



TWIN PEAKS, LA OBRA MAGNA DE LYNCH

La individualización a través del estudio simbólico del objeto

Autora: Isabel Moreno Moreno

Director: Juan F. Cárcelos Pascual



Programa de Doctorado en Arte y Patrimonio (RD. 99/2011)

Línea de investigación: Teoría, análisis, conceptos, crítica y difusión de la creación artística y del patrimonio cultural

TESIS DOCTORAL

TWIN PEAKS, LA OBRA MAGNA DE LYNCH:

La individualización a través del estudio simbólico del objeto.

Autora: **Isabel Moreno Moreno**

Tutor y Director: **Juan Francisco Cárceles Pascual**

Universidad de Sevilla

Sevilla, 2022

*A Ramiro, por no dejarme nunca caer en el fango,
porque sin ti, no hubiera podido llegar hasta aquí,
por serlo todo en mi vida.*

AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mis agradecimientos a quienes tanto me han ayudado y han apoyado durante este largo camino.

A Cleofé y Manuel por apoyarme y respetarme en cada momento, por enseñarme la vida y dárme todo, cuidarme y protegerme, por el amor profundo que siento por ellos.

A Petri y Ramiro, por ser más que mis suegros, mis otros padres. Por su ayuda incondicional, por no juzgarme nunca y animarme en todo cuanto hago, por cuidarme siempre.

A mi sobrina Zoraida por soportarme en mis peores momentos aun cuando era niña, por permanecer en ese pequeño cuarto las veinticuatro horas, por saber escuchar y contribuir a esta magnífica locura, por tanto cariño.

A Rocío y Sara, porque dos es siempre mejor que una. Por enseñarme el camino y ser mis guías incondicionalmente, por cuidarme siempre con tanta ternura y amor, por aceptar llevar esta amistad más allá de las paredes de la universidad, por ser parte de mi familia.

A Asunción, por entregarme todas las herramientas que hacen falta para aprender a conocer y crecer.

A Cárceles, por permitirme afrontar con toda la libertad este proyecto que tanto ansiaba, por su disposición y sus sabias enseñanzas.

Por último, quisiera dar también las gracias a Marisa por su esfuerzo y paciencia en la revisión del texto, por hacerlo con tanto cariño y respeto.

ÍNDICE

Agradecimientos	4
Resumen de la Tesis Doctoral	10
<i>Abstract of the Doctoral Thesis</i>	12

FUNDAMENTOS DE LA TESIS

Hipótesis del trabajo	14
Objetivos	20
Metodología	22

BLOQUE 1: APROXIMACIÓN *LYNCHIANA*

CAPÍTULO 1: La mirada subterránea de David Lynch	24
CAPÍTULO 2: 1990 Hacia un nuevo comienzo: El peso magnético de Twin Peaks en la televisión	33

BLOQUE 2: ANÁLISIS DE LOS OBJETOS

CAPÍTULO 1: <i>MAGMA NOSTRI</i> . La mitología innombrable	41
CAPÍTULO 2: La alquimia y el proceso de individuación	45
CAPÍTULO 3: El salvoconducto: Descenso hasta el inconsciente	53
2.3.1. Piña: La implicación de la glándula pineal	53
2.3.2. Fotografía: El individuo como soñador	71
2.3.3. Insignias: El viaje del héroe	74
2.3.4. Gafas: Integración de las dos esferas	90
2.3.5. Caja fuerte: Caja con doble fondo	99

CAPÍTULO 4: Etapa negra: <i>Nigredo</i>	106
2.4.1. Taza de café: <i>Solve et coagula</i>	109
2.4.2. Gafas: La <i>sombra</i> como imagen fantástica	113
2.4.3. Cuadro: cruzar el umbral	118
2.4.4. La energía psíquica: canales para desplazamientos	128
2.4.4.1. Objeto 1: Poste nº6: “Yo ya he viajado bastante”	132
2.4.4.2. Objeto 2: Entradas y salidas	136
2.4.5. La máscara blanca: <i>Trickster</i>	141
2.4.6. Ventilador: <i>Unio mentalis</i>	149
2.4.7. Pupitre: La muerte de Laura	156
CAPÍTULO 5: Etapa blanca: <i>Albedo</i>	162
2.5.1. Chaqueta: Enfrentamiento con la <i>sombra</i>	163
2.5.2. Gafas de sol: El renacer	168
2.5.3. Guante verde: Empoderamiento	170
2.5.4. Zapatos: Segunda conjunción	178
CAPÍTULO 6: Etapa roja: <i>Rubedo</i>	187
2.6.1. Campana: el horno alquimista	187
2.6.2. Pala: La aceptación dorada	195
2.6.3. Orbe dorado: <i>Lapis philosophorum</i>	200
2.6.4. Anillo: Círculo sagrado	208
2.6.5. Peluca: Transición	217
CONCLUSIONES	223
ANEXO I	230
ANEXO II	248
FUENTES DOCUMENTALES	259
I. LIBROS	259
II. LIBROS DIGITALIZADOS EN LÍNEA	264
III. VÍDEOS: DECLARACIONES / ENTREVISTAS / PONENCIAS	265

IV. VIDEOS DE APOYO	265
V. VÍDEOS: SERIES Y PELICULAS	265
VI. ARTÍCULOS CIENTÍFICOS	271
ÍNDICE DE FIGURAS	275
ÍNDICE DE TABLAS	288

RESUMEN de la Tesis Doctoral

TWIN PEAKS, LA OBRA MAGNA DE LYNCH: La individualización a través del estudio simbólico del objeto.

La obra audiovisual *Twin Peaks*, supuso para la industria y el futuro de la televisión un cambio nunca antes experimentado y un adiós a lo conocido hasta entonces. La forma de hacer televisión dio un giro radical. Aspectos que antes habían sido secundarios; iluminación, estética, música o el propio diálogo, se convirtieron en elementos esenciales, extremadamente cuidados, dotados de creatividad y plasticidad, capaces de trasladar al espectador a una dimensión artística superior, y transmitir sensaciones nuevas frente a la pantalla del televisor. La creciente participación del espectador se vio aumentada de manera considerable ante la utilización del símbolo y la elaboración de capas subterráneas bajo la superficie de una simple historia. Precisamente, la estimulación a la que estaba sometido el nuevo espectador despertó en el individuo una parte que nunca había desarrollado para el cine/televisión: la intuición. Con ella, trataba de encajar las piezas que parecían faltar a la obra, sintiendo una tremenda satisfacción al verse entregado y envuelto como un personaje más de su serie favorita.

El impacto que *Twin Peaks* causó en la sociedad sigue perdurando hasta la actualidad, arrastrado por grupos de personas concentradas alrededor de una práctica que nunca llega a concluir: la interpretación. La presente investigación se centra en el estudio y comprensión del objeto como símbolo, así como su implicación en la narrativa y su participación en la cuestión psicológica y mitológica de la obra.

En lo relativo a la estructuración del contenido, partimos de dos bloques. La función del primero es la de acercar al lector a la filmografía del director americano David Lynch, desde una perspectiva inusual, partiendo de la importancia que éste le concede al objeto. Además de ello, dedicamos uno de los capítulos a la repercusión social de la serie *Twin Peaks* con el objetivo de trasladar la importancia de la obra en el medio televisivo. El segundo bloque, compuesto de seis capítulos, comienza con una toma de contacto con la obra audiovisual mediante una sinopsis breve en la cual apuntamos los principales

acontecimientos narrativos. Seguidamente, realizamos una aproximación a los principios y fases que proceden en la Gran Obra alquímica para tratar de contactar con un lenguaje y unos conceptos desconocidos. Finalmente, la organización de los objetos en subapartados, se rige tanto por el proceso de individuación descrito por el psicólogo Carl Gustav Jung, como por la realización de la Gran Obra alquímica, disponiendo el primero de los capítulos como puente hacia el proceso alquímico que consta de tres fases: *nigredo*, *albedo* y *rubedo*. Así pues, en los subapartados, iremos examinando los distintos objetos por separado en concreto, iremos analizando cuestiones que implican de manera directa al símbolo con el proceso de autoconocimiento desde la perspectiva individual de Carrie Page, la protagonista de la obra. Es por lo que, a medida que avancemos el examen, evidenciaremos una conexión directa con la alquimia y el descubrimiento de aspectos inconscientes de los que disponemos cada uno de nosotros. Creemos que, al decodificar el hermetismo de la obra, se ponen de manifiesto cuestiones ignoradas y perdidas con el paso del tiempo que ayudan al individuo a buscar respuestas a conflictos personales, algunas veces imposibles de resolver. De hecho, esta obra es, al igual que fue *El Libro Rojo* de Carl Gustav Jung, un soplo de aire fresco y una demostración de la existencia de un mundo por descubrir dentro de cada individuo.

ABSTRACT of the Doctoral Thesis

The audiovisual work *Twin Peaks*, entailed for the industry and television future a change never experimented before and a farewell to the usual until then. The way television was made took a radical twist. Previously secondary aspects; illumination, aesthetic, music or the dialogue itself, turned into essential elements, extremely neat, gifted with creativity and plasticity, able to transfer the spectator to a higher artistic dimension, and convey new sensations in front of the TV screen. The raising participation of the spectator was enhanced considerably with the use of symbols and the development of inner layers under the surface of simple story. precisely, the stimulation the new viewer was subjected to, woke up in the individual a part never developed before in cinema/television: the intuition. With this, they tried to fit the pieces the work seemed to lack, feeling a huge satisfaction to be devoted and wrapped like one of the characters of their favorite series.

Twin Peaks impact in society keeps present to this day, pulled along by groups of people gathered around a practice that never meets a conclusion: the interpretation. la sociedad sigue perdurando hasta la actualidad, arrastrado por grupos de personas concentradas alrededor de una práctica que nunca llega a concluir: la interpretación. The present investigation focuses on the study and comprehension of the object as a symbol, as well as its implications in the narrative and its participation in psychological and mythological question in the work.

The audiovisual work *Twin Peaks*, entailed for the industry and television future a change never experimented before and a farewell to the usual until then. The way television was made took a radical twist. Previously secondary aspects; illumination, aesthetic, music or the dialogue itself, turned into essential elements, extremely neat, gifted with creativity and plasticity, able to transfer the spectator to a higher artistic dimension, and convey new sensations in front of the TV screen. The raising participation of the spectator was enhanced considerably with the use of symbols and the development of inner layers under the surface of simple story. precisely, the stimulation the new viewer was subjected to, woke up in the individual a part never developed before in cinema/television: the intuition. With this, they tried to fit the pieces the work

seemed to lack, feeling a huge satisfaction to be devoted and wrapped like one of the characters of their favorite series.

Twin Peaks impact in society keeps present to this day, pulled along by groups of people gathered around a practice that never meets a conclusion: the interpretation. la sociedad sigue perdurando hasta la actualidad, arrastrado por grupos de personas concentradas alrededor de una práctica que nunca llega a concluir: la interpretación. The present investigation focuses on the study and comprehension of the object as a symbol, as well as its implications in the narrative and its participation in psychological and mythological question in the work.

Relative to the content structure, we start with two different blocks. The first one function is to bring the reader next to the american director David Lynch filmography, with an unusual perspective, starting from the importance given by the director to the object. In addition, we dedicate one of the chapters to the social repercussion of the Twin Peaks TV serie with the objective of bringing the importance of the work to television media. The second block, compound by six chapters, start with a touchdownwith the audiovisual work, using a short synopsis in wich we note the most important narrative events. Then we approach the principles and phases needed in the Great Alchemical work to try to contact with a new language and an unknown concepts. Finally, the objects organized in subcategories, follow the Carl Gustav Jung Psicologist individuation process and also the creation of the Great Alchemical work. Arranging the first, the chapters as a bridge to the alchemical process, that consist in three phases: nigredo, albedo and rubedo. So that, in the subcategories, we will examine the different objects separately. We will analyze issues that directly involve the symbol with the process of self-knowledge from the individual perspective of the main character, Carrie Page. Because of that, as we go through the exam, we will notice a direct conection betwin the alchemical work and the unconscious aspects that each one of us has. We think that when we decode the secrecy of the work, some forgotten and ignored questions wich helps the individual to find answers to the characters conflicts, sometimes with no options to resolve. In fact, this work is, as the Carl Gustav Jung Red Book was, a blow of fresh air and a demostration of the existence of a new world inside each individual, waiting to be discover.

FUNDAMENTOS DE LA TESIS

Hipótesis del trabajo

Podemos añadir a la lista de temores del ser humano, el auténtico horror al vacío. El espacio vital del hombre está constituido por una amalgama inagotable de objetos que nos identifica y que conforman un universo solo comprendido por nosotros mismos.

Todos los objetos que copan nuestro entorno, usados, comprados, rotos e inservibles, realizan una función de comunicación. De esta manera, el regalo de un objeto, o la compra de éste, se convierte en un claro telegrama en el que se circunscribe un mensaje de alivio que cubre nuestros deseos.

Así pues, el ser humano hace patente la denotación utilitaria del objeto y usa la función connotativa a su gusto, creando una relación intimista con carácter narrativo. El objeto, codificado por el sujeto, queda sumido en una red de relaciones que crea un jeroglífico complejo. Eterna es la historia del legado familiar que cuenta como el objeto sobrevive a guerras, hambre y a lo más terrible: el tiempo. De madres a hijas, de padres a hijos y de prehistóricos a la actualidad. Todas las etapas que al ser humano le ha tocado vivir han sido rodeadas de útiles *mágicos* y con un significado especial para nosotros. Hablan.

Las funciones del objeto dentro del mundo del cine son equivalentes a las de la realidad y cotidianidad del hombre. Dentro del marco inverosímil, el objeto contribuye a representar un marco creíble, ya que estos son los únicos veraces. Sin actuar, se convierten en dramaturgos audiovisuales, actantes. El director artístico construye con inteligencia la escena, en la cual, cada uno de los elementos colocados huyen del azar, llamándonos poderosamente la atención. Mediante el recurso de la catáfora utilizada tanto en literatura como en cine, se nos presenta al objeto en primer plano. Sea aislado o no, sobrepasa la consideración de simple atrezzo. Un cuchillo, unas tijeras o cualquier elemento por absurdo que nos parezca (una sartén, una media o un jarrón), se mostrará como objeto instrumental utilizado por el sujeto. Así, en *Crimen perfecto* (1954), unas tijeras que sirven a Grace Kelly para recortar antiguos artículos de periódicos se convierten en arma homicida. Sin duda, una de las catáforas más

llamativas en cine y televisión actual es el caso de *Cómo conocí a vuestra madre* (2005). La aparición del paraguas amarillo a lo largo de 8 temporadas y cerca de 200 capítulos como representación de la mujer de Ted Mosby, ha significado uno de los mayores enigmas televisivos actuales a la altura de la pregunta que todos los espectadores en 1990 se hacían: ¿Quién mató a Laura Palmer? Por medio de la catáfora, el paraguas amarillo de la mujer de Ted Mosby, se acaba convirtiendo en atributo indispensable para el reconocimiento de ésta, funcionando a su vez, como metonimia. De esta manera, una de las funciones del objeto en cuanto a la creación del personaje, es la de convertirse en atributo. Sin duda, no podemos concebir el personaje sin uno de sus elementos característicos, como la gabardina de Peter Falk en *Colombo* (1971), el antifaz de Clayton Moore en *El llanero solitario* (1949), o la pipa de *Popeye el marino* (1933) en la inolvidable serie de animación que comenzó en los años 30. El objeto como atributo, va más allá de un simple complemento de caracterización, porque, ¿Qué sería de *Doctor Who* (1963) sin su cabina de policía azul o de Michael Knight sin Kit, en *El coche fantástico* (1982)? Pero, tampoco, podemos olvidar el carácter simbólico del objeto y el deseo del sujeto de poseerlo. En películas como *El señor de los anillos* (2001-2003), el ansiado anillo establece las relaciones entre los personajes, siendo éste el principal campo de fuerza en torno al que se construye la narración. El objeto codiciado se convierte en meta para el sujeto y es, a lo largo de los minutos, objetivo principal y protagonista. Con reducido protagonismo encontramos películas inolvidables como *Snatch, cerdos y diamantes* (2000), *El oro de Moscú* (2003) o *La hora de los valientes* (1998). No siempre se construye la narración sobre el objeto valioso con el fin de poseerlo, sino también, recuperar el objeto, como es el caso *Road Trip (Viaje de pirados)* (2000), *The Mexican* (2001) o la comedia *Dos tontos muy tontos* (1994).

Así pues, la disponibilidad del objeto en el cine cumple la función utilitaria a la vez que entra en la acción presentando siempre algún aspecto significativo y pudiendo cumplir funciones dramáticas múltiples. Esto ocurre con todo objeto o decorado real que participe en la acción narrativa de la manera que fuere. Todo remite a una idea.

La construcción de un mundo imaginario en el cine ficticio (diégesis), con normas propias y leyes que se alejan o no, de las del mundo natural, está determinado de alguna manera por la aceptación social de códigos o símbolos que están en vigor en la sociedad. En especial, las cintas con carácter histórico

están sujetas a las condiciones que marcan la época de la realización. Véanse la producción de películas y documentales sobre la segunda guerra mundial, siendo una constante a lo largo de la historia cinematográfica. Son muchas las versiones realizadas, siempre distintas, que versan sobre un mismo hecho y personaje. La influencia del régimen totalitario o la libertad de expresión han construido diferentes puntos de vista en torno a la imagen de Hitler, observando su figura de héroe ensalzado en *El triunfo de la voluntad* (1935) de Leni Riefenstahl, con clara intención propagandística, un Hitler satírico en el film *El gran dictador* (1940) de Chaplin, censurado en casi todo el continente europeo, o visiones actuales con un Hitler "humano" en *El hundimiento* (2004) o un Hitler que sobrevivió al holocausto y vive en la actualidad en *Ha vuelto* (2015) de David Wnendt o en la mente de un niño *Jojo Rabbit* (2019).

En efecto, toda construcción diegética cuenta con enunciados culturales, simbólicos e ideológicos implícitos sin los cuales carecería de sentido.

Estos mensajes de la sociedad cinematográfica hacia el resto, la relación de imagen y lenguaje y cómo transmiten la información, ha sido siempre objeto de estudio y análisis, en los cuales, la búsqueda de una teoría general del film donde converjan todas las hipótesis y prácticas cinematográficas, tuvieran como objetivo desarrollar la estética de cine. La semiología surgida en la década de los sesenta decodifica la imagen y proporciona la respuesta a la pregunta sobre diversos códigos universales que tienen que ver con la percepción o los códigos determinados por el contexto social y cultural que crearán interpretaciones diversas dependiendo lo alejadas de nuestro tiempo y/o espacio que estén. Las teorías semiológicas aplicadas al cine han sido múltiples a lo largo del tiempo. Hacer una exposición teórica de la historia de la semiología resulta aquí improcedente. La semiología es una disciplina diacrónica que pasa por varias fases a lo largo de la historia, con hipótesis que nacen con controversias como es el caso de considerar la imagen como signo (en el caso de George Damas y su teoría sobre la imagen como un pensamiento del autor a la altura de jeroglíficos o caracteres chinos) o como símbolo, (Edgar Morin por su parte, consideró que más que signo, la imagen es símbolo, un símbolo complejo que contiene símbolos superpuestos como el de pertenencia, el de la música, el del ruido o el del fragmento entre otros) o la denotación y significación, en la que Charles Morris sostiene que todos los signos significan pero que ningún signo

«forzosamente denota».¹ Así como la diferenciación entre metáfora y metonimia o la división de hecho fílmico y hecho cinematográfico.

Obviando polémicas, además de teorías y códigos semiológicos, la historia del cine y de la semiología ha pasado por diferentes procesos desde su concepción progresando estética y técnicamente de la mano de Vertov, Eissestein o Lev Kuleshov, que mostró una secuencia de imágenes enlazadas que hacía posible el desarrollo de ideas por parte del espectador activo en el cine soviético, hasta Jean Epstein, Bela Balazs, Bazin o Passolini, en el cine Francés e Italiano, así como los últimos semiólogos en aparecer, Jean Mitry, Christian Metz o Umberto Eco. Así pues, la semiología contiene sin duda, un sinfín de teorías que se retroalimentan, se oponen y avanzan con el objetivo de ser una gran herramienta para deshacer, comprender y estudiar los sistemas de signos en toda su dimensión.

Este estudio tiene como antecedente principal el trabajo de investigación (TFM) que esta doctoranda realizó en 2014 titulado: *La ocultación por medio del objeto tecnológico. El abandono del verdadero yo en favor del idealizado dentro del cine de David Lynch y la pintura hiperrealista americana*. En él se estudian los objetos aparecidos en *Blue Velvet* (1986), *Twin Peaks* (1990) y *Mulholland drive* (2001), relacionándolo con las dimensiones psíquicas del yo y su relación con la tecnología actual.

Los análisis específicos sobre las películas del cineasta David Lynch son abundantes en los principales idiomas, entre ellos, destacamos los trabajos en Español, en primer lugar, la sensacional tesis doctoral de Gabriel Cabello, *La vida sin nombre: La postmodernidad según David Lynch* (2003) que fue publicada en 2005 por la editorial Biblioteca Nueva, dedicada al film *Lost Highway* (1997) y centrada en aspectos concretos como la narración visual, el yo ideal y el imaginario, el simbolismo de algunos objetos y personajes y, por otro lado, la recopilación de artículos publicados en la revista Trama y Fondo de Amaya Ortiz de Zárate que, posteriormente, en 2011, publicó en Castilla Ediciones con el título de *Retazos de un sueño*.

¹ Luís X. Álvarez en su libro *Signos estéticos y teoría. Crítica de las ciencias del arte*. Recoge con claridad las consideraciones acerca de la significación y el significante del semiólogo estadounidense Charles Morris.

La magnífica labor de Quim Casas se ve reflejada en las publicaciones *Terciopelo azul/Río Bravo* (1995), *Diccionario musical Lynchiano* que forma parte de *Universo Lynch* (2006) editado por Calamar ediciones y la biografía *David Lynch* (2007). Con respecto a la publicación específica sobre *Terciopelo Azul*, Casas se centra en el argumento de la cinta acercándonos en algunos momentos a la simbología de algunos elementos más destacados, como el jilguero o las tijeras, pero sin adentrarse en profundidad. El más reciente estudio sobre la mitología de lo *lynchiano* es, *Universo Twin Peaks* (2018), del bilbaíno Javier J. Valencia, cuyo análisis engloba todo el material fílmico clásico y moderno de la serie de los 90.

En cuanto a los antecedentes en otros idiomas, destacamos el estudio del crítico cultural esloveno Slavoj Žižek, *The art of the ridiculous sublime* (2000), el cual analiza desde la perspectiva de Lacan lo real, lo imaginario y lo simbólico del comienzo de *Blue Velvet* y de la película *Lost Highway*, deteniéndose en los personajes y los roles que encarnan, así como la relación entre ellos. Por último, Martha P. Nochimson en su publicación *The Passion of David Lynch*, (1997) se centra en algunas relaciones entre objetos y personajes de la serie *Twin Peaks*.

Estos son algunos de los antecedentes que más se acercaron al tema que vamos a tratar. La bibliografía sobre David Lynch es bastante abundante, aunque la información es constantemente repetida y se retroalimentan entre ellas. Las biografías sobre el director se multiplican, Ch. Rodley, Nieland o Caccia, son solo algunos exponentes de más de una veintena de escritos sobre la vida del director.

El origen visceral y primario de la existencia de esta investigación, es una inquietud recurrente que nos remite a una adolescencia temprana y a un momento determinado en el que la visualización de *Mulholland Drive* (2001), cuestiona la adecuada comprensión de los hechos narrados. A partir de ahí, la motivación por descubrir lo oculto y las sensaciones que se levantan con ello, es parte fundamental del inicio de esta aventura. Se antoja una tarea ardua e inabarcable, estudiar las cintas más conocidas del cineasta, no solo *Mulholland Drive*. En un principio así se planteó, pero, con el paso del tiempo, la determinación de escoger solo una pieza y analizar gran parte de su simbología, ha hecho alcanzable el objetivo de realizar este trabajo. Así pues, dejando lo demás para futuras investigaciones, hemos querido centrarnos en la serie de televisión *Twin Peaks* (1990) cuya razón primordial es, como decimos, arrojar

algo de luz a la problemática que surge en el entorno social respecto a la comprensión del material simbólico.

En consonancia con ello, esta investigación, comienza formulando varias hipótesis:

1. El objeto inanimado de la obra, funciona como protagonista de la historia, cuya comprensión simbólica es pieza fundamental para desgranar y comprender la mitología que explica el hecho narrativo.
2. La obra audiovisual de *Twin Peaks* refleja, íntegramente, el proceso de individuación del sujeto protagonista, Carrie Page.

Los objetos para Lynch son fundamentales a la hora de escenificar las relaciones simbólicas entre los personajes. Son capaces de hablar, nos cuentan historias acerca de ellos mismos y de los protagonistas. Son parte fundamental de la historia, haciendo que el espectador reflexione acerca de qué, y cuáles son los mensajes que nos quiere hacer llegar. El uso de la metonimia es una constante en el cine del director americano, en el que se vale de la figura retórica para resaltar aspectos de los personajes a través del elemento, ¿inanimado? Bajo esta premisa, se puede entender nuestra inquietud a la hora de escrutar debajo de las apariencias.

El segundo punto de nuestra hipótesis es una consecuencia directa del primer punto. Creemos que el estudio pormenorizado de los objetos más relevantes construye el particular viaje hacia el subconsciente del sujeto. No será la primera vez que Lynch nos muestre un universo onírico donde tienen cabida los deseos reprimidos y deleznable del individuo, como veremos, *Mulholland Drive* y *Terciopelo Azul* son todo un ejemplo de lo que comentamos. Lo interesante aquí es determinar qué cuenta el supuesto «texto visual»² onírico, y cómo se comportan los objetos dentro de él.

² ZUNZUNEGUI, S. (1995): *Pensar en la imagen*. Madrid: Ediciones Cátedra/ Universidad del País Vasco, p. 78.

