

AGRADECIMIENTOS

Ante todo, quisiera agradecer a David Lynch por permitir que le realizara la gran cantidad de entrevistas que componen la mayor parte de este libro. Llevamos a cabo la primera en enero de 1993, y luego nos reunimos una infinidad de veces a lo largo de septiembre de 1995 y en febrero, octubre y diciembre de 1996. Para esta versión actualizada, nos encontramos dos días en octubre de 2002. Al principio, cuando aceptó participar en este proyecto, David sugirió que utilizáramos el sencillo formato de preguntas y respuestas, ya que alegaba que las preguntas seguramente serían más interesantes que las respuestas. Esta reacción no es sólo típicamente modesta de su parte: también esconde el temor y la angustia que siempre vincula al hecho de tener que hablar de su trabajo. El pavor no ha disminuido con el tiempo; inmediatamente después de nuestra última entrevista, llamó para decirme que iba a internarse en un centro especializado en crisis por violación. Por lo tanto, se valoran aún más el buen humor, la confianza, la franqueza y la inmensa generosidad que mostró durante la preparación de este libro. Hasta la fecha, hemos grabado veintiocho horas de conversaciones en total. Huelga decir que es *increíble* lo equivocado que estaba con respecto a las respuestas.

Quisiera expresar mi amor y gratitud hacia Melissa Larner, que leyó todas y cada una de estas palabras, corrigió muchísimas, puntuó, leyó de nuevo cada palabra, se entusiasmó, inquirió, exigió y, en general, nos ayudó a David y a mí a poner por escrito lo que de verdad queríamos decir, incluso antes de que nadie más pudiera ojear una copia del manuscrito de la primera edición de este libro. *Más caliente que el asfalto de Georgia*. No se imaginaba que, siete años más tarde, iba a tener que hacerlo todo de nuevo para esta versión actualizada. Y yo no me imaginaba que iba a tener la suerte de encontrarla ahí, lista y dispuesta. *Esta es la chica*.

Muchísimas gracias a Walter Donohue, santo de la paciencia de Faber and Faber, quien, después de encargarse de este libro en 1996, tuvo que

soportar una dieta de fe ciega, faxes y fechas de entrega cambiantes, cuando sólo necesitaba que –como Lula– “acelerara a fondo”. Para esta versión, tuvo que aguantar tácticas dilatorias tecnológicas más sofisticadas, como correos electrónicos a medianoche en los que prometía una entrega y mensajes de voz en el celular en los que prometía devolver la llamada. Aun así, su sensibilidad y comprensión como editor han permanecido milagrosamente intactas a lo largo de los años.

Quisiera agradecer también a algunos de los seres queridos, amigos más íntimos y colegas de David por su cooperación, tiempo e inestimables comentarios: Mary Sweeney, Peggy Reavey, Isabella Rossellini, Toby Keeler, Angelo Badalamenti, Stuart Cornfeld, Robert Engels, Barry Gifford y Patricia Arquette; a Jay Aaseng, Will Jorgenson y la difunta Jennifer Syme de Asymmetrical Productions por ser tan amables y atentos mientras yo los bombardeaba con llamadas telefónicas; y a *Icon Magazine* de Nueva York por su permiso para utilizar el material que reuní para el artículo de fondo sobre David Lynch de su primer número. Y gracias a Wendy Palmer del Departamento de Ventas de CIBY 2000 por empezar a poner todo en marcha en primer lugar. Como diría Sailor: fueron *excelentes* noticias.

Los fotogramas, fotografías y otras reproducciones se publican por cortesía de David Lynch; Donald Lynch; Catherine Coulson; la colección de fotogramas, carteles y diseños del Instituto de Cine Británico; Paramount Pictures; MGM; Twentieth Century Fox; Universal Studios; DEG International; Propaganda Film; Lynch/Frost Productions Inc.; CIBY 2000; Frank Connor; George Whitear; Umberto Montiroli; Kimberly Wright; Elliot Marks; Dean Tokuno; Lorey Sebastian; Suzanne Tenner; Billy Higgins; y Melissa Moseley.

Este libro está dedicado a Gaye Pope, que lamentablemente falleció en 2003. Gaye se encargaba de muchísimas labores en Asymmetrical, y figura en numerosos y diversos títulos de crédito, incluso como “asistente ejecutiva de David Lynch”. Pero, para mí, fue una salvadora. Sin ella, la primera edición de este libro bien podría haber superado los cinco años de trabajo de producción de *Cabeza borradora*. Su ayuda en cada etapa del proceso con todo lo relacionado con la organización y los detalles –por no hablar del flujo constante de *buenísimas* tazas de café y sándwiches de pavo que proporcionaba durante las sesiones de entrevistas– fue tan valiosa que *no es broma*. Y por no hablar, además, de su atenta, cálida sonrisa.

