrá drogas, etcétera.

A partir de entonces, y durante unos 25 minutos de metraje, asistimos a las pesquisas de los dos agentes: la entrada en la oficina del *sheriff* y su careo con quienes allí trabajan, la autopsia del cadáver (que tiene una letra T escrita en un papel diminuto e insertado debajo de una uña), el paso por la cafetería del pueblo (en la que

no faltan dos o tres personajes un poco chiflados, así como la camarera, hostil incluso tras la barra: «¿Quieren nuestro plato especial? No tenemos ninguno»), la visita a la zona de caravanas donde la víctima se alojaba (lo que en EE. UU. denominan Trailer Park) y el diálogo con el dueño, el desastrado Carl Rodd (Harry Dean Stanton, con una misteriosa tiritita en la frente).

Tras estos sondeos e inspecciones, Sam Stanley se lleva el fiambre a Portland y Chester dice que volverá a echar otro vistazo al *camping*. El primer agente le pregunta al segundo: «¿Vas a volver para buscar la rosa azul?» (refiriéndose a la flor prendida en la solapa de la chica del vestido rojo, y que ofrecería algún tipo de respuesta). Pero hay un corte casi abrupto a la siguiente escena: Lynch no nos aclara si Desmond responde a la pregunta. ¿Va en busca de la rosa azul? Nunca lo sabremos.

Desmond regresa al Trailer Park, se acerca a fisgar en la caravana de la joven y, antes de entrar, ve que debajo del vehículo hay un anillo. Se agacha para recogerlo y esa será la última vez que lo veamos en la película.

Leamos lo que dice Quim Casas, en su estudio, sobre este insólito momento en el que el tipo a quien considerábamos el protagonista desaparece para siempre del filme y de la trama:

Si hasta entonces el agente especial Chester Desmond podía considerarse algo así como el protagonista del film, su brusca salida de escena recuerda al experimento narrativo realizado por Alfred Hitchcock en Psicosis (Psycho, 1960), cuando a los 20 minutos de metraje eliminó a su protagonista, Janet Leigh. Ella moría acuchillada en la ducha del motel de Norman Bates, mientras que Desmond abandona la película sin causa ni explicación alguna.

Pero hay un precedente del propio Alfred Hitchcock, como él mismo cuenta en el libro *El cine según Hitchcock* (de Francois Truffaut): en *The Lodger (El enemigo de las rubias)* presenta al actor principal cuando ya han transcurrido unos 15 minutos de metraje. Como todo cinéfilo sabe, el director de *Vértigo* volvía a menudo sobre sus propios patrones e ideas, repitiendo esquemas o volviendo a rodar la misma historia desde otros enfoques.

Que el protagonista de un filme tarde tanto en aparecer es algo que primero incomoda a los espectadores y luego los descentra. Lo extraño es que David Lynch no lo haya hecho más veces.

Segundo prólogo

El siguiente preámbulo, más breve (y solo entonces vamos entendiendo las maniobras de Lynch, sus prolegómenos antes de la entrada en escena de Laura Palmer), nos presenta por fin a un viejo conocido: Dale Cooper.

Cooper se encuentra en las oficinas del FBI en mitad de un extraño experimento relacionado con un sueño reciente: sale a un pasillo, se detiene ante una de las cámaras de vigilancia y vuelve al centro de control a observar la imagen.

Pero no ve nada distinto.

Luego repite el experimento varias veces hasta que, en la grabación, observa a un individuo que aparece por detrás (pero que él, en la realidad, no ha visto: como si fuera el jirón de un sueño o el rastro de un fantasma) y se dirige hacia el despacho de Gordon Cole, y solo entonces discernimos a un rostro conocido (David Bowie, en una fugaz aparición para interpretar a Phillip Jeffries).



Jeffries menciona a una tal Judy, de la que no quiere hablar.

Luego señala a Cooper: «¿Quién creéis que es este que está aquí?», y afirma haber «asistido a una de sus reuniones», lo que da paso a una mezcla de escenas oníricas donde aparecen algunos viejos conocidos de la serie (el villano-demonio Bob, el enano, etcétera). Pero, tan rápido como aparece, el personaje de Bowie se esfuma, y en recepción afirman que no ha entrado allí. Aunque, como Cole y Cooper comprueban, las cámaras registran su fantasmagórica aparición.

En palabras de Quim Casas:

Jeffries desaparece del mismo modo en que apareció, de entre los muertos, aunque su imagen, como si se tratara de una película japonesa de fantasmas modernos, ha quedado atrapada en los monitores de vídeo del edificio.

Su desaparición coincide con un aviso a la oficina de Cole: el agente Chester Desmond también se ha evaporado. Es como si la trama tuviera agujeros negros que se tragan a los personajes sin ofrecernos explicaciones.

En el metraje eliminado y extendido de la película (lo que se conoce como *The Missing Pieces*, montaje que está disponible en las redes de intercambio de archivos, y en el que podemos ver a varios personajes del serial que fueron eliminados del

montaje para cines), Bowie-Jeffries pronuncia una frase que resume no solo el universo de *Twin Peaks*, sino quizá toda la obra de David Lynch: «Vivimos dentro de un sueño».

Cooper se presenta en Deer Meadow para interrogar al hombre al que encarna Harry Dean Stanton y husmear entre las caravanas. Lo único que saca en claro, cuando extrae su grabadora y empieza a hablar con Diane, es que el asesino volverá a matar, pero no sabe cuándo ni dónde.

Es en este instante cuando concluye el largo prólogo doble (unos 30 minutos, aproximadamente) y regresamos a un plano familiar para los espectadores: las montañas, la carretera, los bosques y, en el arcén derecho, el cartel que indica:

**WELCOME.
TO.
TWIN PEAKS.
Population 51,201.**

Y luego un rótulo impreso en la pantalla: **UN AÑO DESPUÉS**

El mundo de Laura Palmer

La imagen de Dale Cooper con la grabadora y la gabardina y el pelo repeinado nos aproximan ya a la serie, que el siguiente plano introduce de lleno: la estampa del cartel de bienvenida a Twin Peaks, junto con la banda sonora de Angelo Badalamenti. David Lynch ya no se anda con rodeos: el primer habitante de la localidad al que vemos es la mismísima Laura Palmer. De una manera que no la conocíamos: viva, sonriente, con su carpeta de estudiante en los brazos, caminando por el pueblo. Lynch parece estar enamorado de ella y contagia a los espectadores su magnetismo sexual.

Sostiene Michel Chion que lo que ocurre en la primera parte del prólogo es una inversión de todo lo que pasaba en la serie. Y por eso parece que obtenemos un respiro cuando ya estamos por fin en el pueblo y vemos a Laura, pero las penas del espectador, dice Chion, no han acabado.

Laura se detiene frente a la casa de su mejor amiga: Donna (aquí interpretada por Moira Kelly, en sustitución de Lara Flynn Boyle, que fue la Donna original en las dos temporadas de la serie y que, al parecer, no quiso participar en la precuela porque el guión incluía escenas de desnudo), la llama y espera a que salga de su hogar.

Ambas caminan felices y se encuentran con sus novios, con su apariencia de macarras de instituto.

Pero toda esta estampa de aceras apacibles, casas con césped y estudiantes que marchan hacia clase no tardará en romperla el director: es mucho lo que Laura oculta bajo su apariencia de chica sana y risueña. Porque, en cuanto entran al edificio, Laura

se mete en los baños y empieza a esnifar cocaína.

Será solo uno de los pasos que la llevarán a la destrucción, pues la hija de los Palmer ha emprendido un camino hacia el abismo del que no puede ni quiere apartarse: drogas, alcohol, promiscuidad, exhibicionismo, bondage, orgías, infidelidad a su novio...

Aprovechemos para citar de nuevo a Chion:

El papel de Sheryl Lee era agotador, ya que tenía que hacer por turno de todas-las-mujeres-en-una: la mujer-mujer, pero también la mujer niña, la joven colegiala, la puta y la buena amiga, la madre, la jovencita con la que se sueña bailar un lento, la hermana bromista o gruñona, la mujer carnal y la idealizada.

Cuando ya parece que Lynch nos hará quedarnos en Twin Peaks acompañando a Laura y su imparable degradación, alrededor del minuto 47 regresamos a Dale Cooper, quien le cuenta su corazonada (intuye que el asesino volverá a matar) a otro agente habitual de la serie: Albert Rosenfeld (Miguel Ferrer).

Cooper cree que la próxima víctima será una mujer rubia, que aún estudia, que toma drogas y es sexualmente muy activa, y que en ese momento está preparando una gran cantidad de comida: el siguiente plano nos muestra que es cierto, y que tal vez Cooper tenga dotes premonitorias o un sexto sentido.

A partir de entonces habrá algunas apariciones breves y esporádicas del agente Dale Cooper, como para que no lo olvidemos, aunque siempre metido en la habitación roja del enano, donde se mezclan los sueños, los recuerdos, el futuro y las pesadillas. Pero la película ya se centrará por completo en esa espiral de depravación de Laura Palmer, a la que acaba arrastrando a algunas personas, y en el personaje de su padre, Leland Palmer (Ray Wise), del que los seguidores del material original sabemos que asesinó a su propia hija, hombre poseído por el espíritu demoníaco de Bob (Frank Silva).

Lo que veremos en adelante es cómo las tramas se unen y se bifurcan para ofrecernos, finalmente, la imagen más poderosa de *Twin Peaks*: la cara muerta de Laura Palmer, azulada y con rastros de arena, metida en la bolsa de plástico.

Dale Cooper vuelve a aparecer al final, de nuevo inmerso en la habitación roja. Esta vez haciendo compañía a Laura, que acaba de morir.

Apariciones y desapariciones

Acudimos de nuevo a Quim Casas, que expresa con mucho acierto el momento en que vemos a la chica por primera vez:

[...] la entrada en escena de Laura en *Twin Peaks: Fire Walk with Me* resulta un momento tan sublime como la primera aparición real de otra Laura imaginaria, la encarnada por Gene Tierney en el film noir de Otto Preminger *Laura* (1944), cuando abre la puerta de su apartamento y es contemplada, como en un sueño, por el enamorado policía que la creía muerta.

Apariciones y desapariciones de personajes principales o fundamentales para la trama, que algunos cineastas habían experimentado antes que Lynch.

En *El exorcista*, William Friedkin también hizo algo insólito: al inicio de la película nos muestra al Padre Merrin (Max Von Sydow), que es el exorcista del título, durante unas excavaciones. Pero luego Merrin desaparece y el filme nos introduce en la vida de Regan (Linda Blair) y su madre (Ellen Burstyn) y los esfuerzos del Padre Karras (Jason Miller) por ayudarlas. Y el exorcista, que no es el protagonista pero que, no obstante, es el eje de la película (y de la novela), no vuelve a aparecer hasta que el metraje ha avanzado casi una hora y media. Es entonces cuando, paseando por un bosque, recibe un aviso que luego desemboca en el plano más famoso del filme (que sirvió también para el cartel publicitario): su llegada en taxi a la casa de la chica endemoniada, emboscado por la noche y la niebla.

Apariciones y desapariciones como las de Kurtz (Marlon Brando) en *Apocalypse Now*, que tampoco es el protagonista pero al mismo tiempo es la figura central de la historia, el tipo que desencadena la trama: al principio veremos una imagen de Kurtz en una fotografía que le entregan a Willard (Martin Sheen), pero Kurtz no se mostrará en carne y hueso hasta que hayan transcurrido más de dos horas (en la versión redux, que me parece la más completa o la más perfecta de los dos montajes que conocemos).

Si uno se toma la molestia de ver algunos fragmentos del citado montaje *Twin Peaks: The Missing Pieces*, con escenas eliminadas y extendidas de la película, comprobará que Lynch rodó bastantes momentos que incluyen un mayor desarrollo de la investigación de Chester Desmond y Sam Stanley, además de otras secuencias que alargan las historias de los personajes interpretados por David Bowie, el propio David Lynch y Kyle MacLachlan. Sin olvidar que muchas de las caras familiares de la serie, que no vimos en *Fire Walk with Me*, sí están en esas escenas extendidas. Esto, a mi entender, significa o bien que el cineasta había planeado una película larguísima o que estos segmentos ya no actuarían como prólogos de la historia de Laura Palmer, si no que ocuparían más o menos la mitad del metraje, con lo que la precuela sería aún más rara de lo que ya es.

En cualquier caso, sean los prólogos más o menos breves o la trama se divida en dos (las investigaciones de Desmond y, luego, de Cooper; y los días previos a la muerte de Laura Palmer), lo cierto es que el protagonismo seguiría desplazándose de unos a otros, circunstancia que, por otro lado, coincidiría con ese desplazamiento de

unos personajes a otros que es tan habitual en las series de televisión, pero que resulta insólito para una película norteamericana. Se me ocurren ahora, por ejemplo, series como *Juego de Tronos*, *The Wire* o la segunda temporada de *True Detective*: en todas ellas ese protagonismo se alterna entre varios actores, y a menudo alguien que parecía muy importante es eliminado de la serie sin que podamos decir si el eje de la historia es tal o cual personaje.

Lo apunté antes y vuelvo a ello ahora: esos desplazamientos de foco, esas derivas de un personaje a otro, desconciertan en el cine pero son habituales en las series de televisión.

Robert Altman, por ejemplo, era un director acostumbrado a repartir el protagonismo entre varios actores, de manera que muchas de sus películas fueron calificadas como «corales». La diferencia con *Fuego, camina conmigo* es sustancial: Lynch no reparte el protagonismo entre todos los personajes, sino que acompaña a unos durante un rato y luego los hace desaparecer (Bowie, Sutherland, Isaak, el propio Lynch...), los aparta de la trama y de la historia y ya no vuelve a ellos (salvo en el caso, lógico, de Dale Cooper, quien era uno de los hilos que unían *Deer Meadow* con *Twin Peaks*, la serie con la película, el pasado con el futuro, el nexo entre Desmond y Laura).

Los escritores de algunas novelas postmodernas y/o experimentales hacen operaciones parecidas, resultando aquellas más próximas a la película de David Lynch que a las obras de Robert Altman. Hacia la mitad de las mismas desplazan la narración de un personaje a otro mediante una maniobra más compleja de lo que parece: el narrador ya no es el protagonista, sino otro, por ejemplo un personaje secundario que nos ofrece su punto de vista. De ese modo nos brindan diversas capas y distintas perspectivas, simplemente trasladando el protagonismo, abandonando a un personaje para volver a él mucho más tarde.

Es esto mismo lo que urde David Lynch en *Fire Walk with Me*. Y al principio nos sorprende: nos pilla con la guardia baja.

Podemos afirmar, pues, que *Twin Peaks*, la película, es una obra más cercana a la literatura postmoderna que al cine de finales del siglo xx. Y, siendo más literaria que cinematográfica en su estructura y en sus derivas, al mismo tiempo es muy cinematográfica porque a menudo nos sorprende con imágenes sin explicación y sin palabras de fondo, con aspectos visuales que el lenguaje oral no va a resolver.

En la red también está disponible el montaje de los fans, que dura unas 3 horas y media, y que incluye la versión de Lynch y las *Missing Pieces*. Pero, como no es un montaje oficial, he preferido no verlo, pues debe ser el propio autor quien tenga la última palabra tras el estreno en salas comerciales.

Volvemos a citar a Michel Chion:

‘Fuego, camina conmigo’ es el largometraje de Lynch con una construcción más insólita: hasta Cabeza borradora es más lineal. La

articulación entre el prólogo (la investigación inconclusa sobre la muerte de Teresa Banks) y el cuerpo de la película, aún teniendo su justificación lógica, revela voluntariamente su arbitrariedad, ya que está sobre-significada como una premonición.

Una película atípica

Si ya la serie era una anomalía, aunque entraba dentro de algunos parámetros habituales de los telefilmes (dramatismo, trama de culebrón, actores que lloran mucho frente a la cámara), la película es algo aún más extraño, en parte por esas derivas y en parte por funcionar como una precuela de una serie (no lo olvidemos: no es una precuela de una saga cinematográfica, como lo fueron los primeros episodios de *Star Wars*), lo que supone el «más difícil todavía» y vuelve a demostrar que David Lynch es un artista que no le teme a nada, capaz de asumir los riesgos más locos, siempre que logre presupuesto y distribución para ello (hasta ahora, lo más arriesgado que ha hecho es *Inland Empire*, ya que, de momento y tras varias décadas, no consigue llevar a la pantalla su proyecto *Ronnie Rocket*).

Twin Peaks: Fire Walk with Me empieza como un filme propio del género negro, con agentes que investigan asesinatos y que interrogan a la gente de un pueblo, pero en seguida pasa a convertirse en otra investigación distinta: un agente busca a otro agente que desapareció mientras buscaba pistas para resolver un asesinato.

Cuando ya parece que los espectadores acompañaremos a este segundo agente, rostro familiar de la serie, la trama vuelve a desplazarse y nos encontramos con una película que parece costumbrista: el costumbrismo de los pueblos norteamericanos, con la dueña borde del café, las estudiantes rebeldes, los macarras locales, las familias que parecen de caramelo... Pero vuelve a dar un giro: el descenso a los abismos de una chica, en ambientes depravados, mundos oníricos y numerosos enigmas. Y, al final, tenemos unas gotas de película de asesinos en serie.

Por encima de estas valoraciones y de esos intentos imposibles de enmarcarla en un género, *Twin Peaks: Fire Walk with Me* es, en esencia, un largo poema de amor que David Lynch le dedica a Laura Palmer (o a Sheryl Lee). Es como si el director se hubiera quedado prendido de esa imagen de una mujer muerta dentro de una bolsa de plástico, y quisiera recrearla y revivirla y observarla una y otra vez, igual que hacía James Stewart en la citada *Vértigo* de Alfred Hitchcock: saca a alguien «de entre los muertos» y lo observa como objeto de estudio y de adoración.

Todo esto, además de convertirlo en un filme insólito y reivindicable, es probablemente lo que condujo a su fracaso de crítica y de público. Si uno no ha visto la serie, incluso aunque la haya visto pero no la tenga reciente, es difícil que pueda comprender la película en su totalidad. Y, habiéndola visto y teniéndola reciente, no es fácil seguir los guiños, las tramas, las conexiones entre la precuela y la serie...

Reconozco que yo no he resuelto por completo el rompecabezas. Como siempre

en el cine de Lynch, me faltan piezas o no sé dónde encajarlas. Lo cual forma parte de su encanto y de su estilo. Ya lo dije antes: de no ser así, no sería David Lynch.

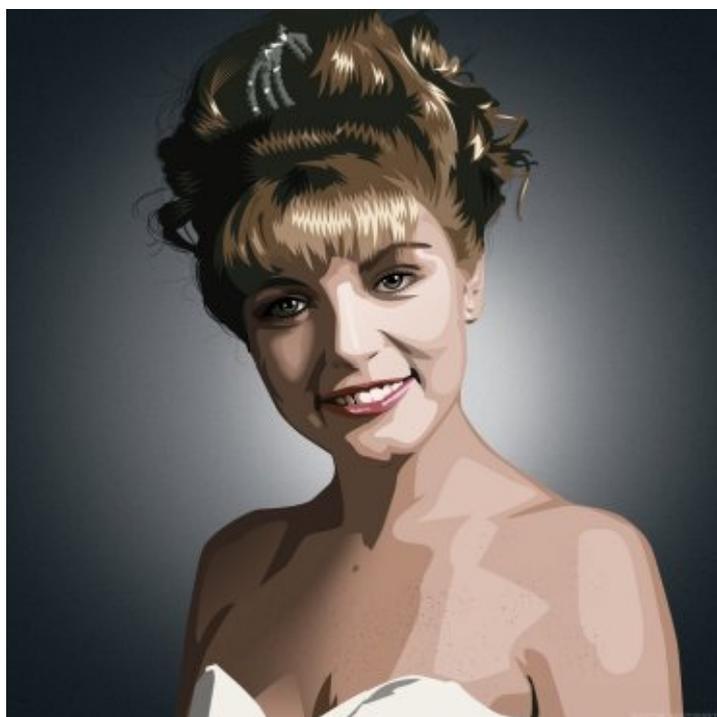
Entrañas: Cuerpos y Transfiguraciones

Atravesada en el espejo: La imagen y la herida. Fantasmas, reflejos y contorsiones.

por Alexander Zárate

El cadáver de Laura Palmer aparece, arrastrado por la corriente del río, cubierto por un plástico, como una lágrima seca.

Los títulos de crédito finales de cada capítulo de la serie *Twin Peaks* se sucedían sobre una fotografía de Laura Palmer (Sheryl Lee). Una pose. Una mirada que es consciente de que la retratan. Ofrece su mejor ángulo. Una expresión radiante, risueña, una sonrisa esplendorosa, en la que no se advierte sombra alguna. Es la imagen de las fachadas, la imagen de las apariencias, la que se proyecta hacia fuera. La imagen en la que no parece que se padezca bajo su superficie contorsión alguna, ni dolor ni pesadumbre ni miedo. Es la imagen sueño, la imagen soñada, la imagen modelo. Es la imagen prototipo de la reina de la fiesta de graduación: en el instituto, la fotografía aparece en la vitrina de la entrada, junto a los trofeos deportivos. Y también destaca en el salón del hogar. Parece que es el sonriente distintivo de los espacios íntimos y públicos, de un hogar y de un pueblo.



Pero ¿Quién es Laura Palmer? ¿Es otra o hay múltiples Lauras? ¿Cómo es cuando no hay una cámara que pretenda retratarla, cuando no posa, cuando se revela en las contorsiones de su mirada? Es la imagen de la reina de la fiesta de graduación, pero ¿para qué realidad se graduó realmente? Y ¿en qué medida tienen graduada su mirada los demás con respecto a Laura? A medida que progresa el curso de la serie se

revelarán diversas visiones y percepciones sobre cómo y quién era Laura, multiplicidad de ángulos que parecen contradictorios en ocasiones pero no tienen por qué serlo. Laura era varias. La identidad no es un compartimento estanco. Pero entre esa imagen que corresponde al prototipo de la bella adolescente estadounidense, la chica admirada y deseada, la reina de la fiesta, la imagen ideal que se quiere proyectar de una sociedad y un colectivo, la imagen de lo que se desea ser, o lo que parecía a unos y otros, y lo que era e impulsaba a actuar como lo hacía, se despliega una fisura que es una herida. Y su raíz reside en su propia habitación, su espacio íntimo. En *Twin Peaks: Fuego camina conmigo* (1992), Laura coloca, de modo provisional, en una pared de su habitación una imagen que revela su escisión, su desgarradura, lo que no se atreve a confrontar: la imagen de una puerta entreabierta que conecta dos habitaciones. Define la mirada de Laura Palmer. Lo que otros no ven, lo que ella misma no quiere ver.

La imagen modelo se revelará cuerpo representativo de un cuerpo social. Las vidas de muchos de los habitantes de Twin Peaks, en un grado u otro, se asemejan a esa escisión. Lo que aparentan, o proyectan, puede que no se corresponda con lo que son, con lo que sienten.

La imagen ruido. La nieve del televisor. La imagen aún no visibilizada, no sintonizada, sino ausente, afectada por múltiples interferencias, la imagen a la que aún no se dota de perfil, contorno, definición, cuerpo. La imagen no revelada. Es la imagen con la que se inicia *Twin Peaks: Fuego camina conmigo*. Puede considerarse, en primera instancia, como la imagen incógnita con respecto a quién era realmente Laura entre la diversidad de imágenes que proyectaba y que proyectaban sobre ella, dirección ya explorada en la serie. Pero, como desvelará el cuerpo narrativo, como capas que se pelan, en las dos terceras partes de la precuela, esa imagen ruido representa también la imagen de lo no asumido por parte de Laura, la herida que no se revela a sí misma. Lo que en la mente de Laura Palmer aún no se dota de imagen. El cortocircuito, la enajenación y distorsión: la imagen sobreexpuesta de la figura con máscara de nariz desmedida, una figura sin contexto, abstracta, la fuga de la mente en una imagen que es distorsión. Una imagen sobreexpuesta sobre esos seres siniestros de otra realidad paralela, o entre mundos, como si fuera su emanación y, a la vez, raíz siniestra sin contexto que ocultara el rostro real y concreto del horror. Una imagen que no es pero revela desde otro ángulo. Es la imagen atravesada en el espejo, como las imágenes deformadas en los espejos de las ferias. ¿Quién es el hombre tras la máscara? O ¿a quién representa? Quien se oculta bajo esa imagen distorsionada no es sino su asesino, su padre, Leland (Ray Wise), quien a su vez, como ya se había apuntado en el transcurso de la serie, sufría un parecido cortocircuito con lo no asumido y la herida que no se revela a sí misma. Esa imagen inicial, por tanto, corresponde, en su última y más profunda capa, a su dañina interferencia en Laura, y a su propia enajenación. Por eso, la última capa narrativa en la precuela es su mirada: el cenagoso lecho del río del que brotó la lágrima seca del cadáver de Laura Palmer:

la raíz de su herida.

Y el daño que causó esa herida se anuncia en un golpe, sobre ese televisor sin imagen, que presagia violencia, como indica un grito en fuera de campo (la muerte de Teresa Banks, el primer eslabón de un cortocircuito en la mente del asesino, posteriormente, de Laura). Durante la narración se revelará, visibilizará, la raíz de ese fuera de campo que en la serie aún había quedado difuso pese a que se esclareciera la autoría del crimen y se dotara de rostro al asesino, Leland. Ausencia de imagen (fuera de campo) y distorsión de imagen (señal sin emisión) se conjugan como reflejos. Se revelará cómo lo que forcejeaba, y se contorsionaba, en la mente y entrañas de Laura será definitivamente extirpado, fuera de emisión de la vida, por el cortocircuito de otro forcejeo interior, el de la herida infectada de aquel que generó el conflicto y cortocircuito interior de Laura, su padre, quien infligió su herida, esa herida de la que Laura intentaba huir como un cuerpo en llamas, el fuego que caminaba con ella y se convirtió en lágrima seca.

La imagen sublimada

Laura (1944), de Otto Preminger: Una pintura, un retrato de la protagonista, Laura (Gene Tierney), señala su condición de representación y pantalla de proyecciones sublimadoras. Es el equivalente de la imagen de reina de la fiesta de Laura. En ambos casos, una imagen fascinadora. Una y otra cautivan a muchos. Laura incluso sugestionaba al policía encargado del caso, McPherson (Dana Andrews), la mirada encargada de dilucidar y descifrar entre las apariencias y simulaciones. En el segundo capítulo de la serie, en una grabación de vídeo se muestra a Laura sonriente, como una niña que juega: irradiaba luminosa alegría. Y quizás también defina la mirada de quien grabó esas imágenes, uno de los muchos que la amaba, o admiraba, o deseaba, James (James Marshall). Y hay otros, con diferentes miradas y aspiraciones, Bobby (Dana Ashbrook), el doctor Jacoby (Russ Tamblyn), Horne (Richard Beymer). Pero ¿Cómo la veía cada uno? ¿Qué veían, o qué necesitaban y querían ver de ella?

Laura Palmer es, en primera instancia, en la superficie de las apariencias, mujer imagen, el fulgor que cautiva, una abstracción, un sueño, y un cuerpo deseable, la mujer que representa algo excepcional para el resto pero nadie sabe ver, o solo ve desde un ángulo parcial, por tanto, insuficiente. Nadie ve lo que se contorsiona en su interior.

Laura es un película dividida en dos. En mitad del relato, el investigador, MacPherson, se queda dormido ante su retrato, la representación de un sueño, de una ilusión. Quizá la segunda parte, cuando reaparece Laura viva, sea solo un sueño, la proyección de su deseo o anhelo. O quizá no, y la mujer real se contrasta con la imagen sublimada. El segundo segmento puede ser real o soñado, aunque no haya tratamientos estilísticos que las diferencien. Lynch pretendía dilatar también la

ambigüedad en la serie. Las presiones de la productora determinaron que se esclareciera quién era el asesino mucho antes de lo previsto. La ambigüedad se hubiera tratado como un infección que se extiende: la realidad sería un abismo en el que sería difícil delimitar contornos, como en muchos de los habitantes de Twin Peaks, definidos por la doblez y la simulación. En la serie, y la precuela, aún se diferencia lo onírico, fantástico o mental de lo real, mientras que en las posteriores *Carretera perdida*, *Mulholland Drive* o *Inland empire* será complicado, en cierto punto del relato, diferenciar cuál es el ángulo: las fronteras son difusas. Lynch difuminará la separación entre lo mental, imaginado, fantasioso o sobrenatural y lo real. Aún así, en la obra de Preminger la incógnita, sobre si es un sueño o no, permanecerá indefinida en el movimiento de cámara envolvente desde un hombre que se queda dormido ante el cuadro de la mujer muerta con la que sueña hasta la mujer, la misma pero de cuerpo presente, que aparece en la puerta. En esa secuencia bisagra cohabitan la eternidad de una pregunta irresuelta que encuentra acomodo en la sublimación y la germinación de una respuesta que pasa por atravesar el umbral que implica ponerse en la piel del otro, en la mirada tras la imagen. La precuela atraviesa ese umbral.

En *Laura*, es otro tipo de padre el asesino, otro padre que desea a su hija. Waldo (Clifton Webb), que padece ínfulas de Pygmalion, mata a quien consideraba que había modelado, pulido, afinado, por lo tanto su criatura, su creación. Su falta no es solo que desee a otro, en vez de a él, sino a alguien vulgar, lo que por extensión la convertiría en vulgar, y eso colisiona con su sublimación. Aunque si la segunda parte fuera un sueño de McPherson el hecho de que el asesino fuera Waldo reflejaría su complejo de inferioridad con respecto la autoridad intelectual y culta de Waldo. En *Twin Peaks*, el padre mata al cuerpo que generó, un cuerpo que dio vida, cuerpo que posee y penetra, pero no acepta que sea de otros.

La mirada que interroga

Detrás de todas las cosas hay razones. Las razones pueden explicar hasta lo absurdo. ¿Tenemos tiempo para conocer las razones de los diversos comportamientos de los seres humanos? Creo que no. Algunos se toman el tiempo ¿Se les llama detectives? Mirad lo que la vida enseña.

La dama del leño.

Stanislaw Lem escribió *La investigación* y *La fiebre del heno*. Miradas sobre la causalidad y la casualidad, respectivamente. En la primera, unos extraños sucesos, cadáveres que aparecen a metros de distancia del lugar donde estaban confinados, quedan sin explicación. En ocasiones, hay fenómenos inextricables, porque quizá nuestra mente no llegue a esclarecerlos, a establecer los nexos necesarios, o porque

hay recovecos en la realidad que escapan a nuestro entendimiento. En la segunda, una sucesión de muertes hacen pensar en conspiraciones de alto nivel, pero no hay intención velada alguna tras esas muertes, todo se debe a la aleatoria conjunción de unos hechos que determinaron esas coincidencias que se intentaron interpretar desde los parámetros de la intencionalidad. En *Twin Peaks*, hay un asesino, el autor del crimen, pero pueden ser varios, uno y el mismo, según el ángulo o reflejo, ya que el mapa que se configura con el esclarecimiento abre tantas preguntas como proporciona respuestas. Hay otras realidades que parecen entrelazadas, y los nexos resultan difusos. La multiplicidad que se advierte no deja de abrir boquetes que suman incógnitas. La causalidad no concluye con la resolución del autor del crimen, y la aleatoriedad se enrevesa como un zizag que quizá no tenga término, abocado al espasmo de las contorsiones de las apetencias, del instinto y del deseo, de los miedos y de las pesadumbres.

Dos ángulos con respecto a Laura Palmer. La serie: el ángulo desde el exterior, desde la mirada que intenta descifrar la realidad tras las apariencias en el zigzag del laberinto. La película: Su primer tercio prolonga la aproximación de la serie, las perspectivas de enfoque sobre Laura, sobre la realidad. Sus tres cuartas partes posteriores se enfocan, sobre todo, desde la perspectiva de Laura. Una inmersión en su mirada, pero con reveladoras esquirlas de la mirada que la *infectó*. En el trayecto se desvelará otra capa más, el núcleo y raíz, la mirada del padre: la perspectiva se fracturará para disociarse con la del padre, reflejo, además, de la escisión de ambos. Se revelará para Laura el rostro (Leland) que se negaba a ver tras la distorsión de la imagen proyectada (Bob), y se revelará la mirada de quien no es lo que parece (Leland).

La serie adopta el ángulo externo. El ángulo de quien intenta esclarecer quién asesinó a Laura Palmer, lo que implica, por un lado, confrontarse con los múltiples reflejos de Laura a través de los que la conocían. Por lo tanto, esclarecer quién le mató pasa por esclarecer cómo era. Y, por otro, implica confrontarse con las miradas alrededor. Hay que desentrañar en las diferentes versiones el peso de las proyecciones y de las omisiones. Quienes aportan su perspectiva son a su vez sospechosos, por lo cual, hay que rastrear los recovecos en sus enunciados, a veces borrones, a veces hendiduras oscuras. Las apariencias son un sembrado de ficciones, por lo que la realidad, cual texto, debe ser descifrada, desmontada, para enfocar el substrato en el que cada mirada quede al desnudo en su implicación. Los ojos de los búhos son grandes, pero los ojos desbordan la pantalla y ocultan la real condición de esta con las interesadas proyecciones y las ofuscaciones derivadas del sentimiento o del deseo.

El agente Cooper (Kyle McLachlan), la mirada que indaga, la mirada que interroga a la realidad. Una figura que parece que habla sola, pero habla a una mujer, Diana, a través de la intermediación de un objeto, una grabadora, un objeto que adquiere la dimensión de fetiche, dota de cuerpo al pensamiento, de solidez y guía a la reflexión, es memoria (retiene). Habla consigo mismo (la circulación del

pensamiento) y el objeto adquiere la dimensión de receptividad/feedback (hay alguien que escucha). Cooper se apoya en una mujer, o en un objeto que representa a una mujer, ausencia que se enviste de presencia por intermediación, e investiga a una mujer muerta, un cuerpo que ya no es, un cuerpo ya irremisiblemente ausente, un cuerpo que era deseado por muchos, para los que era pantalla, una imagen fetiche. Pero alrededor abundan los que hablan solos, y están solos, y también buscan otras fugas, otras relaciones, quizá las que dejaron pendientes, quizá las que necesitan para olvidarse, las que iluminan algo la espesura oscura que asfixia su vida, o derivas de emociones indecisas, caprichosas. La conexión con el más allá que es el otro, con ese firmamento que es el otro, con esa gruta a veces indescifrable, y de difusos contornos, que es el otro, no resulta fluida. Hay interferencias en el aire.

Cooper utiliza y prueba diversos métodos de investigación, la deducción, la intuición y el lenguaje de los sueños. Y el esclarecimiento provendrá de lo que él califica como método mágico, una concatenación de hechos propiciada por él, como quien entreve las piezas en la bruma pero no perfila el conjunto, que determina la asociación entre lo que él escuchó en un sueño con las palabras que revelan al asesino (la goma de mascar que volverá a ponerse de moda; engarce con la infancia; la raíz elástica de la pesadumbre). La voluntad propicia circunstancias que pueden ser favorecedoras, la iluminación del difuso azar; la especulación se conjuga con la intuición que apuesta por la incursión en la escurridiza condición de lo real. Lo que puede parecer una deriva quizá contenga una dirección velada. La paradoja convive con la multiplicidad. En el primer tramo de *Fuego camina conmigo*, se prolonga esta perspectiva externa, en dos investigadores, el propio Cooper y el agente Desmond (Chris Isaak), quienes en principio deberían haber sido el mismo (pero McLachlan no deseaba sentirse encasillado demasiado en el personaje). Investigan la muerte de Teresa Banks, la primera mujer asesinada, meses atrás. En la secuencia de apertura se ironiza sobre la observación de detalles significativos a través de una extravagante pantalla de realidad, Lil the dancer, la mujer de rojo y sus muecas y contorsiones, sobre las que Desmond interpreta el significado de cada detalle, de cada guiño o fruncimiento, o de la misma disposición o tonalidad de las prendas, a un sorprendido agente forense, Stanley (Kiefer Sutherland). La realidad descifrable mediante la atenta observación de sus signos. La realidad emite mensajes que pueden ser captados. No son meras muecas y contorsiones, sinsentidos, arbitrio, absurdo. La realidad puede ser interpretable, un texto que descifrar. Todo es visible y manifiesto si se observa y analiza con el adecuado enfoque, para lograr percibir los nexos en la realidad (el ejercicio de la sinapsis). Hay una coreografía que advertir en la relación de los hechos y de las personas. Pero hay límites en nuestra mirada, en nuestra capacidad de discernir (por eso, la realidad nos puede parecer distorsionada), del mismo modo que, como pantalla o actores, disimulamos con las máscaras de las apariencias (distorsión que no lo parece, como un canal con emisión, aunque sea ficticia). También en esa grotesca danza subyace una ironía complementaria sobre la

imposibilidad de poder interpretar todo. Precisamente, esa mente, esta actitud de relación con la realidad, desaparece tras encontrar el anillo asociado con lo misterioso, el anillo con la lechuza (con lo que no es lo que parece). Hay otras esquinas y recovecos en la realidad que la atenta observación o el ejercicio de la deducción no logra aprehender. Lo que no es lo que parece abre un múltiple campo de posibles como una brecha: los abismos de la simulación y los abismos de lo inefable.

Por otro lado, la intuición. Cooper, en esos primeros pasajes de *Fuego camina conmigo* siente con sus premoniciones quién será la próxima víctima. ¿Cuál es su órgano de conexión? No deduce, siente, pero sigue resultando insuficiente. Lidia con los sueños como con un *puzzle*. La mente va por detrás incluso de sí misma. Los hilos se espiralizan. Cooper sueña con otro agente desaparecido dos años atrás, Jeffries (David Bowie), que narra un sueño con criaturas fantásticas (el hombre de otro lugar, Bob, la señora Chalfont y su nieto), que no pertenecen a nuestro codificado mundo de la realidad. Lo real se abre en canal con las interrogantes, mediante la brecha de los aspectos difícilmente interpretables o comprensibles (los límites de la percepción y las máscaras de la simulación o enajenación). Y la realidad se revela escurridiza, laberíntica, rebosante de cortinajes, velos, en la propia percepción, y en la realidad, en el sujeto y en el objeto, en la mirada y en la pantalla. La realidad puede ser una serie de sierras dentadas. Las sierras cortan los troncos de los bosques, la naturaleza, con formas simétricas, un intento de ejercer una domesticación de lo real. En Twin Peaks destaca un aserradero, y este aserradero también será pasto de las llamas. Los leños son porciones de troncos. Cada persona es una porción. Si estableces los nexos entre los personajes, entre las porciones, entre los leños, tendrás el árbol, incluso el bosque, la visión de conjunto. Pero las llamas, las pulsiones, no dejan de caminar en el interior de la naturaleza humana como un reguero proclive a incendiarse. Y esos recurrentes incendios son decisivos para que nuestra mirada sea insuficiente, tuerzos que solo logramos apreciar una parcela del encuadre de la realidad. *Jack el tuerto* (*One eyed Jack*) es el nombre del garito nocturno donde el deseo se manifiesta de modo clandestino, lo que algunos prefieren ocultar, un fragmento del encuadre no visible, agujero negro para el ojo tuerto de la conveniencia y el disimulo. Es el lugar de alterne en el que la adolescente, como Laura, ya es adulta, sujeto que desea, objeto que se desea, mercancía de intercambio, como si cruzara el umbral en el que dejara definitivamente atrás la infancia, la inocencia, que fue ultrajada por su padre (que olvida en la confusión de múltiples rostros masculinos, y también femeninos). Nadine es tuerta, y en un momento dado sufre un proceso de enajenación en el que se cree que aún es una adolescente: ¿cuándo se traspasa el umbral de la adolescencia a la edad adulta; cuántas insuficiencias, dependientes de nuestras hormonas en ebullición, se prolongan en el tiempo como oclusión ofusadora, tuerzos de mirada porque la conjugación de deseos y razón no consigue mantener el equilibrio?