Objetivos

Generales:

- Visualizar y analizar la escenografía total de la obra, extrayendo con ello, los elementos inanimados más relevantes para su estudio posterior. El contexto en el que se haya y repercusión de cada uno a lo largo de los episodios, elaborando un cuadro general de cuántos son y cómo interactúan en la escena.

- Ordenar los acontecimientos narrativos que suceden en la obra, teniendo en cuenta la línea temporal y espacial que implica la participación de los personajes, persiguiendo con ello el hallazgo del principio y del fin, de forma que pueda ser más entendible.

- Analizar de manera conceptual el trasfondo de la historia, reflexionando y buscando las primeras premisas que se adapten a la forma de actuar.

- Integrar creativa y coherentemente la simbología hallada con la narración, ordenando las ideas y conceptos de manera clara, avanzando hasta la configuración de una nueva postura innovadora.

- Entender buena parte de las teorías extraídas de otras disciplinas, definiendo y aplicando de forma análoga sus conceptos, identificando las claves de su comprensión y estableciendo sus diferencias y similitudes con la serie.

- Facilitar conocimientos y bases de investigación que faciliten la ampliación de estudios futuros sobre el objeto en el cine del director americano.

- Educar y motivar al lector en la búsqueda de los conceptos subyacentes de la obra y el análisis simbólico de los elementos.

Específicos:

- Estudiar de manera individual cada uno de los elementos destacados, sus funciones escenográficas y estéticas, así como la simbología aplicada a la mitología general de la serie.

- Dar a entender y poner en valor la importancia del objeto en cada escena, así como su implicación en la narración.

- Establecer puntos de unión entre objeto, personaje y lugar dentro de la serie, así como relacionarlo con otras producciones similares.

Metodología

La investigación propone una nueva vía de acercamiento hacia el objeto inanimado que toma importancia escénica, arrebatando el papel protagonista a los actores, transforma u otorga sensaciones, expresiones o identidades a quienes lo poseen o lo han poseído. Un toque de atención al consumidor de arte con la insistencia en la importancia y relevancia de los *bibelots* dentro del cine.

Para la realización de esta investigación ha sido necesario llevar a cabo un método de trabajo que nos permita el desarrollo de los contenidos de la manera más coherente y ordenada posible, avanzando paulatinamente hacia el objeto de estudio y cumpliendo con los objetivos propuestos anteriormente. No existe un único método aplicado a la totalidad de la tesis, sí una combinación de sistemas de investigación que se irán aplicando según las condiciones del estudio que se den. Así, el análisis de los contenidos, el método comparativo y la reflexión de los mismos, son las herramientas más útiles.

Para empezar, contamos con una fase preliminar cuyo objetivo marcado, ha sido la definición del tema a tratar y la delimitación de éste. Recordamos que nuestra propuesta inicial abarcaba no solo la serie de televisión sino también varias películas; *Mulholland Drive*, *Lost Highway* y *Blue Velvet* además de la comparación de éstas con las cintas del cineasta chileno Alejandro Jodorowsky. Sin embargo, la cantidad de información recogida al respecto pronosticó un trabajo inabarcable para este tipo de investigación académica, por lo que se optó por escoger solo la obra televisiva. La información disponible sobre la serie posibilita las múltiples formas de abordarlo. Es pues importante, acotar la propuesta y centrarla en algo concreto. La primera fase, desarrollada bajo una metodología analítica, comprendía la visualización de todo el material, así como la realización del *decoupage* cinematográfico, cuyo desglose de planos que forman cada uno de los capítulos de la serie, y posteriormente la película, implica la elección del fragmento a analizar, clasificando el resto del metraje y haciendo mucho más fácil su utilización. De esta manera, contribuimos a destacar solo aquellos planos que nos sirven para el objeto de estudio, esclareciendo cual es la implicación de cada uno a lo largo de la obra. Mediante el reconocimiento de los códigos de composición icónica e iconicidad visual examinamos cómo se constituye el espacio y cómo operan los objetos dentro de él. Ello supone una aproximación a la simbología del objeto, la cual interviene en la construcción de

un nuevo significado donde se aglutinan y se ponen en consonancia todos los atributos, si bien ello planteó nuevas incógnitas sobre el tema.

El estudio en profundidad sobre las nuevas ideas sentó las bases para la creación de un índice, que, aunque sufrió muchos cambios, participó en la creación de nuevos puntos de vista. A medida que nos introducíamos en profundidad en el elemento a analizar, el significado general de la obra cambiaba, de modo que, mediante el método reflexivo y el análisis comparativo con otras obras, se encontró el origen de las significaciones; no sin hacer antes un estudio de las disciplinas utilizadas, como son la semiología, la psicología y la alquimia. Una vez lograda una estructura sólida de conceptos, la comparación entre las obras de Jung y las imágenes cinematográficas arrojan luz a la teoría plasmada a lo largo de esta investigación.

Asimismo, durante buena parte de este trabajo, en el ámbito de lo personal, he sufrido problemas de salud mental, teniendo que suspender la elaboración de la investigación, necesitando asistencia psicológica que actualmente aún preciso. Creemos conveniente mencionarlo, puesto que ello ha supuesto una nueva manera de enfocar la investigación, ya que el uso de una metodología experimental ha sido clave. La situación personal y el trabajo de investigación se han retroalimentado, llegando a contener ideas y conceptos que previamente han surgido de la experiencia mental personal. Todo ello ha dado lugar a un trabajo cuyo principio, desarrollo, y final, poseen una singularidad originada desde lo visceral.

BLOQUE 1: APROXIMACIÓN LYNCHIANA

CAPÍTULO 1: La mirada subterránea de David Lynch

La histórica ceremonia de los 92º Oscars, dejó a la cinta coreana *Parásitos* (2019) de Bong Joon-ho, como máxima ganadora, con cuatro estatuillas, incluyendo el premio a mejor película. Todo un hito en unos premios, para y por el cine americano. Curioso que sea en este mismo año, unos meses antes, cuando David Lynch reciba el Oscar honorífico a su carrera en la ceremonia de los Governors Awards. No hay una relación clara entre ambos directores; de hecho, Lynch es producto cien por cien de la tierra, y Bong Joon-ho pertenece a la otra punta del globo, y ni tan siquiera domina el inglés. Sin embargo, han sido merecedores del más famoso galardón por una obra que aglutina lo más terrible del ser humano. Porque, mientras uno mostraba la desmedida ambición del individuo de alcanzar lo máximo recurriendo a las bajezas, el otro destapa el origen de tan cruel y perverso acto. En 2019, la gran mayoría de los largometrajes esconden la zona más podrida del espíritu. Parece ser que todos llevamos en nuestro interior un pequeño Lynch rebuscando entre la maleza, persiguiendo estímulos con el firme propósito de conocer de qué material estamos hechos.

Son innumerables los estudios acerca de la obra de este cineasta. Todos, enumeran religiosamente sus características y describen los cimientos donde se estructuran las bases del estilo *lynchiano*. Resulta paradójico, que, en una investigación de tan magna importancia, se pase por alto la mayoría de los puntos básicos de su cine. Pero, nos parece apropiado aportar un soplo de aire fresco a tan desgastada y reiterativa información. Por tanto, nuestra forma de afrontar este pequeño recorrido por su filmografía será de un modo particular, siempre desde el punto de vista de la simbología del objeto, algo, por otro lado, apenas reseñable por algunos autores y que, para nosotros, toma una importancia capital.

Si la actitud del lector consiste en descifrar a través de los signos convencionales una realidad sugerida e ideas significadas, la actitud del espectador, en cine, consiste en descifrar, a través de lo real percibido, las ideas sugeridas más que las significaciones, dado que, por necesidades,

*las significaciones cinematográficas son imprecisas y ambiguas. Los sucesos referidos por la narración no constituyen más que el elemento primero de la película, su nivel elemental de comprensión. Conviene captar las implicaciones que se desprenden de la ordenación de tales hechos, y captarlas instantáneamente. Donde la lectura supone tiempo y reflexión, el cine exige intelección inmediata, a falta de la cual lo esencial del mensaje se nos escapa, no se captan las cosas representadas sin comprender el sentido de la representación que se cree haber entendido cuando simplemente se ha seguido el desarrollo de una sucesión de acontecimientos que componen una historia.*³

El cine, representa la realidad actual del momento, por lo que, a lo largo de la historia, las obras han cambiado en perspectiva, técnica y concepto. El cine de David Lynch, es casi inamovible. Desde un principio, el americano tuvo claro lo aburrido de un mundo perfecto y fue entonces cuando comenzó a rascar la superficie, dejándose llevar tal vez, por los momentos que pasaba junto a su padre en el bosque, dedicado a la curación de enfermedades en árboles. Allí quizás, aprendió a tomar conciencia de lo que se escondía bajo la corteza del árbol. Así, el proceso de deterioro de lo orgánico, tanto en pintura como en cine, siempre ha sido una preocupación, siendo el tema principal en el que versaba su obra.

Con la experiencia de haber caído en el infierno personal,⁴ el paso hacia la expulsión de los demonios a través del dibujo y la pintura se antoja como algo terapéutico, místico y rehabilitador. Su paso por distintas ciudades en la adolescencia y la adultez temprana, proporcionan más motivos, aún si cabe, para que la tendencia del director sea la de reflexionar sobre los demonios que pueblan el inconsciente del individuo. Escuchamos de su boca, las vivencias en Filadelfia, rodeado de personas extrañas, muchas de ellas trastornadas. En su resumen particular, afirma que la ciudad posee un halo espeso de miedo,

³ MIRTY, J. (2002): *Estética y psicología del cine 2. Las formas*. Madrid: Editorial Siglo Veintiuno de España, Colección Artes, p. 470.

⁴ En el documental *The art of life*, Lynch confiesa que su vida se convirtió en un infierno al mudarse al estado de Virginia. Éste se rodeaba de personas conflictivas, lo que provocaba que se metiera en problemas constantemente, teniendo que ocultarlo y llevar una doble vida delante de su familia.

corrupción y odio racial, confirmando que era un lugar magnífico para crear.⁵ Esa vida envuelta en miedo supuso el impulso adecuado para lo que hoy se define como *lynchiano*.⁶

Cuando observamos al autor trabajar sobre el lienzo,⁷ atisbamos en sus movimientos de creación, una simbiosis total con el material y el proceso. Una mezcla de pintura plástica muy densa es tratada con las manos, acariciando la superficie con una tranquilidad pasmosa, siendo consciente de cada una de las acciones realizadas. La construcción de las formas pasa siempre por la gestualidad de unos dedos que mueve de manera intuitiva, sintiendo la consistencia de la materia con la que juega a quitar y poner, moldeando a su gusto. Resulta un conjunto –al que también añade otros materiales–, muy orgánico, en el que crea numerosas membranas que estira al máximo y adhiere al soporte, de forma que queda un paisaje de vísceras abiertas, teniendo la impresión de ver el interior de un animal. Luego, decide si hay partes que elimina. Si así lo determina, podemos verle escarbar, levantando la piel e introduciendo los dedos entre «vísceras», operando. De esta manera, las superficies lisas y pulidas no forman parte de su código, como sí las texturizadas, manchadas o rasgadas, que confieren a la obra de una trayectoria vital, descubriendo en ellas un submundo a examinar. El proceso hasta la concepción final de la obra es un ritual exclusivamente reflexivo, resultando de ello, una cosmología personal repleta de experiencias, ideas y sentimientos que se trasladan. Las obras, acaban por convertirse en partes de su más oscuro interior, como si verdaderamente fueran extirpadas.

Si pensamos que un alma tan libre, en la que el basto error está totalmente permitido, donde lo espontáneo o la metedura de pata inician el camino hacia lo fantástico, difiere del meticuloso trabajo escenográfico, nos equivocaremos rotundamente, ya que las dos perspectivas son dos pautas que conviven en la obra del americano. Podemos apuntar que de un carrete velado surgió *The*

⁵ *David Lynch: The art of life*, 2016, [DVD]. Dirigido por Rick Barnes, Jon Nguyen, Olivia Neergaard-Holm. Estados Unidos. Producido por Duck Diver Films, Hideout Films, Kong Gulerod Film.

⁶ Lynch posee unas magníficas fotografías de edificios y fábricas maltratadas de la ciudad, siendo un referente para la creación de su primer largometraje, *Eraserhead*.

⁷ *David Lynch: The art of life*, 2016, [DVD]. Dirigido por Rick Barnes, Jon Nguyen, Olivia Neergaard-Holm. Estados Unidos. Producido por Duck Diver Films, Hideout Films, Kong Gulerod Film.

Alphabet (1969), de un reflejo en el espejo el personaje de Bob en *Twin Peaks*, y de un episodio piloto rechazado, *Mulholland Drive*.

El escrupuloso trabajo con lo orgánico, se trasladó al bebé de *Eraserhead* (1977). Lynch construyó un ser «viviente» desagradable. Una especie de cabeza de feto, pringosa, unida a un torso vendado, que posteriormente enfermaría. En esta primera ocasión, el objeto comienza a tomar un lugar importante en la escenografía. Si tuviéramos que escoger qué objeto explicaría el concepto de la película, sería el radiador de hierro sujeto a la pared. La importancia no reside en la materialidad ni la función del mismo, sino lo que el objeto evoca. El primer plano del objeto advierte la existencia de un teatro en su interior. La imagen de Henry, mirando atentamente desde su cama el espacio a través del aparato, sugiere el encierro del protagonista obligado a casarse con Mary, a quien ha dejado embarazada. Las líneas verticales que estructuran el objeto funcionan como los barrotes de una cárcel, donde la habitación, escenario donde se desarrolla la mayoría de la película, dota de hermetismo y agobio al protagonista. Henry evita encontrarse con su realidad –un hijo no deseado, no amado y enfermo, unido a un precario sueldo–, mirando a través de él. Lo que ocurre en el escenario, son las claves del estado mental del sujeto. De esta manera, el contenido del objeto representa lo que Henry no se atreve a pronunciar.

Esta premisa se repite a lo largo de la filmografía. Cuando Betty Elms/Diane Selwin (Naomi Watts) en *Mulholland Drive*, abre la caja azul que tiene entre las manos, ésta cae al suelo, mostrando el contenido de la misma. Todo lo que habíamos visionado durante gran parte de la película, forma parte de un deseo o una necesidad inconsciente cuyo medio de expresión es el sueño de la joven, donde se proyectan la mayoría de los contenidos ocultos. La caja azul, se alza como objeto misterioso. Ninguna de las dos protagonistas hace ademán de abrirla apenas la encuentran, y dejan que todo acontezca hasta la visita al club *El silencio*, cuando descubren que «no hay banda y que todo es una grabación». Para cuando deciden dar el paso, el contenido de la caja desvela la putrefacción y el estado caótico de sus pensamientos. Lo mismo que encuentra Henry en el radiador, similar a lo que Jeffrey Beaumont descubre de la oreja cercenada o Fred Madison visionando la cinta. Estos tres ejemplos, suponen tres formas de ser o querer ser dichas por objetos, además de tener algo en común, el mensaje; la perversidad del individuo.

Es, a propósito de ello, que el objeto juega un importante papel en la psicología del personaje. Como objeto más utilizado es el retrato fotográfico. El

elemento toma la iniciativa desde el comienzo del film *El hombre elefante* (1980). El pequeño retrato de la madre de John Merrick se erige como principal protagonista en la introducción de la película, donde se muestra como la principal causa de la deformación de Merrick, el golpe que sufrió su madre al ser arrollada por unos elefantes cuando estaba embarazada.⁸ El retrato de la mujer aparecerá de forma recurrente. John mostrará constantemente la fotografía, aludiendo a la belleza que poseía su adorada madre. De forma silenciosa, el retrato, por un lado, señala lo misterioso de una enfermedad con pocos antecedentes, incurable y que plantea un sinfín de preguntas, por otra parte, la forma enternecedora en la que Merrick, orgulloso, muestra o vislumbra en soledad la fotografía. De ahí, extraemos el cariño de un niño tocado psicológicamente «que siempre trató de portarse bien»⁹ para enorgullecer a su madre, una madre amorosa que luchó por la felicidad de su hijo hasta que se quedó sin fuerzas. Ese vínculo, aún después de la muerte de la mujer, se intuye en el artefacto, cuya relación creada entre el sujeto y objeto, le acerca a ella. Una unión se percibe entre Henry y Mary a través de la fotografía seccionada que guarda el hombre, así como una relación extramatrimonial se advierte en la fotografía de Reené, Alice y Andy en *Lost Highway*. El baile de Leland con la fotografía de Laura en *Twin Peaks*, relata el dolor de la pérdida. La acumulación de historias tras el retrato construye puentes para que el espectador sienta empatía hacia el personaje. Es significativo que, en la mayor parte de la filmografía del americano, sean contadas las ocasiones en las que el sentimiento conmovedor haga acto de presencia, ni siquiera la empatía, más allá de lo apuntado con el objeto en *El hombre elefante* o en algunas interpretaciones muy concretas. Quizás, el hecho de focalizar en un estímulo visual y sensorial chocante dirija la atención hacia otros aspectos y sea, precisamente función de los objetos añadir una pizca de compasión.

Saltándonos el desastre consumado en *Dune* (1984), nos introducimos digamos, en el primer submundo creado dentro de *Blue Velvet* (1986). El primero, puesto que, aunque en Henry de *Eraserhead* se descubrieran aspectos ocultos como el miedo a la paternidad, su consciente seguía arrastrando el desastre, la inmadurez y lo precario. Sin embargo, en *Blue Velvet* hablamos de

⁸ Actualmente, dicha opinión es rechazada como causa de la malformación de Merrick, a pesar de no haber hallado aún una explicación científica y oficial que cierre definitivamente el caso.

⁹ *El hombre elefante*, 1980, [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por David Lynch. Producido por Mel Brooks para Paramount Picture.

dualismo. Una apariencia blanqueada que guarda un interior algo caótico. A consecuencia de ello, lo orgánico aquí, vuelve a tener un papel importante desde el punto de vista de la putrefacción y el deterioro. El hecho de que el padre de Beaumout fuera víctima de un ictus, una enfermedad en muchos casos invisible y escondida tras un aparente aspecto saludable, connota la existencia de dicha definición. La oreja cercenada es usada como utensilio para entrar en el misterio, es el hecho consumado de un desmembramiento, un acto perverso que rompe con la felicidad visible de la localidad. La pieza, repleta de hormigas gustosas de arrancar pedazos para alimentar a la comunidad y situada en mitad del pasto, descubre en silencio, como anteriormente, una trama oscura en la que sus protagonistas se embarran, dejando a un lado la inocencia de sus edades y observando que bajo la superficie se esconde todo tipo de abusos, prácticas y complots que enferman la esencia del individuo. La madurez alcanzada en esta cinta destapa lo que una vez vivió cuando era solo un niño. Con pocos años, Lynch advirtió a una mujer desnuda que, de entre los setos aparecía magullada en una noche cerrada. Aquello, asustó al chico, pero fue una inspiración para crear la escena en la que Dorothy aparece de la nada, desnuda en dirección a Jeffrey. Distinto, pero tomado del mismo recuerdo, surge el camino de vuelta hacia el pueblo de Ronette en *Twin Peaks*, atolondrada y magullada.

La pérdida de la inocencia en favor de la búsqueda del conocimiento y la experiencia, que llegaría con *Blue Velvet* y seguiría en sus próximas cintas; *Wild at heart* (1990) y *Twin Peaks*, contiene un elemento indispensable; el fetiche. Los objetos, se convierten en mediadores y salvoconductos para retornar a sensaciones que se tuvieron. Así, la mascarilla o el trozo de terciopelo azul que Frank Both utiliza para introducir en la boca, le lleva a sentir el placer más primitivo. Los zapatos rojos, por ejemplo, que usa Lula con la misma intención que Dorothy en el *Mago de Oz* (1939), se convierten en una vía de desplazamiento para que Lula abandone la pesadilla, aunque finalmente no ocurra nada. El uso de estos elementos casi siempre implica un regreso a lo autoerótico donde todo es placer.

La toma de contacto con el sexo oscuro y la violencia, por parte de los chicos, tiene una nueva versión en forma de continuidad en la cinta de *Wild at heart*, en la que precisamente Laura Dern encarna a Lula, personaje protagonista junto a Nicolas Cage, Sailor. Dentro de esta *road-movie* de excesos, en los que los protagonistas huyen de un asesino a sueldo, hay tiempo para la reflexión profunda de buscar el camino correcto. Los personajes que debaten sobre el bien y el mal son personas extremistas, donde el elemento

juega un papel condicionante. Los objetos relacionados con el fuego; mecheros, cerillas o antorchas, etc., refieren el carácter impulsivo de Sailor, poseído por sus instintos más primitivos. Ese recurso recurrente de Lynch, de asociar el fuego con el impulso, con el caos, se ve también reflejado en su siguiente trabajo, *Twin Peaks*.

Dejando de lado, la excelente película de *The Straight history* (1999), la menos *lynchiana* y, por tanto, alejada del universo personal del autor, entramos en la «trilogía sobre L. A.».¹⁰ La primera, *Lost Highway*, relata la historia de Fred Madison, un músico de jazz que recibe misteriosas cintas de video. Esta premisa, coloca tanto a la cinta como a la videocámara como principal protagonista, como eje central de la obra. Cada día, Reneé y Fred visualizan la cinta. En ella, se ven imágenes del interior de su casa. En la última cinta, las imágenes revelan que Fred asesinó brutalmente a su mujer. El monstruo vuelve a salir. La relación del personaje con la cámara, descrito por su esposa Reneé, es odiosa. A Fred no le gustan las cámaras porque prefiere recordarlo todo a su manera. La simbología subyacente del objeto revela, sin embargo, lo contrario. Su hipertrofia visual.¹¹ Surge, por otro lado, un personaje denominado el Hombre misterioso (Robert Blake), que pide al protagonista llamar a su casa porque él se encuentra en los dos sitios. A través del teléfono Fred escucha la voz de éste, haciendo que enloquezca y se marche de la fiesta de Andy, en la que se encontraba. El objeto, propiedad del Hombre, recuerda a Fred las constantes llamadas a su casa para saber de su mujer, provocado por un sentimiento de desconfianza hacia ésta. Esta figuración, que aparecerá a lo largo de la película, está siempre vinculada al teléfono y a la videocámara, siendo producto de la *sombra*, lo oculto de un individuo, lo habitable dentro de la casa, el inconsciente, y que se vuelve consciente solo cuando el individuo está enloquecido por los celos, la obsesión y el control ejercido sobre la mujer que ama. Lynch decide así complementar y dar voz a lo malvado mediante la relación del sujeto-objeto, confirmando la fijación por vigilar a su esposa por medio de estos elementos, como veremos previo a la muerte de Dick Laurent.

¹⁰ No hay un nombre oficial, pero algunos seguidores y críticos se refieren a esta trilogía como la trilogía de Hollywood o de Los Ángeles.

¹¹ Para no extendernos con el análisis del objeto, recomendamos la lectura de Gabriel Cabello, *La vida sin nombre*, donde detalla el conjunto simbólico de la videocámara y el Hombre Misterioso, y analiza además su implicación en el deseo primitivo de Fred.

Más allá de la videocámara, Lynch añade otros detalles continuistas con respecto a la obra de *Twin Peaks*. No-lugares, personajes figurados, dobles, electricidad, numerología, y otros objetos; fotografías, coches, etc.

Catalogada como la mejor película del siglo XXI,¹² *Mulholland Drive*, continúa indagando en el deseo oculto de los personajes. En su aspecto narrativo y lineal, la película cuenta la llegada de Betty a Hollywood en busca de una oportunidad para convertirse en actriz, al llegar a casa de su tía, encuentra a una mujer malherida que presenta amnesia y decide ayudarla. Tras una búsqueda incesante, la caja azul revela la identidad de la mujer. Es entonces cuando apreciamos que todo lo que hemos visto es parte de un deseo porque las cosas fueran de otra manera. Betty/Diane, había mandado eliminar a Rita/Camila. Además de la caja, la llave posee una importancia capital ya que se configura como la prueba del trabajo realizado. Lynch no muestra la muerte de Camila, no sabemos cómo fue, pero sí que se realizó. El sensacional plano de la llave sobre la mesa del salón de Diane, en silencio, esconde los gritos de horror de una pérdida, provocando la aparición de remordimientos, culpa y descontrol simbolizado en la pareja de ancianos que atacan al final de la película a su protagonista. La única salida de Diane es pegarse un tiro. Este hecho sería una novedad en la filmografía de Lynch, puesto que la toma de conocimiento del individuo con su Otro nunca había terminado en la muerte. En este caso, Lynch retrata la crudeza de encontrar al monstruo habitado.

En 2006, Lynch estrena *Inland Empire*, la película más controvertida de su filmografía debido a la carga de surrealismo, lo que suscita críticas de todo tipo. La cinta pone en práctica todos los conceptos de lo *lynchiano*, pero prescinde de los objetos como producto principal y protagonista. La historia, que empieza con la premisa de una chica que ha conseguido el papel para una película «maldita», navega entre mundos y tiempos figurados hasta el punto de perder al espectador en una laberíntica trama. Por primera vez, el inconsciente es lo único que vemos en la película, descubriendo la identidad y la historia de la protagonista a través de las sensaciones, sueños y deseos de la misma, algo a veces, muy codificado y costoso de analizar. El film necesita la implicación activa del espectador en todo momento, puesto que éste también es imbuido por las

¹² BBC (2016): «The best that cinema has had to offer since 2000 as picked by 177 film critics from around the world». [Página Web]. [Consulta: 25 Agosto 2016]. Disponible en: <http://www.bbc.com/culture/story/20160819-the-21st-centurys-100-greatest-films>.

imágenes, las cuales, están realizadas con una cámara digital. La mayoría del tiempo, los encuadres son primerísimos planos de los rostros, a menudo, desencajados, escépticos, que trasladan al público la incomprensión de su realidad.