INTRODUCCIÓN A LA EDICIÓN REVISADA

La sensación de lo “ominoso” era especialmente difícil de definir. Ni terror absoluto ni ansiedad leve, parecía más fácil describir el sentimiento en función de lo que no era, que a partir de un significado esencial propio.

ANTHONY VIDLER, *Lo ominoso en la arquitectura*

En su explicación de las dificultades iniciales para hallar una definición precisa del término “ominoso” –la sensación de “inquietud” identificada por primera vez a fines del siglo XVIII–, Vidler podría estar describiendo los problemas con los que a veces se topan los críticos y espectadores cuando se enfrentan al cine de David Lynch. Si resulta difícil definir la experiencia de mirar una película de Lynch, así como señalar con precisión *qué* fue lo que se vio (hecho que se evidencia con las recientes respuestas delirantes a uno de sus últimos films, *Mulholland Drive*), es porque lo ominoso yace en el propio núcleo de su obra.

Ningún otro realizador contemporáneo trabaja con todos los elementos disponibles del cine hasta el punto en que lo hace Lynch. Esto se debe precisamente a que debe activar cada aspecto del proceso cinematográfico para expresar la cualidad inaprensible de lo ominoso. Su sensibilidad a las texturas del sonido y la imagen, a los ritmos del habla y del movimiento, al espacio, el color y el poder intrínseco de la música lo vuelven único en este sentido. Es un director que trabaja en el mismo epicentro del medio. Sin embargo, la originalidad y la inventiva de la obra de Lynch provienen, ante todo, de su capacidad para acceder a su propia vida interior. Y, como consecuencia de la veracidad con la que traslada esa vida interior a la pantalla, Lynch ha revitalizado el medio.

Aunque es posible que la experiencia en la pintura y el cine de vanguardia explique las asombrosas cualidades formales de su obra cinematográfica, no esclarece el poder absoluto de su visión. Para Lynch, este poder solamente aparece cuando todos los elementos del cine están

presentes y son los “correctos” y, así, producen lo que él a menudo denomina un “ambiente”: cuando todo lo visto y oído contribuye a una “sensación” determinada. Las sensaciones que más lo entusiasman son aquellas que logran acercarse a las impresiones y a los rastros emotivos de los sueños: el elemento crucial de la pesadilla que resulta imposible de comunicar si simplemente se describen los hechos. Por lo tanto, la estructura narrativa convencional, con sus exigencias de lógica y legibilidad, no le sirve de mucho al director, así como tampoco la limitación de trabajar únicamente con un género dado por vez. En el universo de Lynch, los mundos –tanto reales como imaginados– colisionan. La sensación de inquietud que permea sus películas es, en parte, producto de este enfoque multigénero, percibido por el público como la ausencia de toda regla o convención que pueda brindar comodidad y –algo verdaderamente crucial– orientación.

El ambiente o sensación que transmiten las películas de Lynch se relacionan estrechamente con una forma de incertidumbre intelectual: lo que él llama estar “perdido en la oscuridad y la confusión”. Es ahí que lo ominoso se expresa con claridad en el cine de Lynch. No se encuentra en lo extraño, raro o grotesco, sino que es lo opuesto a aquello que –gracias a su exageración– normalmente no provoca miedo. Los atributos de lo ominoso, en lo que Freud calificó como el “orden de lo terrorífico”,¹ pertenecen a la angustia más que al terror propiamente dicho, al embrujo más que a la aparición. Transforma lo “doméstico” en “desconocido” y genera una falta de familiaridad en lo evidentemente familiar. En palabras de Freud: “esto ominoso no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de la represión”. Esta es la esencia del cine de Lynch.

Como ha observado Vidler, lo ominoso se origina en los cuentos de Edgar Allan Poe y de E. T. A. Hoffmann. Su primera manifestación estética se encuentra en la representación de interiores a primera vista benignos y domésticos, que se ven perturbados por la espantosa invasión de una presencia extraña. Y ese es el material que constituye la esencia de *Cabeza borradora*, *Terciopelo azul*, *Twin Peaks*, *Carretera perdida* y *Mulholland Drive*. Su expresión psicológica se encuentra en la metáfora del doble, donde la amenaza se percibe como una réplica

¹ Las citas de Freud corresponden a la traducción que realizó José Luis Etcheverry (*Sigmund Freud. Obras completas*, vol. XVII, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1992). (T.)

del yo, algo que resulta aún más aterrador porque su otredad es, aparentemente, igual a la de este. En la obra de Lynch, esto se correlaciona con la interpretación abstracta que realiza el director del síndrome de Jekyll y Hyde: Jeffrey/Frank en *Terciopelo azul*; Leland Palmer/Bob en *Twín Peaks*; Fred Madison/Pete Dayton en *Carretera perdida*; y –el caso más ambicioso– Betty Elms/Diane Selwyn y Rita/Camilla Rhodes en *Mulholland Drive*.