*Las pistas aunque nos rodean, están confundidas entre otras cosas.
Y las otras cosas, la interpretación errónea de las pistas, es lo que llamamos
nuestro mundo.*

*Nuestro mundo es una pantalla de humo mágica.
¿Cómo debemos interpretar el feliz canto de un pájaro o el fuerte sabor de
una cereza?*

La dama del leño.

La mirada de Cooper es la mirada desde fuera, la mirada no implicada, la mirada ajena no condicionada por el contexto, por el hábito, la mirada que irrumpe con el despojamiento de la neutralidad para advertir los signos sin la mancha de las proyecciones. Pero hay otras miradas que también intentan esclarecer las incógnitas. Hay otros investigadores paralelos, complementarios. Y su propósito está enturbiado o conjugado con las emociones en juego, otras direcciones de su interés, más allá de la mera dilucidación. El doctor Jacoby era el psicoanalista que asistía a Laura, pero también su discernimiento se ofuscó porque sus sentimientos y deseos traspasaron cierta línea de implicación. Ya no solo era la paciente. Hay dos líneas de investigación que suponen variaciones de la que realizaban los adolescentes protagonistas de *Terciopelo azul*, cual aventuras investidas de lustre de fantasía en principio, con su correspondiente confrontación con lo siniestro, la turbiedad (las difusas aguas cenagosas de las emociones y sentimientos) y la decepción. James y Donna realizan sus particulares pesquisas pero, a la vez, para Donna, cuya presencia se advierte en el vídeo de Laura en el *reflejo* del espejo de la moto de James, suponen una oportunidad para establecer la deseada conexión sentimental con James (convertir el reflejo en cuerpo), mientras este se intenta desprender de lo que sentía por Laura, debatiéndose en el oleaje de lo que siente por una y lo que sentía por la otra, confusión acentuada por la irrupción, o aparición, de la prima de Laura, Maddy, su casi exacta réplica física, otro *reflejo*. Y, por su parte, Audrey (Sherylinn Fenn) con su incursión primero en la perfumería y después en el *Black eyed Jack*, está planteando un desafío implícito con su padre, como su decisión no deja de ser una estrategia en su proceso de aproximación sentimental al agente Cooper. En ambos casos, de un modo u otro, Audrey intenta atraer unas miradas, o compensar, contrarrestar, la falta de atención, saltando al escenario, entre los focos. La ironía es que casi se convierte en cuerpo que satisfaga el deseo de su padre, réplica a su vez de lo que ya supuso Laura para él. La otra vía queda frustrada tras ser rescatada por su Caballero deseado (una dirección dramática prevista que no se desarrolló por el rechazo de algunos de los actores implicados, Kyle McLachlan y su pareja entonces Lara Flynn Boyle).

El difuso mapa de la realidad

*A veces las ideas, como los hombres, te asaltan y dicen «Hola».
Se presentan ellas mismas estas ideas con palabras ¿son palabras?
Estas ideas hablan de forma tan extraña.
Todo lo que vemos en este mundo se basa en las ideas de alguien.
Algunas ideas son destructivas, otras constructivas.
Algunas ideas pueden llegar en forma de sueños.*

La dama del leño.

Una T entre las uñas de un cadáver. Otras letras aparecerán en las uñas de otros cuerpos muertos. Las letras componen palabras, articulan sentido, pero si las palabras se rompen, se fracturan, las letras se esparcen, como esquirlas de una explosión interior. Los nexos entre esas letras en cuerpos tumefactos, maltratados, torturados: el nombre del hombre del pasado de Leland, el hombre de su infancia, puerta oscura hacia su niñez, raíz sombría, difusa, y probablemente una infección no curada. Por eso, está astillada, y cada astilla es una letra. Robertson se llamaba aquel hombre, quizá el hombre del chicle. El hijo de Robert (Son of Robert), Leland, el engendro de Bob (diminutivo de Robert). Quizá el abuso del cuerpo vejado, el de Laura, sea una réplica del que sufriera Leland en su propia niñez. Quizá aquella vejación se convirtió en imagen ruido, un corte de conexión con una vivencia traumática pretérita.

Se recibe un mensaje de las estrellas, desde lo incierto (un allá que es aquí, a su vez: el bosque): Las lechuzas no son lo que parecen; y en la sucesión de dígitos, el nombre de Cooper. La realidad escurridiza y la mirada interrogante. Objeto difuso (la realidad) y la mirada que pestañea (como quien recibe una luz que no permite perfilar del todo aquello que la proyecta). Hay que advertir las equiparaciones y reflejos en las diversas escalas, entre lo pequeño y lo grande, entre el firmamento y el organismo; entre el pasado y presente; entre lo que se sufrió y lo que se hace sufrir; entre lo que no sabemos si son otras dimensiones u otra manifestación y lo que instituímos como dimensión familiar de realidad (no cuestionada, como un bloque compacto), el indefinido allá y el difuso aquí; entre uno y los otros (el ensimismamiento no advierte las similitudes, el reconocimiento; si uno solo considera su propia circunstancia como centro, el mundo alrededor es un escenario en función, y los otros representaciones que estorban o complacen); entre una letra y un gesto; entre un gesto y otro que irán configurando una revelación como una línea de puntos conectados.

Los signos/dibujos/mapas en las paredes de la gruta del búho: Una gruta, las profundidades, lo que está oculto a la vista, lo que no (a)parece: el mapa en las profundidades corresponde a un mapa de la superficie: La realidad dispone de una configuración subterránea, un subtexto: La realidad es un texto a descifrar: Esa evidencia es el comienzo del hilo. Hay que trazar un mapa, la cartografía del discernimiento de las mareas (sinuosidades) de lo real, pero también hay que advertir,

incluso, el mapa. Y así se advertirá la relación entre los componentes. Las conjunciones de los astros o de los protones, electrones y neutrones, y el reflejo entre unos y otros. Las conjunciones en las relaciones humanas, y el reflejo entre unas y otras.

En el episodio 3, Cooper utiliza un sistema excéntrico de deducción, inspirado por un sueño con el Tibet: tirar piedras a una botella cristal pensando, en cada lanzamiento, en alguien del entorno de Laura cuyo nombre tiene una J: La botella se rompe cuando piensa en Leo Johnson (quien, efectivamente, como se revelará más adelante, estuvo con Laura la noche que fue asesinada). En ocasiones, se encuentra la conexión mediante la articulación del proceso reflexivo que analiza y deduce. En otras, surge primero la ocurrencia, como un brote que no sabes de dónde o cómo surge, y luego adviertes la conexión: una piedra en la oscuridad y la rotura del cristal te indica la dirección.

En el sueño de Cooper en el que se ve anciano, 25 años después, en Black Lodge (Guarida negra), la sala de los cortinajes rojos, en una secuencia del capítulo segundo (y del piloto alternativo) están presentes el hombre de un solo brazo, Philip Gerard (Al Strobel), Laura y El hombre del otro lugar (Michael J Anderson). En ese sueño se contiene (anuncia) la resolución, los elementos a descifrar, las piezas que ayudarán al esclarecimiento (el chicle), o que indican una dirección para la mirada (el baile de El hombre del otro lugar): Hay música en el aire. Solo hay que discernir la coreografía.

Conjugación adecuada para fluir en una realidad de mapa difuso (con desenfoques miopes, necesitados de precisa graduación, en el sujeto): La mirada que deduce, descifra, la apariencia de contorsión y mueca de la realidad, y la mirada que intuye o capta lo que parece pertenecer a otra realidad (u otro ángulo de representación de la realidad), como los sueños parecen otro ángulo, pero no dejan de estar conectados con la habitación de la realidad, si es que se puede compartimentar y constreñir a esta en una dimensión. Quizá, la cuestión sea no quedar atravesado, sino lograr establecer la relación a través de diferentes conectores, el órgano de la intuición y la razón especuladora que enfoca a través de los reflejos que desentraña.

Los abismos de los reflejos

Donde antes había uno ahora hay dos. ¿O siempre hubo dos?

¿Qué es un reflejo? ¿Una oportunidad de ver dos cosas?

Cuando hay oportunidades para ver reflejos siempre puede haber dos o más.

Solo cuando estamos en todas partes habrá solo uno.

La dama del leño.

No son reflejos, sino humo, dice también la dama del leño. ¿Qué se ve entre los reflejos? Si ante todo somos reflejos, ¿qué discernimos de los otros, e incluso de

nosotros mismos?

La multiplicidad, la diversidad, pero también fragmentos de un espejo quebrado.

Cimas gemelas, dualidad, no separación sino conjunción, fusión, pero también confusión.

Hablar al revés. Y quizás sea otra dirección. Otra puede ser contraria. Otra puede ser el reflejo que te descubre. Otra puede ser lo que no se nombra.

Uno y es el mismo.

Twin Peaks es una comunidad, una sociedad, que se trama y configura sobre las apariencias, los reflejos. Las cimas gemelas aluden a una dualidad sostenida sobre una negación. El otro lado del espejo, la guarida negra, es lo que se niega, lo que no se quiere ver en uno mismo. El otro no es uno mismo. Cada uno es un universo aislado, las parejas son reductos de combates, y se establecen relaciones alternativas, preferentes en cuanto afinidad, pero que se mantienen subordinadas, ocultas tras la pantalla de los reflejos, impostura de relaciones aparentes.

Abundan las parejas jóvenes o adultas en las que alguno de los integrantes tiene un amante (una relación alternativa). En algunos casos se refleja la veleidad, también las erróneas elecciones previas, en ocasiones por orgullo, en otras por ofuscación, y en otros prima la conveniencia y el cálculo. Hay quienes tarde toman consciencia de la subordinación de los sentimientos y deseos a la imagen social, la supeditación al que pensarán los demás, dejando pasar la vida sin vivirla según se quiere y desea, relegados a una vida de escaparates y fachadas, de reclusiones y miedos que ocultan tras una sonrisa. La telenovela que se emite en televisión sirve de mordaz contrapunto: *Invitation to love/Invitación al amor*. El reflejo de una realidad atascada en una dinámica ficticia derivada del hecho de que sean las apariencias las que imperen.

El cultivo o mantenimiento de las apariencias encuentra su contrarreplica en la pulpa (como las pulpas que se agitan, rasgos que se deforman, en los tránsitos narrativos de *Carretera perdida* o *Inland empire*, entre el uno y el otro que es uno y el mismo): la serie de cuerpos heridos, mutilados, mutados, deformados, alterados, anómalos: Mancos, tuertas, paralíticos, enanos, gigantes... El cuerpo de Leo que se queda en estado vegetativo, aunque de modo incierto, ya que no sé si sabe si en cualquier momento reaccionará, o si finge su estado, y en el otro extremo el vigor desmesurado de Nadine cuando se cree una adolescente. Cuerpos ocultos bajo disfraces que deforman o transforman la impresión del género sexual y el origen étnico (Catherine Martell disfrazada como el señor Tojamura), o cuerpos que se revelan con una caracterización que parece un disfraz, como Dennis/Denise (David Duchovny), el/la agente travesti al que le gustan las mujeres pero le gusta ataviarse con los signos identificatorios femeninos (*descubrí que vestir ropa femenina me relajaba*). No hay compartimentos para la identidad. La identidad (¿Quién o qué eres?) es una ficción, una representación, un límite arbitrario, un despliegue escénico, incluso con variadas caracterizaciones, o máscaras. Los cuerpos, sus agitaciones, son

su fisura. Sino se convierten en cadáveres cubiertos por un plástico.

El umbral de la herida

*Hay una tristeza en este mundo, ya que ignoramos muchas cosas.
Sí, ignoramos muchas cosas hermosas. Cosas como la verdad.
Así que la tristeza, en nuestra ignorancia, es muy real.*

La dama del leño.



Laura en conflicto consigo misma, escindida, enajenada, como los protagonistas de *Carretera perdida*, *Mulholland Drive* o *Inland empire*. Laura es la mecha encendida que conduce a los tres protagonistas. Esa que ya explotó en su padre, Leland, explosión que encendió la suya. Incendió y abrasó su mirada, sus emociones.

La fotografía con la puerta entreabierta. El umbral hacia *La segunda habitación*. Laura se contempla desde el umbral de su habitación a sí misma cómo desde el umbral de la habitación *dentro* de la fotografía de la pared mira hacia el interior (*no visible*). Duplicación: Reflejo. Cuando se vuelve en la fotografía, se mira a sí misma, desde el reflejo, y se ve dormida en la cama. Se ve desde el otro ángulo, como Laura Dern en el lugar de rodaje en *Inland empire*. En el reflejo, en la imagen en la pared, se ha advertido, tras la puerta entreabierta, el espacio de los cortinajes rojos, la guarida negra. En el papel pintado dentro de la imagen, flores, como una flor destaca en su puerta. Habitación propia y Guarida negra: grandes distancias pero están fundidas, conectadas. Uno y es el mismo. El espacio de los cortinajes rojos es el interior de su habitación en el espacio reflejo, en el reflejo de la imagen fotográfica. Ese espacio sin contexto cuyo umbral se cruza en el bosque, en la oscuridad del bosque, de la naturaleza desbocada, primordial, no domesticada, ni sojuzgada, por la

subordinación a las apariencias. Los bosques: Lo que permanece oculto, lo que no se revela, la naturaleza frente a lo social y sus dobleces y simulaciones y conveniencias y represiones. Lo que se mueve pero no se visibiliza, como el viento, como lo que forcejea en el interior de Laura. En el suelo de ese *otro* espacio, la sala de los cortinajes rojos, líneas zigzageantes, un laberinto, cimientos inciertos. En el sueño, desde la cama de su habitación, Laura no deja de mirar repetidamente hacia la puerta, como si temiera que alguien entrara. Cuando se asoma y se sitúa en el umbral y mira hacia el interior de su habitación, mira *del revés*, mira a su reflejo, la imagen del umbral de su habitación, en la imagen fotográfica en la pared, en la que se ve a sí misma realizando el mismo gesto, la mirada que mira hacia dentro pero no ve, porque no quiere asumir lo que hay *fuera*, lo que penetra en su habitación desde *fuera*. Lo que no ve en sí misma: El rostro que no asume visibilizar: Bob no es una figura real, y es *otro*, es la proyección distorsionada de lo que no puede dotar de rostro, de realidad, el rostro y la figura de su padre, la figura que cruza su umbral en la noche y penetra en su espacio íntimo. Se engaña para no confrontarse con una revelación demoledora: su padre abusa sexualmente de ella desde los doce años.

En esa pared, también la imagen de un ángel. Lo angélico y lo siniestro. La escisión en Laura cuya raíz es el dolor. Muchos hombres, rostros diversos, pero huye de un rostro que abusa de ella. El control de su poder sexual, de su imagen cautivadora, con el que seduce a tantos hombres, es una fuga, un conjuro, que intenta contrarrestar su vulnerabilidad, su fragilidad, el fuego de una herida.

Laura atravesada en el espejo, cuerpo exuberante y cuerpo herido: entre el día y la noche, entre James y Bobby, entre la realidad de las fachadas, en las que no parece pasar nada, y el espacio de la embriaguez (las drogas, el alcohol, el sexo desenfrenado...): Universo de límites y universo sin límites. Atravesada en el espejo se deja caer en el espacio (en picado, sin freno). Solo se detendrá cuando la enajenación, el deseo enmascarado en la sanción, de su padre se lo impida. Su hija es solo suya, y solo puede ser amante de él.

Laura corrompía y degradaba a los demás. Pensaba que la gente intenta ser buena pero la podredumbre les supera. Ella también intentaba hacer el bien, pero siempre le superaba esa fuerza oscura, destructora, de hacer daño, porque tenía una visión oscura. Es lo que le dijo al doctor Jacoby, sin que este lograra percibir que la raíz de esa visión oscura es la herida con la que no se había confrontado, y por tanto no había aún curado.

En *Fuego camina conmigo*, antes de cruzar el umbral del mundo de la noche, las puertas del local Bang Bang, la dama del leño pone una mano en su frente, como quien tomara la fiebre, y le dice: *Cuando este fuego comienza a arder es difícil de apagar, las tiernas ramas de la inocencia son las primeras en arder, y el viento se levanta y toda bondad peligra*. Laura se contempla en un espejo en la entrada, con el gesto trasegado, y se dirige hacia su reflejo, y se funde con él, acompañado a un encadenado con el interior del local en el que Julee Cruise canta *¿por qué te*

apartaste de mí cuando todo el mundo parecía verme? Atraviesa el umbral a la antesala de los encuentros sexuales en *The pink room* (La habitación rosa) donde la música predomina en el aire sobre las voces, como una corriente que aturde y embriaga, que rapta los sentidos y hace de los cuerpos impulsos y vibraciones. En La habitación rosa la música se superpone sobre las voces, reflejo de que en ese espacio Laura no despliega su yo natural, es otra máscara más. Está la máscara de las fachadas, la de la fotografía sonriente, la de las poses y dedicaciones corrientes y, por otro lado, está la máscara de la fuga desbocada de las entrañas que arden con la herida. En el hogar destacan las colillas de los cuantiosos cigarrillos que fuma su madre, y el suelo de la Habitación rosa está infestado de colillas. En ambos casos, las colillas apagadas reflejan una fuga, la negación por parte de la madre de lo que intuye o sabe que hace el padre con su hija, y en su hija el desbocamiento de embriaguez para intentar apagar el incendio que abrasa sus entrañas. Su voz, la voz de la herida que no comparte con nadie, está amordazada, retenida, incluso en lo siniestro.

El espacio que refleja su aislamiento interior, lo que no comparte con nadie, es el espacio en el que vive aquel que no sale de su casa, ya que padece de agorafobia, Harold (Lenny Van Dohlen). El hombre solitario, recluso, que tiene miedo al mundo exterior, es la imagen refleja de lo que los otros ignoran de Laura, de su miedo, lo que ella no expone. Por eso, Harold es quien posee el diario íntimo de Laura. En el invernadero de su habitación de recluso Harold cultiva nuevas variantes de orquídeas. La orquídea, durante un par de siglos, fue considerada un símbolo de *status* privilegiado. Laura es una orquídea que resalta entre los humanos que la rodean, esa una preciada flor que su padre no acepta compartir con otros: Laura se revela contra ese intento de reclusión (las flores en el papel pintado en la imagen reflejo de la fotografía en su habitación; la flor en su puerta). En ese espacio *interior* Laura expone a Harold, con desesperación, cómo está convencida de que Bob la matará si no se deja poseer. Y en ese instante, su rostro se transfigura, siniestro, como si fuera un poseída, y susurra: *Fuego camina conmigo*. En ese gesto se evidencia su respuesta al dolor y la desesperación, los dientes apretados de la furia que devuelve con crueldad lo que ella sufre. Si arde, hace arder al mundo. Si tiene que dejarse poseer para salvar su vida, ella poseerá a otros para arráncarsela, como quien se nutre de la energía de los otros, cual vampira, jugando con ellos como piezas que satisfagan su ilusión de que no es una humillada sino quien domina el tablero de la realidad. Si se siente herida, ella hiere.

Donna descubre en el episodio tercero de la segunda temporada que Harold tiene el diario de Laura. *Era un hombre herido*, dice Donna, después de que Harold se suicide, y James replica: *Todos tenemos nuestra herida*, en una secuencia, en el séptimo episodio 7 de esa segunda temporada, paralela al desvelamiento de quién es el asesino: Se revela a través de otro crimen que es la duplicación del primer crimen: el asesinato del reflejo: Leland mata a Maddy, su sobrina, la réplica física de su hija, la hija que él asesinó.

En el segundo episodio de la segunda temporada cuando Donna llama a la puerta vecina de Harold, conoce a Mrs Tremond/Chalfont (Frances Bay) y su nieto, Pierre (Austin Jack Lynch, hijo del cineasta). Cuando vuelve una segunda vez con el agente Cooper es otra vecina la que le abre la puerta. No existe ninguna Mrs Tremond.

En *Fuego camina conmigo* es Ms Chalfont quien le da a Laura la imagen de la puerta entreabierta. La imagen de sí misma, de su interior escindido, mujer atravesada en el espejo, en el umbral, entre las apariencias y lo real. El nieto dice que *el hombre sin máscara* está en su habitación. El nieto porta una máscara de nariz aguileña como, en las secuencias iniciales, la tenebrosa figura superpuesta (cual imagen incógnita a la vez que emblema) sobre las figuras siniestras del *otro* mundo (la raíz siniestra sin contexto). Laura solo quiere ver la máscara, la distorsión, Bob, no el rostro sin máscara, su padre. Las figuras con máscaras (abstracción y pasado) y el hombre sin máscara, uno y el mismo.

Laura no deduce la significación de las contorsiones, separa, está escindida por la herida, y por tanto se deja llevar, arrastrar, como si habitara varias realidades distintas, la vida de la superficie, su actividad escolar o su relación con James, y el desbocamiento en la embriaguez, y entremedias, *atravesada*, la herida como una quemadura, lo que sufre, y se silencia a sí misma a través de la distorsión. Es un cuerpo en llamas. Niega la realidad. El rostro de quien le ultraja es *otro*, Bob, sea una proyección distorsionada de su mente, o una incrustación fantástica, como una infección. En la serie, es la madre quien primero percibe a Bob, el *fantasma*, la mancha turbia en el hogar, la emanación de Leland, o su desbocada posesión por una figura siniestra de origen más allá de nuestro entendimiento, procedente de una indefinida, pero *atravesada*, dimensión. Las opciones no se contradicen, sea la distorsión en la percepción de Laura/la negación del abuso del su padre, y la posibilidad de la existencia de esas emanaciones fantásticas. Concreta (el abuso) o abstracta (unas entidades de otro mundo), convergen en el substrato de un mal arraigado en la naturaleza del ser humano. Esa es la cuestión sustancial. En el noveno episodio de la segunda temporada, en la secuencia posterior al esclarecimiento de la autoría del asesinato, Cooper, Truman (Michael Ontkean), Albert (Miguel Ferrer) y el mayor Briggs (Don S Davis), reunidos en el bosque, resaltan que da igual el nombre o la causa con la que se explique la raíz del horror. El mal es la tendencia a infligir daño, la crueldad, del ser humano.

Contorsiones entre reflejos

Laura tiene un reflejo físico, su prima Maddy, y un reflejo de carácter y vivencia, Josie (Joan Chen). Otra mujer maltratada, baqueteada, que sufre un abuso tras otro, utilizada por unos y otros, instrumento para conseguir beneficios y poder. Otra mujer que se revuelve desesperada. Si la dañan, y sojuzgan, tiene que dañar para dominar el escenario. Mata a su creador/destructor/*padre* siniestro: Eckhart (David Warner).

Josie es quien dispara sobre Cooper en el último episodio de la primera temporada. Josie es como el tirador de un cajón, que se utiliza para abrir y cerrar, una y otra vez. *¿Cuántos tiradores hay en este mundo?* pregunta la dama del leño. ¿Cuántos de nosotros somos utilizados como tiradores para conveniencia y beneficio de otros? Hay un punto en que los *tiradores* se resisten a realizar la función requerida. Se sienten forzados, como Josie se ve forzada a ser amante de quienes la obligan (como Laura por su padre) porque teme por su vida, aunque ama al *sheriff* Truman. Pero hay un momento que supera el umbral de resistencia, ya no encuentra el mínimo resquicio a través del que por fin proyectar su luz. Cuando fallece, como si se desvaneciera, después de que Cooper aprecie la presencia de Bob tras ella, su luz resplandece junto al *sheriff* Truman. Pero Josie queda atrapada en el tirador de un cajón, como una condena, contorsionándose desesperada en una agonía sin fin.

Ambas, Josie y Laura, más que no ser lo que parecen, resultan desconcertantes, porque son varias, por acción y reacción (son, reaccionan, también en la medida en que les han dañado). Hay quienes meramente las ven, consideran, como bellos complementos para su vida, cuerpos decorativos que reporten placer. Nadie advierte su escisión, su desgarradura, ni siquiera quienes las aman con entrega como, respectivamente, James y el *sheriff* Truman.

Hay complementos, objetos, relacionados con las apariencias, con su embellecimiento, como adorno, que no son lo que parecen, o que representan la realidad que no es lo que parece, o que son varios, según su integridad o escisión. En Twin Peaks cobra relevancia el colgante roto de Laura: un corazón que, al estar dividido, propicia que sus partes quebradas asemejen a alas. Su visión suscita en el padre, como refleja la precuela, la consciencia de que hay, o puede haber, otros amantes en la vida de su hija. Suciedad bajo sus uñas, señala después de que intente cogérselo infructuosamente (bajo las uñas de quien mata dejará el rastro que dirige hacia la raíz de su enajenación). Ese colgante representa para él que Laura puede tener alas, no está retenida en el nido, hay, o puede haber, otros hombres en la vida de su hija.

En *Fuego camina conmigo* adquiere relevancia el anillo con el símbolo de la lechuza (no es lo que parece, como Leland, de ojos grandes como lechuza). Se revela que lo portaba Teresa Banks, la primera víctima de Leland, pero desaparece, o se convierte en un objeto móvil, escurridizo, que aparece asociado con diversos personajes, como si se moviera *a través*, porque es el vínculo con Leland, el signo que desvela que no es lo que parece, la apariencia escurridiza, la pantalla que tiembla hasta revelarse definida: Leland mató a Teresa Banks y Leland desea a su hija. Quien toma ese anillo, muere, se dice: El hombre de otro lugar se lo muestra a Cooper, en sueños, y este advierte a Laura que no lo coja (intuye que puede ser la próxima víctima, que puede ser asesinada como lo fue Teresa). También se lo muestra el hombre manco a Leland y Laura: es un aviso a Laura de que Leland es Bob, y una indicación de que es el asesino de Teresa. La perspectiva, a partir de ese instante, se

fracturará, se abrirá como un seísmo hacia la mirada de Leland y su evocación de la sucesión de acontecimientos que condujeron al asesinato de Teresa Banks. El abismo revela su mirada.

Ahora llega la tristeza. La revelación. Hay un abatimiento cuando se da una respuesta. Era casi divertido no saber. Sí, ahora sabemos. Al menos sabemos lo que veíamos al principio. Pero todavía hay una pregunta: ¿Por qué? Y esta pregunta seguirá y seguirá hasta que llegue la respuesta final. Entonces el conocimiento es tan pleno que no hay lugar para las preguntas.

La dama del leño.

Si la comunidad se vertebraba sobre las convenientes, falsas, apariencias, radiantes y sonrientes (como la imagen fotográfica de Laura), Leland es el depositario de la mejor imagen dentro de la comunidad. Nadie sospecha de Leland. Es la apariencia sintética, ejemplar, inocua. Siempre la sonrisa dispuesta. No puede ser su imagen más ideal. Es respetado y apreciado. Incluso le defienden y apoyan cuando es juzgado por asesinar a Renault en el hospital. Las apariencias dicen que lo hizo porque creía que había matado a su hija, y eso de alguna manera le honra, o propicia simpatía, porque juzgan su asesinato desde el dolor. Pero, realmente, Renault era una figura molesta como testigo, ya que también estaba presente en la cabaña en el bosque donde tenían lugar los encuentros sexuales aquella noche en que se prendió el fuego en su mirada, cuando irrumpió para llevarse a Laura y su amiga Ronette. De hecho, se puede decir que Leland mata a Renault por ambas razones, dada su escisión, ya que en él conviven dos espacios separados por unos cortinajes, y cada vez se acercan más (o gradualmente uno comienza a dominar al otro): el encanecimiento del cabello tras matar a Renault: Bob también tiene el pelo blanquecino: la visión que tiene su esposa del caballo blanco en el salón de su casa, siempre antes de un crimen, sea el de Laura, o el de Maddy. El caballo representa la inminencia de la muerte y, además, un caballo fue un regalo de cumpleaños de Leland a Laura: Muerte y deseo: El afecto enturbiado, señalado por la muerte. Por otro lado, el hecho de que sea visto por la esposa indica que tampoco quiere ver el rostro real. También ve una distorsión, a Bob, o un caballo, el noble bruto, una condición salvaje inofensiva. La mirada de la esposa se desvía hacia el embellecimiento del horror inminente para así negar que el caballo pálido de la muerte se tornará en el rostro de su marido. Leland no es lo que parece, pero más que su naturaleza real haya permanecido escondida, es una fracción fundamental de su naturaleza que ha mantenido comprimida, y la implosión se produjo, un dolor que se hizo fuego, una lágrima que se hizo llama. Y esa naturaleza, esa enajenación, comienza a extenderse progresivamente cada vez más como una fuerza voraz que se torna sonrisa perversa, el extravío que deja emerger la bestia que se alimenta del dolor, que niega el afecto, para ejercer el daño y afirmarse en el

dominio de una realidad que ya es una pista de baile en la que se siente inmune.

Mike/Philip Gerard, el hombre manco, vende zapatos: Leland baila. El hombre sin brazo forcejea consigo mismo como forcejeaban los puños, con las inscripciones del bien y del mal, del predicador que interpretaba Robert Mitchum en *La noche del cazador* (1955), de Charles Laughton. El Hombre del otro lugar es su brazo, el brazo que le falta, Gerard se lo cortó, pero de todos modos se medica para contener su voracidad de hacer daño. Leland forcejea consigo mismo, y ese forcejeo es contorsión. Gerard forcejea con lo no visible (Mike), como Leland con lo que no visibiliza (y enmascara con el reflejo de Bob). Uno y otro oscilan entre el aquí y el otro lugar, en la frontera de la enajenación. Uno la combate, el otro deja que el *otro* brazo sea el que domine.

El baile: La insinuación de la contorsión en la apariencia, como el temblor casi imperceptible en la forzada sonrisa dentífrica, o el temblor en el proyector, la imperceptible imagen subliminal que indica otro mensaje.

Primer vislumbre: En el episodio 3 de la primera temporada, Leland, dominado por los sollozos, baila con la foto de su hija como reina del Baile de Graduación. Se rompe el cristal, y se corta. La sangre se despliega sobre la imagen del rostro de su hija. Sangre y lágrimas sobre la imagen, sangre y lágrimas de quien mató al cuerpo representado en esa imagen. En ese mismo episodio, el baile de El Hombre de otro lugar en la sala de los cortinajes rojos: Hay música en el aire, entre lágrimas y sangre. La vitrina de las apariencias quebrada por las pulsiones, el deseo y la violencia, el incesto y el asesinato.

Segundo vislumbre: En el siguiente episodio, Leland baila solo en la pista del bar y, entre lágrimas, pide a las mujeres que bailen con él: de la imagen (del cuerpo suprimido) a otros cuerpos de mujeres: Sustituciones insuficientes de una ausencia o vacío que él mismo ha generado. Sus movimientos no distan mucho de los de El hombre de otro lugar.

Tercer vislumbre. En el episodio seis, en la fiesta de celebración del hotel, de nuevo baila. Sus bailes siguen siendo los de un cuerpo que no puede contener las lágrimas, las contorsiones de un dolor que se hizo lágrima seca en el cuerpo de su hija. Parece un muñeco preso de torpes convulsiones.

Pero ya no habrá pesadumbre en los bailes que realice tras que vuelva a matar por segunda vez a Laura a través del cuerpo de su prima Maddy, como si esta duplicación implicara la negación de su pesar, la agudización de la enajenación: ya vive cada vez más entre reflejos: En Maddy ha matado un reflejo, no un cuerpo, no su hija, no alguien con el que tuviera un vínculo emocional. Ya baila con medidas coreográficas, y con alegría, como el baile

que realiza con el palo de golf en el vestíbulo del hotel, en el episodio octavo de la segunda temporada. Una alegría que ya es anuncio de desbocamiento. Cuando baila con Donna en el episodio noveno, la aprieta súbitamente contra su cuerpo con un gesto violento, voraz. Baile que será interrumpido por la oportuna llamada a la puerta de Truman.

Había música en la cabaña del bosque cuando irrumpió y redujo a Laura y su amiga Ronette. *Hay música en el aire*, señala Cooper al entrar en la cabaña, por la estrofa de la canción *Into the night* (En la noche) que se repite una y otra vez en el tocadiscos, un disco rayado (como la mente de Leland se quedó definitivamente rayada). *Los pájaros cantan*, dijo también El Hombre de otro lugar en el sueño del tercer episodio: Waldo, el pájaro presente en la cabaña, *canta* (repite lo que escuchó aquella noche). Leland canta con Horne en el hotel, y esa noche Leland *repite* el crimen, y mata a la réplica de su hija, su sobrina: de nuevo, el brazo del disco se queda atascado, en este caso en el final del disco, y se repite una y otra vez el sonido rayado, sin música, como la nieve del televisor cuando ya no hay emisión: ruido de sonido, ruido de imagen: la mente de Leland parece fundirse, inclinándose cada vez más hacia su enajenación. El ruido de una música que no hay en el aire.

La infección de la herida

¿Afecta nuestro pensamiento a lo que pasa alrededor y a lo que pasa en nuestro interior? Yo creo que sí. ¿Dónde figura la crema de maíz en el funcionamiento del universo? ¿Qué es realmente la crema de maíz? ¿Es un símbolo de algo más?

La dama del leño.

Garmonbozia (pesadumbre y dolor) es lo que quiere El Hombre del otro lugar. En la sala de cortinajes rojos, en la Guarida negra, se alimentan de la energía negativa que emana del dolor y de la pesadumbre. El dolor del que se alimenta la oscuridad, la bestia ciega que anida en el ser humano y disfruta con el daño. En el espejo, en el reflejo, Leland es otro (Bob), cuando su deseo le supera, el deseo por su hija. ¿Qué le hizo Robertson en aquellos veranos de su infancia? ¿Qué herida permanece como señal estática en su interior sin visibilizarse, una oclusión que deriva en otra proyección mental, una enajenación con otro rostro porque él no puede ser quien desea lo que desea de su hija ni lo que hace con ella?

Garmonbozia es también la crema de maíz (*Creamed corn*) que tiene en sus manos el nieto de Miss Tremond cuando Donna habla con ambos. Crema de maíz es lo que desayuna Laura, junto a sus padres, una familia que no es lo que parece, una

armonía que no es real; no son como los tres niños en la pintura de la habitación de Laura, niños protegidos por un ángel. No hay ángeles en la vida de Laura, nadie que la proteja, más bien alguien que la daña y que abusa de ella. Garmonbozia es un alimento característico del medio oeste y sur de Estados Unidos, tanto que es uno de los productos envasados más demandados. Es un nutriente común en la dieta de una sociedad, una sociedad envasada cuya realidad siniestra, herida por el dolor y la pesadumbre, permanece camuflada, y su energía negativa retenida, bajo unas sonrisas apariencias. Su germen está vinculado con la escisión, con la supeditación a las apariencias y la ocultación de unos deseos que no se sabe confrontar.

El substrato de *Twin Peaks* es la infección de la pesadumbre generada por la condición dañina, cruel, de la naturaleza humana que se propaga de generación en generación. Y uno de sus extremos es la destrucción de lo que se crea, el daño de quien se ama. Engendrar un hijo es el prodigio creativo más asombroso del ser humano: se crea otra vida. Y si tu hija es también solo un cuerpo, si solo ves a tu hija como un cuerpo, si su voluntad desaparece en lo que para ti representa, si lo que siente se difumina en lo que tú sientes, la bestia ciega en nosotros te ha dominado, te has convertido en la oscuridad que arrasa e incendia la vida. Cuando el otro se convierte en representación es nada.

En *Fuego camina conmigo*, en la sala de cortinajes rojos, Bob seca la sangre de Laura adherida a las ropas de Leland, y la derrama en el suelo zigzageante, donde desaparece, como las emociones extraviadas en el laberinto de la mente de Leland. El miedo es el umbral para ser presa de los velos de la mente, los cortinajes rojos que atrapan como una corriente sanguínea, porque la sangre es la que rige sobre la razón, la pulsión, el impulso, sobre la empatía, la consciencia de lo que el *otro* siente. Y Leland cruzó ese umbral cuando empezó a temer, y sufrir, lo que sentía por su hija, sin lograr contener su deseo, y esa colisión, irresuelta, se fue convirtiendo en un fuego que le devoraba por dentro mientras su apariencia era una sonrisa radiante que transmitía a los demás que todo estaba en orden.

De noche, antes de irte a dormirte, mientras estas solo en la oscuridad ¿cómo te sientes? ¿Te sientes orgulloso de tu comportamiento? ¿Te sientes avergonzado? Dentro de ti sabes si has herido a alguien. Si has herido a alguien, no esperes más para arreglar las cosas. El mundo podría colapsarse de tristeza mientras tanto.

La dama del leño.

En el cuarto capítulo de la segunda temporada, la cámara surge de los orificios de la sala de interrogatorios de la comisaría y finaliza su recorrido sobre el rostro de Leland. Orificios secos. Leland lloraba mucho en la primera temporada, pero aún hay lágrimas que no han brotado. La raíz está en su dolor, como la forma de actuar de

Laura en su propia herida. Laura, la tristeza que se hizo lágrima seca: su cadáver aparece cubierto por un plástico en la corriente del río, el agua, símbolo de las emociones, costra que se hizo fuga de cuerpo que arde en su interior, plástico que flota como residuo de unas emociones seccionadas, congestionadas, ultrajadas. En la secuencia final del noveno episodio, tras ser descubierta su autoría en el crimen de su hija, Leland es encerrado en la celda, y estalla como una bestia enjaulada, golpeando su cabeza contra la puerta. Una falsa alarma de incendio (irónicamente) provoca que salten los aspersores de agua. En el momento de su muerte Leland toma consciencia de lo que hizo. Su interior se desborda, e inunda, cuando se confrontan las inclinaciones que no podían convivir en su interior, el afecto hacia su hija y el deseo hacia su hija. Y la lágrima seca del cadáver de su hija se derrama en su consciencia, y la herida emerge como la luz que se lamenta de la vida que abrasó con la oscuridad que le dominó. O cómo el amor se tornó daño.

*«A poem as lovely as a tree:
As the night wind blows, the boughs move to and fro.
The rustling, the magic rustling that brings on the dark dream.
The dream of suffering and pain.
Pain for the victim, pain for the inflicter of pain.
A circle of pain, a circle of suffering.
Woe to the ones who behold the pale horse»*

Poema de la dama del leño en la introducción del séptimo episodio.^[84]

DUALIDAD, IDENTIDAD Y DESEO

por Laura del Moral

I. Configurar la identidad.

Durante el siglo XIX, ciertos escritores norteamericanos definieron un género de terror denominado *American Gothic*, cuyas narraciones se caracterizan por lo grotesco, lo macabro o lo fantástico de sus incidentes, que incluyen aspectos como lo enfermizo o lo irracional, y dibujan una sociedad en donde todo es relativo, en donde no hay una verdad única. Es una sociedad habitada por un hombre corrompido, de ahí lo pesadillesco. Lo grotesco es aquello que apunta a la caracterización de escenas o de personajes de manera exagerada o ridiculizante; a menudo los seres humanos son presentados en términos no humanos, un perfil que desbordaba lo ideal e utópico, mostrando así la potencia poética y creativa del inconsciente para desenmascarar lo siniestro y lo absurdo en la configuración de la **identidad**. Dentro de este espacio existe siempre una contradicción entre dos términos, una confrontación de **dualidades**, una visión también sobre la sociedad que en cierto modo hace hincapié en la desesperanza. Todo ello construido en binarios, opuestos y antítesis, lo bello en contraste con la maldad, un contraste por el que los personajes que construye David Lynch vagan a través de un universo extraño que no les pertenece, un lugar lacerante en el que el vínculo ente lo real y la fantasía constituye un espacio de magia para desafiar todo aquello que no podemos entender. David Lynch ha señalado la importancia de la dualidad que junto al deseo, la sexualidad y la identidad irán desempeñando un papel integral en la consideración de la serie y en la construcción de la fantasía.