Lynch desveló al comienzo de la película sus intenciones, el trasfondo de su cine, mediante un viejo cuento y «su variación» contado a través de la señora que visita a Nikki/Susan interpretada por Grace Zabriskie:

Un muchacho salió a jugar, cuando abrió la puerta, vio el mundo, cuando pasó al otro lado, generó un reflejo. El mal cobró vida, el mal cobró vida y siguió al muchacho y su variación; una muchacha salió a jugar, sola, dentro del mercado como a medio nacer, pero, no era dentro del mercado, lo ve, ¿verdad? Si no en el callejón de detrás del mercado, ese, es el camino al palacio, pero usted no puede recordarlo, la mala memoria le llega a todo el mundo.¹³

La clave para entender el cine de Lynch es, la comprensión estructural de la psique del individuo. Todo aquello que acontece en las películas, posee una estructura y una base venida del inconsciente. No se habla de acontecimientos en sí, se habla de lo visceral, de la verdadera identidad, del miedo y de qué o quién lo provoca, de la existencia de perversidad humana, de la descomposición que acontece en el individuo una vez pasada la etapa de inocencia infantil, de cómo se corrompe.

¹³ *Inland Empire*, 2006, [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por David Lynch. Coproducción Estados Unidos-Francia-Polonia; Studio Canal, Camerimage y Asymmetrical Productions.

CAPÍTULO 2: 1990. Hacia un nuevo comienzo: El peso magnético de *Twin Peaks* en la televisión

Antes, hemos apuntado la gran cantidad de estudios existentes en buena parte del planeta sobre la serie. Exámenes minuciosos cuyo objetivo era el de aglutinar todo el material de la obra, dar una explicación a lo a priori inexplicable y reflexionar sobre las ideas contenidas y sus relaciones. Pero, antes de la fiebre desatada por esta fuente inacabable de historias, el impacto y la audiencia de la serie fluctuó hasta llegar al precipicio, no sin una ayuda.

El éxito de su estreno en USA duró, lo que los altos cargos quisieron. A las pocas semanas, ABC, decidió, cambiar la emisión de día y hora, teniendo que competir en la parrilla con *Cheers* (1982), volviéndolo a cambiar de nuevo más tarde; algo similar a lo que ocurre en España con las cadenas privadas. Poco a poco, la serie se fue apagando, salvo en contados episodios donde consiguió un repunte. Más tarde, la cadena obligó a Lynch a desvelar al asesino de la chica. Acabado el misterio, la serie cayó en picado hasta la cancelación seis episodios antes.¹⁴ Ante dicho panorama, se creó una asociación denominada COOP (Citizens Opposing the Offing of Peaks) –algo así como ciudadanos opuestos a la cancelación de *Twin Peaks*–, que presionó a ABC para retomar la serie.

Al final, la serie acumuló un total de 18 nominaciones a los Emmys. En su primera temporada, fue nominada a 14 premios entre los que se incluyen los de mejor serie drama, actor y actriz principal y de reparto. Finalmente, solo obtuvo dos, montaje y vestuario. En el apartado de los Globos de Oro, fue premiada como mejor serie drama de TV, junto al de mejor actor principal, y actriz secundaria.

Un año más tarde, Lynch decidió volver al universo y creó *Twin Peaks: Fuego camina conmigo*, un largometraje que relataba las últimas horas en la vida de Laura Palmer. La cinta fue duramente criticada y abucheada en el Festival de Cannes, pero ello, no borró su nominación a mejor película. Años más tarde, en el mismo lugar, al término de los primeros dos episodios del regreso, la sala se inundó de un gran y unísono aplauso. 27 años después, Lynch y *Twin Peaks* se habían reivindicado.

¹⁴ VALENCIA, JAVIER J. (2018): *Universo Twin Peaks*. Ondara: Dilatando Mentas Editorial, p. 39.

Durante los años 1990-1991, las grandes revistas y periódicos estadounidenses se llenaban de entrevistas y reportajes. *New York Magazine*, *Rolling Stones*, *Entertainment*, *Time*, *Esquire*, *GQ*, *US*, *Premier*, *Playboy*, etc. Todo el país estaba interesado en obtener las experiencias de los actores de la serie. En agosto de 1993 surgió el primer número de la revista bimensual *Wrapped in plastic*, dedicada al análisis y crítica del cine de David Lynch y de artistas asociados a la serie. En poco tiempo se convirtió en una publicación de referencia para los amantes de lo *lynchiano* que hoy en día pelean por hacerse con un ejemplar de la citada revista, algo que ya se están encargando de evitar, digitalizando sus números. Los anuncios de productos típicos de la localidad; tartas de cerezas, cafés, etc., se sucedieron, llegando incluso al país nipón.¹⁵ Los hijos de ambos directores, por su parte, decidieron también aportar su granito de arena a la obra publicando, la *Autobiografía de Dale Cooper. Mi vida, mis cintas* (1991) escrita por Scott Frost y *El diario secreto de Laura Palmer*, escrito por Jennifer Lynch. Los libros de historias paralelas, *fan-fics*, *spin-offs*, guías de la ciudad como *Welcome to Twin Peaks: An Access Guide to the Town*, o incluso cómics y los dosieres clasificados de Mark Frost, se suman a las disertaciones sobre la serie.

Al otro lado del Atlántico, el fenómeno Twin Peaks, fue, guardando las distancias, algo similar. La cadena privada Telecinco, recién estrenada, compró los derechos de reproducción. Mucho antes de su estreno, en el mes de noviembre, en algunos periódicos comenzaron a aparecer noticias sobre la muerte de una chica y el desconocimiento de su autor. Los programas de radio también hacían referencia a este hecho. La gente comenzó a hablar sobre el tema en sus conversaciones cotidianas hasta que por fin llegó el estreno en televisión, que fue todo un éxito. El periódico *El País* apuntó, en la noche de su emisión, una cuota de pantalla del 50% de espectadores de las grandes ciudades; Madrid, Barcelona, Sevilla y Valencia, llegando incluso a un 62%. Lo curioso de estos datos es que en 2019 solo dos emisiones lograron esos datos; eventos deportivos.¹⁶

¹⁵ Kyle MacLachlan fue la cara anunciante de la marca de café japonés, Georgia, saliendo hasta en cuatro anuncios publicitarios en video, donde colaboraban además otros compañeros de reparto como Catherine Coulson, Michael Horse, Kimmy Robertson o Harry Goaz.

¹⁶ EXPANSIÓN (2020): «Treinta años de 'Twin Peaks', la serie que cambió la televisión». [Página Web]. [Consulta: 9 abril 2020]. Disponible en: <https://www.expansion.com/cine-series/series/2020/04/09/5e8ef938468aeb03128b4611.html>.



Figura 1.

Izquierda: Anuncio de la serie en el periódico español ABC.

Derecha: Anuncio en el periódico español ABC, en el día de su reposición en 1993.

Los anuncios se multiplicaron en periódicos y televisión, que perseguían no solo enganchar al espectador sino aumentar más y más el misterio. El bombardeo era continuado. Una curiosa forma de convencer al telespectador era la utilización de frases ingeniosas como, «la obra maestra de la televisión de los noventa»¹⁷ o, «si se pierde Twin Peaks esta noche, mañana no sabrá de qué hablar»¹⁸ (Fig. 1). Y así fue. El transcurso de la serie fue paralelo al de USA, cambios de horarios y días, además de una cantidad incesante de publicidad que finalmente no beneficiaron al espectáculo. Sin embargo, obtuvo en su mayoría una buena crítica, aunque también duras palabras, sobre todo la segunda temporada, hasta la indignación de buena parte por no recoger el premio Emmy a mejor serie drama, ya no digamos por el estreno de *Fuego camina conmigo*. A pesar de las decepciones finales, poco después –la

¹⁷ ULTIMATE BLOG (2019): «Anuncio Twin Peaks (5)». En *Youtube*, [archivo de video]. [Consulta: 22 abril 2020]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=x2mMYzWkgJk&list=RDCMUci0rgRpiXoMEeIV6qT0gPwA&index=5>.

¹⁸ ABCPLAY (2017): «Si se pierde 'Twin Peaks', no sabrá de qué hablar». Así narró ABC la llegada del fenómeno televisivo en 1990». [Página Web]. [Consulta: 22 abril 2020]. Disponible en: https://www.abc.es/play/series/noticias/abci-narro-abc-llegada-fenomeno-twin-peaks-201705240121_noticia.html.

primavera de 1993–, Telecinco, volvía a reponer la serie, esta vez completa y del tirón.¹⁹

La creciente demanda en los últimos años de *merchandising* de todo tipo de series, películas y demás, también ha supuesto un incremento de artículos sobre la serie, antes incluso que se estrenara la tercera temporada. El lanzamiento de cajas exclusivas con la serie en DVD y blue-ray, ha estado durante todo el periodo de descanso de la serie, donde el «gancho» para atrapar de nuevo al espectador fue la incorporación de material nuevo; entrevistas, escenas eliminadas, tomas falsas, etc. Por su parte, los objetos de colección pasaron de las revistas a réplicas de personajes más o menos realistas, hasta objetos aparecidos en la serie. Las tazas de los Agentes del FBI, la llave 315 del Gran Hotel del Norte, el anillo de la cueva del búho, la fotografía de Laura, la grabadora, sofás, suelos, etc. A día de hoy, todos los amantes de la serie poseen verdaderos templos de artículos, haciendo que la serie no caiga jamás en el olvido y seduciendo a generaciones más jóvenes, aumentando con ello su popularidad.

La serie, no solo tuvo únicamente un impacto en la sociedad. Durante los veintisiete años de espera, el lenguaje cinematográfico y televisivo se transformó gracias al legado visual y reflexivo de la serie. La mezcla de distintos géneros, la incorporación de misterios más allá de lo físico y explicable, temas que, siendo tabú, no habían sido tratados con tanta libertad, el simbolismo escenográfico y la importancia de la música, son aspectos que fueron incorporados a las tramas de las series que estaban por llegar. Las primeras en asomar fueron *Homicide: Life on the Street* (1993) y *Expediente X* (1993). Esta última, con una influencia notable, una banda sonora penetrante, unos Agentes del FBI esclareciendo casos paranormales y un viaje a la psique del individuo. Pareciera que Murder y Scully, se enfrentaban a los casos de la Rosa Azul de *Twin Peaks*. Años después, llegaría a nuestras pequeñas pantallas, *Los Soprano* (1999), serie de la que su creador confirma la existencia de influencias *lynchianas*.²⁰

¹⁹ LA VANGUARDIA, HEMEROTECA (1993): «Tele 5 repone hoy la serie de David Lynch 'Twin Peaks'». [Página Web]. [Consulta: 22 abril 2020]. Disponible en: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1993/01/19/pagina-5/34709469/pdf.html>.

²⁰ ROS, E. y otros. (2017): *Regreso a Twin Peaks*. Madrid: Errata Naturae Editores, S.L., p. 15.



Figura 2.

Izquierda: Cartel anunciador de la serie finlandesa *Deadwind* (2018).

Derecha: Imagen de promoción del cadáver de Laura Palmer que sirvió para la carátula de la serie en DVD y Blue-ray.

La simbología, la influencia de los diálogos, los sueños, el viaje al inconsciente, etc., eran características que sobresalían frente a las demás series clásicas. Más tarde, *Lost* (2004), el gran comecocos de principios de siglo, abriría de nuevo la especulación en torno a qué está pasando. A diferencia de los 90, el público ya no esperaba al día siguiente, sino que, en el momento, surgía una ola de opiniones y teorías gracias a la existencia de internet en todos los hogares y a la cantidad de blogs, chats y foros creados. Actualmente, el legado continúa creciendo con series como *The Killing* (2011), *Bates Hotel* (2013), *Fargo* (2014), *Leftovers* (2014), *Legion* (2017), o como las ya concluidas *Mad Men* (2007) o *Fringe* (2008), esta última con una simpática mención especial a unas gafas anaglíficas utilizadas por el psiquiatra Lawrence Jacoby. En este sentido, los guiños a *Twin Peaks* dentro de las series son numerosos; *Los Simpson* (1989), *Scooby-doo* (1969), *Gravity Falls* (2012), *OA* (2016) e incluso videojuegos *Deadly Premonition* (2010) o *Alan Wake* (2010), pero, sin duda, debemos destacar dos series, *Deadwind* (2018) y *Psych* (2006). La primera de ellas, *Deadwind*, por su imagen promocional (Fig. 2). Como vemos, la imagen, recrea la escena en la que Laura Palmer es hallada muerta, envuelta en

plástico. Por su parte, la conexión entre *Twin Peaks* y *Psych*, se encuentra en *Duel Spires*, episodio doce de la quinta temporada, curiosamente emitido en la semana en la que *Twin Peaks* cumpliría 20 años. El capítulo, es prácticamente el homenaje más completo a la serie de los noventa. La premisa es la misma. Dos protagonistas detectives Shawn (James Roday) y Gus (Dule Hill) investigan sobre el asesinato de una chica en una localidad pequeña. Allí encuentran a un amplio elenco de actores; Dana Ashbrook, Sherilyn Fenn, Sheryl Lee, Ray Wise, Robyn Lively, Lenny Von Dohlen y Catherine E. Coulson, que, sin embargo, realizan otros papeles, a excepción de Coulson que vuelve a meterse en la piel de Lady Leño. Finalmente, el episodio contiene una gran cantidad de guiños, nombres, objetos y diálogos, hasta la música de la cabecera está firmada por Juliee Cruise.

David Lynch y Mark Frost, decidieron retomar el proyecto y en 2017 vio la luz, no sin algún problema que otro, *Twin Peaks: Return*, la tercera temporada. Para entonces, la cadena que había apostado por ello fue Showtime; en España, Movistar Series se hizo con los derechos de emisión. La expectación creada fue enorme, no obstante, su estreno no cosechó el éxito de la clásica, básicamente por la tan amplia oferta de plataformas y contenido inacabable. No se puede comparar y juzgar un producto de ahora con uno de hace treinta años. Las posibilidades de visualizar el contenido son múltiples por lo que los cálculos finalmente dieron la razón a la cadena. El estreno, a diferencia de antaño, fue a la par, por lo que el doble episodio emitido fue a las cuatro de la madrugada del 22 de mayo de 2017. Otra de las diferencias más significativas fue la reacción de los espectadores. Como dijimos anteriormente, la proliferación de los blogs y foros, convirtió internet en un hervidero de ideas y teorías que no esperaban a ser comentadas al día siguiente. Abrieron numerosos blogs, desgranando el capítulo emitido con una rapidez alucinante, en los que, además de las interpretaciones, se arriesgaban a pronosticar futuros acontecimientos, que finalmente, a la semana siguiente, no servirían de nada. El cuidadoso trabajo realizado por todos los componentes de la serie, en lo referido a la contención de *spoilers* e información al respecto, fue asombrosa puesto que no existió ninguna filtración. Tanto es así, que se especuló con la aparición del ya fallecido David Bowie durante buena parte de las semanas, pero, hasta que su personaje no apareció en forma de campana, las teorías sobre su aparición no cesaron.

El impacto a nivel de críticas profesionales y premios fue muy bueno. La serie fue nominada en 2018 a los premios Emmy en la categoría de mejor dirección y guion, aunque finalmente no lograría ganar, algo que tampoco consiguió Kyle MacLachlan en su nominación a los globos de oro. Aun así, la crítica especializada como *Cahier du cinema*, consideró que *Twin Peaks: Return* era la mejor película²¹ de la década. Ese mismo argumento fue utilizado por el director Jim Jarmusch.

*Oh, lo mejor del cine estadounidense de la última década, probablemente, para mí, es Twin Peaks: The Return, una película de 18 horas que es incomprensible y de ensueño en la forma más bella y aventurera. Esa es una obra maestra. ¿Por qué no le pueden dar a David Lynch el dinero que necesita? Él necesita dinero para hacer algo; ¡Solo dáselo a él! No entiendo.*²²

La revista británica especializada en cine *Sight&Sound*, le entregó el segundo puesto, por detrás de *Déjame salir* (2017). El Festival de Cannes por primera vez en su historia, exhibió los dos primeros episodios, mientras que el MOMA proyectó la serie completa en una de sus salas.

Otro de los detalles importantes que nos dejó el regreso, fue la parte 8. Este episodio ya es considerado para muchos, como el mejor episodio de televisión del año, de la década, o como mínimo, el más asombroso de la historia. Sin duda, el arte abstracto en movimiento, que carecía de espacio en un medio de masas, despuntó y asombró al espectador de a pie. Lo más «rompedor» en relación con el tratamiento fílmico y conceptualización, antes del auge del videoarte que pudimos ver hasta bien entrados en este siglo, fue el *Cremaster* (1995-2002) de Matthew Barney, aunque este ciclo de películas experimentales nunca llegó a pasar por la parrilla televisiva.

De igual forma que la serie clásica se convirtió en un hito, el regreso también marcó una revolución en la televisión y, de nuevo, volvería a cambiar y

²¹ David Lynch califica a la obra como una película de 18 horas, sin embargo, actualmente hay un debate en torno a la diferencia entre series y películas, encontrándonos voces de todo tipo, también contrarias al estreno de cine en plataformas digitales y no en salas.

²² INDIEHOY (2019): «Jim Jarmusch elige a Twin Peaks 3 como la mejor película de la década». [Página Web]. [Consulta: 23 abril 2020]. Disponible en: <https://indiehooy.com/series/jim-jarmusch-elige-a-twin-peaks-3-como-la-mejor-pelicula-de-la-decada/>.

reinventar la televisión.²³ De momento, el novedoso legado parece impregnado en la serie *Watchmen* (2019) de Damon Lindelof, creador de *The Leftovers*, quien bajo las imágenes no oculta la influencia de ésta.²⁴²⁵

Por último, debemos destacar que la iconografía de *Twin Peaks*, ha sido capaz de envolver otros ámbitos de la sociedad. Restaurantes, salas y bares en todo el planeta reproducen la Habitación Roja, el Roadhouse o el Restaurante Double R. Hay canciones, portadas de discos, anuncios y hasta tours por las cataratas y lugares donde se grabó la serie. El programa, treinta años después, sigue con la llama encendida; será por aquello de que el fuego siempre camina con nosotros.

²³ ROLLINGSTONE (2017): «Why 'Twin Peaks: The Return' Was the Most Groundbreaking TV Series Ever». [Página Web]. [Consulta: 23 abril 2020]. Disponible en: <https://www.rollingstone.com/tv/tv-news/why-twin-peaks-the-return-was-the-most-groundbreaking-tv-series-ever-115665/>.

²⁴ ESQUIRE (2019): «Las asombrosas conexiones entre 'Watchmen' y 'Twin Peaks: The Return'». [Página Web]. [Consulta: 22 abril 2020]. Disponible en: <https://www.esquire.com/es/actualidad/tv/a30259026/hbo-watchmen-twin-peaks-the-return-conexiones/>.

²⁵ Lindelof colabora en un programa en torno al análisis de *Twin Peaks*. PODDTOPPEN (2020): «David Lindelof Return (To The Podcast)». [Página Web]. [Consulta: 22 abril 2020]. Disponible en: <https://poddtoppen.se/podcast/1219263074/a-twin-peaks-podcast-a-podcast-about-twin-peaks/damon-lindelof-returns-to-the-podcast>.

BLOQUE 2: ANÁLISIS DE LOS OBJETOS

CAPÍTULO 1: MAGMA NOSTRI. La mitología innombrable

A lo largo de casi tres décadas, los términos «rarita» o surrealista han etiquetado a la serie de *Twin Peaks* (1990), quedando más bien abandonada a un juicio superfluo, falto de entendimiento y, carente de interés por una parte de la crítica alejada de cintas con una profundidad inabarcable. Lo problemático surge a partir de ahora, pues, los que no hayan tenido la oportunidad de visualizar las más de cuarenta y cuatro horas de la obra completa, les costará huir de aquello que siempre han escuchado de; «es una serie en la que un detective investiga la muerte de una chica», «el asesino es su padre». Pero, todo esto de alguna manera trata, de observar más allá de lo visible, de salir de nuestra zona de confort, alejarnos de las sinopsis tras las carcasas y de entrar en la trastienda donde nos aguarda un laberinto de preguntas y respuestas que debemos contestar, dejando siempre claro que nuestra intención es elaborar una teoría donde nuestro punto de vista está lejos de lo absoluto y lo rígido.

Antes de comenzar a fragmentar toda la obra, vemos necesario un acercamiento a la acción narrativa desde una posición distendida, con el objetivo de trasladar al lector un primer acercamiento a los hechos. No obstante, al final de la investigación, en el Anexo I, se puede encontrar una sinopsis más detallada en la cual se describen las principales tramas argumentales y se insertan la mayoría de los personajes, sirviendo como material de apoyo.

Para desarrollar de forma adecuada este compendio, es indispensable colocar la obra de forma ordenada, situando el largometraje en primer lugar – dada su condición de precuela–, para proseguir con la serie clásica de dos temporadas y la temporada final.

Como en tantas y tantas series o películas en la actualidad, la obra comienza con el asesinato de una chica joven; Teresa Banks y, el hallazgo de su cadáver a orillas de Wind River, en la localidad de Dear Meadow. El caso, derivado al FBI, no arrojará demasiada luz, ya que terminará archivado por la repentina y extraña desaparición de uno de los agentes, Chester Desmond.

Curiosamente en ese mismo momento, en Filadelfia, un agente del FBI desaparecido desde hace años, Phillip Jeffries, aparece para asegurar que ha estado en un extraño lugar y afirma que todos vivimos dentro de un sueño.

Pasado un año, la acción se traslada hasta Twin Peaks, localidad próxima a Dear Meadow. Allí, somos partícipes de la vida cotidiana de una adolescente, Laura Palmer. Entre las idas y venidas de la joven, descubrimos que se dedica a la prostitución, consume gran cantidad de drogas y que su gran preocupación reside en conocer la identidad de Bob, un sujeto que le visita en la noche para violarla desde que tenía 14 años. Sus sospechas sitúan a Leland, su padre, bajo la personalidad de Bob, aunque la chica no lo confirma hasta una de las noches en las que, en plena violación, consigue recuperar la consciencia y reconocerlo. A partir de entonces, la angustia y la necesidad de consumir cocaína para olvidar los hechos, se ve exponencialmente aumentada. Prueba de ello es la noche de su asesinato. En ella, Leland, encuentra a su hija en una cabaña en mitad el bosque. Después de golpear a los hombres que estaban con ella, toma a la chica y a su compañera, Ronette, y se marcha hasta un vagón de tren abandonado donde liberará a esta última y acabará con la vida de su hija a base de puñaladas.

La serie clásica, retoma los hechos donde el largometraje los dejó. De nuevo, un cadáver aparece varado en la orilla del río, una familia y unos amigos desconsolados y un misterio que comienza a descubrir las bajas pasiones de los personajes de la localidad. En esta ocasión el FBI envía al Agente Especial Dale Cooper, un apuesto y metódico profesional que logrará averiguar, bien entrada la segunda temporada y con ayuda sobrenatural, que Leland abusó y asesinó a su propia hija, Laura. La presencia del agente en la localidad bien podría haber llegado a su fin tras finalizar el caso, sin embargo, es acusado de varios delitos y decide quedarse en la localidad hasta que todo se aclare. Paralelamente, la fuga de un exagente del FBI sediento de venganza y sangre inicia una trama entre Cooper y éste, Windom Earl, en busca de un momento concreto en el tiempo y el espacio que abra la entrada a otra dimensión, un lugar cubierto de cortinas rojas. El avance hacia el objetivo destapa una mitología subyacente en el pueblo, señalando al bosque de Ghostwood como un lugar mágico y extraño que alberga criaturas siniestras. Precisamente allí, en Glastonbury Grove, un círculo con doce sicomoros es el punto exacto para acceder a ese extraño lugar. Como no podía ser de otra manera, finalmente Earl y Cooper consiguen penetrar en el lugar. Earl desaparece por el momento y la atención se vuelca con Cooper. Rodeado de cortinas rojas, el agente, desconcertado, va recibiendo progresivamente la

visita de una serie de personajes que van entregándole distintas claves, si bien, al final, se ve sorprendido por su doble malvado que termina marchándose del lugar y dejándolo a él encerrado en el laberinto durante 25 años.

La temporada tres de regreso en 2017, nos devuelve dentro de la Habitación Roja, donde, un agente Cooper, veinticinco años más viejo, vuelve a encontrarse con Laura Palmer. El tiempo de estancia en el lugar ha llegado a su final, y, Cooper, debe salir. No obstante, se topa con un gran obstáculo. El doble malvado que salió al final de la temporada anterior debe regresar para que él pueda salir, algo que no será fácil. Sin embargo, Cooper, finalmente consigue salir al exterior, no sin antes pasar por distintos lugares. Su esperada salida no resulta todo lo bien que se esperaba, pues su aparición es en Las Vegas, en lugar de en Twin Peaks, su estado es catatónico y ha suplantado a un agente de seguros llamado Douglas Jones con esposa y un hijo.

Paralelamente, se abren numerosas tramas, no solo en Twin Peaks, también en distintas localizaciones de Estados Unidos.

- En Nueva York, una pareja de jóvenes es asesinada por una criatura oscura que emerge de una gran caja de cristal, minutos después de que apareciera en ella el agente Cooper.

- En Buckhorn, Dakota del sur, se encuentra el cuerpo del Major Garland Briggs con la cabeza de Ruth Davenport.

- En un lugar sin identificar, el doble malvado de Cooper al que denominan Mr. C. intenta conseguir unas coordenadas para acceder a un misterioso lugar. En el transcurso de su búsqueda, uno de sus secuaces le dispara a bocajarro muriendo en el acto. Pese a ello, consigue resucitar gracias a la aparición de unos espectros vestidos de leñadores que realizan un extraño ritual.

- En Nuevo México, se abre una trama del pasado, concretamente de 1956, en la cual vemos la caída de la Bomba Trinity y sus consecuencias; la llegada de hombres pintados de negro vestidos de leñadores que asesinan a la población y la ingestión de un insecto derivado de la explosión por una niña hipnotizada.

- En Twin Peaks, el ayudante del sheriff Hawks, encuentra las páginas arrancadas del diario de Laura Palmer, en el cual indica que Cooper se ha quedado encerrado en la Habitación Roja.