Lo ominoso también surgió de la evolución de las grandes ciudades. A medida que las personas empezaron a sentir una desconexión con la naturaleza y el pasado, se convirtió en una ansiedad moderna asociada con enfermedades y perturbaciones psicológicas, en especial con temores relacionados con el espacio (como la agorafobia y la claustrofobia). Puede que el propio pánico urbano de Lynch, sumado al afecto que siente hacia la naturaleza y hacia un pasado idílico y onírico, hayan contribuido al temor espacial tan evidente en su propio cine, que, con frecuencia, se expresa mediante el uso de CinemaScope. Los personajes, como Fred Madison en *Carretera perdida*, están rodeados de espacio vacío, abandonados a la geografía incierta de sus propias vidas. O, como sucede con Henry en *Cabeza borradora*, todos los entornos –ya sean interiores o exteriores– tienen que negociarse minuciosa y detenidamente. La inseguridad, el distanciamiento, y la falta de orientación y de equilibrio son a veces tan profundos que la pregunta, entonces, es si alguna vez será posible sentirse “en casa”. Tanto Fred Madison como Diane Selwyn se ven obligados a recurrir a medidas extremas para alcanzar una ilusión de estabilidad y felicidad: se crean identidades y mundos paralelos más inocentes para sí mismos, escenarios oníricos donde los acontecimientos luchan por vencer la realidad del colapso mental.

Los vanguardistas del modernismo renovaron el concepto de lo ominoso y lo convirtieron en una categoría estética, usándolo como un instrumento de “desfamiliarización”. Para los surrealistas, lo ominoso se hallaba en el estado entre el sueño y el despertar; de ahí su interés en el cine. Si Lynch es, como sostuvo una vez la crítica de cine Pauline Kael, “el primer surrealista populista, un Frank Capra de la lógica de los sueños”, se debe precisamente a su interés en este proceso de desfamiliarización y en el estado entre el despertar y el sueño. *Mulholland Drive* se basa por completo en la confusión de Diane Selwyn con respecto a qué ocurre realmente, qué pudo haber ocurrido, qué podría haber ocurrido y qué podría ocurrir. “Vamos, linda, es hora de despertar”, dice el

misterioso Vaquero, pero *¿exactamente* cuándo se quedó dormida? Desde la película *Escalera al cielo* (1946), de Powell y Pressburger, en la que Peter Carter recibe el diagnóstico de que “sufre de una serie de alucinaciones sumamente organizadas, comparables a una experiencia de la vida real”, nadie había celebrado de un modo tan ingenioso la cualidad onírica del cine. Ahora que los principales estudios estadounidenses renunciaron a tantos ámbitos de la producción cinematográfica y que los “independientes” se limitaron a ocupar el terreno vacío, parecería que David Lynch prácticamente posee la única franquicia estadounidense del “soñar” cinematográfico.

Lynch siempre ha sido el soñador que considera que el análisis intelectual de los sueños es, en el mejor de los casos, desafortunadamente reduccionista o, en el peor de los casos, destructivo. A menudo, los críticos y espectadores se sienten frustrados debido a su renuencia a participar en análisis textuales precisos de sus películas. Las nuevas tecnologías y el flujo de información del que dependen empeoran esta situación. En la actualidad, es casi una norma que el DVD de una película contenga un comentario del director. Para Lynch, esta sería la definición de una situación de pesadilla. Prefiere mostrar, más que explicar; sentir, más que prescribir. Su enfoque del cine es, como cabría esperar, no sólo sumamente intuitivo, sino también abierto a las operaciones de la suerte, el destino y la casualidad. Su trabajo en cine es casi un acto de fe, un frágil equilibrio de fuerzas misteriosas. Se describe como una “radio” que trata de sintonizar ideas e imágenes, y su proceso de adivinación ha producido algunos resultados inesperados.

En *Terciopelo azul*, este enfoque meditativo excavó un relato freudiano clásico, a pesar de la aseveración de Lynch de que no sabe nada de teoría psicoanalítica, afirmación que también confirman sus allegados. El hecho de que Dorothy Vallens podría estar padeciendo el síndrome de Estocolmo o que Fred Madison en *Carretera perdida* podría estar experimentando una fuga psicogénica –ambos reconocidos trastornos mentales– resultó algo nuevo para Lynch. No sólo ignora, por lo visto, las explicaciones académicas de los “problemas” que le interesan: restablece las restricciones que posteriormente imponen sobre ellos las definiciones, teorías y ortodoxias.