Podríamos decir que la obra de Lynch está concebida, pensada en imágenes, como pensó Maurice Merleau-Ponty sobre la pintura de Paul Cezanne: el hilo conductor a través del laberinto de los fenómenos es la percepción, la expresión o la visión, una visión del mundo sin un aparato conceptual, por requisitos metodológicos, ya que se es absorbido por las imágenes y los sueños. Esta es la razón por la que la reflexión sobre el tiempo, el espacio, la identidad o el deseo se manifiesta primero en una experiencia sensorial y estética.

Las imágenes y los pensamientos oníricos no se oponen, sino que mantienen una presencia en relación a su significado. Lynch nos enseña a ver las cosas de manera diferente, mediante nuestras percepciones, revelando la extrañeza que hay en lo aparentemente normal, lo patológico en lo ordinario, lo comprensible en lo misterioso. El sentimiento se recoge en la imagen con los matices, los contrastes y, a menudo plasmado de una forma expresionista.

Los gestos y los rostros expresan el amor, el deseo, el miedo, la confusión. La

cuestión del deseo no solo es inherente a todos estos mundos, es también un denominador común del cine y de la experiencia estética, que no es solo la demostración racional, sino también filia, el deseo de la sabiduría. Pero si no hay deseo, el encuentro con su objeto es siempre impredecible, nunca se desea. El pensamiento, por tanto, se ve obligado a admitir que gran parte está fuera de sí mismo, que escapa a la irreversibilidad y se convierte en la eternidad. La eternidad no es un final feliz aquí, encierra a los personajes, condenados a revivir, a perpetuar lo que han vivido, en otro contexto, en una situación de transposición. Paradójicamente, la estética de la fragmentación, la fractura, el corte de las conexiones, la desconexión entre las imágenes, la ausencia de secuencia causal de las acciones establece un impulso sensorial que estimula nuestra atención en la narración. El tiempo se convierte, como dice Gilles Deleuze, en *un puro momento que dura*, como si estuviera suspendido. Lynch nos lleva a un intento de frenar la narratología, no es una cuestión de dejar que pierda el sentido sino más bien de dejar que las imágenes de la película vibren como nuestras propias imágenes mentales, dando lugar a una experiencia intelectual-emocional que podría encontrar sus orígenes en el cine francés concebido por Alain Robbe-Grillet y Alain Resnais.

El misterio desborda a Lynch en un intento por encontrar, entre la fractura de la ignorancia y el ansia de conocer, un punto de conexión, una nueva vía o búsqueda para permitir el acceso a una existencia más plena a unos personajes cuya identidad yace bajo el desequilibrio, bajo el encorsetamiento de unas etiquetas que impiden crecer al individuo.

II— Los opuestos (duales) como estructura narrativa.

En *Twin Peaks* Laura Palmer (Sheryl Lee) ejemplifica perfectamente este personaje-abismo, mediante la dualidad, la duplicación de su personalidad femenina. En la superficie Laura parece ser la adolescente perfecta, buena hija, la reina del baile, voluntaria en el servicio de comida a domicilio *Meals and wheels*. Pero su vida secreta revela a una mujer joven que lucha con su sexualidad, adicta a la cocaína y con pensamientos fatídicos por los acontecimientos de su vida.

David Lynch utiliza la idea del doble para explorar lo público y lo privado, a través de Laura Palmer en *Twin Peaks*, y en toda su obra, a través de personajes como el de Dorothy Vallens (Isabella Rossellini) en *Terciopelo azul* (*Blue velvet*, 1986), que se ve obligada a convertirse en esclava sexual del criminal Frank Booth (Dennis Hopper) y a actuar en un club como medio de proteger a su hijo; Renee Madison/Alice Wakefield (Patricia Arquette) en *Carretera Perdida* (*Lost highway*, 1997), que se ha convertido en propiedad de Mr. Eddy (Robert Loggia), obligada a realizar funciones sexuales, o Betty/Diane Selwyn (Naomi Watts) y Rita/Camilla Rhodes (Laura Elena Harring) en *Mulholland Drive* (2001): el sueño de Diane Selwyn es un medio de escapar de su amor no correspondido por la estrella de cine

Camilla Rhodes; Betty/Rita se crean para que Diane evite su propia miseria y angustia después de que Camille se comprometa con un hombre. Lynch es capaz de examinar así la forma en la que las mujeres se ven obligadas a mantener partes ocultas de su feminidad y su sexualidad a causa de la objetivación y el abuso que a menudo sufren como resultado de algunas fuerzas masculinas siniestras. La cosificación sexual, la violencia doméstica e, incluso, múltiples identidades, muestran la presión que sufren algunas mujeres, intentando conciliar el trauma privado con la personalidad pública. Personajes que son en sí mismos texturas corpóreas repletas de múltiples capas, seres humanos contenedores de tinieblas e infiernos personales.

Se explora también la idea de sintagma que desde la narrativa explica una cadena de acontecimientos en los que se generan los opuestos, y que constituye el sentido. A medida que los misterios de la serie se van desarrollando en su transcurso, los opuestos (duales) en la ciudad de Twin Peaks se ejemplifican en los dos centros sobrenaturales, la Logia Blanca y la Logia Negra. Esta prevalece más durante toda la serie. Lynch juega con la idea del cuento de hadas presentándolo como un reino habitado totalmente por el mal. Más misteriosa es la Logia Blanca, un lugar puro y de bondad, según la explicación del único personaje que ha experimentado su poder, el Mayor Briggs (Don S. Davis). Lo más importante de estos dos mundos es su papel como binario principal sobre el cual la mitología de David Lynch se ejemplifica en la serie. Como opuestos, uno puramente bueno y otro puramente malo, tal vez con un cierto paralelismo entre el cielo y el infierno. Incidiendo en la idea de que un extremo no puede existir sin el otro, Lynch los utiliza como herramienta para explorar la oscuridad dentro del paisaje suburbano de América, a través de la utilización de la duplicación, de la dualidad de los personajes femeninos, la corrupción de los hombres en el poder y la realidad escapista de los cuentos de hadas.

En la dualidad de la mujeres que desarrolla David Lynch se puede apreciar el influjo de otro autor, Alfred Hitchcock, que de forma relevante lo retrata, especialmente, en *Rebecca* (1940), *Vertigo* (1958), *Psicosis*, (*Psycho*, 1960), *Marnie* (1964). Mujeres que ocultan sus vidas personales o asumen múltiples identidades para escapar de los hombres, aunque Lynch proyecta la idea del doble hacia una dirección decididamente más surrealista. Así como Hitchcock tiene señas de autor también las tiene Lynch, pero a este encontrarse en una sociedad post-moderna le permite poner mucho más énfasis en la sexualidad abierta, la perversión, la violencia y los elementos oníricos.

Lynch también utiliza la idea de la dualidad con el fin de explorar el bien y el mal. Cómo las fuerzas masculinas funcionan como antagónicas de las femeninas. Notablemente, las diferencias entre Dale Cooper (KyleMacLachlan) y Bob (Frank Silva) explican los dos opuestos morales del bien y del mal que Lynch explora en toda su obra. Dale Cooper es un representante de la ley, un agente especial del FBI que siempre hace lo correcto aún cuando supone un gran sacrificio personal. Bob es un asesino, un violador comprometido únicamente con el hedonismo. Bob es un

antiguo mal que se transfiere de cuerpo a cuerpo y sigue perpetrando crímenes. Cooper es un centro moral, un hombre que se remonta a épocas de gestos caballerosos y de honestidad. Por tanto, cuando Bob acaba habitando a Cooper en el episodio final su corrupción es aún más devastadora. Un ejemplo de la visión de Lynch de cómo hasta el más puro de los hombres puede ser corrompido. Desde que el ser humano comenzó a tejer historias, uno de los relatos más recurrentes se ha centrado en la exploración de la naturaleza humana a través de los actos que perpetra. Desde múltiples y diferentes perspectivas se ha reflexionado sobre los opuestos del bien y del mal: Lynch utiliza la idea de la posesión para explicar cómo los hombres buenos pueden llegar a hacer el mal. La idea de los absolutos en la naturaleza humana no es realista, la mayoría de nosotros se encuentra en algún lugar entre los dos extremos.

La utilización del tiempo en la narración permite que esa corrupción sea menos devastadora, y así crea una cierta conexión con el público sin crear una estructura única. El entorno suburbano es otra forma de conexión por ser un ambiente que resulta familiar, para, de ese modo, reflejar cómo la corrupción y la inmoralidad impregnan incluso los parajes que parecen más idílicos. El binario final que utiliza Lynch para explorar el mundo en Twin Peaks encuentra sus raíces en un lugar más clásico: el cuento de hadas. El uso de su mitología es central en la obra de Lynch. Elementos que le permiten explorar los conceptos de idealización de personajes femeninos así como sus ideas del bien y del mal, como medio narrativo para indagar a veces en temas horribles, y como una forma también de universalizar algunos de sus elementos más surrealistas en cuentos clásicos conocidos por la mayoría. En términos de contenido, Lynch se ocupa del incesto, el consumo de drogas, la violencia sexual, el lesbianismo, el asesinato, los males de las grandes empresas y la naturaleza corruptible de los hombres. Para matizar estos temas incluye los elementos de los cuentos de hadas, elementos del fantástico, mundos sobrenaturales, magia y «*finales felices*» inciertos, combinados, sin hacer concesiones a ninguno de los mundos que retrata, simplemente como partes del universo en el que coexisten, sin revertir nunca a la fantasía total.

La primera imagen de Laura Palmer, y una de las más icónicas de la serie, el rostro muerto de Laura, azulada, envuelta en un plástico, una imagen hermosa en su composición pero terrible en la violencia que representa, sirve como un significante de toda la serie, la mezcla de horror y belleza: Laura es similar a una madonna, a la Bella durmiente en su ataúd de cristal. Lynch incorpora la violación y la cosificación sexual como modo de actualización, más inquietante, del cuento de hadas original. Y lo conjuga con su idea de la dualidad en las mujeres, ya que retrata a Laura tanto como una criatura mítica como una adolescente imperfecta. El cuento de hadas le sirve de base, y medio, para explorar el mito, mediante la construcción de una historia a través de los opuestos. La oposición al otro es lo que sustenta la estructura narrativa: un opuesto no puede existir sin el otro.

Así como Laura le permite a Lynch explorar el cuento de hadas, la ubicación de Twin Peaks en el bosque (un clásico símbolo del cuento de hadas) sirve de escenario en el que se muestra el poder de la naturaleza, y aporta un elemento fantástico que se mezcla con la realidad. Aunque la naturaleza en Twin Peaks abre una puerta hacia la Logia Negra también permite el acceso a la Logia Blanca, un lugar de bien supremo. El bosque es un carácter más que le sirve para explorar a fondo los extremos, se convierte en un lugar mágico contrastado con el entorno suburbano de la ciudad de Twin Peaks.

III. El objeto de deseo como significación.

La investigación del asesinato de Laura Palmer es el recurso de enlace en la serie para explorar la ciudad, sus habitantes y sus diversas intrigas. Y en el centro de todo siempre Laura. Un lamento de violencia que explora las fuerzas del mal que pueden poseer y acechar a cualquiera. Además de las derivas y resonancias de los personajes femeninos, es necesario también tener en cuenta la deuda directa de Twin Peaks como escenario con respecto a *Terciopelo azul*. Twin Peaks se parece mucho a Lumberton: una ciudad pequeña e idílica en la superficie, sin embargo llena de mal oculto, que asimismo depende de la madera como su principal industria. *Twin Peaks* supondrá un examen más profundo de los temas ya expuestos en *Terciopelo azul*, la dualidad, la identidad y el deseo. *Terciopelo azul* y *Twin Peaks*, obviamente, son obras distintas. Mientras que en la primera los mundos de fantasía y pesadilla oscura tienen un aparente mismo peso, con un objetivo quimérico, pero se mantienen en gran medida distanciados, en el universo de *Twin Peaks* la luz y la oscuridad cohabitan mucho más libremente. Los personajes «buenos» en Twin Peaks poseen sus imperfecciones y debilidades y los malvados a menudo se transforman en caracteres positivos.

Así como en *Terciopelo azul*, en *Twin Peaks* también la sexualidad y el deseo, en el territorio de la fantasía, son una de las claves para entender cómo Lynch utiliza la narrativa para atacar el sistema patriarcal. El personaje de Laura es, incluso más que el de Dorothy Vallens en *Terciopelo azul*, un gran ejemplo de mujer que sufre bajo este sistema de patriarcado, mientras que la figura del protagonista, el agente especial del FBI, Dale Cooper, sugiere un nuevo modelo ético de identidad masculina.

Si se realiza una lectura de esta dilatada historia que es *Twin Peaks*, que parece ya desde su inicio un mundo de ensoñación (el entorno poblado de árboles, la imagen emblemática de los créditos de apertura con el cartel con el nombre de la ciudad a un lado de la carretera enmarcado por los dos picos de la montaña que le dan nombre), la dualidad surge como un principio estructurante: la doble naturaleza de la vida en Twin Peaks. El episodio piloto escrito por Mark Frost y David Lynch, y dirigido por este último, se abre con el agua, con una casa al lado de un lago en el que se hallan dos patos, un fundido nos lleva dentro de ella donde nos muestra una lámpara con dos galgos, la cámara continua avanzando y nos muestra a Josie Packard (Joan Chen) que

se refleja en un espejo: La configuración dual, dos patos, dos galgos, un reflejo en un espejo. En la siguiente escena, Pete Martell (Jack Nance) le dice a su esposa, Catherine (Piper Laurie), que se va a pescar. Pete encuentra un cuerpo envuelto en un plástico en la orilla y llama al *sheriff*. Así es como comenzará la búsqueda a la respuesta a la eterna pregunta que sobrevuela gran parte de la serie: ¿quién mató a Laura Palmer? Cuando descubren el cadáver aparece el rostro muerto de Laura. Ahora que ha sido introducida en la serie, el fantasma de su ausencia perseguirá cada momento de su desarrollo. Su muerte ondula en toda la ciudad, no importa el vasto elenco de personajes que pueblan Twin Peaks, Laura es el centro. Sin embargo, Laura siempre será un centro inherente-ausente. Escucharemos su voz, la veremos en una cinta de video e, incluso, en un *flashback*, pero nunca estará totalmente presente. Casi como un reconocimiento a esta omnipresencia y no-presencia simultánea la fotografía enmarcada de Laura preside los créditos finales en un buen número de capítulos.

Laura incita el deseo de los espectadores y de los personajes de resolver el misterio de su muerte. Sin embargo, ella siempre está ausente, actúa como el *object petit a*, en términos de Jacques Lacan, el objeto-cause del deseo. Anhelamos entenderla como sujeto para intuir los contornos de su propio deseo, aunque esté ella fuera de nuestro alcance porque está muerta y su subjetividad haya sido borrada con su asesinato. Debido a esta carencia percibida nos afligimos con respecto a ella en la misma medida que lo hacen los personajes de la serie.

En *Terciopelo azul* el *object petit a* es una fantasía y una felicidad que, debido a la oscuridad consustancial a la vida, es inalcanzable. Nuestro deseo genera una fantasía (el *object petit a*, específicamente), y cuando esa fantasía no se materializa se crean pesadillas para enmascarar y explicar esa inherente insuficiencia. La fantasía designa la relación *imposible* del sujeto, el objeto-cause de su deseo, usualmente concebido como un escenario que da cuenta del deseo del sujeto. La paradoja del deseo es que postula retroactivamente su propia causa, es decir, el *objet petit a* es un objeto que puede ser percibido solamente por la mirada *distorsionada* del deseo. En *Twin Peaks*, Laura sirve como *object petit a* debido a la imagen que presenta al mundo. A medida que avanza la investigación de su asesinato la vida aparentemente feliz de Laura y de los habitantes de Twin Peaks revela su cariz de falso espejismo. Laura aún puede representar el objeto, el mártir en el altar y, sin embargo, también es la pesadilla a considerar, esa pesadilla que tomó la vida de Laura y la sombra de la presunción que se manifiesta para explicar su fracaso. En ese delirio se encuentra la naturaleza del mal.

Como lo dado solo puede ser contado en tanto es simbolizado (sino, no cuenta para un sujeto), lo que no es simbolizado no es sabido y por lo tanto es nada desde el punto de vista del saber, o sea, no cuenta. Con lo cual el saber implica también una ignorancia de aquello de lo dado que no fue simbolizado. Y ya que ninguna simbolización es completa, cada estado de cosas involucrará un elemento presente en la situación que no es incluido simbólicamente, y por lo tanto estará en exceso y en

defecto: como exceso presente no simbolizado desde la situación, y como falta no representada desde la simbolización. El acontecimiento, en este caso el asesinato de Laura, implica la subversión del orden simbólico establecido para dar lugar a la verdad, a aquello que no ha sido simbolizado de la situación y que iremos descubriendo.

Si nos ponemos en el espejo del otro, hay un nosotros que apela con su demanda; se presenta la necesidad de sacar el resto de su escondite, de articular y evidenciarlo sin petrificarlo. Este resto de identidad de los fenómenos es lo que retrocede pero alberga nuestra extrañeza. La falta de fundar identidad entre lo particular y lo general, que se tocan, la imposibilidad de reconciliar estos extremos bajo la identidad, es lo trágico. Laura atravesaba por una lucha permanente entre su intimidad y su papel público, alterándose así en una conceptualización del deseo que si bien implica la diferenciación irreductible con la demanda es impensable sin ella.

La articulación del deseo con la sexualidad, si el deseo es siempre el deseo del otro, y su característica es ser innombrable por definición, el modo de acceso a este deseo solo se produce a partir del encuentro con la falta en el otro. Laura es el objeto perdido por definición, subrayando así la articulación entre este y el orden simbólico. La pérdida del objeto es ante todo la pérdida de sus propiedades naturales en tanto que objeto de la necesidad biológica y de la satisfacción instintiva, pérdida que está adherida al establecimiento de Laura como objeto inalcanzable. Esta pérdida no puede ser pensada como la pérdida de un objeto que alguna vez estuvo, sino como una pérdida estructural.

A medida que la mitología, lo simbólico de la serie se establece, como decía anteriormente, hay dos mundos separados, uno de bondad llamado la Logia Blanca y otro como su opuesto, la Logia Negra. Los espíritus de estos dos reinos pueden acceder a nuestro mundo para sus diversos fines y tomar el control de los seres humanos. El oscuro secreto en el corazón de Twin Peaks es una violación y un asesinato. *Twin Peaks* es la historia de Laura pero también la de Dale Cooper, un hombre que se esfuerza en resolver los misterios y quien, como la película revelará, se mantendrá al lado de Laura para penetrar en lo desconocido. Su primera aparición en el piloto se erige como una de las escenas más icónicas de Twin Peaks. Cooper graba una cinta para Diane. Su forma de hablar revela mucho sobre su carácter y personalidad. Cooper menciona la hora exacta de la grabación, las coordenadas precisas de Twin Peaks, la temperatura y el clima, el precio del almuerzo, etc. Esta meticulosa personalidad de Cooper manifiesta cómo va a ser tan excéntrico como perceptivo, subvirtiendo con ello nuestras expectativas de cómo un detective normal debe comportarse. A través de la profesionalidad y el asombro infantil se nos recuerda que el mundo es a la vez horrible y hermoso, este mundo de sueños que es *Twin Peaks*, una confluencia de horror y asombro, de sueño y pesadilla fusionados en un ciclo eterno de ensoñación.

Una de las secuencias más memorables, el sueño de Cooper en La habitación roja,

no solo pone de manifiesto la confianza femenina de este en los procesos intuitivos de recopilación de información y, por tanto, como forma de minar una vez más la representación patriarcal del detective, también introduce La habitación roja como un lugar donde la energía femenina es única. Secuencia icónica y extraña, introducción apropiada para los espíritus y en última instancia, la solución para el asesinato de Laura. La receptividad femenina de Cooper hace de él un digno antagonista de Bob, quien manifiesta una especie de energía sexual masculina sin límites, Bob ocupa una posición fuera del sistema de significación y sus reglas. Esta es la posición del significante excepcional, lo que en el psicoanálisis se llama falo. El falo, según Lacan, puede desempeñar su papel solo cuando es velado, es un significante particularmente importante en tanto opera en cada uno de los tres registros: el simbólico, el imaginario y el real donde constituye el anclaje de la cadena de significantes al inaugurar el proceso mismo de significación. Cualquier reclamo amenaza la potencia del falo porque su poder es ilusorio. Bob es una expresión estremecedora de la sexualidad masculina y la agresividad que busca dominar y destruir lo femenino; proclama su papel fálico nocivo como la fuerza que desestabiliza lo ilusorio en Twin Peaks. Bob se permite una victoria fálica cuando Cooper pierde el acceso a las fuerzas femeninas que habían sido capaces de contrarrestarlo.

El final es como el colapso que hay en *Terciopelo azul* entre lo normal y lo inverosímil. Las dimensiones del tiempo colisionan, un reflejo de una identidad que busca y trata de encontrar el establecimiento de una continuidad entre lo que es, lo que fue y lo que será en una atmósfera que lo hace tan lejano como cercano, extraño y familiar, en su intento de comprender la entraña. Sin embargo, esta extrañeza, la indecibilidad de lo que vemos en las imágenes, no establece una distancia real entre nosotros y ellos, ya que nos recuerda nuestras propias paradojas, nuestras contradicciones entre la luz y la oscuridad.

Búhos del bosque: Lo paranormal en Twin Peaks

por Jonathan Marqués

Existe en efecto lo inexpresable. Tal cosa resulta ella misma manifiesta; es lo místico.^[85]

Cierren los ojos de la razón. Póngala a soñar. Iniciarán un viaje por el que solo su imaginación podrá guiarles: entrarán en Twin Peaks, el pueblo donde nada es lo que parece. Si se atreven, lean este artículo, penetren con nosotros hacia lo más profundo de los bosques de este onírico pueblo, e incluso más allá, donde solo Dale Cooper y Windom Earl se atrevieron a ir. Más allá, donde habitan los monstruos.

En estas líneas se pretende arrojar cierta luz sobre la oscuridad del bosque de la serie creada por Mark Frost y David Lynch en 1990. Las linternas que nos dirigirán comprenderán la demonología católica y el esoterismo yeatseano. Su haz será tenue, pero, con fortuna, bastarán, no para desentrañar los misterios que se esconden entre esos árboles, pero sí al menos para desenvolvernos por su espesura y encontrar el camino de vuelta al pueblo. Dividiremos la aventura en tres partes. En la primera, a modo de introducción, partiremos de terreno seguro recordando algunos de los fenómenos y figuras paranormales más destacados de *Twin Peaks*. En la segunda, nos aventuraremos a aplicar algunas ideas de la demonología católica y el esoterismo yeatseano a la serie para tratar de iluminar algunos de los aspectos más oscuros de *Twin Peaks*. Por último, recapitularemos la luz obtenida entre las sombras de Twin Peaks a modo de conclusión. Comencemos la excursión.

1. Algo acecha en Twin Peaks

*Hay dos pájaros —si pueden llamarse pájaros—.
No los pude ver bien por las ramas.
Pero tienen la forma y color de los búhos cornudos.
Y estoy casi seguro de que tienen rostro humano.*^[86]

«No había visto tantos árboles en toda mi vida», comenta encantado Dale Cooper a su Diane-grabadora al entrar en Twin Peaks por primera vez, durante el episodio piloto. Que Lynch y Frost pongan estas palabras en boca de Cooper no es algo inocente, ya que el bosque representa un papel fundamental en la serie: «llena de secretos» se puede aplicar más a la espesura del bosque que a la misma Laura Palmer. El agente pregunta una y otra vez al *sheriff* por la flora y fauna del pueblo y muestra

un interés especial por los bosques, que parecen fascinarle. Los árboles son un elemento clave para la economía de Twin Peaks, puesto que el aserradero está en el punto de mira de todos los empresarios que aparecen en la serie. El bosque en sí también es significativo económicamente: recordemos que muchas escenas las acaparan los intentos de vender el bosque a los noruegos o a los islandeses. Sin embargo, lo que para algunos personajes es un mero objeto económico o estético, para otros es objeto, si no de miedo, al menos de un respeto casi místico, como demuestra la existencia de una sociedad secreta de la librería con el objetivo de combatir ese mal que se oculta en los bosques. ¿Qué es lo que se ha de temer tras esos árboles, qué es, en palabras del *sheriff* Truman, ese «algo satánico, algo muy extraño en estos viejos bosques; llámelo como quiera: una sombra una presencia, toma formas muy diferentes, pero nos acompaña desde tiempos inmemoriales»?

A lo largo de toda la serie nos encontramos con elementos paranormales, cuyo origen suele atribuirse al bosque del pueblo, que, no en vano, se llama Ghostwood, «bosque de los fantasmas». La figura espiritual más recurrente es Bob, «eager for fun; he wears a smile, everybody run», en palabras de Mike [como la traducción en castellano pierde el sentido, aquí proponemos otra: «ansioso por divertirse; viste una sonrisa, que todo el mundo corra»]. Bob parece ser, sin duda, el principal elemento maligno de la serie: se trata del verdadero asesino de Laura Palmer y Maddy Ferguson (¿también de Windom Earl?). Es un elemento paranormal puesto que en la serie se nos da a entender que no posee un cuerpo, sino que se trata de una entidad que necesita entrar en alguien para existir físicamente. No todo el pueblo puede verlo, sino solo los que tienen el don y los condenados, según Mike. Así, Laura y Sarah Palmer y Maddy Ferguson parecen ser las únicas capaces de ver a Bob, si bien al agente Cooper se le apareció en sueños. Su pasión, aparte de matar, parece ser la música y el baile, ya que en numerosas escenas podemos verlo lleno de gozo al encender la música.

No es Bob el único «espíritu errante» que nos encontramos en la serie. La entidad solía tener un compañero en sus sanguinarias aventuras, llamado Mike. Se trata de un espíritu también maligno que decidió abandonar su sendero de destrucción tras ver a Dios. Para simbolizar ese cambio, se cortó el brazo en el que tenía tatuado «que el fuego camine conmigo». Es la única entidad a la que teme Bob.

El tercer espíritu que se aparece es el Gigante (apodo utilizado en la serie prácticamente como un nombre propio). A diferencia de los otros, no parece ser maligno, puesto que, en principio, da la impresión de estar dispuesto a ayudar a Cooper. Además, Mike, al enfermar el cuerpo en el que habita, comunica al agente que el Gigante también puede ayudar a encontrar a Bob. No parece, por tanto, culpa del espíritu que el federal acabe poseído por una entidad maléfica, sino del mismo Cooper por no lograr descifrar sus enigmáticas palabras e incluso desoír su consejo de disuadir a Annie de que participe en el concurso de Miss Twin Peaks.

Existe un cuarto espíritu en la serie, aunque solo se manifieste en el sueño

conjunto de Laura Palmer y de Dale Cooper: el Enano (también utilizado casi como si fuera un nombre propio en la serie). Se trata de la entidad más desconocida. Si es buena o mala es algo que la serie no nos desvela. No atormenta a Cooper en la Logia Negra ni aparece más que en la sala de espera, lo que hace pensar que, en el peor de los casos, se trata de un ente neutral.

En ciertos capítulos se dan otros fenómenos inexplicables mediante la razón, como la desaparición de los guisantes en la casa de Mrs. Tremond o que Josie quede atrapada en un pomo, pero en la serie no se nos proporcionan suficientes pistas como para dar una explicación que no sea pura especulación. En el presente artículo nos sentiremos satisfechos con intentar iluminar la oscuridad del bosque y sus cuatro habitantes principales.

2. Nuestras linternas: demonología cristiana y esoterismo yeatseano

«Había un *espíritu* [...] Pero *ningún* fantasma». ^[87]

En *Twin Peaks* se mencionan múltiples cosmovisiones religiosas, que abarcan desde la antigua mitología nórdica hasta la visión filosófico-religiosa tibetana. Sin embargo, la que mejor puede explicar la naturaleza de los cuatro espíritus anteriormente mencionados es una a la que comparativamente apenas se hace mención durante la serie: la cristiana. La concepción del cristianismo acerca de los demonios (sobre todo del catolicismo) parece funcionar relativamente bien con Bob y Mike, y podría aplicarse al Gigante y al Enano. Para la información que proporcionaremos aquí, emplearemos como fuente cuatro de los libros de demonología moderna más importantes: *El diablo existe y se puede reconocerlo*, de Corrado Balducci; *The Demonologist*, de Gerald Brittle, un libro de entrevista con dos de los demonólogos no sacerdotes más importantes, Edward y Lorraine Warren; *Habla un exorcista*, del padre Amorth; y *Summa Daemoniaca*, del padre Fortea.

La doctrina católica actualmente (no siempre ha sido así) reconoce la existencia de dos tipos de espíritus, aparte del divino. Así, los demonólogos Edward y Lorraine Warren, en el libro *The Demonologist*, afirman que «Hay dos tipos de espíritus [...] Uno es humano; el otro, sin embargo, es inhumano. Un espíritu inhumano es algo que nunca ha caminado sobre la tierra con forma humana» [traducción propia]. Estos últimos pueden ser de dos tipos: angelicales y demoniacos, diferenciables porque, como afirma la Biblia, «por sus frutos los conoceréis».

¿Qué pueden ser Bob y Mike de acuerdo con esta clasificación? Vayamos primero a lo que *no* pueden ser: ángeles. Técnicamente, ángeles son todos los espíritus no humanos —que no sean el divino—, puesto que la naturaleza demoniaca y angelical es exactamente la misma. Sin embargo, tras la Caída, esto es, tras la rebelión angelical, el término «ángel» lo reserva la Iglesia para aquellos espíritus no humanos

que permanecieron fieles a la divinidad, mientras que «demonio» se utiliza para ese tercio de los ángeles que, según la Biblia, arrastró el Dragón en su caída. Una vez tuvo lugar la Caída, los ángeles son incapaces de pecar por su propia naturaleza. Por ello, es imposible que un ángel posea a Leland Palmer y lo obligue a matar a su hija, de acuerdo con la doctrina católica. Sin embargo, si bien no es imposible que un demonio haga el bien (un demonio, después de todo, por lo que se caracteriza no es por su iniquidad eterna, sino por su eterna condena), sí es altamente improbable que lo haga por ver a Dios, como le sucedió a Gerard, el hombre sin brazo. Su improbabilidad estriba en que los demonios, a diferencia de los humanos (una vez más, para los católicos, no para otras ramas del cristianismo, como los mormones), ya han estado en presencia de Dios. Ellos, a diferencia del humano ateo, escogen a sabiendas de qué eligen, con una inteligencia inimaginablemente superior a la nuestra: sabían que su elección se trataba de la elección entre el Bien, Dios, y el Mal, o la ausencia de Dios, y escogieron lo último. Por consiguiente, cualquier otra aparición de Dios hacia estos espíritus difícilmente podría hacerles cambiar su conducta, puesto que ya saben todo cuanto pueden saber de la divinidad. Además, de acuerdo con el padre Fortea, en su libro *Summa Daemoniaca*, la condena eterna a los demonios consiste meramente en el corte de la conexión de Dios hacia ellos. Si bien en el Antiguo Testamento se dan episodios en los que Dios habla a Satanás (por ejemplo, en el libro de Job), este fenómeno, de acuerdo con Fortea, ya no sucede a partir de la resurrección de Cristo, que significa el comienzo de la derrota de los demonios y una disminución significativa de su poder sobre los humanos. Otro motivo por el que no podría ser un demonio es que, cuando Bob se manifiesta con forma humana (sueños, Logia Negra), aparece como un ser humano normal, algo que le está prohibido a los demonios salvo en circunstancias extraordinarias, como en tentaciones a santos (*The Demonologist, Summa Daemoniaca, Habla un exorcista*). De esta manera, el demonio está obligado a aparecerse con algún defecto que nos haga sospechar, para evitar un engaño total. Los Warren son los que más claramente lo enuncian al afirmar, en su entrevista en *The Demonologist*: «En cuanto a la imagen, el niño no tenía ojos. Se trata de una marca de lo demoniaco. Cuando se manifiesta, siempre hay un defecto, siempre hay algo no natural en su apariencia.^[88]» Por otro lado, Cooper concibe a Bob como un demonio, tal como lo denomina en el capítulo 16. Se podría referir a la definición de «demonio» no cristiana, es decir, a la de cualquier genio, maligno o no, de naturaleza no humana. Sin embargo, hay demasiados elementos cristianos en la manera en que Bob y Mike actúan como para descartar esta linterna tan fácilmente.

Sigamos con Bob, puesto que es el que más actúa de acuerdo con la concepción católica del demonio. Bob principalmente mata, pero no parece ser ese su objetivo: Bob pretende conseguir el alma de Laura Palmer, o, al menos, su cuerpo para poseerlo. Es entonces una entidad con el poder de poseer y de arrebatarse almas (con ciertas limitaciones, como veremos). Recordemos el incidente del capítulo final de la

serie, en el que Windom Earle se aparece a Cooper en la Logia Negra para pedirle su alma. Ahora bien, ¿por qué iba a pedirle el alma, cuando su objetivo es meramente controlar a los espíritus de la Logia? Y, sobre todo, ¿por qué habla al revés al revés, como todos los que habitan ese conjunto de salas rojas? Hay que recordar que hablar al revés es propio de demonios o influencias demoniacas. Según el matrimonio Warren, los demonios suelen actuar al contrario que los humanos, como una imagen en un espejo: hablan al revés, escriben al revés, tienden a aparecer por el lado izquierdo... Esto parece indicar que aquel Windom Earle no es otro que Bob adoptando otra forma (recordemos que, según el *sheriff*, el mal de los bosques adopta muchas formas), o, al menos, otro demonio. Tengamos también en cuenta que Earle tiene los ojos en blanco, como todos los personajes conocidos (Laura, Leland) que se encuentran en la Logia, defecto que sugiere que se trata de demonios a la caza de almas. Y, efectivamente, ese es el principal objetivo de los demonios: echar a perder almas humanas. Es también interesante que se pregunte a Cooper si entrega su alma en vez de tomarla directamente: los demonios no tienen poder sobre las almas, necesitan un acto voluntario por parte de la víctima para tomarla.

En *The Demonologist* encontramos un párrafo descriptivo de lo demoniaco que nos puede hacer pensar inmediatamente en Bob. Aquí incluimos nuestra propia traducción: «Es más, todo lo asociado con el espíritu [demoniaco] era terrorífico y negativo. Muy diferente a un fantasma, que se desvanecería si suscitara miedo, este espíritu solo se intensificaba en una atmósfera de miedo. Su llegada venía acompañada por una sensación de terror extremo y de presentimiento; una sensación innegable de maldad y animosidad salvaje llenaban la habitación. A menudo, un hedor fétido y repugnante —de sulfuro, excremento o carne podrida— llenaba el área donde se materializaba.^[89]» Lo más significativo del extracto es la mención al olor penetrante. En varias ocasiones se hace mención al fuerte olor a gasolina quemada cuando aparece Bob. Así, por ejemplo, tenemos la escena en que Maddy, justo antes de ser asesinada, baja corriendo las escaleras preocupada por un intenso olor que le hace pensar que se está quemando algo. La gasolina contiene sulfuro, por lo que es posible que sus olores sean similares. De todas formas, el hecho es que se trata de un olor penetrante y desagradable que solo se percibe cuando Bob está cerca.

El otro aspecto interesante del párrafo es que lo asociado con el espíritu descrito por los Warren sea terrorífico. Bob está ligado al miedo, así como la Logia Negra en sí, cuya llave es el miedo. Parece tener poder solo cuando la persona se encuentra aterrorizada: solo puede entrar dentro de Cooper cuando este está aterrado, solo captura el alma de Josie cuando ella muere de miedo. Los espíritus negativos, según el matrimonio Warren, se intensifican con ese miedo, necesitan minarnos primero para poseernos después. El acoso que tiene lugar durante la *circumdatio* o fase previa a la posesión pretende hacer mella en la víctima para debilitarla y que se convierta en presa fácil para que la entidad entre en el cuerpo. La herramienta es normalmente el miedo: levitación de objetos, golpes de tres en tres, sueños aterradores... También se

pueden dar intentos de desesperar al sujeto o minar su autoestima mediante pensamientos depresivos, recuerdos de acontecimientos desagradables en su vida, mentiras, etc. Cuando Cooper abandona la «sala de espera» (como la denomina el Enano), el conjunto de hechos que tienen lugar en las salas rojas se pueden considerar *circumdatio*. Los chillidos de «Laura Palmer», la risa de «Leland Palmer», la luz intermitente, la muerte de «Windom Earle» y, en última instancia, la persecución de Cooper por parte del demonio que adopta su forma pretenden infundir miedo para facilitar su posesión, mientras que la recreación del fallecimiento de Caroline y la insinuación de que Annie también ha muerto pretenden desesperarle. Lo mismo sucede en el episodio 16, cuando, al estar rodeado Leland-Bob, ataca súbitamente a Cooper recordándole el incidente de Pittsburg, un arma, según los libros citados, bastante común cuando el demonio está acorralado, puesto que no es extraño que durante un exorcismo la entidad poseyente pronuncie en voz alta los pecados —no confesados— de los presentes con el fin de desmoralizarles.

En la serie también se dan otros elementos propios de la cercanía demoníaca. Numerosos personajes adquieren el poder de experimentar visiones o conocer el futuro. Cooper, por ejemplo, se ve a sí mismo en la sala roja veinticinco años después, con Laura Palmer, que también tiene esa visión en forma de sueño. El ejemplo más sonado es el de la dama del leño, capaz de ver el futuro gracias al tronco. Según el padre Amorth, los objetos que han sido objeto de magia o simplemente que se encuentran en las cercanías de un acontecimiento demoníaco pueden impregnarse de energía negativa y conferir poderes, entre otros, el de ver el futuro. También el matrimonio Warren da fe de ello en su afán por ponerlos a buen recaudo en su museo. La misma dama del leño afirma que a su marido se le apareció un demonio, momento en el que quizás ese demonio quedó ligado al leño e indirectamente le concedió los poderes de los que goza. Otra característica de la actividad preternatural o demoníaca es que las leyes físicas se ven alteradas en la zona, como vasos que al ser lanzados rebotan en vez de romperse. Podríamos decir que eso es lo que pasa cuando el café que Cooper toma en la habitación roja cambia de líquido a sólido y de sólido a líquido.

Por último, recordemos los aspectos de la posesión en Leland en busca de elementos demoníacos. Primero de todo, hay que recordar que la teoría católica es de la opinión de que la posesión demoníaca es la regla dentro de las posesiones, esto es, que si alguien resulta poseído, es prácticamente seguro que será por una entidad demoníaca. En segundo lugar, los demonios no entran, como hemos afirmado anteriormente, sin permiso expreso o sin haber llevado al límite a la persona: Leland refiere en el capítulo en que muere que él dejó entrar a aquel espíritu «vecino» de su abuelo, que estaba ocupando el cuerpo de «Robertson» o «hijo de Bob»; sin embargo, Bob, por mucho que lo intente, no logra quebrantar la voluntad de Laura, por lo que tiene que acabar por matarla sin lograr poseerla. Leland no recuerda nada de lo que hace mientras que Bob usa su cuerpo, rasgo que el padre Fortea describe en los

endemoniados. Por último, no es extraordinario (si bien tampoco la regla) que los rasgos físicos de los endemoniados cambien súbitamente por la influencia demoniaca, y eso es algo que sucede con el padre de Laura, cuando su pelo se vuelve blanco. También experimenta un cambio de voz, como si a través de él hablara otra entidad. Además, el huésped de Bob posee una fuerza sobrehumana (algo que no sucede en casos de posesión por parte de un espíritu humano), como se ve cuando es capaz de llevar la bolsa con el cadáver de Maddy con una sola mano en el capítulo 15.