Volviendo a Las Vegas, Cooper, completamente integrado en la vida de Dougie, sale victorioso de varios intentos de asesinato. A pesar de su estado catatónico, el agente es capaz de descubrir una trama de corrupción en su

empresa, ganándose la confianza de dos mafiosos millonarios, los hermanos Mitchum. Su amistad le dejará ganancias económicas y, sobre todo, ayudarán a que éste pueda regresar a Twin Peaks después de despertar de un coma provocado por una electrocución. Así pues, recuperada la consciencia de Cooper, el hombre viaja junto a sus amigos hasta Twin Peaks, donde presenciara la muerte de Mr. C.

Tras extraños acontecimientos, Cooper viaja en el tiempo hasta la noche del asesinato de Laura, impidiendo que la chica fuera asesinada. El rescate parece realizarse con toda normalidad, pero, en mitad del bosque, Laura se suelta de la mano de Cooper y desaparece. Ante esta situación, Cooper viaja con Diane hasta Odessa, en Dodge, donde encuentra a una mujer muy parecida a Laura Palmer que se hace llamar Carrie Page. Después de convencerla de regresar a Twin Peaks, ambos emprenden el largo camino hasta la localidad. Al llegar a la casa de Sarah y Leland Palmer, descubren que allí vive Alice Tremond y su esposo. Abatido por el resultado de los acontecimientos, Cooper, pregunta en qué año están. En ese instante, suena la voz de Sarah Palmer levantando a su hija. La reacción de Carrie, no se hace esperar, emitiendo un grito aterrador. Las luces de la casa se apagan y se pone fin a la obra.

CAPÍTULO 2: La alquimia y el proceso de individuación

El periplo por las obras de Lynch habla del carácter único e individual del director, destacando un idiolecto artístico abarcable en su base, pero con un sinfín de caras y versiones que entregan al espectador la oportunidad de experimentar cualquier sensación en gran parte debido a la intergenericidad. En este punto, es habitual cuando se hace este tipo de trabajos buscar las razones de proceder del autor. Ahora bien, nuestro estudio se centra en comprender desde la experiencia el símbolo, descifrar el mensaje y cómo implica a los intérpretes mediante la deconstrucción del objeto. El estudio que realizamos a través de la simbología de los objetos supone una lectura cerrada y concreta, verificable, basada en el análisis iconográfico de las imágenes y objetos donde todas las piezas encuentran su lugar en el inmenso mapa conceptual que construye el director. No obstante, está abierta al diálogo ya que el símbolo no llega a agotarse por lo que siempre se ha de estar abierto a nuevas perspectivas, lo que no quiere decir que exista arbitrariedad. En esta investigación no hay interpretaciones caprichosas, hay asociaciones de ideas, formas y contenidos mediante el método comparativo y el estudio de antecedentes.

Esta nueva lectura que aportamos responde a la pregunta ¿cómo entender al lenguaje simbólico de Lynch? Posicionados como analistas nuestro propósito es comprender el símbolo a través de la construcción de conceptos en permanente búsqueda de la razón de ser. Un primer estudio enfocado en contextualizar la obra a través de la expresión lingüística afirmaría que la comprensión simbólica de Lynch se orienta hacia disciplinas tan controvertidas como son la alquimia y la psicología. Si bien Lynch jamás ha vinculado la obra de *Twin Peaks* con la psicología y la alquimia, si deja bien claro en sus intervenciones²⁶ la importancia que para él tiene la práctica de la meditación para la creación de sus obras. Este punto es concordante con nuestra hipótesis puesto que, si para Lynch es fundamental crecer a nivel espiritual a través de la meditación, *Twin Peaks* podría tener algo que ver en ese viaje iniciático por el inconsciente.

²⁶ TRASCENDENTAL MEDITATION (2009): «David Lynch on Consciousness, Creativity and the Brain (Transcendental Meditation)». En *Youtube*, [archivo de video], [en línea]. [Consulta: 11 junio 2022]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=z2UHLMVr4vg>.

En la pluralidad de teorías ilusionantes, aflora nuestra hipótesis. Para nosotros, la totalidad de la obra *Twin Peaks*, **corresponde al proceso de individuación de Carrie Page**²⁷ (Sheryl Lee). En este sentido, todo lo que acontece narrativamente es en sí una representación simbólica del inconsciente de la protagonista durante el proceso de crecimiento personal de ésta. Como consecuencia de ello, por momentos Lynch decide hacer de la narración un elemento hermético y confuso dando veracidad al proceso psicológico e introduciendo al espectador en lo más profundo de la mente donde convergen todos los elementos reprimidos, complejos y situaciones traumáticas. La manera en la que el director ordena esos contenidos psicológicos es apoyándose en el proceso de individuación que Carl Gustav Jung define en *Tipos psicológicos*. Método por el cual el individuo se singulariza diferenciándose del resto del colectivo mediante el desarrollo individual, esto es, conocerse y aceptarse a sí mismo con la meta de llegar a la plenitud individual.

Acercándonos brevemente al sistema de Jung, éste diferencia dos niveles dentro del inconsciente: el inconsciente personal que es el contenedor de la experiencia personal del individuo y el **inconsciente colectivo** que **comprende contenidos y comportamientos iguales en todos los seres** denominados arquetipos. Para ser más claros, los arquetipos son patrones e imágenes universales, es decir; la madre, el padre, el héroe, el diablo, el anciano sabio, el bufón, etc., o el nacimiento, la muerte, el matrimonio, etc., que existen tanto en la psique como fuera de ella por su significado objetivo.²⁸ A partir de aquí Jung propone el desarrollo de complejos²⁹ como el *yo* y la *persona*,³⁰ además de la unificación de estos y de aquellos que permanecen también inconscientes como es el ejemplo de la *sombra* o el *anima/animus* en primera instancia, y de los

²⁷ Laura y Carrie son la misma persona, Laura es una proyección de su adolescencia y Carrie pertenece a su etapa madura. Laura está contenida en Carrie. A lo largo de la investigación nos referiremos a los dos sujetos. Cuando hablemos de la soñadora, el adepto o el individuo que realiza el proceso de individuación lo señalaremos con el nombre de Carrie mientras que para las acciones narrativas de la obra usaremos el nombre de Laura (proyección) puesto que, si bien es la protagonista, es el personaje más conocido de la obra.

²⁸ STEIN, M. (2004): *El mapa del alma de Jung*. Barcelona: Ediciones Luciérnaga, p. 282.

²⁹ El término *complejo* está asociado al contenido de vivencias y experiencias del **inconsciente personal** integradas de forma conjunta. El inconsciente personal contiene los complejos y el inconsciente los arquetipos.

³⁰ El complejo de *persona* es el opuesto a la *sombra*, y se refiere a la «máscara» que utiliza el individuo en su convivencia diaria social.

situados en los estratos más profundos del inconsciente. **La confrontación de los aspectos opuestos es la tarea básica y principal para conducir al individuo hacia la transformación.** Pero, ¿cómo acontece dicho procedimiento? Para Jung, la teoría compensatoria es una regla fundamental del comportamiento psíquico.

El inconsciente compensa la consciencia del yo durante todo el arco de la vida y de muchas maneras: mediante lapsus, los olvidos o revelaciones milagrosas; provocando accidentes, desastres, amores apasionados y golpes de suerte inesperados; generando ideas inspiradas y nociones sin fundamento que conducen al desastre.³¹

Estas compensaciones cuyo objetivo es el equilibrio del sistema psíquico, se dan con regularidad a través de los sueños a lo largo de toda nuestra vida. Todas las compensaciones que se dan con el paso del tiempo, se suman para formar patrones, mecanismos por los que el *sí-mismo*³² surge en la consciencia. De esta manera, **debemos acercarnos a la serie de televisión con la certeza de que todos los contenidos inconscientes toman forma simbólica a través del sueño**, un gran sueño codificado repleto de las imágenes que forman la personalidad del individuo. En lo que se refiere a este punto, es fundamental resaltar el hecho de que los procesos psicológicos que se suceden están bajo la acción de la energía psíquica.

[...] la energía psíquica se manifiesta en los fenómenos dinámicos específicos del alma, como instinto, deseo, voluntad, afecto, atención, rendimiento, etc. Que son precisamente fuerzas psíquicas. Cuando es potencial, la energía aparece en las específicas habilidades, capacidades, posibilidades, disposiciones, actitudes, etc., que son todas condiciones suyas.³³

Como más adelante observaremos, el concepto de energía psíquica toma peso en la narrativa de Lynch. Este concepto a priori abstracto, toma forma física

³¹ STEIN, op. cit. p. 230.

³² Jung considera al *sí-mismo*, el centro de la psique, la totalidad.

³³ JUNG, C. G. (1954): *Energética psíquica y esencia del sueño*. Buenos Aires: Editorial Paidós, p. 25.

mediante enchufes y tendidos eléctricos, así como formas acústicas y desapariciones inesperadas de personajes elaboradas a partir de la fragmentación de los acontecimientos. Esta estimación se completa, en la medida en que, el elemento simbólico aparece como proyección de dicha energía psíquica. La expresión simbólica es el resultado de la manifestación de lo inconsciente reprimido o ignorado. En la elaboración del lenguaje simbólico, actúan funciones estructurales creativas las cuales actúan en la consciencia, mientras que las estructuras defensivas se mantienen en el inconsciente, bloqueando su paso hacia la consciencia.

Jung, denomina a este hecho, función trascendente. Evidentemente, hemos realizado una síntesis de los contenidos ya que, la teoría de Jung, no es tan simple, por lo que aconsejamos la lectura de *Dinámica de lo inconsciente*. No obstante, para entender este concepto de forma más sencilla, debemos tener claro cómo llegar hasta dicho punto.

A continuación, desde la propia experiencia, intentaremos aclarar y resumir –no es nuestra intención profundizar en estos aspectos– cuales son los pasos que sigue el proceso de introspección para llegar a comprender la importancia de la función trascendente.

Debemos entender, en primer lugar, que la psique humana se divide en dos estructuras muy diferenciadas. Consciente e inconsciente. Algunos autores añaden entre las partes lo que sería el pre-consciente o inconsciente personal denominado por Jung, perteneciente, sin embargo, al estrato inconsciente. La necesidad del individuo por conocerse a sí mismo y solucionar los conflictos a medida que se presentan, exige el conocimiento, el manejo y la integración de dichos estratos, la unificación. Ciertamente existen individuos que no ven una necesidad realizar este tipo de trabajo introspectivo, pero las personas que sufren continuas experiencias desagradables valoran las herramientas para hacer frente a dichas situaciones.

Con la ayuda del terapeuta, encargado de la transferencia del conocimiento, se evalúan las experiencias por medio del símbolo, en este caso, entendido como significado, donde la asociación de contenidos es esencial. Los contenidos inconscientes se manifiestan de distintas maneras. En el estado consciente existen filtraciones y pensamientos invasivos que son posibles de analizar. Por ejemplo, los lapsus o deslices, las mismas ideas hirientes que surgen de la nada, el tipo de humor y bromas, las características que detestamos en el otro o las fantasías, son fórmulas para empezar a conocernos. No

obstante, aunque el análisis nos da unos detalles muy valiosos, la fragmentación de los contenidos, dificulta a menudo su entendimiento. Como podemos imaginar, los sueños son los contenidos, pese a ser incoherentes, más puros, por lo que exigen un gran esfuerzo por lo complicados que son de analizar.

Este método requiere un análisis crítico y la voluntad de dirigir los pensamientos y la emoción subyacente. El trabajo diario de reflexión y acopio de información; estado de ánimo, fantasías, sensaciones, ideas, etc., acercan al individuo, no solo a los mecanismos de defensa que emplea, sino también a los complejos que no conocía. Entender los contenidos y las emociones que emergen de ellos, proporciona una experiencia enriquecedora y beneficiosa. Digamos que este paso suprime, de alguna manera la función inhibitoria que regula todos los contenidos del inconsciente,³⁴ proporcionando más autoconciencia de sí mismo, por lo que las influencias negativas, aun cuando han aumentado de manera exponencial y atacan con más fuerza, son identificadas rápidamente y desechadas, evitando así el desvío hacia los caminos tortuosos.

Existe, además, otro registro de material muy útil para la producción de contenido inconsciente. Se trata de lo que Jung denomina «la imaginación activa», es decir, ejecutar alguna tarea artística como por ejemplo el dibujo o la pintura. Este método tiene la particularidad de, en ocasiones, no obtener resultado alguno, debido a que «el sentido y el valor de estas fantasías no se revelan hasta que están integradas en el conjunto de la personalidad»³⁵, es decir, hasta que el individuo no realiza la tarea de aceptación luego de haberse enfrentado al conflicto. No obstante, es un ejercicio que arroja unos resultados muy interesantes cuando se está trabajando en la aceptación de uno mismo. Del diálogo e intercambio de argumentos que mantienen consciente e inconsciente, surge un enfrentamiento de posiciones que crea una tercera postura, la función trascendente, «una tensión cargada de energía que engendra algo vivo».³⁶ Esta nueva voz interna o postura con nuevos contenidos, se entiende como el nacimiento de un nuevo ser, consecuencia de la aceptación y el acercamiento de los opuestos. La ventaja de este aspecto es no depender del terapeuta,

³⁴ Para acercarnos más en profundidad a este hecho que solo es anotado de manera superficial, recomendamos la lectura de *La dinámica de lo inconsciente* de Carl Gustav Jung.

³⁵ JUNG, C. G. (2004): *La dinámica del inconsciente*. Madrid: Editorial Trotta, p. 71.

³⁶ *Ibíd.*, p. 93.

adquiriendo la capacidad de reflexión y control de las situaciones y, sobre todo, de uno mismo.

Volviendo al análisis del sueño, la complejidad en la que se asienta permite múltiples y distintas miradas, no obstante, lo verdaderamente importante y donde reside el interés del mismo, es en saber cuál es el sentido más acorde y efectivo. La particularidad de una obra del tamaño y la profundidad de *Twin Peaks*, es la triple visión contenida. Por un lado, el espectador es partícipe de una historia dramática, reconocible, donde los aspectos poco concretados funcionan como estímulos para un público inquisidor. Una historia con personajes que interactúan entre ellos y crean tramas de todo tipo. Luego tenemos el plano psíquico, el cual comprende las relaciones tormentosas, los sentimientos, las necesidades y los pensamientos de Laura, explicando el porqué del comportamiento adoptado. Por último y más importante, encontramos el plano simbólico, donde todos los acontecimientos y relaciones entre personajes son piezas de un gran puzzle que asienta y explica el proceso de transformación individual.

Consideramos que este último punto es de una relevancia capital. Para la decodificación de dichos símbolos, tomamos como referencia la disciplina alquímica, si bien la teoría analítica de Carl Gustav Jung aglutina en gran parte esta visión mística aplicada a la psicología y que nos servirá de base en el transcurso de la investigación. Comprender cómo se desarrollan los pasos en la Gran Obra alquímica requiere poner el foco en los textos alquímicos antiguos como *Rosarium Philosophorum* (*El rosario de los filósofos*), *Mutus Liber* del siglo XVII, *Splendor Solis* de 1582 o el *Bhagavad-gītā*, texto sagrado hinduista del siglo III a. C.

Como premisa, la alquimia, es una disciplina que concentra conocimientos de otras materias como la química, la filosofía, la astrología, la física, la metalurgia, el espiritualismo o el misticismo, entre otras. Practicada en la antigüedad por las civilizaciones mesopotámica, egipcia, persa, india, china, islámica, griega y romana, especialmente en occidente, la alquimia, siempre tuvo un componente místico por el cual, en algunos periodos de la historia –nuestro ejemplo más cercano, es el periodo medieval con la Santa Inquisición– los alquimistas eran acusados y quemados vivos por herejía, por lo que se convirtió en una práctica secreta hasta que decayó en el siglo XVIII. La finalidad de la alquimia era la comprensión absoluta de los procesos y funcionamiento de la naturaleza además del perfeccionamiento del individuo en materia filosófica, no

solo desde el punto de vista empírico, en el que destaca su objetivo principal; encontrar/obtener la piedra filosofal mediante la transmutación de los metales en oro o elixir de la vida. Para ellos era esencial manejar el conjunto de opiniones y creencias que aglutina los principios de cosmovisión (*Weltanschauung*), por los cuales se acercaban a la comprensión del mundo y de los postulados de la filosofía hermética.

Ahora bien, ¿Cómo se desarrollaba la tarea creativa de la piedra filosofal? Para empezar, la piedra filosofal, *lapis*, o sustancia arcana, es el resultado de un largo proceso en el que la materia prima de los alquimistas (mercurio, azufre y sal) y los cuatro elementos que la componen (aire, agua, fuego y tierra) pasan por una serie de fases: *nigredo*, *albedo* y *rubedo* para lograr el equilibrio perfecto, y así, la perfección del oro. No hay concordancia entre autores, por lo que, según el tratado, las recetas son levemente diferentes. A continuación, presentamos un compendio basado en la teoría de Jung, aunque no profundizaremos en exceso, ya que el objetivo es por ahora, tener una versión general del asunto.

El *nigredo* o etapa putrefacta, corresponde a la primera fase del proceso denominado *Opus Magnum* o Gran Obra consistente en la búsqueda de la transformación del plomo en oro. Esta etapa, también llamada, ennegrecimiento, cabeza de cuervo o melanosis, por su color predominante, el negro, es considerada para los alquimistas, como una etapa donde la materia prima debe llegar a su estado de máxima putrefacción para iniciar la posterior transformación, de ahí su referente color negro. Estos toman la materia prima, el **plomo**, y lo disponen en un recipiente sellado denominado **vaso hermético**. El primer objetivo que persiguen consiste en tratar de disolver el compuesto mediante la aplicación de calor en un horno, *atanor*, en cuatro subfases: *solutio*, *separatio*, *divisio*, *putrefactio*. En realidad, la etapa de *nigredo* configura la «purificación» de la materia por medio de la eliminación de la escoria,³⁷ las impurezas de un material, que poco a poco va quedando en superficie. Es entonces cuando se produce la separación de los tres principios: mercurio, azufre y sal. Luego de esta descomposición, se produce la unión de contrarios, de nuevo, enmarcada en cuatro subfases: *coniugium*, *matrimonium*, *coniunctio*, *coitus*, apareciendo la «**muerte del producto de la unión** (*mortificatio*,

³⁷ La escoria es un subproducto, siendo ésta una combinación de óxidos metálicos, que va siendo poco a poco eliminada, para ser utilizada en otro tipo de procesos metalúrgicos.

*calcinatio, putrefactio) con el ennegrecimiento correspondiente».*³⁸ Para algunos como George Ripley o Basilius Valentinus, este proceso consta de 12 pasos, sin embargo, otros escritos recogen 14 fases en el estadio de *nigredo*. La importancia de conseguir un cuerpo negro era determinante, ya que, si no se lograba llegar a dicha coloración, debido entre otros motivos, por una mezcla inadecuada respecto a sus «características personales o que las condiciones meteorológicas o astrológicas no eran favorables»,³⁹ el proceso debía volverse a realizar. El resultado arrojado era un compuesto cuya fase de lavado dejaba ver el emblanquecimiento de la materia, entrando en el segundo de los tres estadios, el *albedo*. En el plano simbólico, esta etapa, desde el punto de vista espiritual, es comprendida como la fase caótica, donde el individuo observa toda la oscuridad que alberga como ser humano. A nivel terapéutico esta fase correspondería con la confesión, la catarsis que experimenta el individuo. La purga. Aquí se busca la confesión plena, el reconocimiento y la constatación intelectual. De este proceso salen las partes más sucias e impuras del individuo. Existe una descarga de todo el dolor acumulado, de todo lo que le inquieta y todo lo que está haciendo mal.

El *albedo* o *leucosis*, es la segunda etapa de esta búsqueda dorada. En la alquimia física, la substancia se encuentra de forma líquida, derretida, en la que por fin se atisba a ver un punto blanco que poco a poco se extiende hasta alcanzar la totalidad del cuerpo, «si el blanco que se obtenía era muy puro, podía lograrse en ese mismo instante la transmutación en plata».⁴⁰ Posteriormente, el elemento se refina en dos materias opuestas, para luego unificarlas de nuevo, en lo que llaman el proceso por excelencia de la alquimia, ***solve et coagula***, que no es más que disolver y coagular, separar y unir, entendido simbólicamente como la **integración psíquica**.⁴¹

La alquimia espiritual determina que en esta fase tiene lugar la purificación del azufre, el mercurio y la sal, es decir, la purificación y la redención del alma, el surgimiento de una esencia espiritual. El *albedo* simboliza la pérdida del miedo hacia nuestro ser. El conocimiento de nuestras virtudes y nuestros defectos, con la consecuente adquisición de una consciencia más elevada, y con la realización

³⁸ JUNG, C. G. (2005): *Psicología y alquimia*. Madrid: Editorial Trotta, p.157.

³⁹ ÍÑIGO, L. E. (2010): *Breve historia de la alquimia*. Madrid: Editorial Nowtilus S.L., p. 27.

⁴⁰ *Ibíd.*

⁴¹ JUNG, C. G. (2007): *Mysterium Coniunctionis*. Madrid: Editorial Trotta, S.A., p. 6.

de actos más deliberados. El procedimiento empírico al que se somete la sustancia en esta fase es el mismo que en la fase de *nigredo* y el mismo que se seguirá en la fase de *rubedo* puesto que estas tres fases se van realizando al mismo tiempo. A nivel terapéutico el paciente, que ya lo ha confesado todo, comienza a enfrentarse con la *sombra* y con todo aquello que ha proyectado en los demás. De esa confrontación va integrando contenidos inconscientes, se va haciendo cargo de ello, se responsabiliza, se acepta.

Por último, la etapa de *rubedo* o *iosis*, comporta la fase más importante de todas. La sustancia se encuentra en estado casi líquido y presenta un color rojizo, color de la perfección. Desde el punto de vista espiritual, esta fase es la de la transmutación integral, la del gran cambio, la de la **unificación de los opuestos** por medio del *coniunctio* o matrimonio, la unión de espíritu y alma o *unio mystica*.⁴² Constituye además el encuentro con el arquetipo del *sí-mismo*, el centro del ser. Simboliza la totalidad espiritual y psíquica del hombre consciente e inconsciente. Como podemos adivinar, a nivel psicológico, es la etapa de la transformación. El paciente con todo lo aprendido cambia aquellos comportamientos y conceptos que le han generado dolor por otros que le hacen buscar lo mejor de sí mismo.

CAPÍTULO 3: El salvoconducto: Descenso hasta el inconsciente

2.3.1. Piña: La implicación de la glándula pineal

Entre las pistas que nos ofrece Lynch a la hora de asociar todo el contenido de la historia al sueño, encontramos un objeto clave que nos ayuda a estructurar nuestra idea. Se trata de una piña seca como adorno colocado en distintos sitios. Para empezar, la veremos en el interior del restaurante más famoso de Twin Peaks, el *Double R Diner*, sobre una de las vitrinas con las mejores tartas que se muestran al público.

Interior del *Double R Diner*. La escena abre con un plano entero del establecimiento. El punto de fuga se sitúa en el horizonte, centrado, ligeramente

⁴² JUNG, C. G. (1983a): *La psicología de la transferencia*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., p. 18.

más alto que el centro de la imagen y ubicado, aproximadamente, en una pequeña puerta situada en el exterior del restaurante. Todo el escenario se construye paralelo al plano del cuadro, dotando al espacio de gran profundidad debido a la perspectiva frontal. La puerta principal del restaurante abre un pasillo central semi-despejado, donde podemos ver a Shelly Johnson (Mädchen Amick) de pie, en actitud pasiva, estática, donde las líneas de fuerzas que fugan la señalan como centro de interés de la acción. A ambos lados, se extienden los muebles para el almacenamiento de los utensilios destinado al uso, agrupando los elementos siguiendo un orden; platos, tazas, máquinas de café, alimentos, etc., resultando una composición recargada en cuanto a elementos. El encuadre, deja en fuera de plano a los clientes de los que intuimos algunas de sus partes anatómicas, restando importancia a este hecho.

El objeto en cuestión se sitúa en un segundo plano, aunque su proximidad con el sujeto y su altura –la misma que la cabeza de Johnson– hace que ambos puntos se atraigan gracias al principio de proximidad de la Gestalt. A estos dos elementos, se le suma una pequeña lámpara colocada justo encima de la piña trazando una especie de triángulo invisible en el que el Shelly, la piña y la lámpara dialogan entre sí. El color, por su parte, reitera la necesidad de llevar el acento al sujeto, creando otro trío de colores con forma piramidal. En primer lugar, nos referimos a la luz arrojada desde el exterior. La luz que entra a través de la puerta deja ver tonos desaturados rojizos, verdes y amarillentos luminosos que juegan un papel primordial a la hora de equilibrar la composición, además de contrastar mediante el claro-oscuro la figura de Shelly. Con respecto a la función de equilibrio, el sujeto, que queda ligeramente desplazado a la izquierda, en relación al eje central, dota de un enorme peso la composición debido a su tamaño y posición e inclina el cuadro hacia ese lado que, sin embargo, es estabilizado por una contundente luz central.

Los tonos verdosos del uniforme de Shelly y las cajas rosas que se sitúan en la mesa colindante a la altura de la cadera, son los otros puntos que juntos redirigen la mirada hacia Shelly, destacando su figura por el contraste frente a la cantidad de tonos marrones y tierras que pueblan el escenario.

TWIN PEAKS: RETURN

03x11: There's fire where you are going/Hay fuego allá donde vas

Shelly recibe la llamada de su hija Becky solicitando ayuda.

Plano: 16



Figura 3. Plano: 16. La camarera Shelly en el interior del *Double R Restaurant*.

ANÁLISIS FÍLMICO							
Plano	Espacio/Situación	Tratamiento temporal	Transición	Encuadre	Ángulo	Movimiento cámara	Diálogo
16	Interior. Día. <i>Double R</i>	Adecuación	Corte	PE	N	Paneo	Shelly: Hola, Becky Becky: Mamá necesito tu coche. ¡Es Steven! Shelly: Cariño, ¿Qué pasa?

Tabla 1. Análisis cinematográfico del plano 16.