El éxito extraordinario que tiene cuando se “enchufa” a distintos estados emocionales sin necesidad o deseo alguno de apoyarse en investigaciones convencionales ha suprimido, en ocasiones, ese refugio apreciado del cine estadounidense: el subtexto. Por ejemplo, *Terciopelo azul*

es una película que no teme mostrar su verdadera identidad. Esto en parte explica la capacidad que tiene el film para conmover e impresionar. *Carretera perdida* y *Mulholland Drive* son menos obvias en sus procedimientos, ya que ahora Lynch requiere de ideas abstractas y formas narrativas más experimentales para expresar los mundos cada vez más interiores que sus personajes se ven obligados a habitar como resultado de sus propios temores, desilusiones y acciones extremas.

Cabe destacar que, tras el estreno de *Twin Peaks: El fuego camina conmigo*, Lynch recibió muchas cartas de chicas jóvenes que habían sido abusadas por sus padres. No entendían cómo el director había podido llegar a saber con tanta exactitud cómo era. A pesar de que tanto el incesto como el filicidio se representan en la forma “abstracta” de Bob, fueron reconocidos como fieles a la experiencia subjetiva. Lynch no sólo se apoya en su propia vida interior, posee además la asombrosa habilidad de sentir empatía con las experiencias de los otros, ya sean hombres, mujeres, jóvenes o ancianos. Las vuelve suyas. Así, hay pocas contradicciones entre la supuesta infancia alegre y “normal” de Lynch y las vidas atormentadas y extraordinarias de sus personajes. La resistencia de Lynch a aquellas lecturas que parten de conexiones autobiográficas encuentra aquí su base, así como en la banalidad reduccionista de esa clase de enfoques que, en su intento por comprender *Cabeza borradora*, por ejemplo, hallan que resulta más conveniente hablar de autobiografía en vez de empatía e imaginación.

Por último, nos queda la aparente contradicción del “tipo común y corriente” que realiza un cine “desviado”: el director divertido, encantador y “campechano” de Missoula, Montana que no deja de mirar debajo de la piedra para exponer oscuridad y putrefacción. El productor ejecutivo de *El hombre elefante*, Stuart Cornfeld (y no Mel Brooks, a quien se le atribuyó la frase), fue quien expresó esta paradoja de una manera muy perspicaz: “el Jimmy Stewart de Marte”. Sirve como una graciosa descripción binaria y un resumen en clave engañosamente simple de un panorama más complejo. En sus inicios, la imagen pública de Jimmy Stewart, como advierte David Thomson en su libro *Diccionario biográfico del cine*, correspondía a una figura familiar: el “ingenuo de ojos abiertos que arrastra las palabras, el chico del campo que había entrado sin querer en un mundo disparatado y sofisticado”. No obstante, ya en la década de los cincuenta a Stewart lo seleccionaban cada vez más para interpretar papeles que iban en contra de su personaje aceptado, papeles que empezaron a mostrar señales de “frenesí y melancolía

[...] una personalidad afligida, quejumbrosa y solitaria”. ¿Es Lynch el Jimmy Stewart de *Caballero sin espada* (1993), de Capra, o el Jimmy Stewart de *Vértigo* (1958), de Hitchcock? Los amigos cercanos de Lynch dirán que “su fortaleza es su alegría”; el propio Lynch, con una sonrisa, dirá que está “perdido en la oscuridad y la confusión”.

Esta dicotomía se hizo más evidente con el estreno de *Una historia sencilla*, un relato conmovedor de la vida rural de los Estados Unidos, situado entre los mundos de pesadilla oscuros y urbanos de *Carretera perdida* y *Mulholland Drive*. Pero, si *Una historia sencilla* le debe más a los mundos pintados de Norman Rockwell, Andrew Wyeth y el clásico *Gótico estadounidense* de Grant Wood que a los propios cuadros terribles y tenebrosos de Lynch, la película logra ser, a la vez, completamente personal y completamente diferente de todo lo que ha hecho el director.

Recientemente, Lynch se ha alejado de su amada pintura y ha entrado en el mundo de la computación, donde se centra en la manipulación digital de imágenes fotográficas. Eso cuando no está diseñando muebles, realizando obras de cerámica, grabando su propia música y escribiendo su primer largometraje de animación, *Snoot World*, con Caroline Thompson, colaboradora de Tim Burton en *El joven manos de tijera* y *El extraño mundo de Jack*.

Echar un vistazo a las estanterías de Asymmetrical Productions, la compañía independiente de Lynch en Hollywood Hills, puede ser un buen punto de partida para orientarse en Lynchlandia. Los lomos que se encuentran a la vista trazan el terreno: *El asesino de al lado*; *Manual completo: Hágalo usted mismo*; *Pecado original*; *Golf radical*; *Cómo hacer una película*; *Amor geek*; *Jackson Pollock*; *La habitación oscura*; *Saludos de Minnesota*; *Estados Unidos: Zona cero*; *Primera victoria (La última batalla)*; *Artesanos utópicos*; y *Homeboy*. Como exclamaría Lynch: ¿quién lo diría?

Chris Rodley