Estudiamos ahora el caso de Mike, ligeramente distinto. Es problemático, como afirmamos anteriormente, por el hecho de que decida parar a Bob después de ver a Dios, algo que hace harto improbable que sea un demonio. Sin embargo, es una entidad que posee, igual que Bob, pero que no se encuentra en la Logia Negra ni en su sala de espera: nunca llegamos a ver a Mike (¿será el Enano?). ¿Qué entidad es capaz de bien y de mal, carece de cuerpo y puede poseer? La respuesta es: un espíritu humano. La Iglesia Católica defiende oficialmente que nada de la persona queda en el mundo, salvo sus restos físicos. Ahora bien, los exorcistas y demonólogos, o, al menos, tres de los mencionados, esto es, el padre Amorth y, sobre todo, el padre Fortea y Edward y Lorraine Warren, defienden la existencia de posesiones por parte de espíritus humanos. El padre Amorth prefiere no profundizar en el tema, puesto que en la actualidad se está revisando la doctrina al respecto (y más en la época de la publicación de su libro), el padre Fortea es también cauto y se limita a afirmar que se ha encontrado con algunos casos de exorcismo en los que la entidad poseedora no obedecía al nuevo ritual de exorcismo, en el que se ordena simplemente a los demonios que abandonen el cuerpo del poseído, pero sí al antiguo rito, mediante el que se expulsa también a espíritus humanos. El matrimonio Warren, sin embargo, al no pertenecer a la Iglesia Católica, no duda en afirmar que existen casos de posesión por parte de estos espíritus. En algunas ocasiones, como nos relata el padre Fortea, el espíritu solo desea que se rece por su alma, no hace ningún daño. En otras, sin embargo, en palabras de los Warren, «a veces al principio de un caso no se puede diferenciar entre un espíritu humano negativo y un espíritu *inhumano* negativo. Ambos pueden ser extremadamente maliciosos y a veces pueden incluso trabajar juntos. Solo lo demoniaco, sin embargo, tiene el *poder* de provocar fenómenos negativos tan increíbles como fuegos, explosiones, desmaterialización, teletransporte y levitación de objetos grandes».^[90] Es decir, la diferencia principal en la manifestación de espíritus humanos e inhumanos es que los últimos poseen mucho más poder físico. Sin embargo, los primeros pueden trabajar con los segundos como apoyo. Este es, a mi parecer, el caso de Mike, un espíritu humano sin el poder de Bob (no hay más que ver que su cuerpo está siempre enfermo y se queda rápidamente sin energía), que trabajaba ayudando a Bob hasta que Dios le hizo ver la luz. De hecho, el mismo Mike nos cuenta que tenía una vida física anteriormente, al decir que habitaba la tierra y vivía entre los humanos, algo que nunca hizo demonio alguno. Es cierto que habla en plural al pronunciar estas palabras, pero puede que se refiera al

cuerpo poseído y a él mismo, o a él y a su familia, no tiene por qué referirse a Bob. Con él no se perciben olores intensos, no se aparece en sueños a nadie (en la visión de Cooper, aparece el cuerpo que habita, pero no él físicamente), y, sobre todo, no se encuentra en la Logia Negra. Por todo ello, la explicación que mejor funciona es que Mike sea un espíritu humano que ha visto la luz y que Bob sea un demonio. En cuanto al Gigante, aunque solo sea por analogía, se puede inferir que es un ángel-no-caído: de ahí que su afán por ayudar y que sus apariciones siempre vengan acompañadas por una gran luz. Pasemos ahora a la segunda linterna: el esoterismo yeatseano.

El lector puede preguntarse qué luz puede arrojar una linterna, mucho más débil, con el nombre de un poeta ganador del Nobel de Literatura como William Butler Yeats sobre un bosque tan oscuro, tan lleno de misterios, tan maligno como el de Twin Peaks. No se dejen llevar por las apariencias. Yeats (1865-1939), además de estar a la luz por ser un gran exponente del Modernismo irlandés, también representaba un papel fundamental más oscuro en la sociedad esotérica Golden Dawn, y es conocido por su altercado con Aleister Crowley, *la Bestia*, el gran mago negro del siglo xx. Su poesía está impregnada de esoterismo, tanto que afirmó que no podría haber escrito una sola palabra de varias de sus obras si la magia no hubiera sido su objeto de estudio. Su ensayo «Magic», dentro de la obra *Ideas of Good and Evil*, nos relata alguna visión experimentada por él, así como su relación con la magia. Por ser una figura tan relevante en el mundo de lo paranormal, no es difícil que David Lynch o Mark Frost tomaran su inspiración de alguno de sus poemas, obras de teatro o ensayos: sabemos que alguno de sus guionistas lo conoce puesto que se lo menciona en una ocasión en la serie. Y, efectivamente, si bien hay algunos pasajes del irlandés en numerosas obras que pueden recordar a *Twin Peaks* (por ejemplo, su explicación en «Magic» de que las visiones suelen funcionar con símbolos se podría aplicar con facilidad a la visión de Sarah Palmer en la que ve un caballo en el capítulo 16), hay una obra que sobresale por su paralelismo con ciertos elementos de la serie: *La condesa Cathleen*. Confiamos en que el siguiente análisis pueda iluminar algo más nuestro bosque.

En esta obra de teatro de 1912 se nos narra la leyenda de la condesa Cathleen, que muere para salvar las almas de los habitantes cercanos a su castillo. Lo que nos interesa aquí, sin embargo, no es la condesa, sino ciertos elementos y pasajes que fácilmente podrían aparecer en *Twin Peaks*. La obra tiene lugar en un oscuro bosque, como la serie que aquí nos ocupa, desde donde uno de los «antiguos dioses» (¿demonios?) llama, según un pasaje del primer acto. El paralelismo entre dos de las figuras principales de la obra, dos mercaderes, y Bob y Mike es notable. Los mercaderes son dos demonios del bosque cuyo fin es conseguir almas, pero este bosque también está habitado por otros muchos espíritus, que, en el segundo acto, hablan de cómo llevan mil años danzando y que son denominados en el último acto «bailarines del bosque». Por último, se habla de la existencia de búhos en ese bosque,

búhos que susurran con voces humanas y que poseen rostros humanos, búhos que son una de las formas que pueden asumir los demonios de la obra. Las similitudes son claras. En estos elementos de la obra (¿fruto de una visión de Yeats?, ¿tomados de leyendas populares?, ¿creencias de la sociedad secreta que regentaba Yeats?) se muestra un escenario bastante parecido al de la serie. Si bien la semejanza entre los mercaderes y Bob y Mike no nos proporciona mucha información, puesto que ya les hemos identificado como demonio y espíritu humano respectivamente en las anteriores líneas, la alusión a espíritus danzantes recuerda a Bob y el Enano (Leland bailaba frenéticamente y el Enano baila cada vez que aparece), lo que significa que sus figuras, aparte de ser concebidas de acuerdo con la demonología católica, exhiben una influencia del esoterismo de Yeats en el que, lamentablemente, no podemos ahondar puesto que su pensamiento, al pertenecer a una sociedad secreta, no se podía hacer público. Y, sobre todo, es enriquecedora la importancia de los búhos en la obra de teatro, ya que nos permite arrojar luz sobre el que seguramente sea el aspecto menos claro de lo paranormal en nuestra serie: los búhos. ¿Qué papel representan exactamente en la historia? Parecen encontrarse en los momentos cumbres de influencia demoniaca. Así, se oye a un búho cuando el mayor Briggs desaparece en el bosque; el mensaje que recibe del espacio advierte de que «los búhos no son lo que parecen»; incluso se nos muestra una escena en la que Bob aparece con un rostro con rasgos de búho. *La condesa Cathleen* nos presenta esta misma concepción de los búhos como animales peligrosos por su cercanía con lo paranormal, que incluso poseen caras y voces humanas. La explicación que nos da es que los búhos son formas que adoptan los demonios que habitan el bosque. De acuerdo con Yeats, entonces «los búhos no son lo que parecen» porque no son propiamente búhos, sino demonios, algo que encaja perfectamente con *Twin Peaks*.

3. Conclusión

Hemos entrado en Ghostwood. Hemos sacado la primera de nuestras linternas, la demonología católica, y se nos ha arrojado cierta luz, si bien solo parcial. Esta luz nos ha permitido visualizar a dos de los habitantes del bosque, Bob y Mike, e identificarlos como espíritus, el primero inhumano y el segundo, seguramente, humano (aunque por falta de datos demonológicos la identificación ha tenido que ser solo parcial). Dedujimos que Bob era de naturaleza demoniaca por el intenso olor a quemado que lo acompañaba, por la *circumdatio* que ejerce sobre Cooper y Laura, su interés por el alma, sus cambios de forma, la alteración de leyes físicas a su alrededor, el cambio de los rasgos físicos de su huésped, su fuerza sobrehumana, por alimentarse del miedo y por su conocimiento de hechos pasados de la vida de los personajes que no debería conocer. Sin embargo, parece probable que Mike sea un espíritu humano por su mención a una vida física pasada y por su conversión al contemplar a Dios, algo altamente improbable en un demonio. El Gigante, por lógica,

se nos ha presentado como un ángel no caído que se presenta en medio de una viva luz y que tiene por objetivo ayudar al bien. La otra linterna paranormal, la yeatseana, nos ha permitido identificar a «los que no son lo que parecen» como formas demoniacas que preludian una actividad preternatural. Confiamos en que la excursión hacia las tinieblas del bosque haya sido de su agrado. Iniciamos el camino de vuelta a la luz.

El enigma del sexo

por Mariló García

*El sexo es una cosa fascinante. El sexo debería ser como el jazz.
Puede tener la misma melodía, pero hay muchas variaciones en él.
Cuando empiezas a recibirlo, es chocante aprender que algo como eso pueda
ser sexual.
Es algo extraño. Pero es un hecho real de la vida al mismo tiempo.*

David Lynch.

Twin Peaks no es Carretera perdida ni Terciopelo azul, pero una vez analizada desde el punto de vista más erótico descubrimos que también esconde los mismos toques de pasión, celos, intrigas y una manera diferente de mostrar el sexo, alejado del cine más comercial. Hablamos de una serie de televisión, pero también de su precuela en forma de película, donde Lynch sí mostró desnudos y una mayor complejidad sexual.

Mientras algunos personajes se atiborran de donuts y cafés, otros se alimentan del sexo, del crimen y la violencia. Prostitución, drogas, incesto, chantajes, ambición desmedida, locura... un cóctel explosivo en el que no faltan las pinceladas sensuales y los diálogos más picantes. Algunos, tal vez, autobiográficos. Como cuando los poderosos dueños del pueblo, Benjamin (del hotel) y Catherine (del aserradero), se encierran en un motel donde lo único que hacen es el amor y comer y beber, secuencia que parece remitir a aquella vez en la que el propio Lynch permaneció tres días con su primera novia en la habitación de un hotel.

Si Lynch perdió su virginidad al final de la high school en una excursión en verano a Virginia Beach, en Twin Peaks se toca el tema con el personaje de Audrey, paradójicamente, una auténtica Lolita, que, a diferencia de sus amigas (la casada Shelly, la aparentemente dulce Donna, la resuelta Laura), nunca se ha acostado con nadie, aunque, insisto, pareciera todo lo contrario. En Audrey vemos una de las claves del cine de Lynch: personajes que quieren mostrarse tal y como son (o les gustaría ser), pero que, al mismo tiempo, ejercen un gran control sobre ellos mismos.

Laura, esa chica que asoma su cara angelical constantemente en una foto enmarcada en oro, representa, sin embargo, el lado oscuro de una sociedad que parece perfecta. Laura consume cocaína, se acuesta con diferentes hombres, se prostituye a través de las páginas de una revista de contactos, lleva una doble vida. En Twin Peaks se mezcla la realidad más cruda (Laura es violada por su padre) con lo sobrenatural (el padre está poseído por una fuerza diabólica). Las mujeres en Twin Peaks son, la mayoría, víctimas de malos tratos o de infidelidades o de una sexualidad oscura. Nos alegramos cuando ellos, los hombres buenos, parecen

proteger a estas mujeres (el caso de Bobby y Shelly o Ed y Norma); y nos alarmamos cuando ellas acaban huyendo de ellos, como si creyeran merecer el dolor de la soledad impuesta (Josie con el *sheriff* Truman o Laura con James).

El sexo, «la llave del fantástico misterio de la vida», según Lynch puede ser «lujurioso, tímido, violento, algo espiritual...» y queda reflejado en sus diferentes versiones también en Twin Peaks. Laura mantiene relaciones sexuales con hombres peligrosos porque le resultan placenteras, aunque eso le pueda costar la vida. Ese es el sexo más salvaje y violento de este idílico pueblo, un sexo inevitable, como lo puede ser también el vivido por una activa joven y un anciano, por un chaval y una mujer casada o por una antigua monja y el agente del FBI más atento de la historia de la televisión.

No podía ser otro número. Estos son los 69 guiños al sexo en la serie de David Lynch.

1. «¿No es extraño el sexo?». Declaración de intenciones del propio Lynch por boca de la asesinada Laura. La primera vez que escuchamos hablar sobre sexo en Twin Peaks, lo hacemos a través de una de las cintas grabadas por la adolescente a su psicólogo, el doctor Jacoby.

2. Hay un hombre misterioso que ha intentado matarla, explica. «Eso me excitó», confiesa. «Ese tipo sabe ponerme a cien». La referencia a un Corvette rojo nos lleva hasta Leo, un maltratador. A Laura, la reina del instituto, le pone cachonda el sexo más agresivo y peligroso.

3. «No eran monjas». La moral aparentemente intachable de los habitantes del idílico pueblo de Twin Peaks puesta en entredicho. Jacques Renault confirma algo sorprendente: Laura y Ronette, la otra chica superviviente del ataque, iban a menudo a la cabaña de las cortinas rojas para practicar sexo con él y con Leo.

4. De hecho, la autopsia de Laura demuestra que en las últimas horas mantuvo relaciones sexuales con, al menos, tres hombres.

5. El tercer hombre. Pero ¿quién mató a Laura Palmer? La pregunta del millón esconde el horror con mayúsculas. Leland Palmer, abogado y miembro respetable de la comunidad, mantiene relaciones sexuales con su propia hija, poseído por el espíritu maligno de Bob.

6. Según la película Fuego, camina conmigo, Laura, adicta a la cocaína, entraba en un estado de *shock* en el que le era difícil recordar. «¿Quién eres?», le pregunta varias veces al enigmático hombre que la está violando, hasta que consigue reconocer en su rostro a su propio padre, motivo por el que este acabará asesinandola.

7. «Si no está dentro de mí, acabará conmigo». En la película, Laura se confiesa a Harold, el hombre de las orquídeas que no sale de casa. Le dice que es real, que entra por la ventana y que ha sido suya desde los 12 años. Es

escalofriante pensar que Leland ha mantenido una relación incestuosa con su hija durante cinco años.

8. Escena fantasmagórica. El ventilador de la casa de Laura da vueltas, cuando se oye: «Quiero saborear tu lengua». Esa imagen perturbadora se repite varias veces también en la serie.

9. Leland mantuvo relaciones sexuales con Teresa Banks, la primera víctima de la trama. «Eres como mi hija», le llega a decir. Leland le tapa los ojos y le pregunta: «¿Quién soy?». «No sé», responde ella. «Exacto».

10. Teresa le consigue a Leland un par de chicas. Cuando se asoma por la ventana del motel y las ve en ropa interior, son su hija Laura y Donna. Aunque paga por el servicio, huye de allí sin que le vean. Obsesionado, en otra escena, Leland las recuerda así de nuevo.

11. ¿Cuál es el perfil de las víctimas? «Rubia, va al instituto, practica sexo y toma drogas». Antes del asesinato de Laura, el agente Cooper, encargado del caso, cree que la chica «está pidiendo ayuda». «La mitad de las adolescentes americanas son así», remata su cínico compañero del FBI, Albert.

12. «¿Por qué me será tan fácil gustar a los hombres? No me tengo que esforzar mucho, aunque si lo intentase con más empeño...». Laura conoce perfectamente su fuerte atractivo sexual, lo que no deja de repetir en las cintas que graba para su psicólogo.

13. Laura atrae a los hombres maduros, pero también, obviamente, a los chicos de su edad. Por si su vida sexual no era lo suficientemente agitada, Laura mantenía una relación clandestina con James, el motero con chupa de cuero, pero «excesivamente dulce», a espaldas de su novio oficial, Bobby, capitán del equipo de fútbol, al que solo utilizaba para conseguir drogas.

14. Otra de las mujeres con más sex appeal de Twin Peaks es la sufrida Shelley, casada con Leo pero enamorada de Bobby. «¿No soy suficientemente estimulante?», pregunta la camarera a Bobby. «Muñeca, eres como un cohete de tres pisos en forma de cohete de bolsillo». La mujer de Leo y el novio de Laura se desean, intentan ocultar su pasión, pero no pueden evitar que salten chispas cada vez que se miran a los ojos.

15. Shelly y Bobby son la pareja enamorada de la serie, la más *sexy*. Pero, ojo, Lynch añade un matiz retorcido: no hay nada que les excite más que imaginarse a Leo, el marido cornudo, entrando por la puerta y pillándolos.

16. Cualquier momento es bueno para el sexo. Cuando Bobby visita a Shelly en el hospital, aprovechan para jugar a los médicos. «Voy a comerte entero» es una de las grandes frases de Shelly.

17. Cuando Leo entra en coma, Shelley, que trabaja como camarera, reclama a Bobby una niñera que lo cuide. «Una niñera francesa, mejor», ríe el siempre inconsciente Bobby, lo que les provoca excitación y que se besen

encima de Leo.

18. De entre todos los escenarios de Twin Peaks, el más lujurioso (además de la famosa cabaña con cortinas rojas) es Jack el Tuerto, un burdel con apariencia de casino. El lado oscuro de Twin Peaks. Allí pasa de todo y, normalmente, nada bueno.

19. Propiedad de Benjamin Horne, el dueño de medio pueblo, Jack el Tuerto es el lugar al que llegan las dependientas guapas y jóvenes que trabajan en sus almacenes, futuras prostitutas vestidas como conejitas de *Playboy*.

20. Laura no solo fue una de estas chicas de alterne si no que consiguió enamorar al propio Horne, con el que también mantuvo relaciones sexuales. Como todo culebrón que se precie, Horne es, además, el padre de su amiga y compañera de clase, Audrey.

21. Escena mítica donde las haya. Audrey consigue trabajo en Jack el Tuerto doblando con su lengua el rabito de una cereza. Sencillamente, puro sexo.

22. Bobby, que comienza a trabajar para Benjamin Horne, invita a Audrey a un helado y ella le susurra, para su asombro: «Prefiero un polo, me encanta chupar».

23. En una de las habitaciones de Jack el Tuerto se da una de esas escenas con las que Lynch se debió frotar las manos. Si Leland, el abogado de Horne, se lo montaba con su hija Laura; Horne a punto está de acostarse con su propia hija, Audrey, cuando esta, con una máscara, investiga *in situ* el asesinato de su amiga. «Sabes cómo interesar a un hombre. Eso es tener la mitad de la batalla ganada», le dice él. No se llega a consumir el asunto y Audrey descubre perpleja cómo se las gasta su padre, lo que usará para chantajearle.

24. El hermano de Benjamin, Jerry, frecuenta el burdel como si fuera su segunda casa. En su viaje de negocios a Tokio, Benjamin no duda en afirmar que su hermano estará rodeado de geishas.

25. «¡Rómpemelo!». Pareja perfecta donde las haya, el *sheriff* Harry Truman y la exótica Josie representan el sexo más bello, tan sofisticado como natural. El enamorado Harry no duda en arrancarle el picardías a la china, en un arrebatado de pasión frente al fuego de la chimenea.

26. Sin embargo, Josie esconde un oscuro pasado, cuando trabajaba para Thomas Eckhardt en Hong Kong. Eckhardt la recogió de la calle siendo menor de edad y le enseñó los negocios. Fue «mi padre, mi maestro, mi amante». Otra relación más entre una menor y su mentor.

27. Josie se casó con Andrew Packard, el socio de Eckhardt y hermano de Catherine. En Twin Peaks, Andrew, supuestamente, muere, y Josie comienza una verdadera historia de amor y de pasión con Harry, no ajena a inesperadas

visitas llegadas desde Hong Kong.

28. A espaldas de Harry, Josie se acuesta con Lee, un compatriota de Hong Kong que trabaja para Eckhardt y que trata a Josie como si fuera de su propiedad. Cuando Harry se entera, su instinto le lleva a protegerla. Josie es una persona que siempre ha necesitado un hombre a su lado.

29. Muchos son los medios de comunicación que se utilizan en la serie. Uno de ellos es la revista de contactos *Flesh World* donde Laura anuncia sus servicios. «Estudiante joven necesita aprender el arte del amor. Solo hombres maduros y generosos». Esta es una de las piezas clave de la investigación llevada a cabo por el agente Cooper.

30. La revista *Flesh World* da lugar también a un divertido malentendido cuando Andy, el torpe ayudante del *sheriff*, se lleva un ejemplar al baño para su prueba de esterilidad. Lucy, su dubitativa novia, le pilla, echándole en cara que prefiere «las revistas guarras» a ella.

31. James, enamorado de Laura, parece ver reflejado en ella el recuerdo de su propia madre, una mujer alcohólica que, según él, «se acostaba con muchos hombres».

32. Momento Lolita. Hasta que no aparece el apuesto John, Audrey está idílicamente enamorada del agente Cooper con el que no duda en flirtear. Cuando este entra en su habitación del hotel y se la encuentra desnuda en la cama se acaba el episodio, creando uno de los cliffhangers más *sexy* de la primera temporada. Pero todos sabemos que Cooper es un tipo honesto y muy correcto.

33. Leo, Bobby y Shelly no son el único trío en discordia. Paralelamente, Norma, la jefa de Shelly en la cafetería, sufre los abusos de otro maltratador (Hank), recién salido de la cárcel, mientras mantiene relaciones con Ed, que, aunque casado con Nadine, lleva secretamente enamorado de Norma toda la vida. Hank, Ed y Norma son la versión madura, el futuro previsible, de Leo, Bobby y Shelly. El sexo entre Ed y Norma se trata desde la resignación, y también desde un profundo respeto.

34. Sueños premonitorios. «Presiento que esta noche voy a soñar. Sueños sucios, ¿sabes? De esos que te gustan». Las cintas grabadas por Laura para el doctor Jacoby reflejan siempre el confuso estado de la joven.

35. Sexo y drogas. Blackie, la madame de Jack el Tuerto, juega con la novata Audrey, a la que seduce con la mirada. Cuando descubre que es la hija de Horne, su jefe, graba a Audrey con una cámara para chantajearle y conseguir parte del negocio. «Es lo que tu padre hizo conmigo», le dice Blackie, vengativa, mientras droga a Audrey con heroína.

36. Blackie es la lujuria personificada. Nadie se come una fresa como ella.

37. Blackie, celosa de su hermana Nancy, le pregunta a Jean, su amante, qué le hace Nancy que no le haga ella. «Es algo nuevo». Pero nos quedamos

sin saber de qué nueva técnica sexual se trata.

38. Durante la investigación en Jack el Tuerto, Ed ayuda a Cooper. La tapadera de su disfraz es la de ser dentista, pero Ed se confunde y le cuenta a Blackie la verdad, que tiene una gasolinera. Blackie, confusa le espeta: «Tengo un Chevy que tiene un problema de caries». Y Ed continúa la broma con picardía: «Lástima que no seas tú quien necesita un empaste».

39. El agente Cooper, un extraño en Twin Peaks, es un tipo intachable en su conducta, al que le rompieron el corazón, pero del que no conocemos ningún tipo de fantasía sexual. Hasta que es abatido a tiros y cree morir. «Me hubiera gustado hacer el amor con una mujer por la que sintiera gran afecto». De tan perfecto resulta extrañamente morboso.

40. De hecho, Cooper ve el sexo como parte de la fragilidad humana al hablar sobre la revista de contactos *Flesh World*, que le ha sido de gran uso para su investigación. «Es agradable comprobar que colabora con la ley una empresa que se enriquece con las debilidades humanas».

41. El sexo como amenaza constante en Twin Peaks. Cuando Donna se pone las gafas de sol de Laura se transforma en una especie de *femme fatale*, poseída por el espíritu de su amiga fallecida. Tras la muerte de Laura, Donna y James se convierten en amantes. Donna visita a James, encerrado en el calabozo. Se besan con pasión entre los barrotes, pero él se aparta. «¿No te gusta que te desee?», le dice ella, mientras le chupa uno de sus dedos.

42. «Parecía que quería hacer el amor conmigo entre los barrotes, sin importarle la gente que había allí», le explica asustado James a Maddie, la prima de Laura, secretamente enamorada de él.

43. Catherine y Benjamin Horne mantienen una intempestiva relación adúltera. Cuando Benjamin cree que ella ha muerto en un incendio provocado por Leo, promete: «Si no le cuelan el incendio a la difunta Catherine y a su camarada Leo, renuncio al sexo». La risa de su hermano Jerry lo dice todo.

44. Cuando Catherine reaparece, y a pesar de saber que Benjamin tuvo que ver en su intento de asesinato, ella le dice: «Por horrible que parezca no puedo evitarlo. Haces vibrar mi cuerpo, bésame». La atracción sexual entre estos dos traspasa todas las barreras.

45. Sumando todas sus conquistas, Benjamin Horne es uno de los *playboys* de Twin Peaks. Casi cuando creíamos que no iba a aparecer ninguna más, Donna descubre que su padre no es el doctor Hayward si no el propio Horne, que mantuvo una relación con su madre, consentida por su propio padre. Así que, en realidad, Donna y Audrey son hermanastras, aunque no se parezcan en nada.

46. Otra de las claves de la investigación del asesinato de Laura Palmer es su diario, que esconde entre sus páginas numerosas alusiones sexuales. «Mis oscuros sueños y ansias de hombres importantes... los diferentes modos en

que me agarran y dominan por completo...». En otra ocasión, Laura se refiere a Bob, su violador, como «amigo de mi padre».

47. La siempre reservada Donna le confiesa a Harold, el amigo de Laura que nunca sale de su casa, cómo era salir con Laura. Con su narración intenta seducirle para ir ganando su confianza y que le cuente los secretos de su amiga. Tenían 14 años, llevaban minifaldas ajustadas y quedaron con tres chicos de 20, narra Donna. «Nos hacían sentir mayores». Acabaron en una fiesta, junto a un arroyo en el bosque, bailando, quitándose la ropa. Mientras Laura se besaba con dos de ellos, ella lo hizo con el tercero. Nunca le volvió a ver. «La primera y única vez que me enamoré», se dice Donna.

48. Nunca antes una orquídea resultó tan poderosamente *sexy*. Dentro de su casa, Harold las cultiva. Le muestra a Donna el pétalo inferior, que «tiene la forma del labio inferior». Una pista de aterrizaje para que los insectos la polinicen. «Qué romántico», dice ella. Y se besan.

49. Algo parecido a la anécdota que le cuenta Donna a Harold lo vemos en la película *Fuego*, camina conmigo, aunque de una forma menos idealizada. Donna y Laura acaban en un oscuro antro con dos tipos y Jacques Renault. A diferencia de la serie, en el filme que sirve como precuela sí se muestran desnudos (top less) y hasta un explícito cunnilingus por debajo de una de las mesas del local.

50. «¿Queréis follaros a la reina del baile?», les dice Laura. «¿Vas a cumplir pequeña?», le exigen. «Tarde o temprano». Laura le sujeta con fuerza: «¿Estás dispuesto a ir hasta el final, estás dispuesto a hacérmelo?».

51. La catadura moral de Jacques Renault, uno de los hombres que se acostó con Laura la noche en que murió, se revela en la película que sirve como precuela. «El mañana no existe porque no llegará nunca», le dice Jacques mientras besa a Laura. «No soy Jacques, soy el Gran Rabo en persona». «Y yo, la conejita», le contesta Laura. «Vaya conejo que tienes». Jacques acaba llamándolas «su sándwich favorito de colegialas».

52. El sexo entre animales. «Cuando las plateadas truchas suben la corriente solo van pensando en una cosa: sexo. Una mosca verde las desconcentra de su obsesión». Así se despide el agente Cooper cuando el *sheriff* Truman le regala un anzuelo.

53. Otra pareja que acude al burdel son Hank, el marido exconvicto de Norma, y el nuevo marido de la madre de Norma, Ernie. Se alían los muy golfos para robar a la madre, mientras se divierten con las prostitutas. Van vestidos de caza, una tapadera que de poco les sirve ante la perspicaz Norma. «¿Cogísteis algo?», le dice Norma a Ernie. «Espero que no», balbucea él.

54. Para el sexo no hay edad. Hay un personaje en *Twin Peaks*, un anciano, que la diña mientras practica sexo con su joven esposa, Lana. Dougie, dicen, «murió con las botas puestas». Andy, el ayudante del *sheriff*,

lee en voz alta un libro (*My secret life*, de Chris Gerrity) que se encuentra sobre la cama: «Una vez estimulada la mujer responderá de tal manera que la piel alrededor de su... por dios». También vemos el *Kamasutra*. «Este es el arma homicida, esto le ha matado», dice el hermano del fallecido, también de avanzada edad. «Podía haberle volado los sesos con un rifle». Y luego añade mirando al fallecido: «Nunca le supiste decir que no a una mujer». Cuando sale del cuarto se encuentra a la mujer: «Tanto darle al sexo, ¡arderás en el infierno!» «Lo mató a polvos», masculla. Secuencia hilarante donde las haya.

55. Posteriormente, el doctor Jacoby deja claro que Lana no es ninguna bruja, ya que los hombres se rinden a sus encantos. «Lo que posee es un gran apetito sexual, un conocimiento de la técnica, la anatomía y el tacto que pocos hombres han podido experimentar o han tenido la habilidad de obtener». «¿No hace mucho calor aquí?», exclama Harry.

56. En un giro de los acontecimientos, el hermano de Dougie se enrolla con Lana, la viuda de su hermano. Por lo que comenta, su apetito sexual continúa activo. «Haré lo que sea gatita y lo haré con todas mis fuerzas. No creo que tengas ninguna queja. Te lo he demostrado estos días».

57. Armas de mujer. James intenta huir de Twin Peaks, confuso por su amor hacia Laura y Donna. En su camino se cruza con una atractiva y adinerada mujer que le asegura, falsamente, sufrir malos tratos por parte de su marido. Entre salto y salto de cama, James será seducido para acabar con él, aunque no logrará involucrarlo finalmente.

58. Uno de los cameos más ambiguos es el del actor David Duchovny, policía del FBI que llega a Twin Peaks vestido de mujer. Como Denise, su nueva identidad, conoce a la atractiva Audrey, cuando esta besa a Cooper. Denise le pregunta a Cooper por su edad, ya que, aunque parezca femenina, a él «le gustan las mujeres».

59. «Deseo ardientemente que tengamos una cita». Nadine, la mujer de Ed, sufre un accidente por el que pierde la memoria y cree volver a ser una joven estudiante. Además, inexplicablemente adquiere una fuerza sobrehumana. Desde ese momento acosará al joven Víbora, ex de Donna, hasta conseguir llevárselo al huerto. Tras una apasionada noche de hotel, Víbora le confirma al recepcionista que han tenido «una noche increíble», mientras Nadine chupa un chupachus sin quitarle ojo.

60. «¿Es sexualmente activa?». El doctor le pregunta a Ed, todavía su marido, por Nadine, a lo que Ed, visiblemente agotado, responde: «Cada mañana me levanto como si un camión me hubiera pasado por encima». «Exceso de adrenalina, paciencia», le sugiere el doctor. El sexo más teenager como consecuencia de una enfermedad.

61. ¿Y cómo se lo explica el joven Víbora a su amigo Bobby que no entiende su relación con una señora mayor? «¿Sabes lo que es combinar la

madurez sexual y la fuerza sobrehumana?». Víbora le dice algo al oído que no escuchamos. Y Bobby grita, sorprendido. Nos quedamos con las ganas de saber la técnica secreta de Nadine.

62. «Dick se ha calentado con tanta jovencita». En el hotel de Twin Peaks se organiza un desfile para salvar a las comadreas. Lucy, que se debate entre su amor por su novio de toda la vida, Andy, y por el ególatra Dick, se muestra celosa por la actitud de este último. Dick y Lucy mantienen una torpe relación sexual, la peor de todas.

63. *Coitus interruptus*. Jones, la ayudante de Eckhardt, intenta asesinar al *sheriff* Truman cuando este ha bebido más de la cuenta en un intento por superar la muerte de su amada Josie. Jones se acuesta en la cama de Harry en salto de cama, saca del liguero un pequeño frasco y humedece los labios de Harry, luego los suyos y le besa en una secuencia muy sensual. En su delirio, el resacoso Harry cree ver a Josie, momento que aprovecha Jones para sacar un cable e intentar estrangularle. Cuando Harry se zafa de Jones, ella cae al sofá, dejando al descubierto sus ligeros. Una de las peleas visualmente más *sexy* de la serie.

64. Cuando Audrey conoce a John le miente, diciéndole que tiene 18 años. Ella, siempre tan echada para adelante y seductora, le confiesa que es virgen, a pesar de su paso por Jack el Tuerto y a diferencia del resto de sus amigas. Audrey pierde su virginidad en el avión de John antes de que este desaparezca de su vida.

65. Momento fugazmente procaz. Durante el concurso de Miss Twin Peaks, mientras el jurado delibera qué destacarían de las aspirantes, pasa un tipo por delante de la cámara con la escultura de un ciervo, en una explícita postura, como si estuviera penetrándolo por detrás.

66. Lana, la viuda más atractiva del pueblo, coquetea con Dick para asegurarse su voto en el concurso de misses. Lo arrastra al almacén de ropa con la excusa de buscar un accesorio y, en la oscuridad, ella le insinúa que lo que busca es «ESO», mientras le agarra la entrepierna. Dick confirma que ya lo ha encontrado. Posteriormente, provoca más de un infarto cuando realiza una danza exótica «de *jazz* contorsionista» durante el concurso.

67. «Quiero hacer el amor contigo». Siempre elegante, el agente Cooper, desilusionado en el aspecto amoroso, conoce a la camarera Annie, que llega a Twin Peaks tras su paso por un convento. Su delicada relación la vivimos como si fuera la primera vez.

68. Antes de su muerte, Laura anima a James a que no se reprima con ella, ya que hace mucho que está «muerta como un pavo en Navidad». Solo en la película Fuego, camina conmigo vemos esta fogosa relación entre ambos, cuando James le acaricia su pecho al descubierto.

69. En la habitación roja baila un enano y el agente Cooper se sienta en un

sofá mientras espera que Laura le desvele su gran secreto, quién la mató. Detrás de ellos se erige una estatua semidesnuda, con sus dos pechos al aire, como esos «picos gemelos» del título (Twin Peaks). Una Venus de Milo a la que hace referencia el propio David Lynch al interpretar al agente Gordon Cole. «Es de esas chicas que le hacen a uno lamentarse por no saber francés», dice de Shelley, «su Venus de Milo». Absoluta referencia al amor y al deseo sexual.

Conexiones, Contrastes y una Coda Austriaca

La pérdida de la inocencia y el melodrama lynchiano

por Israel Paredes Badía

Inicio

Antes de llegar a Twin Peaks y de divisar su famoso cartel en la carretera, merece la pena hacer una visita previa a Lumberton, en Carolina del Norte, que, al igual que Twin Peaks, es una pequeña localidad maderera aunque de contornos más urbanos. Allí ubicó David Lynch *Terciopelo Azul* tres años antes de realizar el primer capítulo de la serie *Twin Peaks*. Lumberton es un lugar tan anodino como fascinante, un espacio en el que parece no suceder nada y la vida transcurrir con normalidad. Por eso, cuando Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) descubre una oreja, la sensación de violentación de lo real, de lo cotidiano, se hace tan evidente. Por si fuera poco, Lynch nos avisa al comienzo de la película, con ese famoso plano en el que, tras contemplar como el padre de Jeffrey cae al suelo al sufrir un infarto y su perro, enloquecido, intenta morder el chorro de agua descontrolado de la manguera, la cámara se introduce en lo más profundo del verde e impoluto césped para que veamos lo que anida en su interior. Lynch revela en *Terciopelo azul*, como más adelante lo hará en *Twin Peaks*, y antes, aunque desde otras coordenadas, ya hiciera en *Cabeza borradora* y *El hombre elefante*, aquello que se encuentra bajo la fachada de la realidad.

Primera parada. Lumberton.

I

La consideración de Lynch como un cineasta de corte fantástico, no parte tanto de una cuestión de «tema» o de «argumento» como de forma, de estilo, de mirada. *Terciopelo azul* podría aseverarse que es hiperrealista en cierto sentido visual, y sin embargo en esa búsqueda de, en efecto, mostrar la realidad en toda su amplitud, enseñando tanto la superficie como su interior, se produce un elemento violento al

comprobar que la maldad, además en su estado más puro y más inexplicable, se encuentra ahí. Escondida, aparentemente imperceptible, pero real. El director norteamericano siempre ha percibido y mostrado la realidad desde la dualidad. No existe una sola forma de las cosas, aunque en ocasiones asuma que las cosas son como son y nada se puede hacer. Pero observa más allá de lo aparente, rasca en la superficie. Hasta *Corazón salvaje*, Lynch se fijó en las presencias físicas para ir hacia su interior. A partir de *Carretera perdida* y hasta *Inland Empire*, quizá su obra maestra, su interés fue contrario: ir del interior hacia el exterior. En *Terciopelo azul*, como poco después en *Twin Peaks*, tanto en la serie como, quizá sobre todo, la película, Lynch se propuso hurgar bajo lo idílico a través de diferentes variantes.

El Lumberton lumínico y cromático del comienzo de *Terciopelo azul* deviene pronto en un mundo de interiores oscuros, espacios cerrados en su propia naturaleza, como si existieran y se rigieran de modo independiente al exterior. Pero no es así. Están conectados con él. En *Twin Peaks*, no parece haber tanta diferencia entre los interiores y los exteriores gracias a una fotografía de colores ocres que da uniformidad a la serie y que se rompe en la película, la cual tiende al rojo y al negro como extrapolación de esa habitación roja que se presenta como vínculo entre dos mundos, aquí sí, uno de ellos netamente fantástico en su condición de irreal (no dentro del universo creado por Lynch, por supuesto, sino desde nuestra percepción). A pesar de las diferencias aparentes entre unos espacios y otros, hay algo que persiste en todos ellos.