Es curioso observar cómo, a pesar de que la tecnología ha irrumpido en el pueblo, con la aparición de telefonía móvil, ordenadores, entre otros, el *Double R Diner* apenas ha cambiado su decoración con respecto a hace 27 años. El revestimiento de paredes oscuras visto en la primera temporada ha sido desechado en favor a una nueva envoltura de marrones más claros, alejando el fantasma de lo anticuado, pero conservando la esencia rústica del lugar.

Con respecto a la situación que ocupa el plano en el montaje, éste actúa de manera predecible al intervenir como estímulo-respuesta del plano anterior, en el cual Becky Burnett (Amanda Seyfried), hija de Shelly Johnson y Bobby Briggs (Dana Ashbrook), necesita un coche para buscar a su marido. El corte se produce ante la desesperación de Becky, y se abre en el *Double R Diner*, mostrando la respuesta al espectador. La pasividad del ambiente es destrozada con la llamada de angustia de la chica a su madre, que eleva la tensión –

acompañado de un sonido, donde antes reinaba el silencio– y arranca la espantada de Shelly en su ayuda.

A priori, la función de la piña dentro del marco de la escena es puramente testimonial y decorativa. Sin embargo, debemos tener en cuenta que, al igual que el destacado director francés Marcel Carné, Lynch desarrolla una puesta en escena con extremada dedicación. Charo Lacalle, en su estudio crítico sobre *Blue Velvet*, subraya «la preocupación casi maniática de Lynch por la codificación del espacio representado»,⁴³ en relación con el gusto del director por trabajar en escenarios, desechando la elaboración de maquetas.

Atendiendo a sus anteriores obras, encontramos escenarios y objetos «parlantes», desde el hogar o el edificio de Henry Spencer en *Eraserhead* (1977), donde la pobre decoración del apenado Jack Nance hace frente al pánico de la paternidad, la habitación de John Merrick en *The elephant men* (1981) o en el caso de los objetos, el fragmento de oreja encontrada por Jeffrey Beaumont en *Blue Velvet* (1986) o la caja y la llave azul fundamentales en *Mulholland Drive* (2002). Todos ellos, guardan entre sí una relación de implicación con los personajes o como parte de una narración a través de los significados de dichos elementos. Con el fin de crear cierta incertidumbre y romper el conocido concepto de espectador pasivo, Lynch, organiza todo un laberinto de conexiones «entre elementos reales e imaginarios» que «requiere mayor cooperación por parte del espectador obligado a participar en la generación de sentido del film».⁴⁴

De acuerdo con esto, la descontextualización de la piña en el entorno añade un rasgo de identidad que desconocemos, puesto que la información que refleja dentro del establecimiento no descubre, sino que guarda un significado hermético en el interior del objeto. Es en la transición hacia el *Roadhouse*, donde el entorno arrojará algo de luz a este pequeño misterio.

⁴³ LACALLE, C. (1998): *Terciopelo Azul*. Barcelona: Paidós Películas, p. 119.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 48.

TWIN PEAKS: RETURN

03x16: No knock, no doorbell/ Sin tocar a la puerta ni llamar al timbre

El baile de Audrey

Plano: 505



Figura 4. Plano: 505. JC presenta la siguiente actuación de la noche en el *Roadhouse*.

ANÁLISIS FÍLMICO							
Plano	Espacio/Situación	Tratamiento temporal	Transición	Encuadre	Ángulo	Movimiento cámara	Diálogo
505	Interior. Noche. <i>Roadhouse</i>	Adecuación	Corte	PA	N	CI	MC: Señoras y señores, el baile de Audrey.

Tabla 2. Análisis cinematográfico del plano 505.

Uno de los mayores regalos que Lynch decidió hacer al público fanático y fiel de la serie, fue el volver a disfrutar de la sensual Audrey Horne (Sherilyn Fenn), esta vez con algunos años más. El regreso de la serie no resultó ser producto de la nostalgia, como algunos quisieron apuntar, y tampoco tuvo el propósito de «estirar el chicle», más que nada porque Lynch no es un creativo al que le guste realizar proyecciones anuales comerciales. Más bien, lo contrario. No obstante, el amor de Lynch⁴⁵ a su obra nos ha hecho partícipes de la continuación de una serie fundamental para entender la base donde se contruyen las series de hoy. En este aspecto, una de las escenas más marcadas y recordadas de la serie clásica es el baile que Audrey realiza al son de la

⁴⁵ INDIIEWIRE (2017): «David Lynch Q&A: The Legend on 'Twin Peaks' Fan Theories, 'Breaking Bad,' and Cats». [Página Web]. [Consulta: 3 de octubre 2017]. Disponible en: <https://www.indiewire.com/2017/05/twin-peaks-david-lynch-interview-showtime-1201818889/>.

música, su música.⁴⁶ Dentro del restaurante *Double R.*, Audrey, totalmente ensimismada, es presa de la melodía. Su cuerpo fluye al compás de las notas. «¿No es como un sueño?»,⁴⁷ pregunta a Donna. El hipnótico vaivén sensual en el que está sumida, llama la atención de los presentes, pero, sobre todo, de un espectador que recibe la invitación a participar en un nuevo mundo sensorial. En este retorno, volvemos a tener el privilegio de sumirnos en la música a lo largo de los dieciocho capítulos, pero es en uno de ellos, donde disfrutaremos varios minutos del baile de Audrey.

Interior del *Roadhouse*. Terminada la actuación musical de Eddie Vedder,⁴⁸ JC (JR Starr), presentador del *Roadhouse*, anuncia la siguiente melodía: *Audrey's dance*. Un plano americano encuadra la aparición por el margen izquierdo de JC en el escenario. Curiosa la repartición de los pesos en la imagen ya que, la tendencia del espectador es pensar que el plano se encuentra desequilibrado, cuando la realidad nos ofrece un juego de *vacíos* y *llenos* magnífico que estructura la puesta en escena. En primer lugar, la contundente aparición del sujeto en primer plano que, lejos de colocarse en el centro de la imagen, queda en un espacio mínimo entre el centro y una rotunda cortina que aparece sobre el margen izquierdo y que, presumiblemente, continúa fuera de plano. La fuerte verticalidad de los elementos –dirección de las cortinas, sujeto y pie de micro– es contrarrestada con la horizontalidad del espacio que existe a la derecha. Lynch, coloca a dos músicos y sus instrumentos en un segundo plano que apuntalan una composición en forma de «L». El primero, situado justo detrás del pie de micro. Mediante el principio de proximidad, el sujeto en segundo plano forma un todo y es atraído por el sujeto en primer plano y los dos elementos inanimados: el pie y la cortina. El segundo músico, no se colocará consecutivamente, dejando así un espacio entre sí que dota a la composición de *aire*, ante la posibilidad de caer en una escena muy recargada y poco funcional.

⁴⁶ Angelo Badalamenti compone la melodía *Audrey's Dance* utilizándose a lo largo de la serie. A pesar de llevar el nombre de este personaje, también es empleado en apariciones de Bobby Briggs, Dale Cooper o Mike Nelson, aunque, en el imaginario del público, es una melodía asociada con el personaje femenino.

⁴⁷ *Twin Peaks*, episodio 2, temporada 1, *Pistas sin salida*, 1990, [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por Duwayne Dunham. Producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production, 12 abril de 1990.

⁴⁸ Eddie Vedder es conocido por ser guitarrista y cantante del grupo de rock alternativo, Pearl Jam. En esta ocasión la canción interpretada es *Out of sand* contenida en la BSO de *Twin Peaks Music from the Limited Event Serie*.

Así pues, el músico en cuestión se coloca a cierta distancia del margen derecho y es el espacio vacío superior el que acaba por equilibrar la composición. El centro de interés de la imagen se concentra en el presentador estático, objetivo de las miradas internas de los elementos, las propias de los sujetos y el punto de confluencia entre la línea vertical (cortina) y horizontal (segundo plano). Como vemos, las líneas de fuerza, el ritmo y la agrupación de los elementos, acompañan la mirada del espectador hacia él. Por su parte, el sujeto, dirige la mirada fuera de plano, trazando una línea oblicua en la que destaca la piña colocada en el micro. A diferencia del análisis anterior, la piña sí forma parte de los elementos situados en primer plano, aunque su funcionalidad está aún en entredicho.

Desde el punto de vista del color, es evidente que se reduce a la utilización de matices comprendidos entre el magenta y el azul, teniendo una fuerte presencia el violeta. El planteamiento de esta tercera temporada cambia con respecto a las dos anteriores. Si recordamos, las intervenciones de Julee Cruise en el *Roadhouse* dentro de la serie, la primera en el episodio 02x07 *Lonely Souls/Almas solitarias* y posteriormente en FWWM, veremos, que la gama predominante en el escenario del club es la de los rojos, unos rojos brillantes como únicos colores utilizados en el telón de fondo. En el largometraje, además, interaccionan luces azuladas que tienen como objetivo la cantante, dándonos un contraste de colores puros y brillantes que nos despega de alguna manera de la realidad, teniendo la sensación de estar en un mundo azul, como así expresa la canción, *Questions in a world of blue*. Por contra, en esta última temporada, Lynch hace desaparecer las cortinas de las escenas, aunque no de la escenografía. Intuimos la existencia de ellas, pero éstas quedan en un plano casi imperceptible debido a la gran oscuridad en la que se encuentran. Son solo los focos de luz dispuestos sobre el techo del escenario los encargados de iluminar la escena musical. La variedad de luces de color parece establecerse según el estilo de la música, pasando por azules electrónicos para el grupo Chromatics, los ocreos para el country de The Cactus Blossoms o los magentas para el indie-pop de Au revoir Simone. Sin embargo, nos llama poderosamente la atención que existan algunas intervenciones que se acerquen más a lo clásico, como la actuación de Rebekah del Río en el episodio 03x10 *Laura is the one/Laura es la única*, una vieja conocida del universo *lynchiano* por su mítica actuación en el Club Silencio de *Mulholland Drive*. La actuación de James Hurley y su *Just you* en el capítulo 03x13 *What story is that, Charlie?/¿Qué historia es ésta ,Charlie?*

o la de Julee Cruise en el 03x17 *The past dictates the future/El pasado dicta el futuro* que pone el broche final a las actuaciones en el *Roadhouse*. Todas ellas coinciden en volver a la atmósfera tradicional, aunque ésta última con más arraigo. Las cortinas rojas ya no se ocultan, y es, la intensidad de las luces, determinante para el brillo de los rojos.

De vuelta hacia la imagen que nos ocupa, vemos como las cortinas están a la vista, aunque quedan en un plano lejano por el uso de tonos azules. El uso de luces azuladas en el escenario construye un entorno místico, asociando no solo con el plano espiritual y trascendente sino también con el plano onírico. Al hilo de esta afirmación rescatamos el simbolismo asociado al color del Diccionario de símbolos de Chevalier y Gheerbrant:

Entrar en el azul equivale a pasar al otro lado del espejo, como Alicia en el País de las Maravillas. El azul celeste es el camino del ensueño, y cuando se ensombrece –ésta es su tendencia natural– pasa a serlo del sueño. El pensamiento consciente deja poco a poco sitio a inconsciente, lo mismo que la luz del día pasa a ser insensiblemente luz de noche.⁴⁹

Al contrario que en el restaurante *Double R*, la piña aparece en un primer plano y dentro de un escenario que evoca una ensoñación. La relación del objeto con el espacio en el que se encuentra es indisoluble. A pesar de estar vacío el objeto se ve afectado por éste. Para empezar, al estar descontextualizado indica un contenido subyacente al convertirse en recurso expresivo. Su forma conecta con una de las partes del cerebro que se encarga de la regulación del sueño; la glándula pineal. Lo que necesitamos saber sobre todo a continuación es determinar si existe una unión creativa entre ambos.

El cuerpo pineal se encuentra alojado en el cerebro, más concretamente entre ambos hemisferios en una zona central denominada epítalamo. Entre sus funciones está la producción de la melatonina,⁵⁰ una hormona derivada de la serotonina, encargada, entre otras cosas, de modular los patrones del sueño. En

⁴⁹ CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. (1986): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, p. 163.

⁵⁰ La melatonina alcanza su máxima secreción con la ausencia de luz controlando así el ciclo del sueño-vigilia.

este contexto, René Descartes, conocido filósofo y matemático, especuló sobre la posibilidad de que la glándula pineal fuera el contenedor del alma:

La pequeña glándula que es la sede principal del alma está suspendida dentro de las cavidades que contienen estos espíritus, de modo que puede moverse por ellos de tantas formas diferentes como haya diferencias perceptibles en los objetos. Pero también puede ser movido de diferentes maneras por el alma, cuya naturaleza es tal que recibe tantas impresiones diferentes, es decir, tiene tantas percepciones diferentes como ocurren diferentes movimientos en esta glándula. Y a la inversa, el mecanismo de nuestro cuerpo está construido de manera que simplemente por esta glándula movida de alguna manera por el alma o por cualquier otra causa, impulsa a los espíritus circundantes hacia los poros del cerebro, que los dirigen a través de los nervios hacia el músculo; y de esta manera la glándula hace que los espíritus muevan las extremidades.⁵¹

Ahora bien, si volvemos la vista hacia lo esotérico, encontraremos numerosas acepciones en torno al significado de esta glándula, tanto para culturas clásicas como gnósticas.

Durante más de tres siglos, la institución masónica ha estado rodeada de un velo de misterio y codificación cuyo secretismo aún perdura en la actualidad. Los conocimientos y ritos adquiridos han sido relacionadas a menudo con prácticas esotéricas y ocultistas, motivo que los ha llevado a ser considerados desde el punto de vista de la sociedad, como una secta, a pesar de la defensa a ultranza de los pocos valientes que confiesan formar parte de ella en España.⁵² No obstante, dejan claro que sus intenciones no van más allá de hacer feliz a las personas mediante la evolución de éstas. En su base, la simbología, encontramos un icono totalmente globalizado como es el triángulo con el ojo en

⁵¹ COTTINGHAM, J. (1984): *The Philosophical Writings of Descartes*, vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press. Citado por: STANFORD encyclopedia of philosophy archive (2013): «*Descartes and the pineal gland*». [Página web]. [Consulta: 24 septiembre de 2018]. Disponible en: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/pineal-gland/>.

⁵² Un interesante reportaje sobre esta materia la encontramos en: PETIT, Q. (2018): «Masones: La hermandad del misterio». *El país semanal*, [en línea]. [Consulta: 15 octubre 2018]. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2018/06/01/eps/1527868750_381484.html.

su interior. Este símbolo es llamado «el ojo que todo lo ve/ all seeing eye» evolucionado de culturas como la egipcia (ojo de Horus) o la hebrea. Conforme ello, esta figura «es símbolo de sobrehumanidad o divinidad».⁵³ Albert Mackey, recoge su definición en la Enciclopedia de la Francmasonería, donde concluye «*It is a symbol of the Omnipresent Deity*».⁵⁴

Bajo esta premisa, intuyendo que Laura es la soñadora, ¿es la piña el símbolo de la omnipresencia de Laura en todo el contexto de la serie?

Esta representación está a su vez relacionada con el poder que se le atribuye a la glándula pineal, vista por la sociedad filosófica y la pseudociencia como «tercer ojo» y asociado a su vez a la creencia teosófica tántrica que describe la existencia de siete chacras colocados en nuestro cuerpo. El sexto y séptimo chacra ubicados en el entrecejo: **Ajna (tercer ojo)** y en la parte superior de la frente: *Sahasrara* (lóbulo frontal), guardan relación con las glándulas pituitaria y pineal, asociadas a su vez al tercer ojo.⁵⁵ Existen informaciones que sitúan estos chacras como entradas hacia la conciencia y la espiritualidad del individuo, el cual debe ser estimulado mediante ejercicios de relajación, meditación y concentración para la apertura de estos. Precisamente, es el violeta el color asociado a la magia y la espiritualidad además de ser el color de la «metempsicosis o trasmigración de las almas».⁵⁶ Un dato llamativo a tener en cuenta debido al entorno en el que aparece el objeto.

Si bien, en *Twin Peaks*, observamos una especie de apertura abrupta en el citado *Sahasrara*. La violenta muerte de Leland Palmer (Ray Wise), en el episodio 02x09 *Arbitrary Law/La mediación*, es resultado del incesante golpeo de la frente contra las rejas de la puerta del calabozo, tras el descubrimiento de su autoría en el crimen de su hija. En el episodio 02x21 *Miss Twin Peaks*, algunos personajes sufren golpes en la cabeza. Bobby, Nadine (Wendy Robie) y Mike (Gary Hershberger) son golpeados directa o indirectamente por Windom Earl

⁵³ CIRLOT, J. E. (1992): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, S. A., p. 339.

⁵⁴ MACKEY, A. G. (1919): *An Encyclopaedia of Freemasonry and its kindred sciences*. New York and London: The Masonic history company, p. 57.

⁵⁵ RODRIGUEZ, L. R. y otros. (2017): «Música, religión y chakras energético», en *Medisan*, Vol. 21, núm. 3, p. 389-398, [en línea]. [Consulta: 3 Mayo 2018]. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/3684/368450009018.pdf>.

⁵⁶ HELLER, E. (2010): *Psicología del color*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili, S.L., p. 202.

(Kenneth Welsh) durante el plan de secuestro de la ganadora del certamen Miss Twin Peaks. Posteriormente, en el último episodio 02x22 *Beyond life and death/Más allá de la vida y la muerte* es, en primer lugar, Ben Horne el brutalmente golpeado en la frente (Fig. 5), pero sin duda, el más icónico de todos fue el cabezazo que el agente Cooper (Kyle MacLachlan) propina al espejo del baño (Fig. 5), en uno de los finales más controvertidos del pasado siglo. Estos últimos en comparación con los anteriores son especialmente recreados por la cámara, obteniendo primeros planos de ambos, haciendo con ello hincapié en la importancia de la colisión.



Figura 5.

Izquierda: Plano: 105. El Dr. Hayward propina un puñetazo a Ben que a su vez se golpea en la chimenea.

Derecha: Plano: 360. Un extraño Cooper se golpea adrede en el baño de su habitación en el Gran Hotel del Norte.

Aunque, la facultad mística que envuelve a la glándula tiene también algo de científico. La designación de «tercer ojo», a su vez usada en el campo de la ciencia, viene dada «desde un punto de vista evolutivo, de los vertebrados inferiores»,⁵⁷ además de por la capacidad de captar indirectamente información electromagnética; la luz y las variaciones del campo electromagnético y geomagnético.⁵⁸ Uno de estos factores, el electromagnético, también formará parte del universo *Twin Peaks* cuando nos refiramos a elementos con carga eléctrica (pósteres, enchufes o teléfonos) que se presentan como vehículo para

⁵⁷ BARDASANO, J. L. (2002): «Electromagnetismo glándula pineal y salud pública», ponencia presentada en la Universidad de Alcalá de Henares, [en línea]. [Consulta: 3 mayo 2018]. Disponible en: <http://www.medicionderadiaciones.com/bardasano.pdf>.

⁵⁸ *Ibíd.*

viajar en el tiempo y el espacio. Pero ello ya lo abordaremos en capítulos posteriores.

En otro orden de cosas, el doctor Strassman dirige parte de su investigación al estudio de la melatonina y el DMT (dimetiltriptamina) o, como posteriormente lo denominó en su libro, la molécula espiritual; una poderosa droga psicodélica encontrada en la ayahuasca. El estudio empírico de Strassman, recoge las percepciones sensoriales de los pacientes a quienes les han sido administrada la dosis, hallando conclusiones difíciles de comprobar, como que la DMT es segregada por la glándula pineal durante la agonía en la experiencia hacia la muerte, en experiencias místicas y espirituales,⁵⁹ o que la sustancia permitiría la entrada y salida del alma del cuerpo. Además de ello, especula con la posibilidad de entrar en otras realidades.

*What happens when the spirit molecule pulls and pushes us beyond the physical and emotional levels of awareness? We enter into invisible realms, ones we cannot normally sense and whose presence we can scarcely imagine. Even more surprising, these realms appear to be inhabited.*⁶⁰

Mas, es importante subrayar el hecho de que hay una parte mitológica detrás de todo ello. Al mismo tiempo, existe una incesante curiosidad por descubrir más, científicamente hablando. Como ejemplo, encontramos la *Journal of pineal research* una revista exclusiva para investigaciones en torno a la glándula y su principal hormona, la melatonina. Todo ello, no es más que una prueba certera de la curiosidad suscitada en el humano por profundizar sobre conceptos relacionados con la evolución, la creación y el poder de la mente.

Advertimos otra lectura acerca de la glándula pineal y su simbología asociada al cono de pino. Hasta ahora hemos hablado de las teorías místicas que pueden envolver a esta figura con respecto al posible significado que Lynch le otorga a este objeto dentro de la narrativa de *Twin Peaks*, pero en sí el cono de pino ha sido, y es, un símbolo que aparece en muchas representaciones artísticas relacionadas con la divinidad.

⁵⁹ STRASSMAN, R. (2001): *DMT: The spirit molecule*. Vermont: Park street press, p. 311.

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 313.

Este atributo juega un papel muy importante en la mitología mesopotámica, asiria, acadia, sumeria y babilónica, donde los llamados espíritus protectores portan este objeto entre sus manos. En otras tablillas antiguas hallamos un árbol al que riegan o rinden culto, cuyo simbolismo viene asociado con el árbol sagrado o «árbol de la vida» (Fig. 6).



Figura 6.

Arriba: Rey Ashurbanipal II rodeado de espíritus protectores con cabeza de águila, 860 a.C. Relieve. British Museum.

Abajo: Rey Ashurbanipal II rodeado de espíritus protectores con cabeza de águila, 860 a.C. Relieve. British Museum.

*El árbol vitae es un símbolo que surge con gran frecuencia y diversidad en el arte de los pueblos orientales. El motivo, en apariencia decorativo, del hom, o árbol central, colocado entre dos animales afrontados o dos seres fabulosos, es un tema mesopotámico que pasó hacia Extremo Oriente y a Occidente por medio de persas, árabes y bizantinos.*⁶¹

El culto a éste encierra significados relacionados con la divinidad, el Paraíso, la sabiduría y el centro del universo,⁶² siendo un símbolo constante en todas las mitologías y religiones a lo largo de la historia, con distintas atribuciones a plantas y a Dioses según cada una. Ante esta variedad, encontramos una «montaña de cedro» custodiada por Hum-baba, en el que el «árbol de la vida» es «un tipo de pino o palmera» correspondiente a la mitología Sumeria.⁶³

A su vez, Lechler incluye un fragmento de la epopeya de Gilgamesh contenida en la tablilla V para referirse a los cedros sagrados:

*Ocuparon su posición en el bosque,
Observaron la altura de los cedros,
Vigilaron la entrada a la selva,
Donde Humbaba caminaba y merodeaba.
Había caminos trazados, un sendero bien construido.
Vieron la montaña de los cedros, la morada de los dioses
El sagrado templo de Irini.
En la montaña, los cedros desplegaban su abundancia.
Su sombra era hermosa, un deleite.
En su sombra se escondían los cardos con sus espinas,
Flores de dulce aroma se ocultaban bajo los cedros.*⁶⁴

⁶¹ CIRLOT, (1992), op. cit., p. 79.

⁶² HERRERO, B. F. (2013): «El árbol de la vida en la mitología y la cultura», en *Ubi Sunt?* Núm. 28, pp. 111-116, [en línea]. [Consulta: 3 mayo 2018]. Disponible en: <https://docplayer.es/71566263-El-arbol-de-la-vida-en-la-mitologia-y-la-cultura.html>.

⁶³ LECHLER, G. (1937): *The tree of life in Indo-European and Islamic cultures*. Ars Islamica, Vol. 4. Michigan: Institution and Department of the History of Art, University of Michigan, p. 381, [en línea]. [Consulta: 3 mayo 2018]. Disponible en: <https://archive.org/details/Lechler1937TreeofLife>.

⁶⁴ CASANUEVA, G. y SOTO, H. (2007): *La epopeya de Gilgamesh*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, p. 45.

Es más que probable que el fruto de este árbol sea algo parecido a nuestro objeto en cuestión, tanto si es un pino, un cedro o una especie de palmera cuyo tronco guarda similitud con la forma. De esta manera, nos planteamos una relación directa entre sí, proponiendo una analogía entre ambas acepciones. En primer lugar, desde la epopeya de Gilgamesh, donde hallamos el personaje de Humbaba, un monstruo terrorífico dispuesto por el Dios Enlil que custodia el Bosque de los cedros.⁶⁵ Por otro lado, en el Génesis 3: 24, Dios al desterrar a Adán coloca unos querubines para custodiar el árbol de la vida.

*Expulsó al hombre, y puso delante del jardín del Edén los querubines y la llama de la espada flameante para guardar el camino del árbol de la vida.*⁶⁶

Si ahora tomamos la localización de Twin Peaks, observaremos que el bosque de *Glastombury Grove* posee una figura que lo custodia; el sheriff Truman lo califica como «algo satánico», «una sombra, una presencia... toma formas diferentes».⁶⁷ Una de ellas, es la de lechuza, que a su vez puede relacionarse con los espíritus protectores que vimos anteriormente en los relieves asirios de Ashurbanipal II –también alados– y con el personaje de Humbaba. Todos ellos, custodian el más preciado de sus tesoros, el fruto del «árbol de la vida», que en el caso de Twin Peaks, donde el bosque está repleto de abetos Douglas, suponemos que es una especie de piña, ya que ésta simboliza la glándula pineal y, por tanto, la puerta de entrada hacia el mundo onírico/interior de cada individuo.

La relación que encontramos entre la piña, la glándula pineal y el plano onírico resulta concluyente dado que casi la totalidad de los personajes de la serie clásica dialogan acerca del sueño. De todas ellas, extraemos tres menciones; una de la serie clásica, otra de la película y finalmente de la temporada final.

⁶⁵ LARA PEINADO, F. (1984): *Mitos sumerios y acadios*. Madrid: Editora en Nacional. Clásicos para una Biblioteca contemporánea, p. 147.

⁶⁶ SAN PABLO. (1988): *Pentateuco. La Santa Biblia*, Génesis. 3:24. Madrid: San Pablo, p. 24.

⁶⁷ Twin Peaks. episodio 04, Temporada 1. *Descanse en el dolor*, 1990, [DVD] Estados Unidos, Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production, 26 abril 1990.

*Las neuronas acetilcolinas disparan impulsos de alto voltaje al lóbulo anterior. Estos impulsos crean figuras, y las figuras crean sueños, pero nadie sabe por qué elegimos unas figuras concretas.*⁶⁸

Esta apreciación es realizada por el agente Cooper cuando éste expone al sheriff de la localidad el sueño que tuvo la noche anterior. En ella se advierte el propósito de explicar el misterio de la ensoñación, pero no solo a los personajes, también al espectador con el objetivo de verbalizar lo que está pasando y pasará. Nos parece conveniente resaltar que el texto de Cooper guarda semejanzas con la reflexión que Jung realiza acerca de los símbolos dentro del sueño puesto que pensamos que pueden existir conexiones de Lynch con el psicólogo.

*Un hombre puede soñar que introduce una llave en una cerradura, que empuña un pesado bastón, o que echa abajo una puerta con un ariete. Cada una de esas cosas puede considerarse una alegoría sexual. Pero el hecho de que su inconsciente haya elegido, con ese fin, una de las imágenes específicas –sea la llave, el bastón o el ariete– es también de la mayor importancia. La verdadera tarea es comprender por qué se ha preferido la llave al bastón o al ariete.*⁶⁹

Por otra parte, la declaración de Cooper continúa. «Mi sueño es una clave que debemos descifrar. Descifrada la clave, descifrado el crimen».⁷⁰ Bajo este enunciado, explica, no solo el trabajo que los personajes deben hacer a lo largo de la serie, sino también señala, de manera indirecta, la colaboración activa que se espera del espectador. El mensaje, por tanto, se muestra como un consejo o una clave para entender cómo entender la serie.

La explicación biológica de cómo se crean los sueños, funciona como un complemento, una información pedagógica que insiste en mostrar el proceso. Si, a priori, el sueño de Cooper fuera una mera anécdota, Cooper no incidiría en la

⁶⁸ Twin Peaks. episodio 04, Temporada 1. *Descanse en el dolor*, 1990, [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por Tina Rathborne. Producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production, 26 abril 1990.

⁶⁹ JUNG, C. G. (1995): *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós, p. 29.

⁷⁰ Twin Peaks. episodio 04, Temporada 1. *Descanse en el dolor*, 1990, [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por Tina Rathborne. Producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production, 26 abril 1990.

importancia de señalar cuál es el patrón de desarrollo del mismo. Recordemos, además, que el proceso de individuación se basa en la aceptación y conocimiento del inconsciente, y el sueño es uno de los medios por el que se muestra sin restricciones.

Por su parte en el film, encontramos una mención al sueño por parte del agente Sam Stanley. Carl Rodd (Harry Dean Stanton), administrador del parking de caravanas La Trucha Gorda, situado en la localidad de Dear Meadow, ofrece un café al Agente Chet Desmond (Chris Isaak) y al Agente Sam Stanley (Kiefer Sutherland) que se encuentran haciendo acopio de información en la caravana de la fallecida Teresa Banks (Pamela Gidley). «Seguro que necesitamos un buen despertador, ¿no?»,⁷¹ responde Sam dando sorbos de café. Las palabras de Stanley se refieren al estado en el que se encuentran; «dormidos», pero no solo permite dejar una primera pista para llegar a ello, sino que es reiterativo. Sam vuelve a decir la misma frase como si estuviera dentro de un bucle, hasta que finalmente, obtiene la respuesta afirmativa de su compañero. Esta escena evoca al *Orfeo* (1950) de Jean Cocteau que repite en varias ocasiones el estar dormido antes de atravesar el espejo para ir a rescatar a Eurídice del inframundo. La reiteración de Stanley nos enseña, así como Cocteau, el carácter irreal del inframundo del individuo y su relación con las alegorías que pertenecen al reino del deseo.

Para finalizar, rescatamos la reflexión de Gordon Cole (David Lynch) en la que se refiere a su encuentro con Mónica (Mónica Bellucci).

Estaba en París para un caso. Mónica me llamó y me pidió que nos viéramos en cierto café. Dijo que necesitaba hablar conmigo. Cuando nos vimos en el café, Cooper estaba ahí, pero no pude ver su cara. Mónica estaba muy complacida. Había llevado amigos. Todos bebimos café. Y luego dijo la antigua frase. Somos como el soñador que sueña, y luego vive dentro del sueño. Le dije que lo entendía y luego dijo: Pero, ¿quién es el soñador? Se apoderó de mí un sentimiento muy inquietante y fuerte. Mónica vio más allá de mí y me indicó que viera algo que estaba pasando detrás. Me giré y miré. Me vi a mí mismo. Me vi a mí mismo de hace

⁷¹ Twin Peaks: *Fire walk with me*, 1992 [DVD]. Dirigida por David Lynch, Estados Unidos, New Line Cinema Ciby 2000.

*mucho tiempo. En las oficinas viejas de Filadelfia escuchando a Cooper decirme que estaba preocupado por un sueño que tuvo. Y ese fue el día que Phillip apareció. Y no apareció. Y aunque Jeffries aparentemente estaba ahí, levantó su brazo, señaló a Cooper y me preguntó: ¿Quién crees que este de aquí?*⁷²

Si miramos hacia el contenido mismo de la cita, es inevitable su asociación con las palabras que **Phillip Jeffries** (David Bowie) –agente especial del FBI– espetó a su llegada a Filadelfia: «**Vivimos dentro de un sueño**».⁷³ Este fenómeno es para Jung la evidencia inmediata de la realidad onírica. «Vivimos también en nuestros sueños, no solo vivimos de día. Incluso consumamos nuestros más grandes actos en el sueño».⁷⁴ En este sentido, acudimos al estudio metapsicológico de Christian Metz, *El significante imaginario*, en el que se compara al soñador (persona que duerme) con el espectador de cine, el cual también experimenta el acto de soñar a través del audiovisual. En su exposición, se adentra en las características del estado fílmico y el estado onírico, el primero como una impresión de realidad y el segundo como ilusión verdadera del sueño. Sin embargo, en determinados momentos, el espectador es seducido por el engaño y se deja llevar, entrando en la acción, convirtiéndose en activo; «ponerse a dormir significa al mismo tiempo, ponerse a soñar».⁷⁵ El sujeto que habría bajado la guardia, invade la historia y es absorbido por la «realidad» fílmica sin ningún tipo de filtro, formando parte de ella traducido como la experimentación de sensaciones.

*De este modo, el espectador habrá soñado un pedacito de película: no es que faltara dicho pedacito y él se lo imagine: figuraba de verdad en la cinta y eso, y no otra cosa, es lo que vio el sujeto; pero lo vio en sueños.*⁷⁶

⁷² Twin Peaks: Return, episodio 14, temporada 3. *Somos como el soñador*, 2017, [Edición Blu-ray]. Estados Unidos. Dirigido por David Lynch. Producido por Rancho Rosa y Lynch and Frost Production, 13 agosto de 2017.

⁷³ Twin Peaks: *Fuego camina conmigo*, 1991 [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por David Lynch. Producido por Cameo Media S.L.

⁷⁴ JUNG, C.G. (2012): *El libro rojo*. Buenos Aires: El hilo de Ariadna, p. 197.

⁷⁵ METZ, C. (1992): *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós comunicación, p.103.

⁷⁶ *Ibíd.*

Nos parece muy interesante este tipo de estudios comparativos, pero, como podemos imaginar, se sale de nuestro radio de investigación, no obstante, supondrá un estudio más completo en forma de artículo científico.

Por todo lo dicho, la piña es la **respuesta simbólica al sueño acontecido**. Depende de su analogía formal y función reguladora con la glándula pineal y de su importancia espiritual en algunas creencias espirituales. Aunque neguemos esta perspectiva, el objeto alude al proceso de ensoñación y recoge la asiduidad con la que los personajes reflexionan acerca de su realidad. Es más, pone de manifiesto la desconfianza que estos tienen de su propia existencia, así como sucediera en el largometraje de *Matrix* (1999). La propia Audrey interrumpida en su baile, presa del pánico aparece en otro lugar, blanco, diáfano, frente a un espejo tratando de mirar dentro de sí misma. El abrupto corte en el montaje de planos fragmenta la narración duplicando una misma existencia de forma simultánea. La dicotomía en la que entran los personajes deja entrever al espectador que todo lo que está sucediendo se puede posicionar en un escenario alternativo y, como consecuencia, articulado en una doble significación: Lo reconocible entendiéndolo como hechos palpables y comprensibles y lo simbólico como contenido oculto para decodificar. La descontextualización de la piña parece ser la piedra angular para certificar al espectador la existencia de dicha irrealidad.

2.3.2. Fotografía: El individuo como soñador

Instituto de Secundaria de Twin Peaks. El director del centro solicita la atención de los alumnos y profesores para dar la noticia de la muerte de Laura. La cámara deambula por los pasillos desiertos del centro mientras escuchamos el discurso. Donna, la mejor amiga de la chica, rota de dolor, llora buscando el consuelo de sus compañeras mientras James Hurley sigue contenido en un llanto interno.



Figura 7. Plano: 189. Vitrina de trofeos del Instituto de secundaria de Twin Peaks.

ANÁLISIS FÍLMICO								
Plano	Espacio/Situación	Tratamiento temporal	Transición	Encuadre	Ángulo	Movimiento cámara	Relación con otros planos	Diálogo
189	Interior. Día. Pasillo del Instituto	Adecuación	Corte	PE	Frontal	Travelling de descripción	190	Sin diálogos

Tabla 3. Análisis fílmico del plano 189.

Un travelling de descripción nos acerca a una vitrina rectangular que podemos ver al completo. La pared, situada de forma oblicua en relación a la angulación frontal de la cámara, fuga desde el marco inferior hasta fuera de plano del marco izquierdo. Por otra parte, el peso del elemento se dispone casi en su totalidad en el lado derecho. Atendiendo al interior de la vitrina iluminada que, además de dirigir la mirada del espectador hacia ella, dota al espacio de gran profundidad. Una serie de objetos se agrupan, cuya fuerza provoca tensión y atracción visual, contrastando con las líneas rojas horizontales de supuesto descanso. Vamos experimentando un acercamiento hacia los elementos, los cuales están perfectamente detallados, presentando una composición interior extravagante, recargada, mostrando así un plano poderoso. Dentro de la gran

carga emotiva transferida principalmente por la música, atendemos por yuxtaposición a la interacción de un estímulo más, esta vez en un plano consecutivo que nos presenta una fotografía. Los colores cálidos son ampliamente predominantes en muchas estancias a lo largo de las dos temporadas de la serie clásica. Contemplamos cómo un rojo saturado resalta en el perímetro del receptáculo de la vitrina, además de dibujar unas líneas horizontales en la pared a media altura. El impacto visual, viene precedido del contraste cálido-frío además de un contraste simultáneo entre los grises, que genera una tonalidad azulada en la pared del mismo. Con respecto a las líneas rojas, éstas son localizadas a lo largo de los pasillos del Instituto con clave, en principio, decorativa. No obstante, lo curioso se centra en que su lectura no siempre es en línea recta, encontrando en el servicio de chicas ascensos y descensos en su recorrido, dibujando unos picos. Creemos que esta estética alude, como ya hiciera la piña, al sueño, debido a su similitud gráfica con el registro de un encefalograma de sueño. Esta afirmación es puramente formal aunque apoyada en la simbología a la que se refiere el cono de pino.

La elección de este plano y no el de la fotografía detallada (Fig. 8), nos hace tener una visión general del entorno, conocer el contexto en el que se incluye, con el fin de proporcionar una explicación adecuada del elemento. El movimiento de la cámara hacia la vitrina combinado con la música inicia un vínculo sensorial con el espectador consiguiendo una reacción empática con el suceso. Con la fotografía de Laura se incrementa la emoción en el espectador al crear una imagen palpable de la ausencia. Se le confiere una identidad. Se humaniza para llegar a los límites de atención y experimentación sensorial. Una captación que deja al individuo influenciado ante lo que sucederá a continuación. Además, el retrato no es escogido de forma arbitraria. La fotografía pertenece al momento en el que Laura es coronada como *Miss Twin Peaks* en el concurso de belleza, añadiendo un plus a toda la tragedia. Ya no es solo una niña, es guapa y popular entre los vecinos de la localidad. No importa nada más. Como vemos la vitrina alberga todo tipo de trofeos y otras fotografías de personas influyentes pero ninguna como la de Laura, un objeto de mayor tamaño que los demás y colocado en el centro, como si Lynch quisiera demostrarnos que todo confluye en un único punto. De hecho, a pesar de que, en la serie clásica, una vez desvelado el asesino de ésta, la importancia de la joven se va diluyendo como un azucarillo para dejar paso a otras tramas y otros personajes, el cierre de cada episodio nos recuerda que la serie gira entorno a Laura Palmer, aunque ésta ya no participe. Lo hace mostrando el mismo cuadro con su

fotografía y no solo eso, en la tercera temporada cada episodio abre con el paisaje montañoso de la ciudad y el rostro de ésta sobreimpresionado en él. La lectura que extraemos no deja ninguna duda: todo se construye en torno a una persona. Todo empieza y termina en ella.



Figura 8. Plano: 190. Detalle de la foto de Laura ubicada en la vitrina de trofeos del Instituto de secundaria de Twin Peaks.

2.3.3. Insignias: Hermes-Mercurio. El viaje del héroe

El viaje del héroe responde a las preguntas **qué, cómo y cuándo está pasando**. Nos interesa mucho dar respuesta a estas cuestiones puesto que, a lo largo de toda la investigación, vamos a ir fragmentando la obra en pequeñas piezas para analizarlas individualmente, por lo que es importante tener claro cómo se desarrolla el viaje que Laura inicia hacia el inconsciente, para intentar no caer en la confusión y terminar perdiéndonos en un laberinto de símbolos.

En este apartado, los objetos que ponen en valor y señalan el inicio y el final del camino son las condecoraciones y pins otorgados al héroe y que éste

coloca en la solapa de su inseparable chaqueta. Mediante ellas, el espectador certifica en qué momento del recorrido se sitúa.

Cooper, en el final de la tercera temporada, viaja al pasado, concretamente hasta el bosque de Twin Peaks en la noche del asesinato de Laura el 1989. En ese momento, la chica, que ya ha bajado de la moto de James en la carretera de Sparkwood 21 –como vemos en la parte final de FWWM–, penetra en el frondoso bosque con el objetivo de encontrarse con Leo, Jacques y Ronette. Accedemos al metraje nuevo. Aún compungida por lo ocurrido con James, Laura, se sienta en un tronco caído a recuperar su estado anímico. Dispuesta a seguir el camino hacia su destino, tropieza con un observador, Cooper, en la lejanía. La escena se muestra en blanco y negro con el agente desde un contrapicado, agigantando su figura y dotándola de poder, como una especie de salvador o ángel que viene a solucionar la papeleta. «Te he visto en un sueño» concluye la chica. Cooper le tiende la mano, y ésta la agarra. Retrocedemos a los inicios de la serie con un gran cambio, **el cadáver de Laura envuelto en plástico desaparece de la orilla del lago**. Se han alterado los acontecimientos respecto a la historia que ya conocíamos. El color ha vuelto a la escena del bosque, y Cooper ofrece a Laura «volver a casa», pero todo se complicará: la chica desaparece sin dejar rastro, soltándose de la mano del Agente.

El empuje de Cooper por destapar la verdad sobre el asesino de Laura a lo largo de las tres temporadas, seguido de su intención de reescribir el futuro viajando hasta el pasado, convierte a la serie en un largo viaje del protagonista por la psique de Laura. Esta combinación de etapas, que el Agente Cooper va superando a medida que pasan los episodios, nos retrotrae a la obra de Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*. La obra sienta las bases de lo que denominamos como periplo del héroe, una estructura narrativa contenida en numerosas historias épicas, leyendas y mitos populares de cualquier cultura y época. Campbell dividió este viaje en 17 etapas, separándolas en partida-iniciación-regreso; pero fue Christopher Vogler, guionista y ejecutivo de Hollywood, quién adaptó en *El viaje del escritor: el cine, el guion y las estructuras míticas para escritores*, y simplificó el viaje del héroe en solo 12 etapas para ser utilizadas en el cine. Este modelo narrativo arroja numerosos ejemplos cinematográficos mundialmente conocidos. Por señalar alguno de ellos, encontramos *Men in Black* (1997), *Mago de Oz* (1939), la saga de *Lord of the rings* (2001-2003) o *Inside out* (2015) entre una larga lista.

Al principio de la investigación nos referimos al contenido de la serie como **el proceso de individuación de Carrie Page**. Como apuntamos anteriormente, los **complejos y estructuras inconscientes deben enfrentarse con el yo, y con ello integrarse en la consciencia**.

Para empezar a situarnos, debemos tener claro que el individuo tiene dos disposiciones relativas a cómo se comporta exteriormente y cómo íntimamente. La **disposición externa**, responde al complejo anteriormente señalado como *persona*, conocido como una **máscara** resultado del carácter colectivo del individuo en su disposición con el objeto exterior, es decir, los distintos caracteres que experimenta el ser en su intento por adaptarse al medio, algo similar a la multiplicidad de personalidades en uno mismo. En cuanto a la **disposición interna** o íntima, Jung apunta, para empezar, su absoluta inaccesibilidad por la ausencia de visibilidad externa, de hecho, el individuo no suele ser consciente de dicha disposición en su estructura psíquica. La constatación de su realidad se halla, por tanto, en una aptitud diferente a la par que regular ante una determinada situación. En palabras del psicólogo, «es como si tomara **posesión del individuo una nueva personalidad**, como ‘si se introdujera en él un nuevo espíritu’». ⁷⁷ Esta personalidad es denominada **ánima o animus**.

La terminación -us, -a, responde a una cuestión de género en la que la definición esquemática más usada es la de referirse al *animus* como la parte masculina en la mujer y el *ánima* la parte femenina en el hombre. ⁷⁸ Sin embargo, esta estructura no deja de ser una actitud «que rige la propia relación con el mundo interno del inconsciente». ⁷⁹ Al igual que el complejo de *persona* marca la relación del individuo con el exterior, el *anima/us* contesta a la pregunta de ¿cómo se trata el individuo a sí mismo? El sentir de cada uno consigo mismo determina la manera de comportarse de *anima/us*. Los atributos de la identidad que no se integran serán reprimidos y constituirán el *animus/ánima*, «la

⁷⁷ JUNG, C.G. (2013): *Tipos psicológicos*. Madrid: Editorial Trotta S. A., p. 203.

⁷⁸ No obstante, en la cultura contemporánea, el tema de género suscita diversas opiniones y polémicas. Jung, ante este hecho, ajusta su definición y expone que lo que la adaptación consciente deja afuera es lo que el inconsciente encarna. De esta manera un hombre afeminado, o una mujer con comportamientos masculinos, tendrá una actitud interna, en el caso de este hombre, más masculina y en el caso de esta mujer, más femenina.

⁷⁹ STEIN, op. cit., p. 175.

estructura complementaria del inconsciente».⁸⁰ En este sentido, el comportamiento de Laura es marcadamente femenino, libertino, por lo que tendrá un espíritu masculino tenaz e inflexible. De ahí que Cooper encarne la figura del *ánimus*. «La razón se debe al hecho de ver la estructura *anima/us* como complemento de la persona, lo cual, los rasgos de género quedan incluidos y formando parte de su imagen».⁸¹ Por último, la función del *ánimus*, es la de «actuar como un puente o puerta para las imágenes del inconsciente colectivo, al igual que la *persona* representa una especie de puente hacia el mundo».⁸² La elección de Cooper como héroe y salvador lo señala, a su vez, como **objeto de deseo**, ya que las características adoptadas; joven, atractivo e inteligente, así lo certifican. Por tanto, el personaje no solo representa la figura del *ánimus*, además de la de héroe, sino que se muestra de diferentes maneras. Esta particularidad lo asocia con la figura del guía, Hermes, Mercurio en la alquimia. La figura de Hermes/Mercurio es la representación por excelencia de la alquimia. Sus ilimitadas denominaciones atribuidas, se ordenan principalmente como: materia prima; materia sulfurosa, masculina y activa, espíritu, como principio opuesto: «divinidad inmanente (dios oscuro, *deus terrenus*), es a la vez bueno y malo: *bonus cum bonis, malus cum malis*»,⁸³ como medio; desempeñando la función trascendente, psicopompo y guía, voz interna, o como final del proceso; piedra filosofal, *lapis*. No obstante, éstas son solo las denominaciones que nos interesa resaltar y que señalaremos a lo largo de la investigación, además de otras.

El inicio de la aventura del héroe para el espectador comienza cuando éste conduce hacia Twin Peaks, grabadora en mano. Esa será la presentación del personaje de Dale, un subordinado Agente del FBI bajo las órdenes de Gordon Cole, que aterriza en la población para llevar el extraño caso de asesinato. El primer estadio del viaje tiene como particularidad, ver al héroe en su entorno cotidiano, justo antes de que comience la aventura. Ese momento no sucede en la serie, puesto que Cooper ya es alertado de la situación y ya está

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 183.

⁸¹ *Ibíd.*

⁸² JUNG, C. G. (1925): *Trabajos de seminarios inéditos*. Citado por: JUNG, C. G. (2001): *Recuerdos, sueños y pensamientos*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta, p. 471.

⁸³ ORTIZ-OSÉS, A. (1987): *Mitología cultural y memorias antropológicas*. Barcelona: Editorial Anthropos, p. 158.

embarcado en el asunto, pero sí lo veremos en el largometraje. Nos referimos al momento en el que la narración, después de la desaparición de Desmond bajo la caravana de los Chalfont en el camping *La trucha gorda*, se traslada a las oficinas federales de Filadelfia. Ciertamente es que la extraña escena de la aparición-desaparición de Phillip Jeffries no nos muestra un entorno «normal» de trabajo, pero es sobre todo la música⁸⁴ la que comienza a presentar al personaje. Cooper, inicia una investigación alrededor de la desaparición del agente Chet en Dear Meadow. Vemos a Cooper ir tras los pasos de éste, recopilando información, interrogando y buscando pistas que puedan arrojar resultados, competencias propias de un Agente Federal. Al final, Cooper concluye que la desaparición de su compañero guarda similitudes a los casos de la Rosa Azul.⁸⁵ Este periodo de cotidianidad donde se muestra al personaje realizar sus quehaceres laborales, se entiende como un paso anterior, una toma de contacto en el mundo ordinario para terminar con la llamada a la aventura.

En su examen del terreno en el parque de caravanas, Cooper avista el coche de Desmond estacionado con una capa de suciedad. Lo que verdaderamente llama la atención de él es un mensaje escrito probablemente con una barra de labios. «Let's Rock». Este escrito sería la primera señal de convocatoria a emprender el viaje descrito como una especie de incitación a *roquear*.

En el periplo del héroe, J. Campbell sitúa justo después de la llamada la negación de ésta. A pesar de encarnar al héroe, y, por tanto, completar todos los estadios del viaje, el comportamiento del Agente está lejos de rechazar la incesante cita, sino todo lo contrario, por lo que en la obra no observamos representación alguna de esta etapa.

La ayuda sobrenatural o el encuentro con el mentor es el siguiente paso a seguir. Tras no rechazar la llamada, Campbell matiza que el encuentro místico se efectuará con una viejecita o anciano, una figura protectora que le proporcione algún tipo de amuleto para luchar «contra las fuerzas del dragón que debe aniquilar».⁸⁶ No será hasta el episodio primero de la segunda temporada, *May the giant be with you /Que el Gigante esté contigo*, cuando

⁸⁴ La melodía de Angelo Badalamenti que abre la escena es *The Bookhouse boys*. La utilización de la pista no es exclusiva para el Agente Cooper, pero la conexión que encontramos entre sí es evidente. Cooper es miembro de la organización *Bookhouse boys*.

⁸⁵ Expedientes clasificados con contenido de fenómenos extraños.

⁸⁶ CAMPBELL, J. (1959): *El viaje del héroe*. México: Fondo de cultura económica, p. 46.

Cooper tiene el encuentro místico. Justo en el episodio final de la primera temporada *The last evening/El último anochecer*, Cooper recibe un disparo a la vuelta de la investigación en el prostíbulo de Jack el Tuerto. Alguien, del que no sabemos su identidad, dispara a bocajarro en el abdomen del Agente al abrir éste la puerta de su habitación en el Gran Hotel del Norte. La segunda temporada comienza con el Agente tumbado en el suelo, sangrando. Un anciano camarero (Hank Worden) aparece por el pasillo contiguo a su habitación con un vaso de leche. Cooper demanda ayuda, pero la que le ofrece el caballero no es del todo eficiente, más bien fastidiosa. Sin poder casi ni hablar, éste le insta a llamar a un médico, pero él lo ignora levantando constantemente el pulgar en señal de aprobación y repitiendo una y otra vez lo mismo: «he oído hablar de usted». A pesar de la torpe ayuda que le presta el personaje, a lo largo de la temporada el anciano le servirá de guía hasta hacerle recordar el sueño donde se esclarece la identidad del asesino.

Finalmente, el anciano abandona la estancia. La oscuridad se cierne en el espacio y aparece una figura masculina Gigante a los pies de Cooper,⁸⁷ que le confiere tres pistas y le despoja de su anillo (Fig. 9).

El individuo tiene que saber y confiar, y los guardianes eternos aparecerán. Después de responder a su propia llamada y de seguir valerosamente las consecuencias que resultan, el héroe se encuentra poseedor de todas las fuerzas del inconsciente.⁸⁸

No solo serán el anciano y el Gigante los únicos mentores que aparecerán a lo largo del camino. Más adelante veremos como Mike (Al Strobel), MFAP o Lady Leño (Catherine Coulson) acompañan a Dale en la travesía por el umbral.⁸⁹

⁸⁷ La música siempre se ha considerado muy importante, por la capacidad de imbuir en la historia al espectador. Este mismo sonido se convierte en una señal producida desde la Habitación Roja.

⁸⁸ CAMPBELL, op. cit., p. 47.

⁸⁹ La información en relación con los mentores (concepción y arquetipos que representan) se incorporará a próximas investigaciones, ya que consideramos que se aleja de la línea de investigación que lleva este trabajo.