II

Uno de las ideas, y quizá, si nos atenemos a las declaraciones del propio Lynch, que le llevan a plantear una serie televisiva, se encuentra su deseo de recuperar la naturaleza de *soap opera* de *Peyton Place*, serie que comenzó en 1957 a partir de la novela de Grace Metalious y que se extendió a lo largo de más de quinientos capítulos. Aunque desde entonces este subgénero televisivo tuvo no pocas derivaciones bien famosas, muchas de ellas convertidas en seriales de casi eterna longevidad en antena, Lynch quería rescatarlo desde una cierta raíz surgida de las bases del melodrama. La posibilidad de extender en el tiempo una variedad de tramas a partir de una principal que vehiculara la narración —en este caso, el asesinato de Laura Palmer, su investigación y, sobre todo, el efecto que produce su muerte en una pequeña comunidad— era algo que llamaba poderosamente la atención del cineasta,

quien en cierta manera había operado de manera similar en *Terciopelo azul*. El fortuito hallazgo de una oreja conducía al joven Jeffrey a autoproclamarse detective e iniciar una investigación que le llevará a realizar unos descubrimientos tanto externos —la maldad de Lumberton— como internos —su propia fascinación por ese mal y su ejecución—. Una excusa narrativa que tan solo es el detonante para, en los márgenes, radiografiar algo más. Claro que en *Twin Peaks*, el hallazgo del cadáver, y la potente imagen del rostro de Laura Palmer envuelto en plástico, la personalidad del Agente Especial Cooper y el contexto, en este caso, más marcadamente fantástico, hacían imposible desviarse del todo de la investigación. Pero a Lynch, aunque interesado en todo lo anterior, eso es evidente, tenía en mente un mayor interés en esas subtramas que iban conformando capítulo tras capítulo el universo de *Twin Peaks*.

III

Un elemento muy llamativo de *Terciopelo azul* es que a pesar de su clara ubicación temporal a mediados de los ochenta, visualmente parece recordar a los años cincuenta. La fascinación de Lynch por los años cincuenta es bien conocida. De hecho, aunque *Blue Velvet* en su versión de Bobby Vinton se popularizó a partir de los años sesenta, la canción original fue escrita e interpretada ya a comienzos de los cincuenta. En *Terciopelo azul*, como decíamos, no se juega a crear un contexto temporal confuso, sino que Lynch manipula el espacio e introduce una cierta ruptura en las imágenes al hacernos recordar los años cincuenta: las cafeterías, la decoración de interiores, incluso las imágenes de los suburbios del comienzo y del final podrían fácilmente evocar aquella década. Esto produce una extrañeza que aumenta el componente fantástico de la película, porque pervierte la realidad para, sin dejar de apostar por un cierto sentido de hiperrealismo, crear un espacio diferente. Pero esta conexión entre décadas, como sucederá en *Twin Peaks*, sin embargo, y aunque provoque cierto halo de fantasmagoría, obedece a que Lynch mira muy cerca al melodrama de los cincuenta.

IV

Los elementos más siniestros, extraños y extravagantes de *Terciopelo azul* y *Twin Peaks* tienden a estar casi siempre por delante en cualquier acercamiento a ambas, quizá con bastante lógica. Sin embargo, suele pasarse con bastante rapidez, y convenientemente, por encima de otros elementos presentes en la obra de Lynch y que son tan definitorios como relevantes para comprenderlas. En su afán por crear una realidad de la que surja un interior oculto, una forma muy especial de hiperrealismo, Lynch hiperboliza a los personajes y las acciones. Lleva hasta el extremo las situaciones y maltrata considerablemente a muchos de sus personajes.

Segunda Parada. Oz

I

Lynch ha manifestado en varias ocasiones su fascinación por *El mago de Oz*. Aunque en apariencia su universo y el del clásico de Fleming no parecen tener mucho en común, basta para ver *Corazón salvaje*, en cierto modo una reescritura de ella, para comprender muchos de los motivos por dicha fijación. Un mundo onírico que sustituye la realidad pero que surge de esta, la lucha entre el bien y el mal —quizá la base de gran parte del cine de Lynch—, lo siniestro y lo abyecto bajo lo idílico, la fabulación y su capacidad transformadora, son algunos puntos de unión. De *Terciopelo azul* a *Corazón salvaje*, con la serie y la película de *Twin Peaks* de por medio, Lynch llevó a cabo varios viajes iniciáticos basados en el abandono de la inocencia. Jeffrey y Sandy, los tres jóvenes de *Twin Peaks*, incluso Laura Palmer, Sailor y Lula, son jóvenes que apenas acaban de dejar la adolescencia, unos más que otros, y se enfrentan a una realidad no solo dura, también siniestra. La presencia del mal en estado puro, sin una forma clara y de naturaleza incierta, ocasiona que su todavía estadía en la inocencia poco a poco vaya variando. Su itinerario está lleno de descubrimientos desagradables, de dolor y de violencia; durante él irán variando, en ocasiones de manera forzada, buscando adaptarse, hacerse más duros para poder afrontar las difíciles situaciones a las que se han visto abocados. Solo Sailor parece capacitado para, desde la violencia, hacer frente a todo, y sin embargo acabará siendo una víctima de su autodeterminación. Lynch se acerca a estos mundos perversos a

través de la mirada de la inocencia, lo cual puede producir en ocasiones extrañeza, que es precisamente lo que el cineasta persigue, incomodar al espectador situándole en una perspectiva que posiblemente rechazará con rapidez.

Además de recoger ese viaje hacia Oz, ese viaje onírico del blanco y negro al color, pero un color en el que la presencia del Mal es constante, una amenaza que enturbia un sueño que conduce a Dorothy a desentrañar que el Mago no es más que una persona real, reduciendo el fantástico a la construcción de este desde la manipulación, esencia del cine, por otro lado, Lynch recurre al melodrama como base a partir de la cual ir desarrollando este conjunto de obras. Como, en otro sentido, también lo hará en *Carretera perdida* o *Munholland Drive*. ¿No son, en ambos casos, también descubrimientos desde la inocencia de una realidad turbia y violenta? Por no hablar de *Una historia verdadera*, para muchos una película con la que Lynch se alejó de su mundo y que en cambio es tan lynchiana como el resto. O *Inland Empire*, con la que Lynch llevó el medio digital hasta cuotas no trabajadas hasta el momento y que parte, igualmente, de una base melodramática mucho más compleja que en sus anteriores obras. Lo valioso del trabajo de Lynch es que toma el melodrama simplemente como base a partir de la cual ir construyendo, junto con otros elementos y géneros, a través de un trabajo que es tanto argumental y temático como formal y visual para dar forma, finalmente, a un trabajo personal e intransferible.

II

Twin Peaks permitió a Lynch poder abrirse en varias direcciones diferentes aunque todas ellas confluyentes dentro del universo creado en la serie. Paralelamente a la investigación sobre la muerte de Laura Palmer y la presencia del Mal en la comunidad, la cual en los últimos capítulos irá tomando formas cada vez más estrambóticas hasta concluir en un final de serie tan chocante como lógico a este respecto, Lynch, y Mark Frost, crearon a una serie de personajes cuyas «pequeñas» historias, en apariencia desligadas del asunto criminal, son las que realmente hacen posible el desarrollo de la serie. Y lo que más interesaba a Lynch. Basta ver el final del piloto de la serie en su versión Europea, que fue comercializada en video como largometraje, para comprender el poco interés de Lynch en resolver el misterio. Un misterio —el del asesino de Laura— que al comienzo de la serie, según sus declaraciones, ni Lynch ni Frost tenían del todo claro. Bob, de hecho, surgió como personaje de manera fortuita al colarse el rostro del actor —en realidad parte del

equipo de atrezzo— en un plano, circunstancia que Lynch aprovechó, porque se trataba de una presencia lo suficientemente perturbadora y podía funcionar.

A Lynch le atraía la idea de poder extender semana tras semana las historias de *Twin Peaks*, aunque no contó con dos elementos fundamentales: la audiencia, que marca la longevidad de una serie, y, en relación a esto, el gusto de los espectadores. Una vez resuelto el caso, y aunque surgieran otras posibilidades, el interés por esos personajes decayó considerablemente, a pesar de que la serie se encontraba en el momento más interesante para Lynch. Claro que ese interés era inicial y relativo, pues el director se encontraba al final de la serie rodando *Corazón salvaje* y hasta el último y magnífico capítulo de la serie tuvo en su trayecto final una presencia bastante vaga. En esas «pequeñas» historias nos encontramos con un enorme número de personajes que van trazando un desarrollo narrativo complejo en su diversidad. Una maraña argumental en la que si bien no todas las historias funcionan igual de bien, o lo hacen de manera intermitente, sirven de contrapunto para la investigación criminal.

III

En *Twin Peaks*, la serie, luego hablaremos de la película, Lynch y Frost tomaron varios géneros, tanto televisivos como cinematográficos, para aunarlos en perfecta sintonía y dar forma a algo diferente. Si el asesinato de Laura Palmer nos sitúa en el mundo del policíaco, ampliando este con subtramas de drogas, prostitución, corrupción y asesinatos más allá de la muerte de Laura, a esto se debe añadir todo tipo de enredos de los personajes que, con mayor o menor relación con el caso, apuntalan la que se presupone principal línea narrativa mediante un componente emocional que, sobre todo en su primera temporada y parte de la segunda (hasta que Leland Palmer fallece en prisión), posee una gran fuerza. En *Twin Peaks* asistimos a diferentes historias que funcionan no solo en el desarrollo narrativo de la serie, sino que también en su conjunto van definiendo *Twin Peaks*; y, a la inversa, transmiten la sensación de que esas vidas, la extrañeza de algunas de ella, no pueden desarrollarse en otro contexto físico.

Lynch y Frost no tuvieron reparos de confrontar la línea policíaco-fantástica con unas historias más «mundanas» que entroncan a la perfección con la idea de crear una *soap opera* diferente. Los entramados sentimentales de los personajes, tanto presentes como pasados, tanto de adultos como de los más jóvenes, tanto los más simples como los más complejos, los triángulos y sus conflictos derivados, aportan un componente

melodramático muy del gusto de Lynch, si bien, en este caso, llevado hasta un extremo y una extensión que en una película —por acumulación— se presenta imposible, de ahí el interés de Lynch por el formato. El gusto de Lynch por la rareza de lo cotidiano aparece expresado en toda su magnitud en esas relaciones, en los comportamientos de los personajes. En ocasiones, se tiene la sensación de que lo verdaderamente extraño en *Twin Peaks* no se encuentra tanto en esa presencia extraña llamada Bob, ni en sus oscuros bosques, ni en los sueños de Cooper ni en esa habitación roja que sirve de frontera entre dos mundos, sino más bien, o también, en los hogares de los habitantes del pueblo.

IV

La introducción, sobre todo en la primera temporada y primeros capítulos de la segunda, de una telenovela llamada *Invitación al amor*, única presencia diegética televisiva de la serie, supone un apunte tan irónico como pertinente. Lynch muestra un modelo televisivo que está tomando desde su raíz, desde sus bases constitutivas, para reescribirlo y darle una forma diferente. Pero, y esto es lo mejor, no desde una postura altiva, sino desde una mirada que implica cierta clase de respeto. Crea una comunicación clara entre lo que sugiere esa serie y lo que sucede en la suya, como si de esa manera enfatizara la artificialidad propia de la serie, de sus personajes, constatando que estamos ante el terreno de la ficción, de la representación, y que es así como debe ser tomado aquello que sucede en pantalla.

Pero Lynch mira más allá de la estructuración de los seriales televisivos de corte melodramático. Aunque parte de una acumulación de personajes y situaciones, parte indisociable de ese tipo de producciones televisivas, que, como decíamos, sirve a su vez a otros propósitos atmosféricos y representacionales (a la vez que algunos de ellos se relacionan directamente con Laura Palmer), el cineasta parece mirar, como ya hiciera en *Terciopelo azul*, al melodrama, sobre todo al de los cincuenta. No se trata de una reconstrucción directa ni incluso de una reescritura postmoderna, sino de una asimilación muy personal, casi intuitiva, del cineasta. Es decir, Lynch recupera elementos para introducirlos en un contexto más amplio, extendiendo el relato y creando varios caminos narrativos que se conectan, complementan y retroalimentan para, al final, dar como resultando un conjunto heterogéneo en cuanto a género pero homogéneo en tanto a tono y atmósfera. Porque en ambos casos, incluso cuando estamos ante historias en apariencia «normales» frente a las «anormales» surgidas de

lo fantástico, lo cierto es que hay extrañeza; una rareza que, sin embargo, acaba resultándonos cercana, reconocible. A pesar de los diferentes directores y guionistas de la serie, y a pesar también del variable interés de esta en sus distintos tramos, lo cierto es que *Twin Peaks* mantiene una coherencia enorme en su desarrollo en cuanto a apuesta estética y visual que ayuda considerablemente a que todos los elementos estén cohesionados con gran naturalidad. Tanto que capítulo tras capítulo, *Twin Peaks* y sus habitantes y sus problemas, terminan resultando enormemente humanos a pesar, o gracias a ello, de esa extrañeza.

V

Si en *Terciopelo azul* la iconografía de los cincuenta se colaba en los planos de una manera clara rompiendo su contextualización coetánea, o, mejor dicho, violentándola en busca de crear una sensación extraña, en *Twin Peaks* hay una mayor sutilidad o, simplemente, un trabajo diferente al respecto. Varios ejemplos de esa recuperación abierta en varios sentidos a un cierto recuerdo de los cincuenta: la cafetería Doble R, tanto en su decoración como en las vestimentas de las camareras; el instituto y sus alumnos, con Audrey vistiendo claramente como una joven extrapolable de una película de adolescente de los cincuenta, inocente *femme fatale* cuyo final en la serie es uno de los más abiertos; el Roadhouse y sus moteros y James como un *rebelde sin causa* cuya unión con Donna, primero a modo de amigos/investigadores, luego como dos de los lados del triángulo romántico que conformarán con Madeleine —la resucitada Laura—, recuerda a esos melodramas de imposibles relaciones entre dos formas sociales contrapuestas y dos modos de vida igual de contrarios; todos los interiores de las casas, especialmente la de los Palmer, un espacio del terror, por otro lado, cuya ornamentación, como todo en *Twin Peaks*, parece suspendido en un tiempo indefinido pero fantasmalmente reconocible.

En un momento de la serie, vemos a los tres jóvenes sentados en la sala de estar de los Palmer tocando una canción mientras intercambian sus miradas, evidenciando, o anticipando, el triángulo que se ha formado entre ellos. El momento, muy del gusto de Lynch, denota ese sentido desafortado que intenta impregnar a las relaciones personales y emocionales de *Twin Peaks*, no solo como complemento de la investigación de la muerte de Laura Palmer, sino también como parte, o consecuencia, de ella. Es su asesinato el que nos acerca a una comunidad que ya era así antes del terrible suceso, pero ahora sale a la luz con toda su fuerza. Incluso la

presencia del mal en los bosques parece influir en esas relaciones, contaminándolas, extremándolas.

Tercera Parada. Twin Peaks

I

Con *Twin Peaks: Fuego camina conmigo* Lynch llevó a cabo una arriesgada y magnífica operación: regresar a Twin Peaks pero alejándose en muchos sentidos de la serie —en el aspecto visual bastante— y, sobre todo, de la propia mítica que había creado. Evidentemente, se alimenta y se encuentra intrínsecamente unida a ella, pero a su vez busca su propia personalidad. Se trata de narrar lo eminentemente anterior a la serie a modo de precuela, pero yendo un poco más atrás en el tiempo para hablar de Teresa Banks, la primera joven asesinada a manos de Bob. En ese inicio, que se encuentra entre lo mejor de Lynch, el cineasta recrea un mundo hermético y extraño, difícil de descifrar, y que posee tanta autonomía en su construcción como elementos cercanos al mundo que el espectador de la serie puede recordar. Un nexo de unión para situarnos cuando la acción se traslada Twin Peaks en un encadenado modélico en su construcción: tras ver el famoso cartel que da la bienvenida, Laura Palmer abandona su casa y camina por la calle mientras suena la música de la serie; con un candente y musical recorrido por las calles, hasta que se encuentra con Donna, observamos a la Laura que todos conocen, la buena, la envidiable; pero una vez que llega al instituto se introduce en el baño para esnifar cocaína. En pocos minutos y con los elementos suficientes, Lynch retrotrae a la serie y al personaje. Y no necesita más para situar y, después, comenzar de nuevo.

II

Twin Peaks: Fuego camina conmigo recrea, en su parte situada en Twin Peaks, la última semana de Laura Palmer. En realidad, lo que hace es desarrollar, o dar vida, a aquello que conocíamos de la serie o imaginábamos pero que no se había visto. Desde cierta perspectiva, quizá podría argumentarse que no tiene demasiado sentido dar forma visual a aquello de lo que, de otras maneras, el espectador ya tenía conocimiento. Lynch recupera algunos escenarios de la serie para ampliarlos, tomando gran protagonismo el hogar de los Palmer y, en particular, la habitación de Laura, la cual en la serie apenas había sido vista de soslayo y que en la película se convierte en un escenario esencial en dos sentidos para la joven: es una suerte de refugio a la par que el lugar infernal en el que es visitada por Bob por las noches.

El Twin Peaks de la película es un lugar mucho más oscuro y peligroso que en la serie, ya no existe ese espacio para relaciones paralelas que, en muchos casos, aportaban cierto sosiego a la trama criminal, cuando no directamente humor, o introducían otro tipo de intrigas. En *Twin Peaks: Fuego camina conmigo* Lynch describe el tortuoso final de una joven atormentada cuya vida se desarrolla en el exceso de las drogas, el sexo convulsivo, y no siempre consentido, y la violencia, tanto interna como externa, que dan como resultando un proceso de autodestrucción en el que la muerte acaba convirtiéndose en la única escapatoria (o salvación).

Desvelada la identidad del asesino de Laura en la serie, la película, en este sentido, carece de misterio alguno. Lynch se dedica a dar forma en imágenes aquello que no se mostró en la serie, y aunque introduce algunas variaciones que quizá no encajen del todo con la narración televisiva (como por ejemplo lo concerniente al personaje de Donna), se mantiene extremadamente fiel a lo que conocíamos en *off* y ahora contemplamos en pantalla. Tan solo en la parte inicial, en todo lo relacionado con Teresa Banks, se permite el poder crear de cero; en el resto, busca la cara oculta de la serie sin añadidos. Pero la no necesidad de mantener un misterio, de jugar con la narración, permite a Lynch adentrarse más en el personaje de Laura y en su relación más íntima y familiar, sobre todo en la relación con su padre, a la postre, su asesino.

III

Twin Peaks: Fuego camina conmigo es melodramáticamente más abrupta que la serie, y, sobre todo, más concreta en cuanto al hilo narrativo. Teniendo en cuenta lo anterior, evadido el misterio, lo oculto, queda la superficie, lo visible. Y así, Lynch sigue jugando con Bob y, como vemos al final, con esa confrontación entre el bien y

el mal que la habitación roja parece modular o, como poco, separar. Pero parece más interesado en calibrar emocionalmente a un personaje que en la serie era fascinante por aquello que se conocía en boca de otros o simplemente se sugería y que en la película cobra vida. La fascinación por Laura como personaje por parte de Lynch resulta evidente a la luz de otros personajes de su filmografía, y la película, antes que una simple concesión a los seguidores de la serie o un intento de continuar sacando rendimiento a su éxito, para nacer por una especie de incapacidad para abandonar al personaje, o bien, simplemente para seguir ahondando en él. Si en la serie, por el formato, la narración permitía el desglose de personajes y su desarrollo, en *Twin Peaks: Fuego camina conmigo* todo se centra en Laura, y el resto figuras giran a su alrededor hasta confluir, finalmente, en ese final liberador para la joven.

IV

Los espectadores de *Twin Peaks: Fuego camina conmigo* saben, en un alto porcentaje, que el padre de Laura es su asesino, que es quien poseído por Bob lleva años violando y atormentándola. También sabe que todo terminará en un vagón de un tren abandonado, que allí morirá Laura y casi lo hará Ronnette Polanski, quien malherida conseguirá huir. Por tanto, olvidado el misterio, como hemos comentado, Lynch se centra en la tortuosa relación entre padre e hija y, aunque no evita los componentes fantásticos, hay un claro acercamiento desde una perspectiva emocional tanto íntima como familiar, mostrando un núcleo familiar roto (la madre, drogada por el marido para que no se entere de lo que sucede, es consciente de que algo pasa, de ahí sus visiones), una convivencia malsana que, como en *Terciopelo azul* o *Corazón salvaje*, muestra unas relaciones familiares extrañas, enfermizas, y que nos lleva, de nuevo, hacia la inocencia, hacia su pérdida.

Porque Laura, por mucha cocaína que esnife, por muchas relaciones sexuales que tenga de todo tipo, y por mucho que haya visto el Mal desde su infancia en toda su crudeza, no deja de ser una joven con cierto halo de inocencia, más enfatizado en su «mejor» cara que observa representaciones religiosas de acabado *kitsch* y que, en el fondo, parece desear en todo momento regresar a una etapa de inocencia que nunca pudo desarrollar debido a los muy tempranos abusos. De hecho, *Twin Peaks: Fuego camina conmigo*, si no fuera por la serie y por todo el contenido fantástico — alegórico— que posee, y obviando la parte de apertura, sería un melodrama familiar sobre una joven que ha sido desde adolescente violada reiteradamente por su padre.

Quizá sea una exposición algo esquemática, pero en la película Lynch se recrea en mostrarnos a una Laura que es tanto aquello que se había apuntado en la serie —y todo lo que cada cual se había imaginado— como algo más. El cineasta, la liberación final en la habitación roja lo evidencia, busca el relatar un alma atormentada que concibe, al final, la muerte como su única vía de escape. La única salida a su situación. Al final de la serie el Mal no acaba siendo vencido por el Bien, como la última imagen —que tanto molestó a muchos espectadores— deja claro; en la película tampoco sucede, al fin y al cabo termina cuando comienza aquella. No, pero Laura, derrotada en vida, consigue alejarse de ese mal que la atormenta desde joven. Lynch no acomete esa liberación, ni todo lo precedente a ella, simplemente desde un plano fantástico, ya que en su elaboración dramática asistimos a un desarrollo melodramático, bastante y deliberadamente desafortado, aunque dosificado gracias al elemento *criminal*.

V

Durante los años cincuenta, gran parte de los melodramas que reescribieron el género, con mejor o peor fortuna, ahondaban, dentro de los límites de la época, en algunos lugares no contemplados anteriormente; mostraban un lado emocional que iba más allá del simple argumento para lanzar una mirada hacia la sociedad del momento, en ocasiones de forma más velada que explícita, cuando no tan solo sugiriendo. Había algo que siempre parecía oculto, a punto de salir a la luz. La aparente ordenada vida de las familias, que se veían ocasionalmente alteradas, evidenciaba su construcción, su artificialidad, algo que se relacionaba de manera directa en algunos casos con la puesta en escena, en otras simplemente con sus decorados, su aspecto de obras ancladas en el pasado y que, sin embargo, estaban adscritas al presente con rotundidad. Vidas imitadas que parecían reales, aunque se desarrollaban en un color y unos decorados que ponían en relieve su construcción escénica y, de paso, como reproducción de la realidad, la construcción de esta. En el procedimiento de destapar la cara oculta, siempre existía el impedimento de una época con restricciones a la hora de mostrar las cosas de forma abierta, lo cual otorga a dichas películas de un cierto halo de misterio, de extrañeza, porque siempre había algo subyacente, velado, esperando salir a la luz.

Última Parada. La habitación roja

Después de *Twin Peaks: Fuego camina conmigo* Lynch tardará cinco años en volver a dirigir un largometraje, *Carretera perdida*. En ella, el cineasta comienza su andadura por el interior de la mente pero desde una visceral fisicidad. Un marido celoso conseguirá evadirse y ser otro en una fuga imposible y que, sin embargo, como suele suceder en el cine de Lynch, acaba teniendo un sentido casi real. Las emociones del personaje van construyendo una narración que puede suceder en su cabeza, en la realidad, o en ambas partes. O simplemente en la pantalla. Pero, en su esencia más rudimentaria, *Carretera perdida* supone una introducción en los infiernos de un marido que sospecha de la fidelidad de su mujer y acabará descubriendo un mundo de sordidez que, en el fondo, es posible que él haya creado y por el que siente un deseo mórbido. En *Munholland Drive*, una aspirante actriz verá su sueño hecho realidad para, después, en la segunda parte de la película, constatar que todo lo que hemos visto ha sido, precisamente, una proyección que nada o poco tiene que ver con lo acontecido en la primera parte. Un sueño y una pesadilla delimitados pero a la vez interconectados. En ambas películas, una vez más, estamos ante un itinerario de la inocencia a lo crudo.

El cine de Lynch es un cine de extremos u opuestos enfrentados. Como en *Twin Peaks*, localidad en el que el Bien y el Mal conviven bajo la mediación de muchos elementos, entre ellos, esa habitación roja, una de las construcciones lynchianas más perfectas, porque contiene todo su mundo. Sobre todo porque, como su cine, se rige por sus propias reglas, aunque siempre a partir de una realidad que reproduce en su más extrema construcción para así mostrar, de manera directa o indirecta, sus quiebras. Y en ocasiones lo hace desde el fantástico más personal, en otras desde un acercamiento emocional abrupto, casi siempre aunando ambos acercamientos en una perfecta combinación que acaba produciendo esa extrañeza tan malsana que recorre su cine.

El final de *Twin Peaks: Fuego camina conmigo* no es el final de la historia, pues es ahí donde empezó años atrás la serie. Pero tenemos la sensación de que, en realidad, hemos llegado al final de algo gracias a que Lynch regala a Laura ese primer plano llorando de alegría y de emoción en un contexto fantástico y que resume a la perfección la confluencia de los diversos niveles narrativos con los que ha jugado Lynch para crear un todo, único, personal e irrepetible.

La prisión del «continuará»

por Jéssica Neri

Si se pudiera resumir qué es narrar una serie en términos de estrategia, podría decirse sin muchas dudas que el objetivo de dicha estrategia es enganchar. Mantener viva la narración de una serie es mantener una audiencia adicta a la trama, y esto funciona así aunque no estemos hablando de un éxito comercial —ya lo sabía Sherazade, cuya vida dependía de su capacidad de crear narraciones engarzadas. Es necesario que la audiencia quiera saber qué va a pasar después, cuáles serán las escenas del próximo capítulo: estar atrapado en la promesa del «continuará». En la ficción televisiva se encuentra la narración serial de moda hoy en día, pero nada consigue enganchar como las telenovelas. En el primer capítulo de estas, ya se nos revela qué preguntas nos seguiremos haciendo durante toda la trama, y aunque parezca absurdo volver diariamente a las mismas preguntas, durante un periodo que puede extenderse hasta nueve meses en el caso de las telenovelas brasileñas que se emiten en el *prime time*, aún así necesitamos saber las respuestas: ¿Volverá Topacio a recuperar la vista? ¿Se reunirá con su amor? (*Topacio*, Venezuela, 1984) ¿Qué nueva desgracia le ocurrirá a María la del Barrio hasta que vuelva su felicidad (como pregunta la pobre en la música tema de la telenovela)? (*María la del Barrio*, México, 1995) ¿Betty se volverá bella? (*Yo soy Betty, la Fea*, Colombia, 1999) ¿Conseguirá Nina vengarse de Carminha por la muerte de su padre? (*Avenida Brasil*, Brasil, 2012).

Lo mismo ocurre con las *soap operas*: aunque ofrecen más tiempo de respiros a su audiencia, ya que tienen pausas y temporadas (en cuanto en telenovelas la narrativa tiene fecha definida para terminar, pero hay que seguirla por meses sin pausa), la lógica es la misma y sus ganchos tienen igual poder adictivo. Se puede decir que las *soap operas* y las telenovelas son como primas, o, para ser más fiel con el estilo de estos formatos, digamos que son hermanas que han sido separadas después del nacimiento. La origen de las dos es la misma, el folletín, las antiguas novelas impresas publicadas a menudo por entrega, que después han migrado para el radio hasta que llegasen a la televisión. Aún que las *soap operas* y las telenovelas hayan sido desarrolladas en países distintos —la primera en los Estados Unidos y la segunda en países latino americanos— y presenten diferencias culturales cuanto al modo cómo han evolucionado y el *status* cultural que poseen en sus países, siguen a la manera de enganchar de la «mamá», los folletines: con capítulos de tramas abiertas que siempre enganchan a lo siguiente. Un capítulo siempre depende del anterior y del siguiente para tener sentido, no hay individualidad como ocurre en los episodios de las series es, a decir, la prisión del continuará. A la manera de las telenovelas y las *soap operas*, los creadores de *Twin Peaks* nos presentaban una pregunta muy atractiva ya en el primer episodio de la serie, aquel tipo de trama que en Brasil

llamamos el «quién ha matado». Aunque en principio no parezca una típica trama de telenovela, los misterios que rodean a un asesinato son a veces bastante comunes en estas, pues dan lugar a narraciones que enganchan fácilmente a la audiencia. Uno de los casos más famosos en el género de la telenovela es el de *Vale Tudo* (Brasil, 1988), una telenovela brasileña de las más famosas donde en sus primeros capítulos asesinan la villana Odete Roitman. Durante toda la telenovela, el país entero se preguntó sobre este misterio, que, por supuesto, solo ha sido solucionado en el capítulo final —y hasta hoy todos identifican a la actriz que ha interpretado a Odete Roitman por el nombre del personaje de una telenovela de 1988. Un caso aún más raro en Brasil y que logró también un gran éxito fue el de *A Próxima Víctima* (Brasil, 1995) una telenovela del género policial. Toda su trama estaba centrada en la búsqueda de un asesino en serie que utilizaba la lógica del horóscopo chino para escoger el orden de sus víctimas y cómo matarles. También en este caso, el asesino solo fue descubierto en el último capítulo. Para que no se rompa el misterio, y he aquí lo insólito, en cada ocasión que se exhibe esta telenovela, cambia el asesino. Esto es posible porque en la época en la cual se exhibió *A Próxima Víctima* por primera vez, se grabaron varias versiones del final con asesinos distintos para que nadie, aparte del autor, supiera la respuesta del misterio hasta los últimos minutos del capítulo final.

Y así llegamos a *Twin Peaks* y su delicioso misterio: ¿Quién mató a Laura Palmer? El gozo que esconde este misterio no reside solo en descubrir la respuesta a esta pregunta, sino también en descubrir que la respuesta incluye muchas otras preguntas, siendo la principal: ¿Quién era Laura Palmer? La estructura de *Twin Peaks* se inspira en series del género policial y en las *soap operas*. La vinculación con el policial es evidente, ya que la narrativa de la serie empieza cuando se descubre, en la tranquila y monótona ciudad de Twin Peaks, que alguien ha asesinado una chica, siendo este tipo de crimen algo muy poco habitual en la región donde se produce. El misterio, por lo tanto, sugiere que la ciudad no es tan tranquila como uno se imaginaba y, en cada capítulo, descubrimos que esto es algo que los habitantes del pueblo ya saben, aunque sigan viviendo como si nada ocurriera. Hoy no parece tan raro que una serie tenga como hilo de su trama principal este gancho; pero en 1990, esto se parecía mucho más a la trama de un capítulo aislado de una serie policial, es decir, la trama del caso de la semana, y no la chispa disparadora de una serie con temporadas de más de 20 episodios. ¿Cómo mantener la intriga, entonces?

Una soap opera desfigurada

Una de las cosas más sofisticadas en *Twin Peaks* reside en la mezcla de elementos propios con otros que provienen del universo de las telenovelas o de las *soap operas*. Puede parecer raro afirmar esto sobre dos formatos televisivos tan despreciados por la gente que aprecia la «televisión de calidad», pero enganchar, como bien sabía Sherazade, es un arte: el arte de seguir narrando para no morir, o por lo menos para

que no se muera la narración. Es el arte de crear hilos que en cada extremo conducen a un nuevo principio, y este arte lo dominan a la perfección las telenovelas. Como decíamos antes, una de sus estrategias clásicas es enganchar los hilos de sus tramas de tal manera que el conocimiento se convierte en una especie de maldición: una vez que se adquiere el conocimiento de algo que está pasando es necesario seguir el hilo hasta encontrar la respuesta final. Cuanto más compleja y sofisticada sea la trama, más se enredan los hilos o tramas narrativas entre sí, y entonces uno corre un gran riesgo de perder literalmente la vida siguiendo la trama. El hilo narrativo del asesinato de Laura Palmer funciona así: para saber quién ha matado Laura Palmer es necesario descubrir quién ha sido en verdad la chica, pero, para conocer en verdad a Laura, primero tenemos que conocer a todos en *Twin Peaks* —porque hasta que se descubra quién la ha matado, todos son sospechosos hasta cierto nivel. Pero, y aquí se ve la diferencia de calidad con respecto a la *soap opera* tradicional y también a muchas telenovelas, los hilos narrativos nunca llegan a un fin: conocer a esta gente no es solo conocer sus posibles motivaciones para haber matado a Laura, como ocurría con los sospechosos en *A Próxima Víctima*. Conocer a los habitantes de Twin Peaks es conocer sus dramas, conflictos, sus miedos más profundos. Y esta es la genialidad de los creadores de *Twin Peaks* y uno de los principales patrimonios que ha dejado la serie: utilizar el canon y los arquetipos de las *soap operas* para parodiarlas, al mismo tiempo que se convierten en elementos fundamentales para la evolución de la narración y para la creación de un tono poco usual para una serie.

Ya en los créditos de apertura, *Twin Peaks* se presenta el lugar donde transcurre la narración —una característica común en las *soap operas*—, los árboles, la serrería y el hotel. Si comparamos su secuencia de apertura con la de *Dallas* (un montaje rápido de imágenes de la ciudad y una música igual de frenética) es como si la de *Twin Peaks* fuera una versión muy lenta de la primera, presentando la misma idea, pero adaptada al campo. El problema es que la música de la secuencia de inicio de *Twin Peaks* no parece encajar con las tranquilas imágenes, y aunque nos parezca que lo que vemos es un símbolo de tranquilidad, la música nos indica que hay algo allí que no está bien. Lo mismo pasa con las letras que forman el título de la serie, de color verde pantano, las cuales nos sugieren que hay algo de podrido en la ciudad. Y es entonces cuando nos fijamos en el contraste de información donde en las *soap operas* hay solo redundancia.

Lo mismo pasa con el tono melodramático del primer episodio. Melodrama es, en su esencia, exceso: de gestos, de emociones, de signos, de información. La ironía del episodio piloto de *Twin Peaks* reside en presentar el exceso melodramático sin ser redundante, porque se da la circunstancia de que la mayoría de los personajes de la serie reacciona de manera excesivamente emotiva a la información de la muerte de Laura, pero muchas veces antes de recibir la noticia explícitamente, como si intuyeran que iba a ocurrir algo. Esto, somatizado por una música de fondo exagerada y distorsionada crea, sobre los conocidos y banales mecanismos del melodrama, un

efecto que genera un cierto horror, aunque no sepamos exactamente qué le ha pasado a Laura. Y como en las *soap operas*, en *Twin Peaks* todo apunta hacia un hecho que descubriremos después en la serie, ya que cuando sabemos cómo ha muerto Laura, comprendemos el horror al que nos remitía la música del primer episodio.

Otra característica de *Twin Peaks* que nos refiere a las estrategias de continuación y enganche de las *soap operas* son los secretos. Siempre que hay indicio de que alguien tiene un secreto estamos asistiendo al nacimiento de varias nuevas posibilidades narrativas. En *Twin Peaks* casi todos tienen secretos, algunos más sórdidos que otros, pero todos los tienen. Esto, al principio, ayuda a aumentar el misterio sobre el asesinato de Laura: todos parecen esconder algo, y por lo tanto, todos teóricamente podrían tener razones para matar a la chica, ya que ella era la reina de los secretos sórdidos. Pero después descubrimos que el mecanismo del secreto en *Twin Peaks* también nos engaña, ya que muchas de las personas del pueblo no esconden acciones dudosas, sino miedos y dramas personales. Penetramos en sus vidas pensando en ellos como posibles asesinos, y descubrimos personas con sentimientos y conflictos mucho más realistas que aquellos mostrados en otras series de la época.

Por ejemplo, cuando conocemos a Bobby, el novio de Laura, parece imposible simpatizar con un muchacho tan impulsivo y egoísta, el típico *bad boy* vacío de sentimientos, hasta que poco a poco descubrimos la fuente de sus problemas, sus miedos y su culpa por no haber podido ayudar a Laura. Lo mismo pasa con Audrey, el perfecto estereotipo de la chica rica y mimada, aparentemente inútil, pero que en verdad es una de las pocas personas en la ciudad que se permite ver a los otros más allá de las apariencias; y lo que ve siempre le molesta mucho, lo cual justifica su comportamiento inconsecuente. Nos interesamos por conocer a Bobby y a Audrey porque pensamos que los dos tienen motivos suficientes para haber matado a Laura; él por la traición de su novia, y ella por envidia, pero después de conocerlos descubrimos que nunca serían capaces de esto. Y así ocurre con casi todos los personajes, con pocas excepciones; y son estas excepciones quizá los personajes más obvios y aburridos de la serie, como Leo, el novio de Shelly, quien precisamente por estar caracterizado solo por sus acciones, sin que parezca sentir nada o reflexionar sobre nada, acaba pareciéndose a una máquina, al contrario que el resto de personajes, los cuales parecen actuar sobre una base que, psicológicamente, es mucho más real.

Los juegos que operan en *Twin Peaks*, con mecanismos conocidos de otros géneros y formatos, en verdad crean la sensación de que allí todo puede pasar. Así ocurre con la desaparición de la malvada Catherine y su gracioso retorno como un poderoso hombre de negocios japonés. Poco después de desaparecer en el incendio de la fábrica, ella reaparece disfrazada para vengarse del examante que le engañó, un tipo de trama que no sería nada insólita en una *soap opera* y que tampoco parece fuera de lugar en el universo sorprendente de *Twin Peaks*. Volver de los muertos —no

como zombis, sino como personas que, a fin de cuentas, nunca murieron de verdad— es un recurso habitual en las telenovelas para recuperar tramas que han encantado al público y que han acabado con la muerte de un personaje. Un caso raro es el de la villana Soraya Montenegro, en *María la del Barrio*, que cae desde lo alto de un edificio, después de lo cual es dada por muerta y tras un largo coma y su correspondiente proceso de recuperación motora, vuelve convertida en una multimillonaria para continuar su «misión» de acabar con su rival María la del Barrio. Uno puede preguntarse, si quiere, cómo ha sido posible todo esto, pero es mucho más entretenido en estos casos no hacerse preguntas. Preguntas cómo: ¿por qué la prima de Laura, Madeleine, es exactamente igual que ella? Tal vez para introducir un elemento disruptivo en el romance de Donna y James, o para despertar las ganas del asesino de Laura de matarla otra vez, o para que pensamos que tal vez Laura nunca haya muerto, o porque el público quería seguir viendo a Laura y sentir su presencia en la serie (cómo, en verdad, ha pasado)... Son muchas las posibilidades, pero la que tiene más sentido es pensar que así ha sido porque simplemente, *Twin Peaks* así «funciona»: un poco como lo sería en una *soap opera*; se trata solo de un recurso cuyo fin es enganchar y crear un efecto melodramático, pero con consecuencias mucho más insólitas que las que producen los simples mecanismos del género. Porque cuando muere Madeleine, en las manos del mismo asesino, revivimos la muerte de Laura, pero ahora sabemos exactamente cómo ha pasado todo.

Por fin, el mecanismo más amado y odiado por todos —y también el que mejor se disfraza en *Twin Peaks*—, es la lucha entre el bien y el mal. Sin este elemento ninguna *soap opera* o telenovela puede tener un punto de partida. La esencia de las narraciones es siempre la misma: hay una persona buena que quiere algo y otra mala que decide no dejarle alcanzar lo que quiere. La persona mala no necesariamente lo hace porque desee algo que tenga la persona buena, a veces se comporta así solo por su malvada naturaleza, y no necesitamos saber nada más que esto para creer en la trama. Una razón para esto sería la función social del melodrama, según los estudiosos del género (o «programación de efectos», término técnico con el que algunos suelen llamarlo, ya que puede haber melodrama en todos los géneros narrativos). Después de que la iglesia perdiera su poder como guía moral, o al menos buena parte de su poder, las narraciones no sacras asumieron dicho rol, algo que antes era solo tarea de los textos bíblicos. Llegó entonces el melodrama, género accesible a todos, y cubrió la función de organizar la moral de un mundo sin Dios. Por eso, en narraciones típicamente melodramáticas se marca tan claramente la bondad y la maldad desde el principio, para que lo sepamos y para que ello nos guíe en la trama. Y también para que sepamos de lo que son capaces los personajes: los buenos, solo hacer el bien; y los malos, de hacer todo el resto. Unos son buenos y otros son malos porque así es el mundo desde que existe, por lo que, en muchas ocasiones, en las narraciones típicamente melodramáticas no es necesario explicar motivaciones.

Al principio, *Twin Peaks* es una narración poco clara en cuanto a su aspecto moral. La muerte de Laura es algo fuera de lugar en una ciudad tan tranquila, luego, aunque todos creamos saber quiénes se alinean con el bien y con el mal dentro del pueblo, esto nos obliga a revisar nuestras concepciones. Cualquiera ha podido asesinar a Laura. Sin embargo, después de haber jugado al despiste al comienzo de la serie, haciendo sospechar al espectador de todo el mundo, no se tarda mucho en revelar que los malos del pueblo son aquellos en los que todos pensábamos. Lo mismo ocurre con los buenos y con aquellos personajes de una moral más dudosa, caso del poderoso Benjamin y de su hermano. En *Twin Peaks* pocos son en realidad malvados, ya que los conflictos de los personajes son presentados de una manera tan realista y honesta que al final todos son solo humanos. El mal puro se encuentra solo en los personajes que funcionan de manera más mecánica, los que parecen no sentir nada, y por eso no tienen ningún problema en hacer mal a los otros, como Leo, los hermanos traficantes de drogas o Windom Earle. Los dudosos, en cambio, son aquellos que han sido corrompidos por su ambición, como Benjamin, su hermano y Catherine, pero aun estos son capaces de sentir y tienen un lado humano que les redime en algunos aspectos.

En el proceso de búsqueda del asesino, el detective Cooper se destaca por su carácter recto, pero un poco anticuado; alguien que no se puede corromper, pero que al mismo tiempo es capaz de saber dónde está la corrupción. Pronto descubrimos que Cooper es así porque nunca ha sentido miedo en su vida, y como se dice en Brasil: «quien nada debe, nada teme». Su carácter le permite ver la verdad y, a pesar de las pistas confusas, recaba la información necesaria que le lleva al asesino de Laura. Ahí empieza a mostrarse de forma clara la naturaleza dual y sobrenatural de *Twin Peaks*, con fuerzas ocultas de carácter bondadoso que aparecen para ayudar a Cooper. Por detrás de la trama del asesinato de Laura se desarrolla otra que, en definitiva, es la principal de *Twin Peaks*: la de las dos logias, la blanca y la negra, esta última ubicada en el bosque de Twin Peaks, donde se encuentran fuerzas sobrenaturales de carácter maléfico. Como alimentadas por olas de energía, la logia blanca tiene como llave el amor, mientras la de la logia negra es el miedo. Por eso mismo Cooper, a quien no le afecta el miedo, tiene un perfil perfecto para no ser perturbado por las energías y entidades de la logia negra, que al final, ha sido la gran responsable de la muerte de Laura Palmer.

La lucha de las logias es la lucha eterna entre el bien y el mal, las dos caras de la humanidad. Como las tramas de gemelas idénticas, una buena y otra mala nacidas de un mismo vientre, la logia blanca y la negra conviven en *Twin Peaks* y son alimentados por las emociones de los habitantes del pueblo. Al contrario del mecanismo típico de enfrentar el bien contra el mal en el melodrama, en *Twin Peaks* la no incorporación de esta dualidad en los personajes muestra la propia esencia de la cosa: el bien y el mal están en el mundo. Aunque uno se identifique con el bien, ser atraído por la logia negra es muy fácil, ya que el miedo es un sentimiento común a

todos y que nunca está lejos de los mortales. Por eso los habitantes de *Twin Peaks* parecen, a veces, tan moralmente dudosos, por influencia de la logia negra, que abre las puertas para que cosas malas, como el asesinato de Laura, ocurran en el pueblo. El aspecto mitológico de la trama queda perfectamente cerrado con la presencia del justiciero Cooper, inmune a lo que alimenta la logia negra. ¿Qué le pasaría a Cooper y a Twin Peaks si el héroe justiciero sintiese miedo? Esta es la pregunta que la serie afronta en la segunda mitad de su segunda temporada: un gancho que prueba que la muerte de Laura ha sido solo un pequeño arco de esta *soap opera* desfigurada.

La dádiva venenosa

Twin Peaks ha sido una serie tan importante no solo porque enganchara muy bien a su audiencia, sino también porque ha sido una de las primeras series que ha adelantado las tendencias actuales de este campo —y tal vez, lo haya hecho de manera mucho más pulida y definitiva que otras series. Estoy hablando de complejidad narrativa, como diría Jason Mittel, término que utiliza para hablar de un fenómeno que hace que las series presenten una mezcla de formatos, ofreciendo una nueva trama a cada episodio, pero también regalando a su audiencia fiel el conocimiento de los detalles del conjunto de la narración. Si pensamos en todas las series que han logrado una buena medida de éxito en los últimos 10-15 años, la gran mayoría ha presentado esta estructura, que en cierto modo se ha vuelto *standard*, y que incluso es el origen del actual modelo de *streaming*.

No por coincidencia, Mittell menciona como de uno de los mejores ejemplos de aplicación de esta complejidad narrativa la serie *Expediente X*, que probablemente no existiría como la estructura que le consagró, ni hubiera tenido el éxito que tuvo, si *Twin Peaks* no hubiera abierto el camino. Como en *Twin Peaks*, tenemos en *Expediente X* una presencia muy fuerte de lo sobrenatural y un misterio conectado a varios planos de realidad: lo que dice el FBI, lo que esconde el FBI y lo que pasa sin que el FBI y sus agentes mejor informados conozcan una explicación clara, sobre todo en lo referente a la vida extraterrestre. Después de haber aprendido de los errores de *Twin Peaks*, los creadores de *Expediente X* no se comprometieron con un misterio tan concretamente encarnado. Generaron una serie de tramas más diversificadas gracias a la amplitud del hilo conductor, la búsqueda del protagonista Mulder de una respuesta que pudiera demostrar la existencia de vida en otros planetas, mediante episodios que siempre se desarrollan conectados a esta cuestión. De este modo fue mucho más fácil sortear la sed de la audiencia por respuestas inmediatas, lo que permitió que *Expediente X* se alargase por nueve temporadas, con la sabia administración de su complejidad narrativa según cambiaban los humores de la audiencia.

Sin embargo, cuando Mark Frost y David Lynch decidieron estructurar la narrativa de *Twin Peaks* de manera compleja, nadie más lo estaba haciendo. Aunque

Dallas, al final de los años 70, ya hubiera empezado a jugar con arcos narrativos de manera poco usual, creando tramas de distinta amplitud que permitían formas variadas de enganchar a su audiencia, seguíamos estando en el mundo de las *soap operas*, añadiendo sofisticación a una cosa ya conocida por este tipo de público. Sin embargo, con *Twin Peaks* teníamos una serie de episodios semanales, pero con una estructura que utilizaba ganchos semejantes a los de las *soap operas* (de capítulos diarios) y con una narración guiada por una trama policial con dosis de horror y de lo sobrenatural. No supuso una sorpresa que el gran público decidiera engancharse al hilo más sencillo de seguir: la muerte de Laura Palmer.

Con una audiencia que no tenía las herramientas para descifrar su genialidad, el «pecado» de *Twin Peaks* fue crear una narración que utilizaba muy bien los ganchos de las *soap operas*, pero sin tener la voluntad de aguar la trama. Para hacer que una trama se alargue como exigen las *soap operas* y telenovelas, es necesario añadirle mucho contenido neutro, acontecimientos sin importancia que no añaden emoción ni novedad a lo que el público ya sabe de la trama. Un ejemplo extremo es lo que hacían en *Yo Soy Betty, la Fea*, en la cual un día en la temporalidad de la narrativa podría durar hasta una semana. Como hacemos con una receta a la que le falta caldo antes de seguir con la cocción, pero no hay que ser un genio de la cocina para saber que el riesgo que tiene esto es la pérdida del sabor. En *Twin Peaks* hay mucho sabor porque la narrativa no está aguada: en cada episodio tenemos un nueva trama, se descubre un hecho nuevo sobre la muerte de Laura, mientras aprendemos un poquito más sobre la gente de la ciudad. El ritmo de los descubrimientos es frenético, algo a lo que ayuda mucho el tener una primera temporada de solo siete episodios. En la segunda temporada existe un esfuerzo de desaceleración, con la exhibición de las consecuencias de las tramas abiertas durante la primera temporada, como por ejemplo, las continuas e interminables peleas entre el ayudante del *Sheriff* y Lucy, la secretaria de este; el triángulo amoroso de James, Donna y Madeleine, la prima de Laura; las vidas de Bobby y Shelly después de haberse liado; o la desaparición de Catherine... pero, de algún modo, nada de esto consigue hacer que el público pueda cambiar la mirada hacia otra cosa que no sea el misterio de la muerte de Laura.

Si lo comparamos con el ritmo de la primera temporada, centrada totalmente en la muerte de Laura Palmer, el principio de la segunda temporada decelera el ritmo con una técnica diferente a esa dilatación narrativa propia de las *soap operas*, diferente a ese añadir agua al caldo. Aunque su fin es el mismo, retrasar las cosas hasta que llegue la fecha decidida para concluir las, su estrategia es la contraria: llenar la narración con más hechos de lo habitual, en lugar de dilatar hasta el extremo los ya existentes. Por ejemplo, cuándo Donna descubre que Laura tenía un segundo diario, decide entablar relación con la persona que lo posee, desarrollándose una breve trama romántica y también un poco mórbida entre ella y este hombre, una persona que nunca sale de su casa. Pero lo que parece añadir una complicación adicional a la ya de por sí complicada relación entre James y Donna, termina con un repentino suicidio

del nuevo amado de Donna al descubrir que ella estaba usándole para recuperar el diario secreto de Laura. El suicidio, de forma tan repentina y casi espectacular, no está en desacuerdo con el clima de *Twin Peaks*, pero en comparación con la primera temporada, donde cada personaje, como dice Todorov, «significa una nueva intriga», un nuevo nodo en la narración, esta manera de conducir la narrativa en la segunda temporada resulta algo sospechosa, con nuevos acontecimientos que no hacen avanzar la trama principal, aunque a través de este en concreto hayamos descubierto cómo se sentía Donna realmente en relación a Laura, cumpliendo por lo tanto una función clara en la narración.

Para los creadores de la serie, la muerte de Laura significaba tan solo una puerta de entrada en la ciudad de Twin Peaks, llena de misterios y tipos muy particulares. Su intención era, poco a poco, ir haciendo que la curiosidad de la audiencia por el misterio fuese menguando para poder centrar la narración en los diferentes personajes y misterios sobrenaturales de la ciudad. Por esta razón, tampoco les importaba revelar o no a su público quién había matado a Laura; cosa que tal vez no hubieran hecho si la cadena no les hubiera obligado a presentar un asesino para un misterio que ya estaba consumiendo la cordura de la audiencia. Esto parece muy claro cuando damos un paso atrás y miramos todo el conjunto de la narración de la serie: su gran trama nunca fue sobre la muerte de Laura, pero la mayoría de la audiencia abandonó a la serie antes de descubrir esto, matando la posibilidad de continuidad de *Twin Peaks*. Pero ¿cómo culpar a la gente por querer saber quién había matado a Laura? ¿Y cómo mirar a su padre después de averiguarlo?

Es difícil decir si lo que mató a *Twin Peaks* fue en verdad la revelación del asesino de Laura ya en el primero tercio de la segunda temporada —y la consecuente pérdida de adrenalina en la búsqueda—, o tal vez la dificultad de procesar la respuesta por la que todos habían esperado tanto. Otra cosa en la que *Twin Peaks* se adelantó a su tiempo fue precisamente esta: mostrar escenas y hacer revelaciones demasiado fuertes para una audiencia acostumbrada a las *soap operas* o a las series como *Luz de luna* o *Corrupción en Miami*. Al revelarnos el misterio de la muerte de Laura, *Twin Peaks* mostró la oscura vida de una supuesta adolescente perfecta en un pueblo pacato, una adicta al sexo y a las drogas porque había sufrido abusos por parte de su padre; y todo esto era solo tele, no HBO (si me permiten el chiste), y mucho antes que las narrativas de tele se volvieran más complejas y experimentales, muchas veces con formato de cine. Lo peor de todo era la sensación de que todos en la ciudad sabían que algo extraño pasaba con la chica, pero nadie quería afrontar la realidad. ¿Cómo seguir queriendo conocer a esta gente después de todo? Esto, por supuesto, contribuyó a que la audiencia, en medio de la conmoción ante tan fuerte descubrimiento, no prestase atención a la verdadera trama que une los hilos de *Twin Peaks*: la saga de Bob, el malvado de la logia negra en persona.

Sin embargo, hay un problema: antes de que la trama regrese al verdadero asesino de Laura, el instigador del crimen que ha usado a su padre para matarla, *Twin Peaks*

intenta salvarse de cara al público llenándose de eventos aparentemente secundarios (aunque en el panorama general siempre tengan sentido) y de un nuevo villano de carácter temporal, un nuevo asesino. Esto es bastante más sofisticado que aguar la narrativa estirando la trama, pero cae en un otro pecado común en telenovelas y *soap operas*: la inclusión de intrigas menores que ayudan a los escritores a ganar tiempo hasta que se pueda cerrar la línea argumental principal; son las barrigas de la narración, como decimos en Brasil para referirnos a las tramas secundarias inútiles que solo alargan el tiempo sin entretener ni enganchar a nadie, son pura redundancia. Es la clásica historia de la chica pobre que es injustamente acusada de robar a los ricos cuándo estos ya confían en ella, o de la villana que para conquistar al hombre que ama utiliza el recurso desesperado de fingirse embarazada porque sabe que va perderlo en brazos de la heroína de la trama; todos saben cómo estas tramas van a terminar porque las utilizan siempre. El recurso en *Twin Peaks* es mucho más sofisticado, es cierto, pero no deja de ser una barriga que ha servido para alargar la serie hasta el final de la segunda temporada. También consigue desviar la atención de los habitantes de la ciudad, centrando en Cooper todas las miradas; una decisión poco ajustada a la idea inicial de los creadores y que parece más un esfuerzo provocado por las presiones para recuperar la audiencia de la serie dándoles algo distinto, pero familiar. Al final, descubrimos que todo ha tenido sentido, pero diferente de la trayectoria marcada por la búsqueda del asesino de Laura: los ganchos de esta nueva trama ya no son tan hipnóticos, y carecen de esa sensación totalizadora que tenían los ganchos de la primera temporada y que tanto atraían la atención.

Como ya sabemos (y aunque no lo supiéramos, aún podríamos predecirlo), el esfuerzo de la trama secundaria de Windom Earle no funcionó y *Twin Peaks* fue cancelada. Pero en un brillante último episodio se da a entender claramente que las principales cuestiones que la serie quiso plantear nunca fueron sobre Laura, sino sobre Bob. De este nuevo hilo nacerá toda una trama nueva que tal vez, en una futura tercera temporada, nos muestre que nunca estuvimos viendo lo que creíamos ver. Tal vez la narración de *Twin Peaks* tampoco sea solo sobre Bob, tal vez Laura nunca haya muerto, tal vez existan más dimensiones que las dos logias. Con tantos hilos sueltos en dimensiones distintas, ¿quién puede saberlo? Entonces, como ya había prometido Laura en el insólito sueño de Cooper en la habitación roja, 25 años después nos volveremos otra vez a ver enganchados al «continuará» de *Twin Peaks*.

Serie y película: acordes y desacuerdos

por **Héctor López Gómez**

«*Me enamoré del personaje de Laura Palmer y sus contradicciones: radiante en la superficie y agonizando por dentro. Quería verla vivir, hablar y caminar*»

David Lynch.

Me gusta la película, *to begin with*. A pesar de ser una película imperfecta, alumbrada a la sombra del mito de la serie, mal recibida en Cannes, quizás *innecesaria* —¿y qué es, en arte, *necesario*?—. Me gusta por lo que tiene de reto y cine sin fronteras... y por Laura. Cada vez que evoco esa primera aparición de Laura Palmer, en el film, paseando alegre por la avenida luminosa, con la música de Angelo Badalamenti suscitando, de inmediato, la atmósfera que hizo de *Twin Peaks* un lugar de culto en la televisión de los noventa, agradezco interiormente a David Lynch su decisión de haber rodado la precuela. Ver a Laura viva y caminando, en contraste con su primera aparición en la serie —rígida, azul, plastificada— produce una emoción difícil de expresar. Solo por ese instante de magia quedaría ya justificada la película. La cadencia suave de su paso, la cabellera rubia y ondulada, la calidez acogedora de la luz... La imagen congelada del cadáver, en la serie, y ese primer andar de Laura en la película, forman un díptico de sombra y claridad en el que se confrontan lo inmóvil de la muerte y el ritmo y movimiento de la vida.

Laura Palmer es una ausencia en torno a la que se articula todo un pueblo. Una ausencia que es piedra angular y clave de *Twin Peaks*. Cómo no pensar en la célebre *Rebeca*, de Alfred Hitchcock, que bien pudiera haberse titulado *Manderley*. Laura/*Twin Peaks*, *Manderley*/*Rebeca*, en ambos casos el personaje ausente es la columna vertebral del territorio mítico e imaginario en que transcurre la ficción. Y me pregunto: ¿hubiera tenido sentido que Hitchcock rodara una precuela de *Rebeca*? Historia y personaje ofrecen indudables atractivos, pero el riesgo de perder la esencia de la obra original es evidente. El mito, el ideal, se construyen mejor desde la ausencia. Encarnar, en cierto modo, es desmitificar. ¿Tiene sentido entonces dar forma concreta y corporal a Laura Palmer, más allá de los fetiches como su foto, la aparición de su cadáver y el vídeo campestre en que aparece junto a Donna Hayward? ¿Tiene sentido sacarla fuera de la Habitación Roja, en la que no parece haber tiempo ni espacio o, más bien, ni un tiempo ni un espacio que podamos aprehender? La respuesta que da Lynch a esa pregunta es, precisamente, *Twin Peaks: fuego camina*

conmigo, precuela de la serie en forma de largometraje.

La serie, en cierto modo, es dos series: la que comprende el piloto y los episodios que van del primero al décimo sexto (en que fallece Leland Palmer) y la que va del episodio décimo séptimo al penúltimo. El primer bloque se halla presidido por lo que podríamos llamar, en términos musicales, el tema de Laura y el segundo, tras algunos bandazos en su inicio, se va centrando paulatinamente en Windom Earle, excompañero brillante, maligno y desquiciado del agente Dale Cooper, a quien le une un pasado truculento. La serie pierde algo de su magia original en el trasvase. El episodio final de la segunda temporada trata de ser un puente entre ambos mundos: un recinto —la Habitación Roja— en que se cruzan, sin tocarse, los temas de Laura y Windom Earle. Es posible que Lynch quisiera recobrar en ese último episodio el núcleo germinal de *su* Twin Peaks. Cuando todo hacía pensar que Windom Earle había suplantado a Bob como paradigma del mal, David Lynch deja muy claro cuál es la jerarquía en el Infierno (o *Black Lodge*) de la serie. Windom Earle oficia de Mefisto: reclama el alma a Cooper a cambio de la salvación de Annie. El agente, como buen paladín, acepta el intercambio. Pero la intervención de Bob pone las cosas en su sitio. Bob desactiva, literalmente, a Windom Earle; le muestra que el poder que ha creído tener es ilusorio. Lo deja inmóvil, de rodillas, y le sustrae el *ā tman*^[91]. El Mal, en la *Black Lodge*, es mucho más que un individuo perturbado. Al presentarnos a Windom Earle como un pelele, creo advertir la mano de David Lynch ajustando cuentas con la deriva que había tomado la serie después de la resolución del asesinato de Laura.

La película también incluye dos películas: un amplio prólogo cuyo tema principal es el asesinato de Teresa Banks y una segunda parte, más larga, focalizada en Laura Palmer. Como señala Michel Chion, Deer Meadow, el pueblo en que transcurren los hechos relatados en el prólogo, es un anti Twin Peaks. Se trata de un lugar desapacible, cutre, sin encanto ni personajes que inviten a quedarse en él. El *sheriff*, su ayudante y la recepcionista se muestran desabridos y burlones. El Hap's, local de comidas, es poco acogedor, con una encargada fea y áspera que hace gala de que su establecimiento carece de especialidades de la casa. Carl Rodd (Harry Dean Stanton) regenta un *camping* para caravanas que más bien parece un desguace de automóviles. Todo en Deer Meadow es inhóspito. Es difícil no establecer una comparación mental radicalmente antitética entre Deer Meadow y Twin Peaks. Pensemos en la hermosa Norma, dueña del Double R Diner, con sus deliciosas tartas de cereza; en la confortable madera del hotel Great Northern; en la oficina del *sheriff* Truman, en sus ayudantes y en la pizpireta Lucy, siempre dispuestos a colaborar. Chet Desmond, el agente del FBI que investiga el asesinato de Teresa Banks, tiene poco que ver con el agente Cooper. Es un investigador seco, eficiente y anodino, que desaparece sin dejar el menor rastro. Su acompañante, el forense Sam Stanley, interpretado por Kiefer Sutherland, es un bisoño especialista con talento, un pez fuera del agua en ese entorno enrarecido. Qué diferencia con el genial y cáustico Albert Rosenfeld, forense

de la serie. Ya de entrada, la película comienza con una masa uniforme azul y negra que, finalmente, vemos que es la nieve de un televisor. Luego el aparato estalla (más adelante sabremos que lo ha golpeado Leland Palmer, segundos antes del asesinato de Teresa), se oye un grito, aparece un cuerpo flotando en un río y entramos en la historia. El primer personaje reconocible que interviene es Gordon Cole, interpretado por el propio David Lynch. Queda muy claro, desde el prólogo, que lo que estamos viendo no es *Twin Peaks*. Una televisión encendida y no sintonizada, su estallido al ser golpeada, un grito, un cadáver y el perfil del director... Lynch se despide en primera persona de la *Twin Peaks* televisiva, ideada por Mark Frost y por él mismo. Disfruta desmontando, pieza a pieza, los elementos de la serie. No me resisto a mencionar algún detalle adicional. En uno de los primeros episodios, Dale Cooper agarra de la nariz al *sheriff* Truman; su gesto es una explosión espontánea de cariño. En la película, ante la mofa insistente del ayudante del *sheriff*, el agente Desmond le retuerce con violencia la nariz y así le obliga a obedecer. El abismo que media entre ambas presas es el que existe entre Deer Meadow y Twin Peaks. Y qué decir del café, ese café que en el universo de Lynch alcanza la categoría de fetiche (e.g. la reunión con los mafiosos en *Mulholland Drive*). Sin duda, una de las imágenes icónicas de la serie es la del agente Cooper paladeando su café. En Deer Meadow, Carl Rodd ofrece a Desmond y Stanley un café de difícil digestión (no hay más que ver la mueca de ambos al beberlo). Les dice, además, que es el mejor café de los alrededores. Y le creemos (no solo por la espléndida actuación del impagable Harry Dean Stanton, que les recibe en su caravana con el aspecto desastrado y la cara de asombro un tanto lelo con la que recibe a su hermano al final de *Una historia verdadera*). Le creemos porque previamente, en la oficina del *sheriff*, el ayudante ya les había ofrecido con sorna la posibilidad de tomar los restos de un café de hace dos días, y, en la cafetería sin platos especiales, Chet Desmond había hecho que su compañero se echara el café encima. Tres lugares, tres decepciones cafeteras. Por contra, en Twin Peaks, cada café es una celebración. Para concluir, no quisiera dejar de señalar que Teresa Banks se nos muestra como un ser difuso y desleído. A diferencia de la rutilante Laura, Teresa es casi una desconocida. Estuvo trabajando un solo mes en el Hap's, nadie reclama su cuerpo, no se le conocen amigos ni tampoco familiares. Su muerte, en fin, no vertebra Deer Meadow, un lugar ya de por sí bastante invertebrado. La única cualidad que la hace reseñable es una vaga semejanza física con Laura.

Es sabido que la ABC, cadena en que se exhibía la serie, presionó para que se desvelara la identidad del asesino mucho antes de lo que deseaba David Lynch, quien fantaseaba con la idea de que el crimen no se resolviera nunca. Como explica el propio director en sus conversaciones con Chris Rodley, mantener como fondo la intriga acerca del asesinato hubiera servido para ir conociendo al resto de los personajes, profundizando en ellos y en sus circunstancias, exprimiendo así las potencialidades del formato. La noción, tan kafkiana —Franz Kafka es autor de referencia para Lynch— de ir progresando en un misterio cuya resolución quedara

para siempre diferida hubiera permitido a la serie prolongar su vida mucho más allá de una segunda temporada. En el trayecto se habrían modelado las interconexiones entre los diversos habitantes del lugar, con el telón de fondo del crimen no resuelto. La omnipresente ausencia de Laura y el misterio de su asesinato eran, según confiesa Lynch, el ingrediente secreto de la serie. Al desvelarse la identidad del asesino, la serie quedó ciertamente malherida; en palabras del propio David Lynch «*It killed the thing*». A partir de ese momento, a la serie le cuesta remontar y, como acreditan los índices de audiencia, nunca llegó a recuperarse por completo. En una estructura tan abierta, el mar de fondo de un asesinato inexplicable (o, más bien, inexplicado) hubiera mantenido unido el armazón. La película recupera a Laura Palmer como personaje principal, rescata ese ingrediente. Pero, en cualquier caso, lo que cocina David Lynch en ella es otro guiso.

Llegados a este punto, conviene preguntarse por la autonomía de la película respecto de la serie. Se trata de obras diferentes en formato, tono y estructura. La televisión permite dilatar el tiempo, tomar, dejar y retomar a los distintos personajes. Enriquecer el *lugar*, capa a capa, profundizar en cada uno de sus componentes. La estructura de *Twin Peaks* es radial, con ramas que se expanden en torno a un núcleo (la ausencia de Laura Palmer) y crecen de manera abierta, libre, ilimitada. Los hallazgos —revelaciones, objetos, seres procedentes de posibles realidades paralelas— se suceden como por casualidad, siguiendo los caminos de la libre asociación, de forma similar al acto de soñar, tan caro a Lynch y a Sigmund Freud. Sin embargo, la sensación de coherencia y unidad es firme. Se salta de una rama a otra, se abordan múltiples subtramas, pero el vacío aglutinante de la adolescente asesinada mantiene la cohesión de todo el entramado. La música y el tono —tan característicos, tan especiales— confieren a la serie un espacio de privilegio entre los mitos del arte audiovisual. *Twin Peaks* es un cruce alucinante de comedia surrealista, intriga policial, telenovela (a lo *Peyton Place*) y *magia* tibetana. Un lugar de culto irrepitible. Insisto en que *Twin Peaks: fuego camina conmigo* es otra cosa. En la película abunda lo experimental (e.g. la secuencia que transcurre en la oficina del FBI, en la que Dale Cooper juega con la cámara de vigilancia y a la que David Bowie aporta su muy peculiar presencia) pero la sucesión de los acontecimientos es esencialmente cronológica. Como en *Corazón salvaje*, hay algún *flashback* explicativo —los fogonazos de memoria en la cabeza de Leland—. La Habitación Roja (antesala, quizás, de la Black Lodge^[92]), tan magistralmente rodada en el último episodio de la segunda temporada, también es importante en la película. Hay, incluso, una premonición: la breve aparición de Annie (Heather Graham), ensangrentada, en la cama de Laura. Pero los recintos de la película no son los de la serie. O solo lo son en lo superficial. La Habitación Roja, el Double R, la casa de los Palmer... están rodados —ángulos, luz, movimientos de aparato— de forma voluntariamente diferente. A pesar de los guiños, de la necesaria coincidencia en argumento y personajes, el tono es el de un drama personal: el viaje de Laura al corazón de las

tinieblas. En ese aspecto la cinta puede disfrutarse al margen de su referente de televisión. No sabría decir hasta qué punto el conocimiento previo de la serie enriquece el visionado de la cinta —la mala acogida inicial de la película apunta a que muchos de los seguidores de *Twin Peaks* se sintieron defraudados por su paso al celuloide— pero estoy convencido de que el film puede ser visto y disfrutado incluso por aquellos que, aun desconociendo la serie, se sientan atraídos por la obra de su autor. Es cierto que existen referencias imposibles de entender (como la fugaz aparición de Annie Blackburn o la alarma de Phillip Jeffries —David Bowie— al encontrarse con Dale Cooper) para quienes no estén al tanto de los pormenores de *Twin Peaks* y que algunas situaciones parecen un tanto forzadas con el fin de cuadrar el argumento de la cinta con las tramas y subtramas de la serie; también es cierto que visitar *Twin Peaks* desde esta nueva perspectiva puede ser una notable fuente de placer cinéfilo. Pero, dado que solo una minoría de personas accederá o habrá accedido a la película sin tener noticia de la serie y sin haber visto ninguno de sus episodios, la pregunta de si merece o no la pena ver la película sin conocer la serie es, en parte, ociosa. Hubiera deseado hacer yo mismo tal experimento para certificar que la cinta es autosuficiente. Sin embargo, conocer de antemano el desenlace, confiere a la película un halo de fatalidad que la aproxima a la tragedia. Los amantes de la serie deberían gozar de ella como fans (al fin y al cabo, la deconstrucción de una obra amada es, en sí, placer perverso) y, sobre todo, en tanto que fans del universo cinematográfico de Lynch.

En *Twin Peaks: fuego camina conmigo* son numerosos los descartes de personas y lugares de la serie. Lugares (la oficina del *sheriff*, la casa de Nadine y Ed, el hotel Great Northern...) y personas (el *sheriff* y sus ayudantes, la familia Horne, los Packard del aserradero...) que, pese a su relevancia en el universo de *Twin Peaks*, no tienen relación directa con el fin de Laura Palmer, protagonista absoluta de la cinta. Contiene algunos giros no del todo conseguidos: Bobby Briggs matando a un traficante (que resulta ser el ayudante del *sheriff* de Deer Meadow); la presencia de Leo en la cabaña, con Jacques Renault, Laura y Ronette Pulaski; la visita relámpago de Laura a Harold Smith, enfermo de agorafobia... Secuencias que concuerdan con los hilos de la serie y que, no obstante, no acaban de empastar en la película; no puedo evitar la sensación de que constituyen más un peaje al argumento de *Twin Peaks* que una necesidad estructural y artística de *Twin Peaks: fuego camina conmigo*. Si hacemos un ejercicio de amnesia —algo que, sin duda, aprobaría David Lynch— y nos olvidamos de la serie no sabemos a cuento de qué aparecen Leo y Harold en el film. Son presencias sin peso ni sustancia. Y lo son por la manera en que se muestran, más allá de que cumplan su función en el desarrollo argumental.

Siguiendo con los personajes, es extraño que el doctor Jacobi, extravagante psiquiatra de Twin Peaks, no figure en la película. Quizás, en el tramo final de su existencia, el caso de Laura estaba más allá de cualquier psicoterapia. Salvo el sangrante caso de Donna Hayward (interpretada en la película por la muy discreta

Moira Kelly), en ambas obras los actores se mantienen. Pero, a pesar de ello, el tratamiento de algunos personajes difiere —en mayor o menor medida— con el que reciben en la serie de televisión. Bobby Briggs, el novio oficial de Laura, se nos muestra enamorado (sabe que ella le utiliza y aun así es incapaz de resistirse); pero en la serie, la muerte de Laura casi no le afecta. Cinematográficamente, no hay nada que objetar: su enamoramiento nos brinda dos secuencias excelentes: el plano en que se acerca a la vitrina del instituto y estampa en ella sus labios, frente a la foto de la reina adolescente, tan cercana e imposible de alcanzar (el sonido del cristal, al despegar la boca, es una exquisitez). Ese plano dice, sin palabras, la relación que existe entre ambos personajes. La otra secuencia retrata una sonrisa: Bobby se acerca a Laura, malhumorado y celoso, y ella le fuerza a sonreír; él, eufórico perdido, se aleja marcha atrás con grandes pasos; la música hace el resto. La escena es pura levedad.

Donna Hayward, en la película, no es la Donna Hayward de la serie. No solo por la actriz. También por la escritura del guión. Dudo que la Donna de la serie su hubiera descocado hasta ese punto; por mucho que quisiera emular a su amiga y convertirse, de algún modo, en ella, es demasiado pronto para dar un salto semejante (solo muy avanzada la serie, al ponerse las gafas de Laura y visitar a James Hurley en la cárcel, comienza a conducirse con cierto atrevimiento). La negativa de Lara Flynn Boyle^[93] a participar en la película deja un regusto a castigo por la inflexión forzada de su personaje. En *Twin Peaks*, la verdadera Donna le cuenta a Harold una escena idílica de amor romántico. Se trata de un sueño en que aparecen Laura, tres hombres y la propia Donna. Todo transcurre al aire libre, en comunión con la naturaleza. La sensación de pureza preside su relato, azucarado y a la vez conmovedor. En la película vemos (la narración, ahora, no es verbal) el reverso oscuro de ese sueño. Donna persigue a Laura hasta el Roadhouse^[94]. Pero esta vez, el trío de hombres —Jacques, Buck y Chris— es bien distinto. El primero oficia de proxeneta y los otros dos son los clientes. Van juntos a una sala con humo, alcohol y drogas, y se ponen a bailar. Aunque la secuencia —la más larga de la película— no es un sueño, su atmósfera es onírica y voluptuosa. La narración verbal del sueño contrasta con la representación visual de una realidad contaminante; una representación en la que ni siquiera se distinguen las palabras. Para que podamos saber lo que se dice, David Lynch subtítulo los diálogos. La imagen, el ritmo, la cadencia, resultan infecciosos... pero Laura evita que Donna llegue hasta el final. Su *partenaire* habrá de ser Ronette Pulaski, con la que ya había compartido trabajos de esa índole. El idilio soñado y narrado por Donna en la serie se transforma en su contrario. Con la historia de Diana (Naomi Watts), en *Mulholland Drive*, David Lynch elevará esa idea a su máximo exponente. El tema del doble —y su continuo juego de espejos— es medular, tanto en la serie como en la película. La dualidad del alma humana, el *doppelgänger*, son piezas clave en su filmografía. Todo —personas y lugares— tiene su anverso y su reverso. Todo se desdobra. Incluso la Habitación Roja, como apunta el suelo blanco y negro, parece contener en sí una White Lodge y una Black Lodge^[95]. El límite entre

ambas es difuso^[96], aunque los rostros, con sus muecas, resultan fácilmente interpretables. Hay, no obstante, figuras absolutamente benignas —como el gigante, cuyo doble es el anciano camarero del hotel— o cien por cien malignas, como Bob, pero se trata casi de abstracciones. El hecho de que su presencia física resulte tan... *concreta*, es parte de la magia de *Twin Peaks*. Es significativo que, en la cinta, el gigante no llegue a aparecer. El Bien no encaja con el tono sórdido de la precuela.

Hay en la película un juego sutil de piezas que se sustituyen unas a otras, en un crescendo turbio y ominoso. Teresa es como un sucedáneo de Laura, pero su asesinato no impide la tragedia de esta última. Donna es demasiado inocente y ha de ser remplazada por Ronette. Más adelante, Buch y Chris —que no son agresivos ni irrespetuosos— cederán su sitio al violento Leo Johnson y al propio Jacques Renault (que pasa de líder a comparsa); el tercer hombre de la tríada final es más temible que cualquiera de los anteriores: no es otro que Bob-Leland, personaje culminante del horror. En la serie, Leland Palmer no parece ser consciente de su infamia; se comporta como un esquizofrénico. Cuando asesina, lo hace poseído por Bob, espíritu o encarnación del mal. Solo antes de morir (episodio dieciséis) toma plena consciencia de lo atroz de sus acciones. Es un personaje complejo; no sabemos si es Leland o Bob quien mata a Jacques Renault. Intuimos que, desde que amanece con el pelo blanco, se funde en Bob hasta que al borde de la muerte recupera el ser, la lucidez. Sin embargo, ya en la segunda temporada, Leland *reconoce* a Bob en el retrato robot distribuido por la policía y cuenta cómo le rondaba desde niño... Si, como ha declarado David Lynch, la inclusión de Bob (Frank Silva) en la serie fue fruto del azar, es fácil suponer que su desarrollo admitió idas, venidas y vaivenes. Quizás esa sea una de las razones que hacen de él un personaje-mito fascinante. Cualquier explicación excesivamente racional que aventuremos quedará por debajo de su enigma. Podemos suponer, en clave psicológica, que es la proyección del mal que habita en Leland Palmer (y, por tanto, es reconocible a ratos por sus seres más queridos: su hija, Laura; su esposa Sarah; e incluso, por él mismo). Podemos contentarnos con aceptar aquello que se nos enseña: *existe* un recinto en el que habita el Mal. Y el Mal tiene la capacidad de poseer a las personas. ¿Y el manco Philip Gerard? Podría ser la parte del mal que se revela contra sí. La conciencia del mal propio que lucha para erradicarse —de ahí la potente metáfora visual del brazo cercenado—. Pero hablar de Bob y Philip, nos mueve a divagar...

En la película, Leland aparece completamente trastornado. Baste recordar la escena espeluznante en la que increpa a Laura por tener las manos sucias. Pero, a diferencia de la serie, sí parece consciente de sus actos. Su personaje está escrito *con posterioridad* al personaje de *Twin Peaks*. Y no es el mismo Leland que aparece en el piloto. Es, en el film, un Humbert Humbert^[97] que vive convencido de que su adorada Laura tiene relaciones sexuales con él de forma consciente y consentida. Recordemos que, antes de asesinarla, le dice con resentimiento: «Siempre pensé que sabías que era yo». En la cinta, vemos a un Leland desquiciado al descubrir que su

hija es una prostituta y ese hecho, junto a la lectura del diario secreto que esta lleva, parece ser el detonante de sus ansias asesinas. La relación de Laura con Bob-Leland es algo más compleja. Ella cree que está siendo poseída por una especie de histrión desgreñado e histérico, pero no lo identifica con su padre. Ese mecanismo podría interpretarse como una fuga psicógena (tema que Lynch desarrollaría de manera magistral en *Carretera perdida*): la creación mental de una realidad paralela que enmascara el incesto. Por otra parte, Laura insiste en su diario en que Bob quiere ser ella y, de no conseguirlo, está dispuesto a destruirla. Eso refuerza la idea de que Bob es el mal que habita entre los hombres y no solo en Leland Palmer. Laura tiene un lado oscuro y, a diferencia de su padre, no permite que ese lado oscuro la posea por completo. En cualquier caso, algo chirría en la película. «Nunca supe que sabías que era yo» le dice Bob a Laura. O lo que es lo mismo: creía que veías a tu padre en mí y a mí no me veías. Y no entendemos que eso lleve a Bob a asesinarla. Como si se tratara de un relato de H.P. Lovecraft en el que observar de frente al monstruo primordial bastara para ser aniquilado. El abismo, siempre, devuelve la mirada.