Figura 9. Plano: 51. Cooper, malherido recibe la visita del Gigante.

A pesar de las dificultades que se van presentando a lo largo de la resolución del caso de Laura, el descubrimiento del cadáver de Jacques Renault y el de Maddy Ferguson, Cooper, por fin destapa la verdad: Leland Palmer es el asesino confeso del triple homicidio (Teresa, Laura y Madeleine, su sobrina). No obstante, el viaje del héroe no concluye aquí. Cooper no abandona Twin Peaks por una acusación de tráfico de drogas, amén de otros asuntos derivados de la trama de secuestro de la joven Audrey Horne, por lo que finalmente es relevado del cargo.⁹⁰ Mientras Cooper se acercaba al asesino de Laura, una nueva trama se iniciaba a partir del episodio 2 *Coma/Coma* de la segunda temporada y que llevará el protagonismo a lo largo de gran parte de la temporada. En toda la amalgama de tramas secundarias casi sin fundamento, y tomando un cariz soporífero, aparece la figura de Windom Earle (Kenneth Welsh). Earle se presenta como un ex compañero del FBI que se ha fugado del centro psiquiátrico en el que estaba internado. La noticia no tomaría un aspecto tan

⁹⁰ Cooper está a punto de abandonar la oficina del Sherriff, en el episodio 02x10 *Dispute between brothers/ Disputa entre hermanos*, cuando el Agente del FBI Roger Hardy (Clarence Williams III), acompañado de un guardia perteneciente a la policía montada de Canadá (Gavan O'Herlihy), informan al Agente Cooper de la suspensión del empleo.

alarmante si no se conocieran los motivos de su ingreso. Cooper se enamoró de Caroline, esposa de Earl, justo cuando el estado mental de éste empeoraba. Finalmente, Earl acabó asesinando a su esposa e hirió gravemente a su compañero Cooper. Tras escaparse del centro, el ex-Agente envía a Cooper una nota con un movimiento de ajedrez, dejando ver la cercanía de éste a Twin Peaks. En una cabaña en mitad del bosque, Earl se esconde con la intención de encontrar la Logia negra y destruir al oficial. La crueldad en las muertes que van aconteciendo en el pueblo, los secuestros y la violencia, colocan al personaje como antagonista del héroe. Son corrientes las apariciones en sitios públicos de un Windom Earl disfrazado y mimetizado con el entorno hasta el punto de convocar y animar a Shelly, Audrey y Donna a presentarse al concurso local de Miss Twin Peaks con intenciones perversas. La resolución del certamen contenido en el penúltimo episodio de la segunda temporada llevará a Cooper a salvar a su enamorada, Annie Blackburn (Heather Graham) de las garras del villano.

La entrada a la «logia negra»⁹¹ en el último capítulo, *Beyond life and death/Más allá de la vida y la muerte*, de la segunda temporada, se sitúa como el siguiente paso en el camino del héroe; el cruce del primer umbral. Dale cruza el círculo de sicomoros del bosque de Glastombury Grove y desaparece.

Al entrar, llega a una sala donde el cantante estadounidense, surgido en la década de los 50, Jimmy Scott, interpreta la melodía *Sycamore trees*. Entre las cortinas aparece MFAP que, bailando al compás de la música, acaba por sentarse en uno de los sillones. La música cesa, Scott desaparece y Cooper aparece sentado en un sillón al lado de MFAP.

*Con las personificaciones de su destino para guiarlo y ayudarlo, el héroe avanza en su aventura hasta que llega al «guardián del umbral» a la entrada de la zona de la fuerza magnificada. [...] Detrás de ellos está la oscuridad, lo desconocido y el peligro;*⁹²

La forma de vestir y la actitud del enano se registran como el posible guardián del umbral. Aparece Laura, el viejo camarero con una taza de café y el

⁹¹ **La serie se refiere a la Habitación Roja como Logia negra** en el episodio 02x11 *Masked ball/Baile de máscaras*. Sin embargo, MFAP determina que la Habitación Roja es una sala de espera.

⁹² CAMPBELL, op. cit., p. 50.

Gigante. La chica le insta a un encuentro dentro de 25 años, por lo que suponemos que ese será el tiempo que queda atrapado, y los dos hombres pronuncian unas extrañas frases. Tras un ejercicio de «magia» de Bob –que no aparece– sobre el café de Cooper, éste se levanta para seguir los gritos desgarradores de Laura. El recorrido entre habitaciones contiguas es en todos los sentidos, de izquierda a derecha y viceversa hasta que se topa con Windom Earl que le arrebató el alma por medio de una puñalada. Bob, al instante, aparece para corregir a Earl puesto que éste no tiene la potestad de capturar espíritus. En su lugar, Bob arranca a Earl su alma y por consiguiente la de Cooper, que huye despavorido ante la acción. El enfrentamiento con el guardián del umbral no sale conforme a los planes. **El Cooper «bueno» o *animus* de Laura, es incapaz de afrontar el reto, siendo encerrado y tragado por las fuerzas sombrías de la Habitación Roja.** Este paso es denominado como *El vientre de la ballena*. **El *doppelgänger* o gemelo malvado de Cooper, sale al exterior, el mundo que conocemos como Twin Peaks.**

En la tercera temporada, el pueblo toma un cariz oscuro. Todo en el pueblo está tocado por la corrupción; drogas, ira, odio, venganza, etc., impregna a los habitantes del ya no tan idílico pueblo.

*La aventura es siempre en todas partes un pasar más allá del velo de lo conocido a lo desconocido; las fuerzas que cuidan la frontera son peligrosas; tratar con ellas es arriesgado, pero el peligro desaparece para aquel que es capaz y valeroso.*⁹³

Después de veintisiete años encerrado en el laberinto de cortinas rojas, por fin llega el momento de salir. «Él debe regresar aquí antes de que tú puedas salir»,⁹⁴ es la única condición que MFAP⁹⁵ obliga a cumplir a Cooper. Sin embargo, todo sale mal, Mr. C. (Kyle MacLachlan), *doppelgänger* de Cooper, queda libre de su reclamo y Cooper vuelve al mundo, aunque no del todo bien:

⁹³ *Ibíd.*, p. 53.

⁹⁴ Twin Peaks: Return, episodio 2, temporada 3. *Las estrellas giran y un tiempo se presentan a sí mismo*, 2017. [Edición Blu-ray]. Estados Unidos. Dirigido por David Lynch. Producido por Rancho Rosa y Lynch and Frost Production, 21 mayo de 2017.

⁹⁵ En la tercera temporada Lynch prescinde de Michael Anderson para el papel de MFAP/The Arm y su personaje se transforma en un árbol con un cerebro que analizaremos en apartado 3.6.6. *Anillo: Círculo sagrado*.

en estado catatónico. Ahora parece cobrar sentido más que nunca las palabras que una vez Hawk le confesó.

Mi gente cree que la Logia blanca es un lugar donde residen los espíritus del hombre y la naturaleza, (...) La leyenda también habla de la Logia negra, el lado oscuro de la Logia blanca. La leyenda dice que todo espíritu debe pasar por allí para lograr la perfección. Allí te encontrarás con tu lado oscuro. Mi gente lo llama guardián del umbral. Se dice que, si no te enfrentas a la logia negra con el coraje perfecto, entonces te aniquilarán el alma.⁹⁶

La «ausencia de alma» en el cuerpo del Agente del FBI se hace notar desde el principio. Cooper aparece en Las Vegas, en una casa privada en **sustitución de otro yo llamado Douglas Jones**, un agente de seguros que trabaja para *Lucky7 Insurance*, mujeriego, casado y padre de un hijo. Desorientado y sin mediar casi ni palabra –solo repite la última palabra que escucha en muchos casos– llega al *Silver Mustang Casino* gracias a que Jade (Nafessa Williams), una prostituta con la que se encontraba practicando sexo el anterior y viejo Dougie, lo acompaña para pedir ayuda debido a su repentino y extraño estado. Cooper abandona la imagen que tenemos de él. Nunca más volverá a usar su grabadora, a tomar tarta de cereza o tener como compañero a Harry Truman. El paso por *el vientre de la ballena* es un paso hacia la autodestrucción, un viaje hacia el interior de la psique con el objetivo de renovar la vida, renaciendo de forma ligeramente distinta, evolucionada. Es aquí donde dará comienzo la siguiente etapa del viajero, *el camino de las pruebas*.

No debemos dejar pasar que, en el camino en coche que realiza con Jade, Dougie pasa la primera prueba, ya que éste esquivo inconscientemente el primer ataque mortal preparado por unos sicarios. Perdido entre un centenar de máquinas tragaperras, ya dentro del casino, decide observar a uno de los jugadores premiados. Frente a él comienzan a aparecer señales de la Habitación Roja en forma de llama sobre un itinerario de máquinas. Replicando la actitud de los jugadores, Dougie introduce el dinero, grita y gana el *Jackpot* en todas aquellas tragaperras señaladas. La escena termina con la ayuda de éste a una

⁹⁶ Twin Peaks, episodio 11, temporada 2, *Baile de máscaras*, 1990, [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por Duwayne Dunham. Producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production, 15 diciembre 1990.

viejecilla indigente a la que hace ganadora de uno de los grandes premios y cuyas consecuencias veremos dentro de la divertida trama de los hermanos Mitchum. Pero ¿cuál es la enseñanza que se saca de todo ello? y ¿qué tiene que ver con Laura? Creemos adecuado detenernos un instante a definir el objetivo de esta escena. El cometido de estos minutos deja entrever un claro mensaje que en nuestro inconsciente colectivo tenemos grabado a fuego. El dinero nos soluciona todos los problemas. Así, veremos que la indigente recupera a su hijo gracias al premio, además de disfrutar de algunos placeres que seguramente no ha podido disfrutar con anterioridad o Janey-e (Naomi Watts), esposa de Dougie Jones, pagará varias deudas.

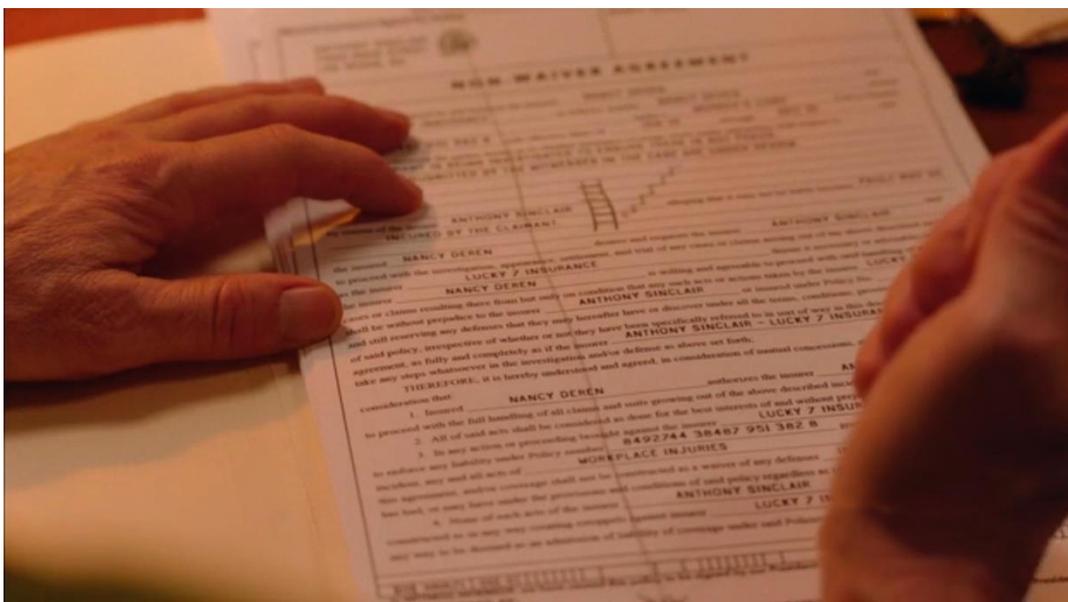


Figura 10. Plano: 154. Dougie dibuja unos extraños símbolos.

Las señales no dejan de aparecer, esta vez en los expedientes que Dougie debe analizar como castigo. En esta ocasión es una proyección de Mike en la Habitación Roja la que inicia esta prueba a superar. «Tienes que despertarte. No te mueras»,⁹⁷ implora el manco. Dougie abre los expedientes y comienza a ver unas luces que va enlazando por medio de unos dibujos enigmáticos. Algunos con forma de escalera que dejan ver numerosas interpretaciones (Fig. 10). Por último, destacaremos su atentado más significativo. Dougie acompañado de su esposa, es sorprendido por Ike, *The Spike Stadler* (Christophe Zajac-Denek) pistola en mano, en las inmediaciones

⁹⁷ Twin Peaks: Return, episodio 6, temporada 3. *No mueras*, 2017. [Edición Blu-ray] Estados Unidos. Dirigida por David Lynch. Producida por Rancho Rosa y Lynch and Frost Production, 11 junio de 2017.

de *Lucky7 Insurance*. En un rápido movimiento, Dougie, reduce a su agresor, desarmándolo y dejando que huya del lugar.

Estas confrontaciones parecen estar perfectamente **dominadas por la Habitación Roja** debido a que en todo momento son neutralizadas con su inestimable ayuda, dando la sensación de tener el poder o la visión de ver el pasado y el futuro, ejerciendo el control sobre ellos.

Percibimos las palabras que Campbell expone en este primer paso de la Iniciación.

*El héroe es solapadamente ayudado por el consejo, los amuletos y los agentes secretos del ayudante sobrenatural que encontró antes de su entrada a esta región. O pudiera ser que por primera vez descubra aquí la existencia de la fuerza benigna que ha de sostenerlo en este paso sobrehumano.*⁹⁸

El resultado a este paso es más que satisfactorio. Dougie sobrevive con éxito a las adversidades que presentan sus enemigos a medida que avanza en la trama, erigiéndose finalmente como el prototipo de superhombre –véase el gran estado de salud después de pasar por la consulta del doctor en el episodio 10 *Laura is the one/Laura es la elegida*. Todo esto deja perpleja a Janey-e, imbuida, a su vez, por un efecto cautivador derivado del físico espectacular de su marido. Sabedora de sus cualidades, Janey-e adopta una actitud sensual ante la pasividad de Dougie, que finalmente acaba en un divertido encuentro sexual. Esta situación es un ejemplo que forma parte del siguiente paso al que Campell denominó: *El encuentro con la Diosa*, segundo paso de la Iniciación. El núcleo de este *stage* se centra en el momento místico en el que el alma del héroe se funde con la «Reina Diosa del Mundo».⁹⁹ A partir de aquí, el planteamiento que ofrece el neoyorkino es adaptado al que posteriormente realizó Vogler,¹⁰⁰ a quien no dejamos de lado debido al carácter cinematográfico de la obra. En definitiva, el héroe, «en un estado de equilibrio, con la confianza atemperada por la

⁹⁸ CAMPBELL, op. cit., p. 61.

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 67.

¹⁰⁰ Vogler sintetiza las etapas: Encuentro con la Diosa, La mujer como tentación y La reconciliación con el padre en solo un paso: La aproximación a la caverna más profunda.

humildad y la conciencia del peligro»¹⁰¹ se prepara para el desafío al que se va a enfrentar.



Figura 11. Plano: 4. Cooper escucha al Bombero.

Hay una escena construida para evidenciar que el héroe necesita entrar en la siguiente fase del camino. Se trata de la escena en la que Dougie introduce el tenedor en el enchufe provocándole una descarga de energía que lo deja en estado de coma.¹⁰² El estado comatoso del personaje dirige nuestra atención hacia los primeros minutos de la tercera temporada. En este primer capítulo, Cooper y el Bombero¹⁰³ están sentados en un lugar desconocido, espacio que más tarde identificamos por el lugar donde es «creada» Laura. Éste entrega varios mensajes, entre ellos un número; el 430 y dos nombres: Richard y Linda. El Agente parece entender el mensaje y desaparece del lugar. Esta escena simboliza el momento previo al despertar de Dougie del coma. El Cooper que estaba dormido en el cuerpo ha permanecido en la «casa» o «logia blanca», ha despertado y ha destruido a Dougie. La chaqueta de Cooper vuelve a estar ausente de condecoraciones (Fig. 11), pero él parece tener muy claro cómo debe actuar para aniquilar el mal llamado Bob.

¹⁰¹ VOGLER, C. (2002): *El viaje del escritor: El cine, el guion y las estructuras míticas para escritores*. Barcelona: Ediciones Robinbook, S.L, p. 181.

¹⁰² Hablaremos más detalladamente en el apartado de canales de desplazamiento.

¹⁰³ En los títulos de crédito, el personaje de Carel Struycken es llamado el Bombero. Queda abierta la posibilidad de que sea el marido de Lady Leño, según algunas explicaciones de Frost en su libro.

A estas alturas, el héroe se introduce en la octava etapa, denominada por Vogler como *la odisea o calvario*. El espectador ha sido partícipe de la «muerte» del héroe, pero no solo él. El momento en el que Dougie introduce el tenedor, una chica en Twin Peaks grita de forma aterradora como si ella fuera testigo de lo que le estaba sucediendo a Jones. Esta angustia generada por el personaje, afirma Vogler, «simboliza al público» que «se identifica con el héroe y comparte con ellos el dolor de la muerte», alegando el gusto, en muchas ocasiones, por saborear el peligro de muerte.¹⁰⁴ Finalmente, el conflicto de la muerte se salda con la esquivia de ésta. Dougie es ayudado por los mensajes sonoros procedentes de la Habitación Roja para salir del coma. El Agente Dale Cooper despierta, abriéndose paso dentro de Dougie, implicando la muerte de éste y la irremediable resurrección del Agente. Las celebraciones pasan a un segundo plano. El personaje de Dale irrumpe con una abrumadora sensación de saber hacer, trazando un eficaz plan tan solo en unos minutos y cuyo objetivo pasa por regresar a Spokane en busca de la resolución al problema de Mr. C. Este vuelco radical, lleva al personaje a convertirse en mentor/guía de Freddie Sykes (Jake Wardle).

La idea de que el personaje tome posesión de lo que se halla buscando: tesoro, armas, elixires, etc., responde a la etapa de *recompensa*. En este caso, el premio adquirido por el héroe no es material. Cooper es recompensado con la clarividencia, experimentando el don de la sabiduría a través del control de los acontecimientos temporales como un logro excepcional. De esta forma, comienza el viaje de regreso con el descubrimiento de saber su papel en la historia y decidido a cambiarla.

Convencido, viaja hasta la noche del asesinato de Laura, justo en el encuentro nocturno con James. Tras observar la escena desde la lejanía, Laura se tira de la moto y se adentra en el bosque. En ese momento Cooper aparece en pos de la salvación. Poca argumentación necesita Laura para encaminarse junto a él, en la etapa décima; *el camino de regreso*. La decisión de acompañar al Agente tiene consecuencias inmediatas. El cadáver de Laura desaparece de la orilla del lago y Pete Martell (Jack Nance) disfruta de la pesca con aparente normalidad, aunque no será del todo así en el hogar de los Palmer.¹⁰⁵ Con todo,

¹⁰⁴ VOGLER, op. cit., p. 195.

¹⁰⁵ En 2017, se publica *Twin Peaks: The final dossier*, una continuación de *La historia secreta de Twin Peaks* (2016), también escrita por el co-creador, Mark Frost. En ella se

Cooper pierde a Laura en mitad del bosque, tras un grito terrorífico de la chica. Este nuevo revés lleva al héroe a traspasar de nuevo el umbral, es decir, que Cooper vuelve a la Habitación Roja. Vogler aboga en este tipo de giros argumentales por la suerte del héroe en su buen hacer. Es decir, «la dinámica positiva implica la aparición de efectos adversos».¹⁰⁶

El camino del héroe llega a su undécima etapa: *La resurrección*. La acción de purificar al héroe llega de la mano de un encuentro sexual con Diane (Laura Dern). Este ejercicio dota al protagonista de lo necesario para pasar al mundo cotidiano. Vogler recoge este cambio como una nueva personalidad:

*De la misma forma que los héroes han de librarse de su antiguo yo para entrar en el mundo especial, ahora deben despojarse de la personalidad del viaje y adoptar una nueva que los haga aptos para regresar al mundo ordinario. El nuevo héroe debe ser capaz de reflejar lo mejor de sí mismo y aplicar la lección aprendida a lo largo del camino.*¹⁰⁷

Llegamos así al «final», *el retorno con el elixir*. Richard y Carrie (Cooper y Laura) viajan con la intención de terminar el camino hacia la búsqueda de Laura. En la localidad maderera, las calles, la gasolinera, el restaurante *Double R.*, etc., están cubiertos de un velo cercano a nuestra realidad, alejado del mundo de *Twin Peaks*. El viaje termina.

da forma a la versión no oficial de la serie, una vez el Agente Cooper «rescata» a Laura en la noche del asesinato.

¹⁰⁶ VOGLER, op. cit., p. 230.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 234.

TWIN PEAKS

01x03 Zen, or the skill to catch a killer/Zen o la habilidad de atrapar al asesino

El viejo Cooper en la Habitación Roja

Plano: 464



Figura 12. Plano: 464. Una versión de Cooper viejo dentro de la Habitación Roja.

ANÁLISIS FÍLMICO								
Plano	Espacio/Situación	Tratamiento temporal	Transición	Encuadre	Ángulo	Movimiento cámara	Relación con otros planos	Diálogo
464	Interior. Indeterminado. Habitación roja.	Distensión	Corte	PMC	Frontal oblicuo	CI	458	Sin diálogos

Tabla 4. Análisis cinematográfico del plano 464.

Interior de la Habitación Roja. La distancia se hace muy corta entre espectador y Cooper, que dirige su mirada fuera de plano y se dispone sentado en un sillón situado en el centro de la imagen. La composición responde a una estructura triangular equilibrada con un único elemento estático que cubre la mayor parte del plano. Tras él, unas cortinas rojas opacas cubren el fondo. Las líneas verticales pueblan la composición, dibujando la dirección de las cortinas además de la estructura del traje de Cooper. Por el contrario, un eje horizontal situado en el respaldo del sillón del Agente –atisbamos la línea de hombros, aunque difusa– atraviesa de manera perpendicular el eje vertical cuyo centro

aproximado se encuentra en la cabeza de Cooper. Esta disposición en forma de cruz resta espontaneidad y concede descanso a una imagen de connotaciones pasivas. Así, el centro de interés se sitúa en el rostro de Cooper.

Si atendemos a su atuendo vemos como, a diferencia de otras ocasiones, la chaqueta del Agente se adorna con unas insignias. Estos elementos se estructuran, a su vez, entre sí en forma de triángulo. En la base se sitúa el pasador rectangular del distintivo *Bronze Star*, y sobre éste la condecoración *Shell and Flame*.

Pasemos al color. La escena comprende el uso limitado de colores, pero con una gran riqueza de matices. El rojo y el negro se sitúan como los más utilizados, estableciendo la primera diferencia entre fondo (rojo) y figura (negro). El contraste entre ambos aplana un tanto la imagen debido a la ausencia de información con respecto al espacio entre ambas zonas. Ello es dado por la saturación de ambos colores. Si nos fijamos en el sillón donde Cooper permanece sentado, vemos que la diferencia de matices de color es mínima con respecto al traje, diferenciándose solo por la textura del sillón. Aun así, ambos elementos se agrupan por su similitud bajo el principio de semejanza de ley Gestalt. Con respecto a la vestimenta del sujeto, vemos que el color de la camisa crea un contraste de luminosidad entre blanco-negro, dando volumen a la figura.



Figura 13.

Izquierda: Distintivo del FBI.

Centro: Distintivo *Shell and Flame*.

Derecha: Distintivo *Bronze Star*.

La importancia de las insignias es capital: El primer distintivo que porta Cooper es un pequeño pin del gabinete nacional de inteligencia de los Estados Unidos (Fig. 16). Este distintivo señala el ascenso del Agente a un cargo de más repercusión, distinto al que ya le suponíamos como Agente del FBI, agencia que colabora con la ODNI. Este escalón es el más alto estamento de la Comunidad de Inteligencia del país por lo que deducimos que su experiencia y méritos resultan ser de gran envergadura, trabajando mano a mano con personajes de las más altas esferas. La siguiente insignia en la solapa es la *Shell and Flame* (Fig. 16), o también nombrada *bursting bomb*, *flaming bomb* o granada. El aspecto, en un principio, estaba asociado a las ollas de acero rellenas de brea, un residuo contenido en el alquitrán que habían sido utilizados por el ejército como lámparas para ver en la oscuridad, sin embargo, más tarde se aseguró que el símbolo representaba una granada de mano en proceso de explotar, concepto que se extendió por todo el mundo y la convirtió en el emblema más antiguo que se utiliza.¹⁰⁸ Por último, el distintivo de *Bronze Star* o Estrella de Bronce (Fig. 16) señala un servicio heroico o meritorio.

La aparición de estos tres elementos a diferencia de los demás objetos que hemos visto y veremos, radica en que estos se representan a sí mismos. Lo que no quiere decir que eso sea motivo de indiferencia. La escena es muy parecida a la contenida en el episodio 22 *Más allá de la vida y la muerte*, sin embargo, resulta una imagen más intensa. Pasando por alto la actitud del personaje y su estado, las insignias se erigen como elemento dominante dentro del cuadro a pesar de su dimensión. La realidad física que posee en nuestro mundo hace una lectura simbólica bastante precisa puesto que no disuelve ninguna de sus propiedades. Tanto fuera de la pantalla como dentro, los distintivos poseen una única unidad de significado: Están hechos como reconocimiento y mérito a una labor. La cuestión para el espectador no radica solo en observar las condecoraciones sino entender por qué Cooper es viejo y no puede apenas moverse. Ahí radica la importancia de las insignias. Éstas indican un contexto y un tiempo concreto además de cumplir un papel de atributo. El Cooper que vemos es el Cooper del futuro, el veterano condecorado, el triunfador. Esta imagen confronta con el espectador en la medida en que éste puede ver que Cooper ya ha descubierto quien es el asesino de Laura Palmer cuando la serie apenas ha echado a andar. Lo cierto es que llegamos al convencimiento de que la proyección del Cooper viejo dentro del sueño de

¹⁰⁸ AMMO Chief's Association (2005): «The ordnance Insignia». [Página Web], [consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <https://ammochiefs.com/ordnance-insignia/>

Cooper y a la vez dentro del sueño de Carrie Page responde al arquetipo que Jung denomina como viejo sabio.