Philip Gerard, que no tiene brazo izquierdo, está ligado al personaje-enigma por antonomasia de *Twin Peaks*: el *hombre de otro lugar*, interpretado por el actor Michael J. Anderson (famoso enano de la serie), quien, en un momento de la película declara *ser el brazo* («I am the arm»). El *hombre de otro lugar* se nos presenta indisolublemente unido a la Habitación Roja (cuesta imaginarlo fuera de ese enclave); veo en él el *alma mater* de dicha habitación; viste de rojo y sus gestos e intenciones son, por lo general, inescrutables. El manco Gerard protagoniza una de las escenas más intensas de la cinta, cuando persigue al coche en que circulan Laura y Leland. El sonido del acelerador, los gritos, los chirridos de la rueda al derrapar, el anciano cruzando con el andador... La secuencia es angustiosa. Philip, compañero de correrías de Bob en el pasado (una vez más, se erige en conciencia del mal que reniega de sí mismo), le dice a Laura quién es Leland. Le chilla la verdad delante de su padre. Descorre el velo. El olor a quemado del motor se vuelve insoportable...

La película no engaña. Nada más mostrarnos a la radiante Laura Palmer yendo con su amiga Donna al instituto y entrando juntas en él, la primera se mete en el baño. El cambio de plano se produce mediante un corte abrupto, que llama la atención. Aunque la continuidad de la música pudiera enmascarar la disonancia visual, la luz pasa de ser cálida y acogedora a blanca y fría. Anuncia sin contemplaciones la suciedad por venir: Laura se mete en el retrete y esnifa cocaína. El tema de la suciedad es recurrente. Además de la secuencia con Leland en la cena, Laura, en un encuentro nocturno, le dice a Bobby que ha encontrado algo de porquería («Bobby, I found some dirt»). El mar de colillas y botellas tiradas en el suelo de la discoteca también es elocuente. Desde el primer momento y a pesar de ciertas concesiones, la película se desmarca de su referente televisivo. Cuando Laura se despide de James Hurley, lo hace con unas frases que bien pudieran dirigirse a los incondicionales de *Twin Peaks*: «Tu Laura ya no existe. Ahora solo soy yo». [Your

Laura disappeared. It's just me now.] La música y el sonido también son más sombríos que en la serie, como corresponde al tono requerido por el drama de una adolescente que se droga y prostituye y tiene relaciones sexuales con su padre. Esa forma extraña y rítmica de hablar, que alterna la pausa con el alarido, en la que brotan intervalos de silencio *made in Lynch*, está muy presente en la película, lo que la emparenta con su obra posterior —aunque el origen de ese estilo se remonta ya a *Cabeza borradora*, el primero de sus largometrajes—. En *Twin Peaks*, los moradores de la Habitación Roja hablan y se mueven como del revés. El director les hizo memorizar los diálogos a la inversa y luego reprodujo la grabación marcha atrás. De ahí que la reverberación preceda a las palabras (lo cual genera una extrañeza desasosegante). En la película, son frecuentes los efectos de sonido que utilizan una lectura hacia atrás. El cuadro —una puerta entreabierta, antesala tal vez de otra dimensión— que la señora Tremond y su nieto entregan a Laura tiene un aire *Inland Empire avant la lettre*. De hecho, el desenlace de *Twin Peaks: fuego camina conmigo*, con el llanto, alegre y aliviado, de Laura en la Habitación Roja, produce la misma sensación de redención que el llanto de Lost Girl al concluir dicha película. Un llanto que invita a la catarsis. Si *Twin Peaks*, con sus fijos e improbables 51.201 pobladores era el Lumberton de *Terciopelo azul* amplificado, *Twin Peaks: fuego camina conmigo* es menos precuela de la serie que destello germinal de *Inland Empire*.

«*Through the darkness of future past, the magician longs to see,
one chants out between two worlds, fire walk with me!*»

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL

- CASAS, Quim, *David Lynch*, Madrid, Cátedra, 2007.
CHION, Michel, *David Lynch*, Barcelona, Paidós, 2003.
RODLEY, Chris, *Lynch on Lynch*, Londres, Faber and Faber, 1999.
TRÍAS, Eugenio, *De cine. Aventuras y extravíos*, Galaxia Gutenberg, 2013.

La textura de los sueños

por Pablo Cristóbal, Miguel Cristóbal y Alicia V. Palacios.
(Revista digital *El Tornillo de Klaus*).

EL DISEÑO INVISIBLE

Laura perdida en los bosques. Internándose en la frondosidad fatal de la herrumbre de los árboles, aureolada por el viento negro que atraviesa las ramas. Laura avistada por los ojos demasiado abiertos, llenos de pasmo y vigilancia, de esos búhos que no son lo que parecen. Laura perdida en el mundo cíclico y envenenado de *Twin Peaks*, desdramatizado por el humor golfo y las torpezas gárrulas de sus habitantes. Laura, hermosa y cadáver, asesinada y viva, reaparece siempre, como ese letrero dando la bienvenida a Twin Peaks, y registrando su número ficticio de habitantes, decreciendo a golpe de episodio.

¿Qué es *Twin Peaks*? ¿Y a qué mundo del imaginario de David Lynch, su creador principal, pertenece? Para entenderlo tenemos que volver sobre nuestros pasos, hacia las primeras escenas de su cuarto largo, *Terciopelo azul* (1986), compuestas por ese suburbio ajardinado con niños, perros retozones y bomberos que solo hacen sonar la sirena jugando, hasta que asoma entre el césped la inmundicia fabricada por insectos subterráneos tumultuosos. Lynch nos hace mirar, doblándonos el cuello con mano firme y logra que metamos las narices en el asunto. Esta es la auténtica América, nos dice, impregnada de lo hediondo y lo putrefacto. Ese es su secreto y su verdad más vergonzosa. En semejante muladar despegaron civilizaciones e imperios. Sin ir más lejos, el personaje de Kyle MacLachlan encuentra en la maleza una oreja humana mohosa, y sobre ella una hilera de hormigas descuartizándola poco a poco, con la inmisericordia golosa de la naturaleza. Esa es la realidad de *Twin Peaks*, donde el idílico paisaje de cascadas y bosques hace de encubridor y maquillaje. El mundo es un lugar extraño, contradictorio, hostil, que se empeña con lavar su imagen a través de la hipocresía, los secretos, las mentiras, las omisiones y el crimen perpetrado en aras de solapar otro crimen más terrible y así *ad infinitum*. O como sigue diciendo Frost, el segundo artífice de ese microuniverso: «Hay un diseño detrás del mundo en que vivimos que permanece velado para la mayoría de nosotros la mayor parte del tiempo y solo de vez en cuando, por un momento, puedes alcanzar a echarle un rápido vistazo».

AMOR DE PADRE

Ya se nos insinúa cuando Audrey Horne (Sherilyn Fenn), la chavala impetuosa de piel de porcelana, se infiltra en el prostíbulo canadiense *One Eyed Jack*, «a donde van

los hombres a divertirse y las mujeres a trabajar»: la familia, el corazón y la razón de ser del blasón cristiano y norteamericano, no es lo que dicen que es. De hecho, el incesto y las relaciones corruptas establecidas en su seno, es uno de sus pilares narrativos más importantes. Volviendo al *One Eyed Jack*, su propietario resulta ser Ben Horne, el padre de Audrey, produciéndose así la inevitable escena del dormitorio, con el padre avanzando sobre la hija, queriendo tomarla por asalto, mientras ella lo rechaza y asimismo oculta su identidad bajo una máscara. Al revés de lo que ocurre con Laura que lleva siendo violada desde los doce años por un extraño personaje que ella no reconoce (y algunas voces aventuran que tampoco quiere reconocer). Leland, el padre de Laura, lleva la máscara de Bob, o Bob lleva la máscara de Leland, símbolo de la negación. Ni el padre quiere verse como un delincuente sexual ni la hija quiere identificar a su padre como tal. Y cuando el espejismo se rompe, la pesadilla se precipita.

Al comienzo de la película *It Follows* (David Robert Mitchell, 2014) una joven, Annie, huye despavorida de su casa, ubicada en uno de esos suburbios apacibles que tanto gusta desmontar a Lynch, a plena luz de día. Nadie sabe si la chica ha sido víctima de un abuso o disputa familiar hasta que aparece el padre de la chica preguntando por qué corre. En *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (David Lynch, 1992) Laura Palmer encuentra, agazapado detrás del aparador donde esconde su diario, a un intruso (el espíritu de Bob) y presa del pánico se esconde bajo unos matorrales. También es de día, a esas horas que nos ayudan a creernos a salvo. Al abrirse la puerta de su casa, Laura, observa atónita a su padre saliendo por ella. «No, no puede ser él» —repite al borde de un ataque de ansiedad—. La escena de *It follows* continúa con Annie que ha huido a la playa y habla con sus padres a través de un teléfono para disculparse por su extraño comportamiento. A modo de despedida, dice lo mucho que los quiere. El abrupto corte al siguiente plano nos muestra a Annie, muerta, en el albor del día siguiente, despedazada sobre la arena. También en *Fire Walk with Me*, Laura Palmer encuentra tiempo para despedirse de James (su amante) afirmando que la dulce Laura que sus amigos conocen «ya se ha ido y no volverá», asimismo le dice adiós a su mejor amiga, Dona, presagiando su fatal destino ahora que la mentira y la máscara se han roto, porque además Laura, como la Annie de *It Follows*, ve cosas que los demás no perciben.

Laura no tiene a dónde escapar, es víctima de un incesto repetido y un físico peligrosamente atractivo. Bob, el demonio corruptor, no solamente vive en su padre, es además un símbolo del espíritu de hedonismo retorcido y degeneración que el pueblo mantiene vivo. Es el secreto a voces de *Twin Peaks*.

Bob elige la duermevela para sus asaltos sexuales, en parte como Freddy Krueger, el padre de las pesadillas en *Pesadilla en Elm Street* (Wes Craven, 1984) se vale del medio onírico para perpetrar sus asesinatos. Ambos, iconos de la cinematografía del terror de los años ochenta, responden a los depravados apetitos masculinos de erotismo y destrucción. Estos, como tiburones en una bañera o caimanes en una

piscina, asaltan desde espacios de privacidad que desestabilizan cualquier intento de confort. En el tranquilo barrio de Elm los chicos ya no pueden dormir como tampoco el grupo de protagonistas infectados de *It follows*. Todos ellos han perdido cualquier manto de seguridad paternal.

La madre de Laura, fumadora compulsiva, le dice a su hija que puede confiar en ella y contarle lo que quiera. Pero suena a broma después de elegir seguir manteniéndose al margen de los apetitos de su marido. Leland, cabeza de familia y padre Laura, es como el padre de Judy (Natalie Wood) en *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1955). Desprecia a su hija por haberse convertido en una mujer, huye de la incomodidad que le reporta su deseo prohibido de poseerla, denigrándola mientras cenan en torno a la mesa y aludiendo a su promiscuidad y su facilidad para cambiar de novio. El padre de Judy la llama «cualquiera», rechaza todo contacto físico o afectivo abofeteándola incluso cuando esta le propina un afectuoso beso en la mejilla. Laura, asustada y humillada en este núcleo hogareño, tampoco puede sentarse a la mesa sin ser sometida al comportamiento vejatorio del padre, por ejemplo, por no haberse lavado las uñas. Laura cuando no se escapa por las noches — como Judy — para ir con «los chicos malos» accede al poco sueño que le queda a través de los narcóticos.

No son estos los únicos modelos familiares fallidos, aunque sí los más importantes. El primer crimen de la serie, al que solamente se alude durante la autopsia de Laura y aparece retratado en su precuela fílmica, también es movido por el incesto. Leland establece una relación clandestina y mercenaria con Teresa Banks cuando elige su foto de la sección de contactos de una revista pornográfica. Teresa le recuerda a Laura y el deseo interior de Leland es el de acostarse con su hija. Teresa adivina la identidad de su cliente, lo llama a su despacho y, suponemos, empieza a hacerle chantaje. Palmer y Bob se sienten expuestos. La libido por la sangre se desata. El asesinato de Teresa anticipa el de Laura, que también ha reconocido a Leland como el hombre que la viene violando todas las otras noches. Más adelante Leland baila sollozando con la foto de su hija, a la que echa de menos, como padre y amante, y su última víctima, antes de ser capturado, será la prima de esta, que guarda un parecido asombroso con ella. Leland bailará con su cuerpo desvanecido, como antes con la foto. También profesará amor y deseo por ella al igual que se sentirá impelido a matarla. Y todo quedará bajo el techo de esa casa de suburbios donde los gritos de socorro no son correspondidos. En el terror y el encubrimiento familiar.

LA LOCURA SOLIPSISTA

La locura tiene muchas formas de presentarse. La locura es la continuidad del dolor cuando este se hace incontenible. La locura es el grito congelado que se dilata en una soledad elegida y asimismo inevitable. Los locos son solitarios forzosos de puertas adentro. Tomemos el caso de Harold Smith, que es el Norman Bates de *Twin*

Peaks recluido en ese hogar que también hace de prisión desde sus episodios de agorafobia. Se trata de un tipo sensible que cultiva orquídeas y hace de cancerbero del diario secretísimo de Laura. Es delicado, sensible, impredecible, y, como Norman Bates, tiene la afición de coleccionar, aunque lo suyo sean las plantas exóticas y no los animales disecados. Su voyeurismo indiscreto —sea desde su invernadero o la ventana de casa— y su interés por las vidas ajenas revela, como Norman, su obsesión por el otro y su imposibilidad de interactuar con él. La diferencia entre Harold Smith y Norman Bates, es que el primero es una víctima de su enfermedad que toma el desvío del suicidio, y el segundo se ha dejado vencer por el recuerdo (o el fantasma de su madre) y está dispuesto a matar. *Psicosis* es la historia de un crimen por encima de la enfermedad.

Harold Smith sabe más de lo que dice y el rompecabezas del misterio solo está completo con la página rasgada del diario de Laura, que incluye en un sobre como regalo póstumo y nota de suicidio. Quizás Harold quiere prevenir futuras mujeres muertas pero como James Stewart en *La ventana indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954), es un hombre limitado, que termina dejándolas escapar de su mundo claustrofóbico pero seguro hacia el exterior donde les acechan otro tipo de sombras.

Twin Peaks es una localidad al margen del mundo, una población enmarcada de bosques y nieblas matutinas, es un refugio y un escondite, donde las fuerzas oscuras pueden causar estragos sin hacerse notar demasiado. Es la especie de retiro que Jack Torrance (Jack Nicholson) venía buscando cuando aceptó el trabajo de bedel en un hotel embrujado. Todos sabemos lo que le pasó a Jack, empantanado en una novela que no arrancaba de la primera página y asediado por los fantasmas de los antiguos moradores. Jack persigue a su hijo bajo el influjo espectral del Hotel Overlook (*El resplandor*, Stanley Kubrick, 1980), lo quiere inmolar para salvarlo, tal como hizo en *Carrie* (Brian de Palma, 1976) la señora White —interpretada por Piper Laurie (la Catherine M. Packard de nuestro *Twin Peaks*), una madre castradora y ultracristiana que acosa a su hija porque, según ella, es una abominación a los ojos de Dios—, un sentimiento parricida que se amplía en *Babadook* (Jennifer Kent, 2014). El paulatino camino hacia la locura de Leland Palmer traza el mismo camino que estas figuras autoritarias que, descontroladas en su propia obsesión por el control, llegan a exterminar su propia semilla. La sangre de los vástagos lava los pecados de los padres.

El referente más inmediato es Ed Avery (James Mason), protagonista de *Bigger Than Life* (Nicholas Ray, 1956). Avery, profesor de matemáticas, marido ideal y formidable padre de familia, se irá trastornando en cuanto inicie un tratamiento médico que consiste en el consumo de un medicamento experimental llamado cortisona —cuyos efectos secundarios en la psique son impredecibles—. Su humilde figura empieza a ser sustituida por la de un vanidoso e inflexible tutor obsesionado por la educación de su hijo al que considera una gran decepción. Este superego que emerge desde los abismos de su conciencia para tomar el relevo de su personalidad,

nos recuerda a Bob. Ambos personajes frecuentan el espejo en un gesto de narcisismo y obsesión. Al profesor Avery la medicación le produce una extraña fijación por la sagrada Biblia que culmina con un absurdo intento de mimetizar el sacrificio de Abraham e Isaac para salvar el alma de su hijo. En contrapartida, Laura Palmer ofrece su vida en aras de preservar su alma impoluta, lejos de la atracción inicua que forcejea por llevarla al averno espiritual.

Para Ben Horne, la locura se presenta con la derrota financiera, tras haber construido su fortuna en base a fraudes y conspiraciones criminales —como también le viene sucediendo al mafioso Frank Semyon (Vince Vaughn) en la segunda temporada de *True Detective* (Nic Pizzolatto, 2014—) o al Nicky Thompson de los últimos episodios de *Boardwalk Empire* (Terence Winter, 2010-2014)—. A Ben Horne se le vienen abajo los planes cimentados durante toda la serie en pocas horas y el peso resulta abrumador, inadmisibile. Horne se encierra en su propia dimensión y dedica su tiempo a construir una maqueta de la batalla de Gettysburg. Ben toma el lado de los vencidos y se propone reescribir la historia. Parapetado en su despacho, fuma puros, habla solo, esgrime su espada al son de himnos sureños. Su hija, preocupada, recurre al psiquiatra de *Twin Peaks*, el doctor Jacoby que se dedica a tratarlo siguiéndole la corriente, de la misma forma en que los funcionarios del hospital Ashecliffe en *Shutter Island* (Martin Scorsese, 2010) participarán de las fantasías de su paciente más peligroso con objeto de curarle.

El despacho de Ben Horne se convierte en una suerte de escenario campal de 1863, como una fotografía de Gregory Crewdson donde el espacio físico es una radiografía de los desvaríos mentales. La locura tiene una presencia física, ya lo hemos dicho, es una fuerza que avanza, conquista y altera el mobiliario. Así lo hemos comprobado en otras películas anteriores a *Twin Peaks*. La obra de Polanski en su tríptico sobre «la casa tomada» (compuesto por *Repulsión*, *El quimérico inquilino* y *La semilla del diablo*) aborda los temas de la soledad, la paranoia y la intrusión de una comunidad manipuladora que asalta toda privacidad, en otras palabras, una alegoría sobre la presión social. Los ejemplos se acumulan: *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962), *Eraserhead* (David Lynch, 1972), *Of Unknown Origin* (George P. Cosmatos, 1983), *Barton Fink* (Joel y Ethan Coen, 1991), *Bug* (William Friedkin, 2006) y *Home* (Ursula Meier, 2008); historias sobre personas reclusas y enfermas, personas que urden sus propias pesadillas en el desconsuelo de esa soledad.

Con la victoria ilusoria de Ben Horne sobre los ejércitos del norte, el ensueño de la locura se interrumpe. La importancia en esta secuencia de sanación mental se traduce en toda una oda nostálgica al cine clásico por parte de Lynch y Frost porque permite compartir plano a dos de los actores principales de *West Side Story* (Robbins & Wise, 1961): Richard Beymer (Ben Horne en *Twin Peaks*) que daba vida a Tony, una especie de Romeo de los bajos fondos, y Russ Tamblyn (el Dr. Jacoby en *Twin Peaks*), en el papel de Riff, el mejor amigo de Tony y nuevo jefe de la pandilla de los Jets.

Dijimos que el dolor está contenido en la locura, ¿o era viceversa? Los personajes heridos de *Twin Peaks* viven sus propias realidades paralelas. La locura es también otra dimensión, una puerta que se abre, te absorbe y no ofrece ninguna otra salida.

LAS TOSTADAS SE QUEMAN SIEMPRE POR UN LADO

Atrapado en la Logia Oscura, entre cortina y cortina, y salvando distancias por el mismo pasillo infernal y eterno, el agente Dale Cooper ha sido emboscado por su otro yo, el *doppelgänger*, el gemelo oscuro y vicioso que pugna por tomar el control. Cooper tropieza con la versión perversa de Laura Palmer, con el padre de ella, con El Hombre —enano— de Otro Lugar y, fatalmente, consigo mismo. En la ontología de David Lynch, todos tenemos un doble. Lamentablemente ese doble nos termina sustituyendo si no lo combatimos primero.

Laura, que parece estar en todas partes, es en el mundo empírico —que en *Twin Peaks* también equivale a decir, ilusorio e irracional— una estudiante modelo, un símbolo de perfección y luz para la localidad, porque cuando se muere un ser querido, detrás de cada acto, cada objeto y cada acción se encuentra su fantasma, que se traduce en su recuerdo. Laura, como Kay Connell, —aquella chica cuyo cadáver se descubre en la cabaña de *Insomnio* (Christopher Nolan, 2002)— vive en la constante evasión de su núcleo familiar y de sí misma, dominando a hombres que la doblan en edad y jugando a hacer el amor con los muchachos más delictivos. Vamos descubriendo en Laura Palmer a la chica descarriada, a la otra Laura de comportamiento disoluto, toxicómano y promiscuo.

Madeleine Ferguson, la prima ingenua de Laura, se presenta en *Twin Peaks* para atender a sus desvalidos tíos. Su parecido con el cadáver que entierran es asombroso (no en vano ambos personajes son la misma actriz, Sheryl Lee). Capítulo a capítulo «Maddy» va perdiendo sus remilgos debido también a la influencia *post mortem* de su prima malhadada, llegando a enamorarse del antiguo novio de Laura: James (James Marshall). Y James, como el James Stewart de *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958), recrea a Laura en otra persona. En *Vértigo*, su protagonista quiere recuperar a un amor perdido disfrazando a otra mujer de extraordinario parecido, mientras que el James de *Twin Peaks* propone a su Madeleine usar la ropa de Laura y una peluca rubia para servir de cebo. El nombre de Laura ya nos pone sobre aviso. Está tomado de la película homónima de Otto Preminger (*Laura*, 1944) que narra la historia de un detective obsesionado por una mujer que creía muerta, desenmascara y vuelve a poner en peligro.

Los dobles han sido elementos cinematográficamente fecundos. Las tramas de asesinatos están plagadas de impostores que, mediante la suplantación y el disfraz, incriminan a otras personas. En *Hermanas* (1973), *Obsesión* (1976) y *Doble cuerpo* (1984) el propio Brian De Palma quiere forjarse una filmografía gemela a la de Hitchcock, pero ya se sabe la distancia entre buenos artesanos y genios. En el doble,

Paul Verhoeven encontró parte de su premisa narrativa para el thriller erótico *Instinto Básico* (1992) pero Billy Wilder ya nos enseñó en *Perdición* (1944) lo conveniente que puede llegar a ser esta usurpación de la identidad para perpetrar un asesinato.

Maddy jugando a ser Laura sella su papel de víctima y como tantas veces la suerte del doble es repetir un destino. Su asesinato, en una escena explícita y aterradora a manos de Leland/Bob, permite no solamente corroborar finalmente la identidad de su asesino, además nos ofrece los detalles escabrosos que faltaron en el primer crimen de la serie, ese del que todo el tiempo hablan pero que ha sucedido entre bambalinas. Están los gritos, la persecución con asalto sexual esbozado, el rostro transfigurado de Leland por el que asoma también el de su espíritu invasor. Es la misma actriz y el mismo actor, y, como la vez anterior, no hay salvación posible para la damisela en apuros. El ventilador del techo está dando vueltas, irradiando la perturbadora influencia demoníaca; el disco que sonaba esa mañana sigue girando también sin otro sonido que el de la aguja saltando en el último surco. La señora Palmer (Grace Zabriskie) yace tirada en el salón, con la visión de un caballo confortándola hasta el desvanecimiento. La señora Palmer que usa el tabaco como lenitivo para calmar los nervios. La señora Palmer que sabe y no quiere saber, que se arrastra con su tupida melena ensortijada remitiendo a la figura de Maya Deren en *At Land* (1944) y que, asomada a las escaleras, es como la pionera del cine *underground* en *Meshes of the Afternoon* (1943). Maya Deren, cineasta, bailarina y coreógrafa aficionada al vudú, en este cortometraje surrealista echa mano de una poética gótica compuesta por espectros asesinos y desdoblamientos corporales para mostrar la cara oculta del individuo. Entretanto, ajeno a todo eso, el detective Dale Cooper, sumido en ese despiste en que se pasa la mayor parte de la serie, se sienta en el Roadhouse a escuchar a Julee Cruise y su lánguida canción *The World Spins* (que Robert Altman usaría para su película *The Company*).

Catherine mantiene una doble contabilidad acerca de la serrería, así como Laura Palmer conserva dos diarios secretos. Laura Palmer encuentra a su doble en su prima Maddy y ambas son asesinadas por el mismo hombre en esa eterna espiral por la sangre. La pareja de jóvenes maleantes del pueblo se llaman Mike Nelson y Bobby Briggs, así como las dos entidades demoníacas que depredan en la zona se conocen por Mike (el manco) y Bob. El agente Cooper es alcanzado y vencido por su doble oscuro. Por cada Logia Oscura, también hay una blanca. Por cada gigante empeñado en regalar pistas con forma de acertijos, un enano luciferino y bailarín.

¡COOPER!

Series tan dispares como *Picket Fences* (1992-1996) o *Riget* (1994-1997) fueron influenciadas por *Twin Peaks* y a su vez *Twin Peaks* lo fue tanto por Payton Place (1964-1969) como por el *western* seriado *Wagon Train* (1957-1965). «No hubiese habido *Twin Peaks* sin *Wagon Train*», dice Lynch tajantemente. *Wagon Train* se

inspiraba en una película de John Ford del mismo título. Y como salido de esos territorios, también aquí tenemos al forastero con pistola al cinto que viene a poner orden en el pueblo de *Twin Peaks*. Dale Cooper es un trasunto de Gary Cooper, el prototipo de hombre duro y lacónico que admiraba Tony Soprano en sus visitas al psicólogo. Ambos son altos, enjutos, de mirada profunda. La coincidencia de apellidos entre Gary y Dale no es, por supuesto, ninguna coincidencia. Ambos son íntegros y osados, y su silueta recuerda a uno de esos *Douglas fir* que dibujan la línea de coníferas del horizonte de *Twin Peaks*.

El agente Cooper mantiene soliloquios de pirado con la excusa de hablarle a una grabadora, haciendo las veces de cómico y de narrador de una historia que lo exige por imperativos del género negro. Esa voz en off, áspera de noches en vela, cigarrillos y *whisky*, marcada por el distanciamiento cínico con que nos cuenta de «ese caso que me marcó para siempre», es, en boca de Cooper, animada, ingenua, optimista, cordial. Se desliga de los estereotipos de investigador amargado evitando regodearse de su pasado traumático (sí, hubo una mujer; sí, murió en sus brazos, pero no va alardeando de ello) y prefiere conversar sobre las virtudes turísticas de su entorno. Cooper, como uno de los alter egos de David Lynch, se deja fascinar por el paisaje, la madera de pino, las tartas de fruta y, por supuesto, el café, el buen café que lo obsesiona hasta proporciones que lindan con el cine de Jim Jarmusch. El ceremonial del café reviste de una importancia simbólica tan grande, que, una vez Cooper ha entrado en la Logia Negra —que es como decir en el infierno— se le escamotea su dosis de café cuando ya tiene la taza en los labios. En el caso de la serie televisiva *Ally McBeal* (David E. Kelley, 1997-2002) la protagonista (interpretada por Calista Flockhart) enseña a su compañera de trabajo su propio ritual del café: gozando de los aromas y los primeros sorbos que introducen el éxtasis del gran trago. McBeal ritualiza el primer café de la mañana como si se tratase del acto sexual. Pero entre Ally y Cooper hay algo más que café: los dos padecen visiones. Cooper ve a un señor enano que habla del revés y baila, y Ally McBeal sufre las apariciones de un bebé que danza al son del Uga Chaka de la canción *Hooked On A Feeling*. El auténtico progenitor de todos estos bailes surrealistas fue Federico Fellini en su *8½* (1963) con las inolvidables ensoñaciones de Guido Anselmi (Marcello Mastroianni como *alter ego* del cineasta) que recuerda, nostálgico, sus primeras experiencias eróticas, cuando la voluptuosa y grotesca prostituta Saraghina se contonea ante él al son de una rumba imaginaria. Así también los hermanos Horne, rememoran de su infancia el baile con linterna que les brindó esa niña ligeramente mayor, Louise Dombrowski. Más carnales que aquellos son los dionisiacos bailes de la oronda Rita Sue Dreifuss (Cynthia Ettinger) en *Carnivàle* (2003), un serial inspirado en el clásico *Freaks, la parada de los monstruos* (Tod Browning, 1932). David Lynch, director de *El hombre elefante*, hubiese podido titular su serie como *Twin Freaks* haciendo honor a una población compuesta de excéntricos, tuertos, mancos, idiotas o personas que hablan con un leño. La vinculación definitiva entre el universo de *Carnivàle* con el

imaginario de Lynch y Frost culmina con la participación de Michael J. Anderson, más conocido por ser el enano bailarín, en ambos *shows*. Para *Carnivàle*, Michael juega un papel clave como el director de un circo, encargado también de reclutar al protagonista, un chico con el milagroso poder de curar a los desvalidos y los enfermos.

Aparte de los *Expedientes X*, con un agente Fox Mulder que antes tuvo que pasar por la iniciación de *Twin Peaks* en varios de sus últimos episodios. Cooper ha sido el molde de otros detectives de lo sobrenatural como el perturbado agente especial Milton Dammers (Jeffrey Combs) en *Agárrame esos fantasmas* (Peter Jackson, 1996), una comedia con elementos afines a *Twin Peaks*: un protagonista con capacidades extrasensoriales, asesinos en serie ectoplásmicos, un misterio sin resolver, posesiones, estafas y amores perdidos, todo esto, en una tranquila localidad disfrazada de bosques y montañas.

Los métodos de Cooper, más intuitivos que deductivos, son lo opuesto a la línea de investigación más tradicional que proponía Sherlock Holmes. Cooper, como le pasaba al doctor Richard Kimble en la emblemática serie de *El fugitivo* (Roy Huggins, 1963-1967), también busca a un manco que puede proporcionarle algunas respuestas.

Como homenaje y parodia, tenemos la clásica escena de noche tormentosa donde todos los sospechosos compadecen en la misma sala para que el detective les dedique una larga alocución en la que presume de haber resuelto al misterio. Cooper está en el centro de la sala, como hubiese podido hacerlo Poirot en una de esas pelis basadas en la obra de Agatha Christie o como se las arreglaba el personaje de Jessica Fletcher (Angela Lansbury) en la deliciosa y previsible *Se ha escrito un crimen* (1984-1996). El arquetipo, en manos de Lynch, queda solamente en la escenografía porque Cooper no sabe quién es el asesino y aguarda la intervención espiritual de un gigante (Carel Struycken) para que haga los deberes por él. Que *Twin Peaks* está más cerca del cuento y la mitología, lo sabemos porque tarde o temprano siempre aparece un gigante.

DE TRAVESTIS ASESINOS

Twin Peaks se asoma a lo macabro y a lo ridículo. Los malos no solamente cometen fechorías, además deben presentar el aspecto de alguien que quiere hacerlo. Alimentado por ese morbo, a *Twin Peaks* la visitaban, con la esperanza de conjurar a su audiencia perdida, dos travestidos: David Duchovny, en contacto con su lado femenino, y Kenneth Welsh haciendo de Windom Earle, un nuevo villano teatral que se pasa la serie jugando con el guardarropa. Earle, aficionado al ajedrez, pero dado a seguir sus propias reglas, es un excelente acosador de mujeres cuando no un asesino despiadado y estratégico.

Su aparición más inquietante lo hace con el disfraz de Lady Leño para secuestrar

a Annie (Heather Graham), la novia de Cooper. El criminal vestido de mujer, cuya desviación sexual tiene, para la audiencia conservadora, una desviación moral, recalca en nuestro imaginario desde *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960), obra maestra de la que se surtieron para hacer dos secuelas completamente olvidables y una serie: *Bates Motel* (Anthony Cipriano, 2013-). Si Hitchcock lo hizo, Brian de Palma no iba a faltar, incluyendo el retrato del travesti psicópata en sus largometrajes *Vestida para matar* (1980) y *En el nombre de Caín* (1992). Del mismo recurso se vale Martin Scorsese en *El cabo del miedo* (1991), su película más hitchcockiana (¿o valdría decir depalmaniana?) para la escena en que el asesino Max Cady (Robert de Niro) irrumpe en la casa de la familia Bowden con un disfraz de sirvienta. También en *El quimérico inquilino* (1976) su protagonista, Trelkovsky —encarnado por el mismísimo Polanski—, inmerso en su nueva identidad femenina, como en una posesión, acaba «asesinándose a sí mismo» al lanzarse desde la ventana del edificio en donde se hospeda. Pero Windom Earle no juega a ser la dama del leño para vestirse solamente de una tradición hitchcockniana sino para reivindicar a dos pioneros del psychokiller travesti que algunos, injustamente, habrán olvidado: «Red» Lynch con el rostro del más perturbador Ross Martin, interpreta en *Chantaje contra una mujer* (Blake Edwards, 1962) a un tipo siniestro que aterroriza a una empleada de banca —la bella Lee Remick—, que vive en un barrio de San Francisco de nombre Twin Peaks, para que robe una gran suma de dinero; y en *Muñecos infernales* (Tod Browning, 1936) tenemos a Paul Lavond (Lionel Barrymore), un prófugo que se vale del disfraz de una agradable viejecita para vengarse de sus antiguos compañeros banqueros —otra vez el detonante del dinero.

Lo que nos lleva al costurero y asesino en serie conocido como Buffalo Bill en *El silencio de los corderos* (Jonathan Demme, 1991) un hombre que se fabrica su propio «traje de mujer» con la piel de sus víctimas. Todos estos personajes son extensiones imaginarias del inigualable Norman Bates, cuya educación estricta y malsana lo llevan a ser un reprimido voyeurista, aficionado a la taxidermia, el travestismo y el asesinato de cualquier mujer que le despierte la libido.

La correspondencia entre *El silencio de los corderos* y *Twin Peaks* se fortalece con la aparición del cantante Chris Isaak, quien fuera también uno de los protagonistas en *Fire walk with me* (1992) y por el *modus operandi* casi intercambiable entre los asesinos: tanto Buffalo Bill como Bob dejan los cadáveres de sus víctimas en las riveras del río, firmados; en el caso de Bob, con una letra de papel bajo las uñas, mientras que Buffalo Bill deja una crisálida en el interior de la boca de su víctima. Buffalo Bill es la larva que aspira a metamorfosearse, de lo masculino a lo femenino, en la hermosa mariposa de su sexualidad gozosa y reencontrada, mientras que Bob quiere saltar de Leland a Laura, quiere paladear y estropear el mundo desde su cuerpo aún adolescente.

Los travestis asesinos han seguido cimentando la galaxia del thriller y el terror, aun cuando de puertas del cine hacia fuera sean ellos las víctimas del rechazo y la

violencia. El legado de *Psicosis* sigue en forma, y la imagen tenebrosa de un hombre con peluca blandiendo el cuchillo sigue acechando nuestras pantallas de cine, aun en casos de cintas menores como *¿Quién la ha visto morir?* (Aldo Lado, 1972), *Campamento de verano* (Robert Hiltzik, 1984), *In dreams* (Neil Jordan, 1999), *Cherry Falls* (Geoffrey Wright, 2000) o en *Insidious 2* (James Wan, 2013).

Y DE TARADOS, PALETOS Y DISMINUIDOS MENTALES

Tanto los ayudantes del *sheriff*, como esa recepcionista más dada a los chismes que a contestar el teléfono, se ven empujados a salir de la tranquilidad de ese falso *locus amoenus* montañoso para organizarse en una suerte de equipo de investigación de tercera, con esa torpeza clásica y explotada en el cine que impera en las comisarías locales de pequeñas comunidades retiradas, como son los pueblos de *P'tit Quinquin* (Bruno Dumont, 2014-), *Top of the lake* (Jane Campion y Gerard Lee, 2013) o *Fargo* (hermanos Coen). En algunos de estos impera la corrupción, en otros un provincianismo que no deja margen de maniobra para la colaboración con otros departamentos. En su oda a lo grotesco, Bruno Dumont (en *P'tit Quinquin*), nos presenta una pareja de agentes de la gendarmería mezclando una subnormalidad propia de *Los Idiotas* (Lars Von Trier, 1995) con la falta de ridículo de Lynch y el provincianismo gitano de algunos largometrajes de Emir Kusturika: el comisario Van Der Weyden (Bernard Pruvos) gusta de hacer oír a los demás sus absurdas reflexiones sin conexión con el caso. Su búsqueda de lo trascendental a través de referencias pictóricas pone en evidencia a un hombre mucho menos cultivado de lo que intenta aparentar. Le acompaña su subordinado, el teniente Carpentier (Philippe Jore), un tipo con aspecto de roedor afable que parafrasea torpemente a filósofos nacionales. Paralelamente, así como los jóvenes amigos de Laura en *Twin Peaks* investigan la muerte de su amiga, Quinquin y su novia investigan el misterio de su propia localidad. Dumont emplea la sátira social donde la bufa alcanza proporciones a las que solo han logrado llegar cineastas como Von Trier, Roy Anderson, Kaurismäki, Lynch, los Coen o Tarantino. En cuanto a la incompetencia policial en forma de crítica al sistema, han aparecido series como *The killing* o *Top of the Lake* y, en clave de tragicomedia, la excelente película coreana *Memories Of Murder* (Joon-ho Bong, 2003).

En *Fargo* (1996), la deuda con *Twin Peaks* es innegable: estafas, traiciones familiares, paletos, secuestros, asesinatos. Su género negro rodado en la blancura de una invernal Dakota del Norte nos presenta a Marge Gunderson (Frances McDormand) una oficial de policía embarazada de siete meses, que con su andar de patizambo sobre la nieve y la parsimonia de una mujer criada en la lentitud de una vida de pueblo, resuelve sola, contra todo lo pensado, un caso de secuestro y asesinato. La superioridad moral y la sabiduría del pueblerino frente a la arrogancia de la gente de la ciudad es otro tema compartido entre *Fargo* y *Twin Peaks*. En esta

última, Andy Brennan (Harry Goaz) un agente de policía bobalicón, descubre la forma de llegar a la Logia Oscura antes que nadie. El chico altivo de ciudad, como puede ser el personaje de Sean Penn en *Giro al infierno* (Oliver Stone, 1997) es superado por las tretas de un mecánico con aspecto de tarado mental (Billy Bob Thornton) que abusa de su poder, tiempo y dinero, como todo mecánico de coches. Dice al final de *Los Siete Samuráis* (Kurosawa, 1954), uno de los mercenarios que ha sobrevivido, durante la contemplación de la tumba de sus compañeros muertos: «Otra vez hemos perdido. Los campesinos han ganado, no nosotros». Y así, tantas y tantas veces.

LA AMENAZA EN LO INVISIBLE

La dualidad no es simplemente el reflejo en un espejo pero Lynch parece enamorado del recurso de la mujer que enmascara su rostro tras el maquillaje. En el arranque de *Twin Peaks*, Jocelyn Packard repasa sus labios rojos abstraída en su imagen reflejada, como en un cuento de los Hermanos Grimm, también al comienzo de *Picnic at Hanging Rock* (Peter Weir, 1975), vemos a una muchacha rubia, hermosa y virginal ante el espejo, como la versión pública de Laura Palmer. Es el prelude a una excursión campestre en el que varias de esas chicas desaparecerán para siempre. En *Hanging Rock* el mal es una ubicación y también una atmósfera. El mal no tiene rostro ni manos pero es un símbolo vivo. Habita en las serpientes —reptiles de longitud fálica— que moran bajo las piedras de ese emplazamiento y en los relojes que se detienen, al mismo tiempo, por efecto del magnetismo (aunque el prólogo nos advierta de que «lo que vemos y lo que parecemos no es más que un sueño dentro de un sueño»). El mal mueve a las muchachas a desprenderse del grupo en pos de algo que nadie adivina ni puede ver. En *Twin Peaks*, tanto Maddy como Donna perciben las vibraciones demoníacas y sugestivas que desprende la ropa de Laura. Basta ponerse una chaqueta —vestirse del mal para ser el mal— para que Donna seduzca y se deje seducir por unos extraños sudorosos en *Fire, Walk with me*. Bastan las gafas para que, de nuevo Laura, fume como una femme fatale, insinuándose de forma abrupta y lasciva a través de los barrotes que mantienen prisionero a su novio, James. En el caso de *El grito* (Jerzy Skolimowski, 1978) y *Borgman* (Alex van Warmerdam, 2013), son dos forasteros ambulantes —uno venido de Australia, el otro de una madriguera— los que logran dominar, mágicamente, y quebrantar la voluntad de la familia que los hospeda.

El mal es contagioso y del mal, quizás, uno nunca se libra. Bob finalmente encuentra la forma de entrar en el agente Cooper. La película *Inner Senses* (Chi-Leung Law, 2002) postula que los auténticos fantasmas solamente viven en nuestra mente, pero que hay fantasmas más reales que otros. Cuando la imaginación se desborda, ¿es solamente imaginación? Cooper y sus compañeros de investigación se interrogan sobre esto último. ¿Es Bob realmente un ente espiritual o, como también

dicen, es la representación del mal que pueden hacer los hombres?

EPÍLOGO: LA TELEVISIÓN DEL MÁS ALLÁ: LO QUE TWIN PEAKS NO LE CUENTA, SE LO VAMOS A EXPLICAR NOSOTROS

Twin Peaks se surte de innumerables referencias fílmicas y asimismo ha fertilizado el panorama televisivo y cinematográfico con su chamarilería metatelevisiva. Es una historia polisémica, como un río con muchos brazos. Lynch sigue los presupuestos de André Breton, cuando explicó que el surrealismo era una clase de realidad que aunaba dos estados tan contradictorios como la vigilia y los sueños. En el interregno se encuentra la población lynchiana con su conglomerado de pastiches, en ella conviven elementos de comedia y videoarte. Mark Frost define la serie como «un *show* dentro de otro *show*». Nosotros miramos *Twin Peaks* mientras sus personajes atisban otras vidas a través del espejo de la televisión, durante la hora en que transmiten la ficticia telenovela: Invitación para amar. Leo Johnson, desplomado por un disparo, tiene ocasión de ver que uno de los personajes de su culebrón televisivo también ha sido herido por una bala. ¿Y quién nos mira a nosotros? Continúa el runrún de nuestro pensamiento. ¿Hay otro Lynch que nos esté rodando?

Durante toda la serie se sigue cuestionando qué es real y no en *Twin Peaks*, si es que algo lo es. Habitantes y forasteros viven en una especie de embeleso sobre el que se interrogan de forma retórica demasiadas veces. «Estoy viviendo el sueño más hermoso y la más horrible pesadilla, todo a la vez», dice Donna, definiendo toda la realidad de la serie. «Todo lo que hice fue venir a un funeral y es como si hubiese caído dentro de un sueño», dice Maddy. «¿Es esto real, Ben?», se interroga sin esperanzas Jerry, el hermano menor de los Hourne, «¿o es solo un sueño extraño y retorcido?» «Estoy despistada, algo desorientada. No sé bien donde estoy pero me gusta estar aquí» dice Annie, la camarera con cicatrices en las muñecas. «Antes de que vinieras aquí, Twin Peaks era un sitio sencillito [...] entonces una chica bonita murió y tú llegaste y todo cambió [...] de repente, la gente tranquila ya no se podía estar quieta. De repente, el simple sueño se convirtió en pesadilla [...] quizás tú trajiste esa pesadilla contigo», le dice el gánster Jean Renault a su rehén, el agente Cooper. Y un minuto después Cooper se lo cepillará a disparos, manteniéndose así libre y a salvo para que la pesadilla continúe.

Twin Peaks, no solo es un vórtice que atrae espíritus y energías sobrenaturales (como también hiciera Josh Weddon en *Buffy, la cazavampiros*) sino que es en sí mismo un limbo entre lo material y lo espiritual, al estilo del caserón de *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001), un mal sueño del que no se puede despertar como en *Abre los ojos* (Amenábar, 1997), *Pesadilla en Elm Street* (Wes Craven, 1984) o *Alicia en el país de las maravillas* (en un plano onírico), un *reality show* que los mantiene

encerrados en una realidad alternativa. Sus habitantes, como le pasa a Truman (Jim Carrey) en *El show de Truman* (Peter Weir, 1998) presienten la irrealidad de su entorno y sus vidas, sin llegar a saber a ciencia cierta la diferencia entre persona y personaje. Viven una realidad televisiva así como a otros les ha tocado permanecer dentro de un videojuego *online* como en *eXistenZ* (David Cronenberg, 1999), *Nivel 13* (Josef Rusnak, 1999), *Tron* (Steven Lisberger, 1982) y *Matrix* (Hermanos Wachovski, 1999) (en el plano virtual), o son víctimas de un experimento del gobierno como *Cube* (Vincenzo Natali, 1997), *La escalera de Jacob* (Adrian Lyne, 1990) y *The cabin in the Woods* (Drew Goddard, 2012), pasando por existencias a caballo entre lo alucinógeno y la demencia como en *Viaje alucinante la fondo de la mente* (Ken Russel, 1980), *Perfect Blue* (Satoshi Kon, 1997) o *Cisne negro* (Darren Aronofsky, 2010). ¿Podría ser *Twin Peaks* un hábitat reconstruido en el interior de una nave alienígena, como les pasaba a los tripulantes involuntarios de *Dark City*? ¿Están muertos los habitantes de *Twin Peaks* y están pagando el peaje para llegar de un limbo a otro como sucede en *Lost*, *El sexto sentido* y *El carnaval de las almas*? ¿Están despiertos? ¿Están soñando? «Vivimos dentro de un sueño», les gritó David Bowie en la piel del abducido agente del FBI, Phillip Jeffries.

La textura de los sueños siempre es densa y mueve a sus personajes a cámara lenta. Solo dentro de un sueño resulta admisible el comportamiento general, el giro de sus conversaciones, la incoherencia de tantas escenas. Ahí tenemos a Leland, que se levanta para la segunda temporada con un cabello completamente plateado que sorprende a su familia pero no se interroga demasiado sobre ello. Es una cosa más de las cosas que pasan allí. Leland canta, baila, festeja su regreso a la serie. El color blanco nos recuerda a las guedejas encanecidas de Bob. La otra explicación que el mistificador Lynch podría darnos, está basada en la falsa premisa de que las experiencias traumáticas o contactos con lo sobrenatural pueden causar ese efecto. Leland, como un danzante Fred Astaire, salta de un decorado a otro, de su casa al hotel de los Horne, sus clientes, sin dejar de cantar enloquecidamente esta canción popular de los años 40, Mairzy Doats. ¿Y cuál es la reacción de los hermanos Horne cuando le ven irrumpir en el umbral del despacho en semejante estado? Se ponen a bailar, uno sobre la mesa y otro haciendo piruetas sobre la alfombra, al son de Leland y su demencia. La escena, por supuesto, tiene menos que ver con la coherencia narrativa que con la impresión casi hipnótica que nos provoca su broma macarra. Pero recuerden, esto no es más que un sueño soñado por Lynch, y lo absurdo rige por encima de cualquier norma.

Hay tres planos de la realidad: la vigilia, el sueño, y una tercera realidad que es el mundo de la televisión.

En el primer episodio de *Twin Peaks* (1990) Laura Palmer se presenta en forma de cadáver, como Ofelia ahogada en el río, en forma de flor envuelta en plástico. El ayudante Andy Brennan solloza como un niño al ver su cuerpo descansado en la orilla del río. El director del instituto local, afligido, también romperá a llorar cuando

transmita la tragedia al alumnado. En la antigua clase de Laura destaca su silla roja vacía. Un eco de tristeza recorre las aulas y hogares de *Twin Peaks* porque algo se ha roto en todos ellos, algo mucho más profundo e ignoto que el colgante en forma de corazón partido que Laura llevaba en vida, colgando entre sus dos pechos, revelando un alma escindida en constante conflicto consigo misma. La pérdida de esta joven, epicentro y la araña tejedora de una red de conexiones que afecta a todo el pueblo, es una bofetada que despierta a sus habitantes de la irrealidad en que viven o, lo contrario, tal vez sea el pinchazo de una rueda embrujada que los sumerja a todos en un profundo sueño, arrojándolos con vehemencia a sus propios universos de tinieblas. Nadie puede contestar a ciencia cierta si *Twin Peaks* es un remoto pueblo con algunas extravagancias al estilo de Cicely en la serie *Doctor de Alaska* (1990-1995), si es una antesala al universo transmedia de *Silent Hill* o si su atemporalidad tiene más que ver con el relato «You know they got a Hell of a Band» para la serie *Pesadillas y alucinaciones de Stephen King* (2006) en el que una pareja llegaba a una localidad ambientada en los años 50 de la que jamás podrán escapar. Porque los universos de Lynch muestran una realidad más onírica que los propios sueños y los sueños tan solo muestran la verdad, de ahí que los personajes no sepan reconocer la realidad de la ficción y nos lo repitan una y otra vez como un mantra basado en el sueño de la mariposa de Chuang Tzu. La realidad existe dentro del sueño, el mundo espiritual es más relevante que el físico. Las cosas, como decía Platón, nos distraen de su naturaleza, de la auténtica realidad. Los habitantes de *Twin Peaks* viven entre sombras, viven mirando sombras y tomándolas por la realidad. Igual que nosotros.

Variaciones en Austria

por Alexander Zárate

Un bosque, un hotel, un colgante, unos cortinajes, unos cantos o reclamos de aves que quizá no sean lo que parecen, una oscuridad en la que sumergirse (y que atravesar), un *otro lado*, una incógnita (un cuerpo ausente), un posible componente fantástico (la leyenda de una bruja). Una estupenda novela de Max Frisch se titula *Digamos que me llamo Gantenbein*. Era suizo, no austríaco, pero podría servir de referente para un posible título alternativo de la admirable producción austríaca *Hotel* (2004), de Jessica Hausner, *Digamos que me llamo Irene*. ¿Y si Laura hubiera sido austríaca y no existieran enajenados padres abusivos ni dueños de hotel que también quisieran disfrutar de su cuerpo? La cineasta austríaca se inspira en varios componentes de la partitura conceptual y expresiva de Lynch y realiza una singular variación que es otra cautivadora inmersión en la oscuridad, que no deja de ser umbral que superar para quizá encontrar la luz de la conciliación, en este caso con una misma, con su modo de habitar la realidad.

Habitar la habitación que fue habitada por otra. Portar las gafas que portó otra. Habitar otra realidad distinta a la que estabas acostumbrada hasta entonces. En *Hotel*, Irene (Francisca Weisz), cambia de escenario, su residencia es otra, ya no es el hogar familiar, sino un hogar definido por la transitoriedad, no la residencia, un hotel, en el que es contratada como recepcionista. Pero ¿Cómo recibe el cambio? Cada noche nada en la piscina, como si restituyera la sensación de aún habitar la placenta de la familiaridad. Pero su vida pasada desaparece, y debe acostumbrarse a desenvolverse en el nuevo espacio. ¿Qué hay tras los cortinajes, como si fuera el telón de un escenario que hay que descubrir? Aquella otra chica que habitaba esa habitación y portaba esas otras gafas desapareció. No se sabe qué fue de ella, como de otros jóvenes excursionistas varias décadas atrás. Y esa incógnita, ese cuerpo ausente, representará su miedo, como el bosque que rodea el hotel, y la sugestión de leyenda de una bruja que fue quemada seis siglos atrás. La extrañeza se asienta progresivamente en la narración, calando la alteración de la percepción que define al fantástico. Es una cuestión de mirada. En varias ocasiones, tres, en distintos momentos de la narración, Irene se interna en la oscuridad de un pasillo. Quizás se interna, quizás imagina que lo hace, quizás no lo hace porque teme la oscuridad, lo incierto. Irene se confronta con la oscuridad, con el miedo a una realidad que no domina, en la que necesita ser aceptada, y esa necesidad y ese miedo determinan la arrogancia de sentir que se domina cuando no es así.

El umbral crítico en *Hotel* es el instante en el que Irene se niega a prestar su colgante, con una cruz de diamantes, a su compañera Petra (Birgit Minichmayr), porque lo considera un amuleto (es como el neumático que sostenía el simio de *Palomar* de Italo Calvino, el objeto símbolo que proporciona seguridad, sentido,

certeza e ilusión de control y dominio). A partir de ese instante, su circunstancia en el hotel se desestabilizará (desaparece su colgante, alguien lo sustrae y rompe sus gafas) y comienza a utilizar las gafas de la chica desaparecida, del mismo modo que su mirada se altera, se confunde. Y la realidad también. Hay situaciones que se repiten, sin delimitar si son imaginarias o reales. El bosque, el sendero que es un desvío, adquiere la dimensión de lo real como intemperie e incertidumbre en donde no sabe qué puede *aparecer* en cualquier recodo, o detrás de él. Es la naturaleza en la que brotan sonidos inquietantes, ambiguos, que pueden ser el de una chica que asesinan o el de un pavo real. Es la vanidad de Irene la que obstaculiza su integración en ese nuevo espacio. En cuanto se ve valorada por la directora se siente visible, no alguien que desaparece en su nuevo entorno, ya que no puede ser como era en el espacio familiar que dominaba.

El trayecto dramático de esta exquisita pieza gélida, de mirada distante, que modula cada plano como una pieza orgánica, una habitación del edificio de la narración, culmina con la superación del miedo (cruza realmente esa oscuridad y visibiliza lo que hay tras ella, en vez de solo temer o imaginar; equiparable en cierta medida al desenlace de *Caída libre* de William Golding: lo que suscitó los terrores de aquel hombre prisionero en una celda oscura era un objeto banal), y se interna en el bosque como el gesto de quien no teme lo que la realidad pueda deparar, sin ya tener necesidad de hacer uso de objetos simbólicos que le reporten seguridad, aunque lindante con la suficiencia, ya que establecían distancias con los demás. En la oscuridad hay múltiples habitaciones por las que transitar. No hay límites ni fronteras entre un bosque, unos pasillos, unos cortinajes y los sonidos de unas aves que quizá no sean lo que parecen. O quizá sí.

Notas

[1] Parfraseando un verso de la poeta Julia Uceda. «Tenía veinte años, pero no lo sabía». <<

[2] Marcus du Sautoy, *Simetría*, Acanalado, Barcelona 2008 <<

[3] http://elpais.com/diario/1990/11/15/radiotv/658623601_850215.html (consultado el 18/12/20014) <<

[4] Jean-François Lyotard, *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Gedisa, Barcelona, 2003, págs. 23-25. <<

[5] *El fin de las ideologías*. Tecnos, Madrid, 1964. <<

[6] *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Cátedra, Madrid, 1984, pág. 35. <<

[7] Jean-François Lyotard, *La posmodernidad...*, *Op. Cit.*, pág 23. <<

[8] Almudena Hernando Gonzalo, *Arqueología de la identidad*. Akal, Madrid, 2002, pág. 56. <<

[9] Max Stirner, *El único y su propiedad*. Valdemar, Madrid, 2004, pág. 444. <<

[10] George Palante, *Las antinomias entre el individuo y la sociedad*. Editorial Innisfree, Madrid, 2013, pág. 18. <<

[11] Émile Armand, *El anarquismo individualista*. Pepitas de Calabaza, Logroño, 2011. <<

[12] Almudena Hernando Gonzalo, *Op. Cit.* <<

[13] Jean-François Lyotard, *Op. Cit.*, pág 26. <<

[14] Jean-François Lyotard, *La posmodernidad...*, *Op. Cit.*, pág 32. <<

[15] Daniel García Raso, «De la basura a las nuevas tecnologías. Base bibliográfica para un estudio de cultura material contemporánea». *Arqueoweb. Revista sobre arqueología en Internet*, 2010, 12 (1). <<

[16] En Estados Unidos, la mayoría de los arqueólogos son antropólogos. Es decir, si alguien quiere ser arqueólogo debe estudiar Antropología, a diferencia de cómo ocurría en Europa donde, hasta la llegada del Grado en Arqueología, si alguien quería ser arqueólogo debía estudiar Historia o Historia del arte. <<

[17] Richard A. Gould y Michael B. Schiffer (Eds.), *Modern Material Culture: The Archaeology of Us*. Academic Press, New York, 1981. <<

[18] William Rathje y Cullen Murphy, *Rubbish! The Archaeology of Garbage*. Harper Collins, New York, 1992; Michael B. Schiffer, *The Portable Radio in American Life*, University of Arizona Press, Tucson and London, 1991; Michael B. Schiffer, *Taking charge. The Electric Automobile in America*, Smithsonian Institution Press, Washington and London, 1994. <<

[19] Daniel Miller: *Material Culture and Mass Consumption*, Basil Blackwell, Oxford, 1987; *Capitalism. An Ethnographic Approach*, BERG, Oxford and New York, 1997; *A Theory of Shopping*, Polity Press, Cambridge, 1998. <<

[20] Daniel Miller, *Material Culture and Mass Consumption*, Basil Blackwell, Oxford, 1987, pág. 109. <<

[21] Miquel Domènech y Francisco Javier Tirado (compiladores), *Sociología simétrica. Ensayos sobre ciencia, tecnología y sociedad*. Gedisa, Barcelona, 1998. <<

[22] Bruno Latour, «De la mediación técnica: filosofía, sociología, genealogía». En Miquel Domènech y Francisco Javier Tirado, *Op. Cit.*, págs. 249-302. <<

[23] Marvis Harris, *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna*. Crítica, Barcelona, 2007, pág. 154. <<

[24] El físico Alan Sokal escribió un artículo académico falso en 1996 y lo envió a la revista de humanidades *Social Text*, publicada por la Universidad de Duke y a la sazón centro de postulados posmodernos en la época. Lo tituló *Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity* («La transgresión de las fronteras: hacia una hermenéutica transformativa de la gravedad cuántica») y afirmaba, a grandes rasgos, que la gravedad cuántica solo existía porque la sociedad pensaba en ella. La revista lo publicó entusiasmada como un rompedor planteamiento cuando simplemente era un refrito sin sentido de clichés filosóficos posmodernos. <<

[25] Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*. Alianza Editorial, Madrid, 2008, pág. 150. <<

[26] Jean François Lyotard, *La condición...*, *Op. Cit.*, págs. 52-60. <<

[27] Georges Balandier, *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales*. Gedisa, Barcelona, págs. 88-92. <<

[28] El nombre del local parece todo un juego lynchiano de referencias. ‘One-eyed Jack’s’ significa ‘Sota (‘jack’) de un solo ojo.’ Dos de las sotas de la baraja se ven de perfil, y por eso se dice que tienen un solo ojo. La del burdel mira a la derecha, por tanto es la Sota de Picas. Pero, además, en el capítulo 4, cuando Audrey habla a Donna de ‘One-eyed Jack’s’, esta pregunta si se trata de una película de Brando. En efecto, *One-eyed Jack’s* es el título original de *El rostro impenetrable* (1960) de y con Marlon Brando... y en la que aparecía Hank Worden, el camarero anciano de *Twin Peaks*. <<

[29] En ningún momento se menciona la tribu de Hawk. Todo lo más, él habla de «Mi gente». Sin embargo, hay que mencionar que Blackfoot es uno de los nombres que reciben los Pies Negros, conjunto de cuatro tribus del Noroeste de los Estados Unidos. <<

[30] Durante los episodios que siguen a la muerte de Leland, Laura Palmer y Bob desaparecen literalmente del mapa. Pero hay una excepción, y esta es brillante. Todos recordamos que Leland/Bob se volvió loco cuando saltó el aspersor antifuegos de la celda, lo cual provocó la muerte de Leland. En el capítulo 20, realizado por Todd Holland, Cooper mira la Polaroid de la marca del cuello de Briggs, y de improviso cae una gota del techo: al elevar la vista, los policías descubren que la gota procede del aspersor... En el capítulo 27, realizado por Stephen Gyllenhaal, a Annie se le cae una bandeja y ella y Cooper observan cómo gotea el café, pero la escena no tiene tanta efectividad como la de su precedente. <<

[31] No podía ser de otro modo, ya que Lynch se reserva para sí todos los episodios que vertebran la imaginería fantástica de *Twin Peaks*. Lo cual no obsta para que alguno de los realizadores entregue episodios de lo más inspirado. Como mínimo, merece destacarse la espléndida labor de Tim Hunter en el capítulo 16, en el que Leland Palmer es finalmente desenmascarado y muere ya liberado de Bob. Todo en este capítulo es soberbio: el encuentro mágico en el Roadhouse, la tensión en casa de Leland, las escenas en la cárcel, el uso dramático del aspersor apagafuegos, la interpretación de Ray Wise y, sin duda, el magnífico pulso narrativo del conjunto. <<

[32] El tratamiento de las escenas más renombradamente turbadoras recuerda no poco al cine de Stanley Kubrick, uno de los cineastas favoritos de Lynch (y viceversa: Kubrick era un entusiasta de *Cabeza borradora*), por ritmo, tono, encuadre. No tanto *Lolita* (la película de Kubrick que más adoraba Lynch, seguramente por su tono a la vez dramático y grotesco) como *2001*, *La Naranja Mecánica* y, por supuesto, *El resplandor*: escenas como aquella en que el guarda pide a Jack Torrance que «corrija» a su mujer y a su hijo, podrían haber sido perfectamente filmadas por Lynch. Del mismo modo que Kubrick hubiera firmado gustoso secuencias como la de Leland girando con el retrato de Laura, o la aparición del Camarero, o la del Caballo Blanco.

<<

[33] Que no son otra cosa que los *Twin Peaks* del título. <<

[34] En este artículo preferimos no hablar de las implicaciones de las Sociedades Ocultas en la precuela. Consideramos que *Twin Peaks: Fuego camina conmigo* posee un tratamiento nuevo y autónomo de todos los elementos de la serie: la Certeza vuelve a transformarse en Incertidumbre; todo es más abiertamente sombrío; Mrs. Tremond y su nieto son presentados como mensajeros de Bob; las criaturas de otro mundo viven juntas y revueltas... Puede que nos equivoquemos, pero la precuela parece *otra cosa*. <<

[35] Entre los numerosos freakismos a que ha dado lugar la serie, hay uno especialmente hermoso: algunos afirman que, al entrar en el Club Silencio, una de las personas sentadas a la derecha es Sheryl Lee. Así, Laura Palmer sería una de las moradoras de ese estremecedor espacio intermedio. <<

[36] A la localidad inglesa de Glastonbury se le atribuyó durante mucho tiempo el emplazamiento de la isla de Avalon, donde Arturo es de siempre velado por Morgana y las hadas. Hoy en día esta ubicación ha sido seriamente puesta en cuestión, hasta el punto de que el novelista Robert Graves sitúa la mítica isla artúrica en Mallorca. <<

[37] Hank Worden no solo actúa en *El rostro impenetrable*. También es el inolvidable Mose Harper que sueña con tener una mecedora en *Centauros del desierto* (1956) de John Ford. Dada la reverencia de Lynch por el 'western' fordiano, la presencia de Worden tiene algo de bello homenaje fantasmagórico. Algo similar ocurre con el actor que encarna al breve pero formidable Juez Sternwood: Royal Dano, el inquietante Elijah que aparece en un puerto brumoso y profetiza el hundimiento del Pequod en *Moby Dick* (1956) de John Huston. <<

[38] *Twin Peaks: The Complete Series (The Definitive Gold Box Edition, 2007)*. Universal Pictures. Episodio 17 de la segunda temporada en el que Cooper recuerda su sueño y las palabras de Laura Palmer donde señalaba a su padre. Mark Frost regresa en este capítulo al guión junto a Harley Peyton y Robert Engels. La numeración de los capítulos que siguen toma como número 1 el capítulo piloto. Las descripciones y textos contenidos se encuentran en la compilación citada. <<

[39] Frost, Scott (1991) *The Autobiography of F.B.I. Special Agent Dale Cooper: My Life, My Tapes*. Ed. Pan Macmillan Australia. <<

[40] Lynch le puso ese nombre en referencia a D.B. Cooper, un hombre no identificado que secuestró un avión Boeing 727. Davis, Jeff; Al Eufrazio; Mark Moran (2008). *Weird Washington*. Sterling Publishing Company, Inc. <<

[41] En el episodio 1 de la primera temporada Cooper, colgado boca abajo en su habitación, reflexiona en la grabadora y tras descolgarse deja grabado: «Diane, esta mañana ha vuelto a sucederme. Y no lo digo ahora como agente del FBI, lo digo como ser humano. De verdad. ¿Qué hubo entre Marilyn Monroe y el clan de los Kennedy? ¿Y quién disparó realmente contra JFK?». <<

[42] Es el 19 de diciembre de 1977 cuando a Cooper se le asignó la secretaria Diane. Y en esa fecha deja constancia, la única que existe, de su apariencia física en su grabación: «Creo que su experiencia puede servir de fantástica ayuda. Ella parece un cruce interesante entre una santa y una cantante de *cabaret*». <<

[43] En el episodio 4 de la primera temporada, delante de la tumba de Laura Palmer uno de sus amantes, Bobby Briggs, estalla y culpa a la comunidad: «¿Qué esperan ahora? Me dan asco. Sí, malditos hipócritas: me asquean. ¿Quién no sabía que Laura tenía problemas? Y nadie hicimos nada. Y ahora... ¡qué buenos somos! ¿Quieren saber quién mató a Laura? ¡Ustedes! ¡Todos!» El mal es colectivo, individualizado cuando hay que simplificar su existencia. <<

[44] El film *Blue Velvet* ya nos dejaba la idea primordial del bien con el petirrojo. La lechuza es Bob, oscuridad. <<

[45] Intro al episodio 12 de la segunda temporada. <<

[46] Édouard Schuré (1989) *Los grandes iniciados*. Galaxia del Libro S.A., 1993. <<

[47] Episodio 3 de la primera temporada. Su título es *Zen, o la habilidad de atrapar a un asesino*. Este capítulo junto al primero y al noveno de la segunda temporada son los únicos donde David Lynch dirigió y él y Mark Frost se ocuparon conjuntamente del guión. A partir de esta escena se rompe con la lógica del detective clásico, ahondando en ello al final del capítulo con el sueño en la Habitación Roja. <<

[48] Episodio 9 de la segunda temporada con título *Que el gigante esté contigo*. <<

[49] Charles de Lauzirika (2007). *A Slice of Lynch*. Lauzirika Motion Picture Company. <<

[50] Antesala de la Logia Negra. <<

[51] Cooper regresaba al personaje original cuando Lynch y Frost retomaban intermitentemente la serie, mientras tanto la convencionalidad se iba apoderando de sus acciones. <<

[52] Episodio 30 de la segunda temporada. <<

[53] Pete Martell, el pescador que encuentra al inicio de la serie el cadáver de Laura, denuncia ante Cooper y el *Sheriff* que la dama del leño ha robado su coche con doce truchas dentro. El número doce es interpretado por el agente indio Hawk como el círculo formado por doce sicomoros en Glastonbury Grove, un sitio relacionado con el Rey Arturo y que, sin nombrarlo, ya es citado en el episodio 28. Glastonbury fue escrito como Glastonberry por Lynch y Frost posteriormente, haciendo referencia a las tartas de bayas. <<

[54] «Las lechuzas no son lo que parecen ser», le dijo el gigante a Cooper como segunda pista en el episodio 9 de la primera temporada. «Para los Sioux y los Hin-Han, los búhos cuidan la entrada de la vía láctea por la que las almas de los muertos deben pasar para llegar a la tierra de los espíritus». (Richard Erdoes y Alfonso Ortiz (1984). *Mitos y Leyendas de los Indios Americanos*. Pantheon Books, Nueva York.

<<

[55] Episodio 3 de la primera temporada. <<

[56] La promesa de Laura Palmer también se cumple en el tiempo en la televisión tras la el regreso de la serie a las pantallas en 2016. <<

[57] Prima de Laura que se confunde con Laura Palmer por su parecido físico. <<

[58] «El que camina al lado», según referencia de Johann Paul Friedrich Richter en 1796. El doble. El gemelo malvado. El Uno que se convierte en Dos. El sujeto escindido. «Quizá la forma más exitosa tradicionalmente para explicar la personalidad múltiple con partes del psiquismo enfrentadas sea la metáfora del doble» indica Roger Ferrer Ventosa (2013) en *Yo no soy yo, yo soy el otro*. Revista digital l'Apartment. <<

[59] Al principio la confunde con Caroline Earle, esposa de Windom. El asesinato de Caroline está contado en las grabaciones de Cooper que recoge Scott Frost, luego daremos más detalle. <<

[60] En el pasado Cooper estuvo enamorada de Caroline. Caroline fue asesinada. Windom enloqueció. <<

[61] En las grabaciones que recoge Frost, aparece la relación originaria entre Windom Earle, Caroline y Cooper. <<

[62] Windom Earl no tiene el poder suficiente como para tomar el alma de Cooper. <<

[63] Caroline entró en el cuerpo de Annie para regresar a Cooper, de ahí la atracción del agente por Annie al verla y ese juego de personalidades en el capítulo. Al final de la escena la apuñalada en la Habitación Roja, la que está en los brazos de Bob, es Caroline. <<

[64] Más tarde hablaremos de Mara, regente en la mitología budista del Cielo del Deseo, que mediante los sentidos, el placer y la destrucción domina a las personas.

<<

[65] Es conocida la defensa de la meditación trascendental por Lynch. La Fundación David Lynch apoya y promueve programas en las escuelas para que las tecnologías de la Educación Basada en la Conciencia estén disponibles en todos los niveles. <<

[66] Por cierto que, en este caso, la víctima elegida por Jennifer Lynch fue la actriz Sherilyn Fenn, que en *Twin Peaks* encarna al personaje de Audrey Horne, la hija del dueño del hotel Great Northern. <<

[67] ¿Es necesario que se señale una vez más la inspiración obviamente hitchcockiniana de este personaje y de la subtrama en la que ella desempeña un papel protagonista? Madeleine es el nombre del personaje que interpreta Kim Novak y Ferguson el apellido del detective al que da vida James Stewart en *Vértigo*. *De entre los muertos* (1958), la obra cinematográfica definitiva en lo que atañe a las pasiones enfermizas, los muertos vivientes, los fantasmas del deseo y los *Doppelgänger* que regresan de la tumba. <<

[68] Algo que, por cierto, jamás se produjo en España. *Twin Peaks: Fuego, camina conmigo* es la única película de David Lynch que no se ha estrenado en salas comerciales en nuestro país, pese a que llegó a tener contrato de distribución. <<

[69] Literalmente, Prado del Ciervo. <<

[70] Supongo que, como en muchos otros casos, la elección del nombre de este personaje no tiene nada de casual. <<

[71] Esta es una de las pocas escenas en las que se impone ese humor absurdo que había sido una de las marcas distintivas de la serie. Desmond y Stanley están sentados frente a sendas tazas de café. Mediante un inserto subjetivo, vemos que Desmond echa un vistazo a la mano izquierda de Stanley que sostiene distraído el asa de su taza. Cuando el primero le pregunta la hora al segundo, se produce el efecto que todos esperábamos: Stanley se deja caer el café sobre los pantalones. Se trata de una pequeña pieza de *slapstick* que nos remite a los orígenes mismos del cinematógrafo, una especie de actualización de *El regador regado* (*L'arroseur arrosé*, Louis Lumière, 1895) que además justifica plenamente la anterior referencia al cómico Stan Laurel. <<

[72] En 1993, la dama del leño presentaba así el último episodio de la serie en su pase en la cadena por cable Bravo: «¿Qué es un reflejo? ¿Una ocasión para ver dos? Mientras haya reflejos, es que somos dos o más. Tan solo cuando estemos en todas partes seremos de verdad uno». <<

[73] El hecho de que la entrada en escena de Jeffries coincida con la salida del agente Desmond, así como el mensaje que Cooper encontrará escrito sobre el parabrisas del coche abandonado de este: *Let's Rock!*, nos hacen sospechar que ambos han ido a parar al mismo No-lugar: la Cabaña Negra. Recuérdese que se trata de las mismas palabras que pronuncia el Hombre del Otro Lugar en el primero de los sueños del agente Cooper. <<

[74] En *Twin Peaks*, las alusiones subtextuales a Hitchcock conviven de forma armónica con las referencias a otros cineastas clásicos como Otto Preminger o Luis Buñuel. Aparte de la evidente inspiración en *Vértigo*, en la serie de Frost y Lynch puede detectarse la influencia de un film aparentemente menor del cineasta británico: *¿Pero quién mató a Harry?* (*The Trouble With Harry?*, 1955), una película en la que el descubrimiento de un cadáver pone en marcha una negra comedia de enredo en la que se ven implicados los habitantes de una pequeña comunidad de Vermont. Uno de ellos, el personaje interpretado por Edmund Gwenn, recomienda en algún momento al muerto: «Si quieres que te peguen un tiro, ve a un lugar donde te conozcan». El nombre de la hija de Leland Palmer remite, por otro lado, a uno de los grandes *thrillers* de Preminger, *Laura* (1944), otra cinta que tiene que ver con deseos fantasmales, amores necrofílicos y resurrecciones. En cuanto a la presencia de Buñuel, tal vez sea menos clara y quizá no sea más que un proyección del que suscribe, pero me parece detectarla, por ejemplo, en la chusca situación en la que se encuentran los agentes Desmond y Stanley, condenados a no poder tomarse un café *como es debido* mientras permanezcan en Deer Meadow, del mismo modo que los personajes de *El discreto encanto de la burguesía* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972) estaban condenados a acostarse sin cenar por los siglos de los siglos, amén. Por no hablar de ciertas apariciones, como la de Annie Blackburn en el dormitorio de Laura, que parecen estar extraídas directamente del universo del cineasta de Calanda. <<

[75] Es una escena que remite también a uno de los sueños que Laura recoge en su *Diario secreto*: «Anoche soñé que estaba en el bosque, delante de la cabaña de Jacques, y que trataba de entrar. No había puerta principal, solo una ventana, *idéntica a la del dormitorio*. Yo miraba por la ventana y veía a Waldo volar de un lado a otro pero muy despacio. Era como si se moviera a cámara lenta, pero se le notaba que estaba asustado. Gritaba “Laura, Laura” como si quisiera advertirme... De repente, BOB apareció en el hueco de la ventana y agarró a Waldo. BOB se volvió hacia mí sonriendo, después apretó con fuerza y mató a Waldo». <<

[76] El análisis de las referencias a la mitología de ciertas comunidades indígenas del subcontinente norteamericano en *Twin Peaks* es algo que supera los límites de este breve ensayo, pero tal vez convendría recordar el relato que el ayudante Hawk (con toda probabilidad descendiente de los Pies Negros) ofrece en el capítulo dieciocho de la serie. «Hay otros mundos —sentencia—. Mi pueblo cree que la Cabaña Blanca es un lugar en el que residen los espíritus que gobiernan al hombre y a la naturaleza... También existe una leyenda sobre un lugar llamado la Cabaña Negra, un reflejo sombrío de la Cabaña Blanca. La leyenda dice que todo espíritu debe pasar por allí en su camino a la perfección. Allí te encontrarás con tu yo sombrío. Mi pueblo lo llama el morador en el umbral. Pero se dice que si te enfrentas a la Cabaña Negra con un valor insuficiente, esta aniquilará tu alma por completo». <<

[77] En una de las últimas entradas de su *Diario secreto*, Laura confiesa: «Me siento como una impostora, aunque me hayan elegido reina del equipo. La sonrisa con que salgo en las fotos y en el partido de fútbol ocultan una historia increíble». <<

[78] (Trad.) «El silencio es uno de los efectos dramáticos más característicos de las películas sonoras. Ningún otro arte puede reproducir el silencio». Béla Balázs: *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. NY: Dover (1970). <<

[79] Robert Bresson: Notas sobre el cinematógrafo. Árdora (1997). <<

[80] (Trad). 'Determinadas palabras necesitan determinados sonidos'. Palabras recogidas en el audiolibro *David Lynch: the marriage of picture and sound* (Robert Eikmeyer, Brigade Commerz, 2011) <<

[81] La videoartista Pippilotti Rist tiene una curiosa pieza audiovisual —*I'm a victim of this song* (1995)— en la que la artista hace un *cover* de la sentimental y repetitiva letra del *Wicked game* de Chris Isaak (otro *crooner* habitual colaborador de Lynch), que poco a poco se sale de madre: la histeria de su voz nos dice que no puede quitarse la canción de la cabeza, víctima de su blanda concepción del amor, y la convierte en una verdadera tortura auditiva contra la que protesta a gritos, como hace Leland Palmer con sus clásicos de los cincuenta. <<

[82] ‘Cuando la música acabe/apaga las luces/Porque la música es tu amiga especial/Baila sobre el fuego hasta que ella te lo pida/La música es tu única amiga/hasta el final/hasta el final/hasta el final’ (*When the music’s over*, The Doors, álbum *Strange days*, 1967). <<

[83] «Puedo sentir el miedo en el aire». *David Lynch: the marriage of picture and sound* (Robert Eikmeyer, Brigade Commerz, 2011). <<

[84] «Un poema tan cautivador como un árbol:

Cuando el viento nocturno sopla, se zarandean las ramas.

El susurro, el mágico susurro que provoca el oscuro sueño.

El sueño de dolor y pesadumbre.

Dolor para la víctima, dolor para el que inflige dolor.

Un círculo de dolor, un círculo de pesadumbre.

Aflicción para aquellos que contemplan el caballo pálido». <<

[85] Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*. <<

[86] Yeats, *La condesa Cathleen* (traducción propia). <<

[87] Brittle, *The Demonologist* (traducción propia). <<

[88] *The Demonologist*, p. 15. <<

[89] *The Demonologist*, p. 30. <<

[90] *The Demonologist*, p. 14. <<

[91] Utilizo, quizás de modo impropio, esa palabra sánscrita, por englobar en su significado una multitud de conceptos como aliento vital, corazón, esencia espiritual, alma, respiración o fuerza de la mente. La impresión de aniquilamiento que provoca la secuencia en la que Windom Earle es sometido merece, a mi juicio, un término de tantas y tan amplias resonancias. <<

[92] No encuentro un término adecuado en el que verter, simultáneamente, la idea de lugar de reunión, de logia oscura y secreta, de enclave simbólico del mal que habita entre los hombres, de limbo indefinido en que las leyes del tiempo y el espacio parecen abolidas o distorsionadas... un recinto, en fin, al que quizás podríamos denominar la Logia Negra. <<

[93] Lara Flynn Boyle interpreta a Donna Hayward en la serie de televisión. <<

[94] El Roadhouse es el principal lugar de encuentro de Twin Peaks. En él se citan a menudo muchos de sus habitantes, especialmente los jóvenes. <<

[95] El *hombre de otro lugar* indica que la Habitación Roja es la sala de espera («*This is the waiting room*»). Da a entender que, detrás de las cortinas, se hallan la White Lodge y la Black Lodge, recintos simbólicos del Bien y el Mal, respectivamente. En realidad, poco importa si la Habitación Roja los contiene a ambos o es antesala o bisagra de los mismos. Lo esencial está en la dualidad. <<

[96] Tal vez esté en el interior del individuo, de ahí el desasosiego que provoca en el espectador. <<

[97] David Lynch es devoto de *Lolita*, la película de Stanley Kubrick basada en la célebre novela homónima de Vladimir Nabokov. <<