El mago es sinónimo del viejo sabio, que se remonta en línea directa a la figura del hechicero de la sociedad primitiva. Es como el ánima, un demonio inmortal, que ilumina con la luz del sentido las caóticas oscuridades de la vida pura y simple. Es el iluminador, el preceptor y el maestro, un psicopompo (conductor de almas).¹⁰⁹

La imagen del viejo o anciano simboliza la sabiduría, el espíritu, diferenciado por algunos autores del alma como el pensar racional, el intelecto, la memoria, etc.¹¹⁰ El motivo de su aparición, ya sea en sueños de pacientes o en los cuentos de la literatura popular, es la de hacer reflexionar al héroe.

El anciano llega siempre que el héroe se encuentra en una situación desesperada y sin perspectivas, de la que solo puede sacarlo una madura reflexión o una idea feliz, es decir, una función espiritual o un automatismo endopsíquico.¹¹¹

El empleo de esta figura por parte de Lynch no solo es en sentido positivo, sino que también agrega una parte negativa en el mismo lugar. Jung especifica que la naturaleza del arquetipo es dual, por lo que MFAP, cuya representación es a través de un enano, puede constituir la parte malvada del anciano,¹¹² además de encarnar otros arquetipos a la vez, como es el heraldo o el guardián del umbral, hasta posicionarse como aliado de éste. «El anciano tiene, en efecto, una faceta maligna, de igual modo que el hechicero de los pueblos es, por una parte, el que cura y auxilia, por otra, el temido envenenador (...).¹¹³ Así pues, el anciano se presenta en sus dos manifestaciones, una como

¹⁰⁹ JUNG, C. G. (2010): *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Madrid: Editorial Trotta, p. 36.

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 193.

¹¹¹ *Ibíd.*, p. 201

¹¹² *Ibíd.*, p. 210.

¹¹³ *Ibíd.*, p. 211.

futuro del exitoso héroe ya convertido en sabio, y otra en su lado malvado, poseyendo al *animus*.

La relación entre Cooper, el objeto (insignias) y Carrie/Laura nos sirve como ejemplo para comprender que cualquier elemento o personaje de la obra posee una relación directa con su protagonista. A través del objeto de la piña descubrimos que éste era el símbolo que contextualizaba la obra dentro del plano onírico. El trabajar sobre este escenario implica comprender que todo funciona como una matrioska. El objeto, en este caso las insignias, pertenecen a Cooper pero Cooper pertenece a Carrie.

2.3.4. Gafas: Integración de las dos esferas

La escena se abre con un plano medio corto del Doctor Lawrence Jacoby en la sala de reuniones de las oficinas del Sheriff de la localidad. En sus manos, unas pelotas de golf y un truco de magia en el que hace aparecer y desaparecer las bolas frente a la mirada escrutadora e impasible del Agente Cooper al otro lado de la larga mesa. El sujeto se sitúa en el centro del cuadro, inclinando la cabeza hacia la izquierda y dibujando dos líneas de fuerza diagonales y de movimiento que conectan los vértices superior-izquierda e inferior-derecha, y superior-derecha e inferior-izquierda en forma de aspas, y donde tanto las gafas como las pelotas de golf se sitúan dentro de éstas. La regla de los tres tercios sitúa a los dos elementos a su vez en los vértices superiores del rectángulo central, adquiriendo todo el protagonismo y centrando el interés del espectador en dichos objetos, logrando así una composición equilibrada. En este caso, podemos comprobar que la imagen se estructura en base a formas triangulares. La primera determinada por la posición sentada del sujeto, una segunda uniendo los elementos nombrados anteriormente y sumando al codo apostado en el límite del marco inferior y que, lejos de acaparar más atención determina el movimiento del brazo, y el último, también dibujado sobre el codo, las pelotas de golf y el hombro del sujeto, igualmente definiendo el movimiento realizado por la extremidad. En cuanto a la dirección visual, vemos que los principales elementos dirigen la mirada tanto de izquierda a derecha como, al contrario, ya que los movimientos que se realizarán –cabeza y mano– son en línea horizontal. En

cuanto al color, observamos que la gama dominante contiene abundantes matices tierras-anaranjados con una veladura rojiza que envuelve, como vemos a lo largo de la serie, el ambiente interior de las estancias de Twin Peaks. La saturación de la figura central crea un contraste cualitativo además de luminosidad claro-oscuro con respecto al fondo luminoso y plano de un mapa físico del Tíbet, creando una sensación de recorte del personaje. Los dos colores de las lentes, azul y rojo destacan entre la gama de tierras por su pureza, su diferencia de temperatura frío-cálido y su transparencia.

TWIN PEAKS

01x05 The one-armed man /El hombre manco

Jacoby es interrogado por el caso Palmer

Plano: 29



Figura 14. Plano: 29. Jacoby es interrogado por el Agente Cooper en la oficina del sheriff.

ANÁLISIS FÍLMICO								
Plano	Espacio/Situación	Tratamiento temporal	Transición	Encuadre	Ángulo	Movimiento cámara	Relación con otros planos	Diálogo
29	Interior. Día. Sala de reuniones. Oficina del Sheriff. Twin Peaks.	Adecuación	Corte	PMC	Frontal	CI		Sin diálogos

Tabla 5. Análisis cinematográfico del plano 29.

No es hasta el funeral de Laura cuando al personaje de Lawrence Jacoby (Russ Tamblyn) se le añade un accesorio inconfundiblemente identificativo.

En *La historia secreta de Twin Peaks*, Mark Frost, nos acerca a través de un estudio psiquiátrico realizado por el Doctor en el Hospital Calhoun, el porqué del uso de este elemento a través del personaje de Nadine, la esposa de Big Ed. En dicho estudio resume el historial clínico de la paciente hasta perder el ojo. Añadiendo el frustrado deseo de experimentar con Nadine su proyecto de integración óptica. La propuesta se basa en el uso de unas gafas con cristal polarizado rojo y azul para el ojo derecho e izquierdo respectivamente. La función de estos cristales consistiría en disminuir la actividad de ambos hemisferios en favor de ampliar la actividad en el cuerpo calloso con el fin de facilitar el intercambio de información de los dos hemisferios.

Mi teoría es que el espectro rojo suprime ligeramente la actividad del hemisferio izquierdo o lógico, mientras que el espectro azul hace lo propio en el lado espacial/intuitivo del cerebro y que, cuando se utilizan a la vez, el paciente tiende a experimentar una mayor integración de las dos esferas al incrementar la actividad en el cuerpo calloso y alentar la cooperación entre ambos lados.¹¹⁴

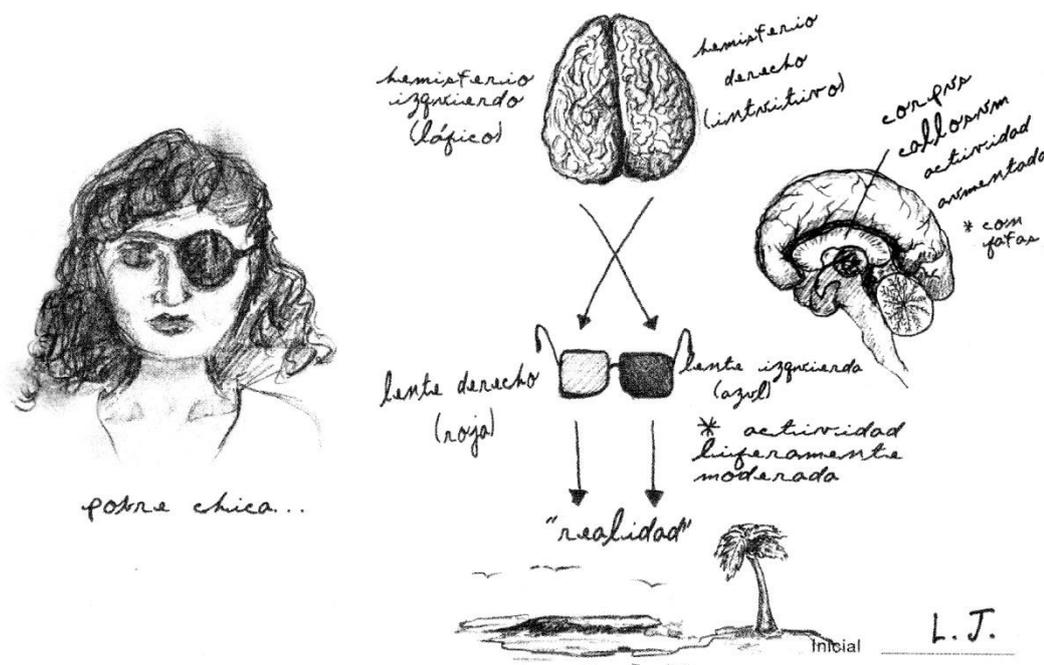


Figura 15. Mark Frost, *La historia secreta de Twin Peaks*, 2016. Madrid: Ediciones Planeta.

¹¹⁴ FROST, M. (2016): *La historia secreta de Twin Peaks*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A., p. 244.

Lo anecdótico de este objeto que lo diferencia del resto es que, hasta el libro de Frost, el objeto no suponía un símbolo en sí sino un atributo del propio personaje que solo denotaba el carácter extravagante del individuo. De hecho, dentro de la obra, el objeto no es destacado en ningún plano, no es aislado ni tan siquiera nombrado. Frost, a posteriori lo convirtió en un símbolo y es, por tanto, a través del relato del mismo desde donde lo analizaremos.

De lo dicho por el Doctor Jacoby se entiende que los filtros rojo y azul de las gafas favorecen la transmisión de información entre hemisferios. Jacoby resalta con el término **integración** de las dos esferas una cuestión análoga al proceso de individuación. Al hacer referencia a la intuición, un concepto que requiere de la percepción sensible y prescinde del razonamiento o la deducción, se abre una nueva vía hacia la psicología analítica de Jung. Para el psicólogo, la intuición es una función por la que las percepciones son transmitidas del inconsciente al consciente. En ese caso, en el ámbito psíquico, las gafas anaglíficas de Jacoby propician que los contenidos del inconsciente lleguen al consciente de manera mucho más fácil. Cuando existe una estrecha relación entre consciente e inconsciente es cuando se produce la individuación o totalidad. En la alquimia esta unión recibe el nombre de matrimonio alquímico y es representado por la figura de rebis (una imagen dual, hermafrodita que muestra la unificación del individuo).

Así como los dos objetos anteriores marcan el contexto donde transcurre la obra; sueño y el sujeto que lo inicia; Carrie. **Este tercer objeto marca el objetivo del mismo:** Lograr la integración o la unión de ambos ámbitos; inconsciente y consciente.

Ahora bien, ¿cuál es el estado inicial de la soñadora Carrie? En todo viaje se debe analizar en qué situación se comienza. Para ello, no nos desligamos del relato de Frost y nos detenemos un instante en señalar la simbología del parche de Nadine como sustituto a las gafas anaglíficas puesto que este objeto contesta a nuestra pregunta. Este acercamiento no contiene un estudio de los códigos de composición icónica, ya que Lynch en la obra audiovisual trató al objeto como un atributo del personaje. No lo aisló ni le otorgó un papel relevante ni a nivel visual ni textual. Fue Frost el que subrayó su nivel simbólico.

Entendemos que Jacoby tenía como objetivo que Nadine utilizara las gafas polarizadas, sin embargo, tras la pérdida de su ojo las gafas pasaron a ser del propio Jacoby. Es muy interesante que Frost quiera completar una historia que siempre ha quedado relegada a un segundo lugar y que muchas veces el espectador no ha llegado a entender del todo. Esta cuestión hace que en el

objeto se cree una motivación que antes no poseía y advierta al espectador de una representación simbólica.



Figura 15. Imagen promocional del personaje de Nadine Hurley.

El enfoque que Frost da a este objeto (parche) lo enfrenta al de las gafas. Entendemos que es desde su forma donde se marca la oposición. Para beneficiarse del uso de las gafas (unión inconsciencia-consciencia) se necesitan los dos ojos. Al tener solo uno, el parche (Fig. 14) niega que esa integración suceda. Jacoby compara la obsesión del personaje por cubrir las ventanas de su casa con cortinas silenciosas con la de cubrir su ojo para esconder algo que no va bien.

Ahora que lo pienso, ¿qué mejor manera de negar y ocultar la vergüenza que uno siente a su alrededor que cubriéndola silenciosamente? De forma similar a la cortina que la paciente se ha echado sobre su vía óptica izquierda al cerebro.¹¹⁵

Las palabras de Jacoby enlazan, de alguna manera, con uno de los **mecanismos de defensa más comunes** del ser humano, y que Freud clasificó

¹¹⁵ *Ibíd.* p. 212

como **represión**, un mecanismo mental que consiste en esconder el contenido poco conveniente que genera ansiedad y culpa en la esfera de lo inconsciente, «hasta tal punto [...] que parecerá como si nunca hubieran existido».¹¹⁶ Quizás por ello, el psiquiatra consideraba a Nadine una perfecta candidata para probar las gafas anaglíficas. El tratamiento violento y abrasivo al que había sido sometida desde su juventud y las consecuencias cerebrales derivadas de los electrochoques y de los medicamentos, son en parte un atractivo a nivel analítico. Jacoby presenta sus gafas con el objetivo de liberar a Nadine de su sometimiento físico y mental a través del aumento de la actividad en el cuerpo calloso. Repararnos en que el cuerpo calloso, un conjunto de fibras nerviosas mielinizadas situadas entre los hemisferios cerebrales encargadas entre otras cosas, de facilitar el tránsito de información entre estos, se implica a su vez en la restricción de la misma. Cuando se utiliza el mecanismo de defensa de la represión, el cuerpo calloso secuestra la información, «negando la traducción verbal» por el hemisferio izquierdo y pudiendo «no ser consciente de poseerla».¹¹⁷ En *A clockwork orange* (1971), los tratamientos extremadamente violentos ejercidos sobre Alex DeLarge (Malcolm MacDowell) con el fin de erradicar los comportamientos inadecuados y la propia violencia que éste ejecuta a su alrededor, pasan a convertirlo en un títere de la sociedad. La reeducación del protagonista no se basa en eliminar los estímulos violentos, sino que los reprime, reflejándolos a través de náuseas, vómitos y dolores corporales. Nadine y Alex, aunque con situaciones diferentes, son víctimas del mundo opresor y la violencia sistematizada.

La pérdida del ojo de Nadine no hace posible el estímulo y el funcionamiento en conjunto del cerebro y, por consiguiente, la supuesta «liberación» del impulso, siempre según el proyecto de las gafas y las teorías de Jacoby. De esta manera la función del parche es la de impedir que haya una comunicación fluida. Esconde, por tanto, reprime. La imagen de Nadine es la imagen de la represión, el malhumor y la obsesión por esconderlo todo. Al estar contenida dentro del imaginario de Carrie directamente le implica a ella. Nos habla de ella. Lynch, a pesar de lo que pueda parecer, dota a Nadine del

¹¹⁶ JUNG, C.G. (1983b): Teoría del psicoanálisis. Barcelona: Plaza & Janés, S. A., p. 28.

¹¹⁷ PANIAGUA, C. (2004): «Convergencias actuales entre la neurociencia y el psicoanálisis». En *Ars Medica. Revista de humanidades*, vol. 2. pp. 194-211, [en línea]. [Consulta 19 enero 2019]. Disponible en: http://www.dendramedica.es/revista/v3n2/Convergencias_entre_la_neurociencia_y_el psicoanálisis.pdf.

realismo del individuo superfluo y maniaco, primario. Nos lo enfrenta como una visión de nosotros mismos, de la propia Carrie.

2.3.5. Caja fuerte: Caja con doble fondo

Tras haber encontrado una llave de una de las cajas fuertes del banco en el diario de Laura, Harry y Cooper acuden al banco en busca de pistas para la investigación. Al abrir la caja, descubren el escondite donde Laura oculta parte de su Otro. Con un Harry incrédulo, Cooper nos muestra una gran cantidad de dinero (Fig. 17) y un *flesh world*, revista conocida en el pueblo de contenido adulto (Fig. 17).

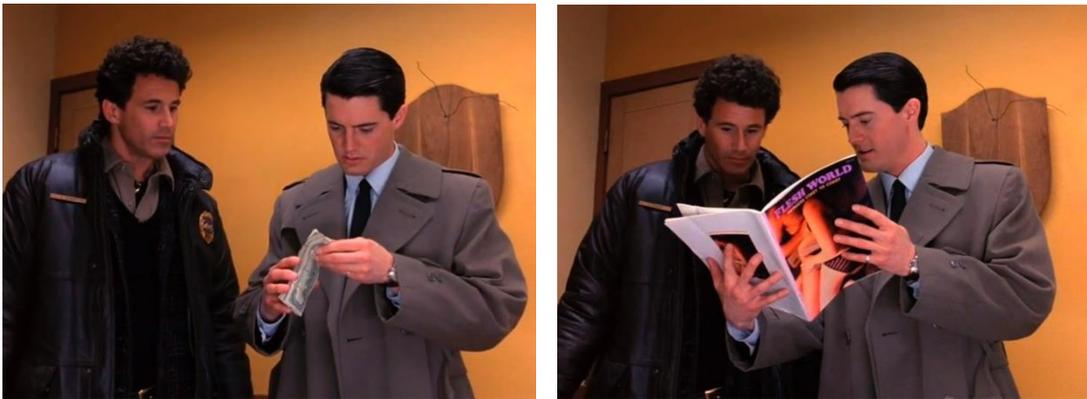


Figura 17.

Izquierda: P. 527. Cooper saca de la caja fuerte una gran cantidad de dinero.

Derecha: P. 527. Cooper descubre en la caja fuerte, además del dinero, una gran cantidad de dinero y una revista pornográfica.

El plano escogido para este análisis es el P. 526, que se inicia con la entrega de la caja fuerte por parte de una trabajadora a los Agentes en una habitación privada del banco. Lo que venimos buscando con ello es el momento en el que Dale abre la caja y comprueba lo que hay en su interior, por lo que no nos vamos a detener en el resto del metraje correspondiente al mismo plano, sino que nos limitaremos al fotograma elegido al inicio del análisis. Dicho esto, comencemos con el estudio.

01x01. Un cadáver en Black Lake/ Northwest passage

Harry y Cooper abren la caja fuerte de Laura

Plano: 526



Figura 18. Plano: 526. Harry y Cooper abren la caja fuerte.

ANÁLISIS FÍLMICO							
Plano	Espacio/Situación	Tratamiento temporal	Transición	Encuadre	Ángulo	Movimiento cámara	Diálogo
529	Interior. Día. Banco de Twin Peaks	Adecuación	Corte	PC	Frontal	CI	<p>Empleada: Se cayó. Conocía a Laura. Siempre fue tan amable.</p> <p>Harry: ¿Cuándo fue la última vez que vino?</p> <p>Empleada: No sabría decirle con exactitud. Tenemos muchas cajas.</p> <p>Cooper: ¿No mantiene registros?</p> <p>Empleada: Tenemos mucho papeleo.</p> <p>Cooper: ¿Por cuánto tiempo ha tenido esta caja?</p> <p>Empleada: Diría que por unos seis meses, podría revisar.</p> <p>Cooper: Hágalo, por favor. Cierre la puerta cuando salga.</p> <p><i>Mundo carnal.</i></p> <p>Harry: ¡Cielos!</p>

Tabla 6. Análisis cinematográfico del plano 526.

Un plano conjunto encuadra a los sujetos y los elementos cercanos a estos que se encuentran dentro de la estancia. Harry se coloca de pie sobre el eje central, que, además, coincide con la intersección de planos de las paredes. Por su parte Cooper, al lado de éste, ocupa los cuadrantes superior e inferior derechos. Una gran mesa de madera, paralela a las paredes, alberga en su espacio inferior tres sillas que casi no superan en altura. Sobre ésta se ubica la caja fuerte abierta entre las manos de Cooper, y justo en la zona izquierda una cabeza de ciervo disecada tumbada, con una mirada perturbadora que dirige a

cámara. Las líneas de fuerza sitúan a la caja como centro de interés. Si atendemos a la dirección que marca la lectura de la imagen (izquierda-derecha) advertimos que las líneas que estructuran la habitación, en lo que se refiere a puertas, ventanas y demás mobiliario, señalan a los dos sujetos como principales protagonistas. Ese sería el principal foco de atención. A partir de ahí, las miradas de ambos, además de la dirección de los cuernos del ciervo, dirigen la atención hacia el objeto en cuestión, siendo éste el foco con más fuerza y más importante dentro de la composición, a pesar de no destacar dentro del plano. Desde la perspectiva del color, observamos que su elección gira en torno a los grises, azules y marrones anaranjados. Tenemos, por un lado, un siena ocre con bastante brillo que contrasta con los grises de la gabardina del Agente Cooper. Este contraste simultáneo dota de un efecto violeta a la gabardina gris de Cooper, recortando los contornos de la figura y teniendo la sensación de reducción del espacio debido al efecto de expansión del color brillante. El rotundo color negro, que viste en su gran mayoría Harry, crea un contraste lumínico con el resto del espacio, gozando la figura del sheriff de unos contornos nítidos. La caja fuerte, por su parte, no es enfatizada mediante el color ni la iluminación, siendo ésta de tonalidades grises-azuladas.

Pasemos finalmente a la cabeza del ciervo. La posición en el cuadro de este objeto, y la iluminación, nos parece irremediablemente significativa. Para empezar, en cuanto al color, encontramos un contraste lumínico del elemento frente al resto de la composición, acompañado de una fuente de luz situada fuera de plano que acentúa tal luminosidad. Por otra parte, vemos como el objeto se sitúa en un primer plano a lo largo de casi toda la escena por lo que, a pesar de que la caja es el objetivo, la cabeza situada en paralelo también solicita el interés del espectador. No será la única vez que veremos este tipo de cabezas disecadas en *Twin Peaks*, pero, ésta en concreto sugiere un significado mucho más allá de lo decorativo y costumbrista.

El ciervo es considerado en diversas culturas asiáticas y americanas como símbolo de la resurrección y renovación, además de asociarse con el árbol de la vida. En las civilizaciones griega y romana el ciervo era considerado como un animal místico donde destacaba su propiedad intuitiva.¹¹⁸ No obstante, aunque todos estos simbolismos se pueden asociar sin ningún problema al objeto, nos llama la atención la interpretación que se hace del animal como imagen de

¹¹⁸ CIRLOT, (1992), op. cit., p. 128.

pureza. Tomando esta referencia y aplicada a la escena, el ciervo nos indica una pérdida de tal cualidad, por lo que podríamos considerar la caída del mismo como un adelanto a lo que finalmente se descubrirá en los objetos contenidos en la caja, un abandono de la castidad e inocencia de Laura.

En una primera lectura, la caja, como objeto para guardar, representa un símbolo femenino. «La caja o cesto símbolo de la mujer representa al cuerpo materno, concepción corriente entre los mitólogos antiguos».¹¹⁹ Este significado es claramente aplicable a la enorme caja de cristal por la que entra Cooper a través de un orificio del exterior hacia el interior de ésta. Con respecto a este objeto el símbolo, aunque intrínseco en él no supone relevancia para la lectura dentro del entorno que lo sitúa la narración. No obstante, nos ha parecido conveniente destacarlo por su importancia en el imaginario colectivo como símbolo por excelencia del útero femenino.

En su también conocido significado, **la caja es símbolo del inconsciente**.¹²⁰ En este sentido, como Pandora, Cooper y Harry se habían dejado llevar por el deseo de saber. «[...] Pero aquella mujer, al quitar con sus manos la enorme tapa de una jarra los dejó diseminarse y procuró a los hombres lamentables inquietudes».¹²¹ Abrir la caja fuerte del banco nos descubre el otro lado del espejo de Laura, una identidad, una conciencia y un conocimiento alejado de lo que todos pensaban. La imagen de niña perfecta constituye la actitud externa perteneciente a la **máscara**, al complejo **persona**, que, a su vez, choca, por antagónica, con otras actitudes y prácticas, su dedicación a la prostitución y el consumo de drogas. La caja cerrada juega además un papel como símbolo de la represión pulsional de Laura. La chica esconde delante de los padres la ominosa naturaleza de su libido simbolizada en la revista con contenidos de adultos. Algo muy parecido a lo que ocurre con la caja a rayas de *Un chien Andalou* (1929). El protagonista guarda en ella su masculinidad señalada a través de una corbata. Su contenido, una mano cercenada –símbolo

¹¹⁹ FROBENIUS, L. (1904): *Das Zeitalter des Sonnengottes*. Citado por: JUNG, C. G. (1998): *Símbolos de transformación*. Barcelona: Paidós, p. 223.

¹²⁰ CIRLOT, (1992), op. cit., p. 114.

¹²¹ HESIODO. (1990): *Trabajos y días. Obras y fragmentos*. Barcelona: Editorial Gredos, p. 67.

de la masturbación o de la frustración del hombre en la obra de Dalí, que entregan al personaje andrógino y que poco después acaba atropellado.¹²²

Quim Casas recoge unas declaraciones en torno a la dualidad en referencia a la cotidianidad subterránea de la que gozan los paisajes y ambientes del cine de Lynch, en concreto del pueblo de Lumberton, escenario de la película de *Terciopelo Azul* que bien valdría para aplicarlo también a los personajes y objetos de *Twin Peaks*. «Siempre he tenido la curiosidad por saber lo que podía ocurrir en estas casas. Tenía el presentimiento de que tan solo estaba viendo la punta del iceberg».¹²³

La esperanza, volviendo al símil con el mito griego, apunta Chevalier, representa «nuestro inconsciente con todas sus posibilidades inesperadas, excesivas, destructivas, o positivas, pero irracionales...».¹²⁴ En este aspecto, el objeto connota, a su vez, una cualidad destructiva ya que, a partir de ese momento, el pueblo deja de ser apacible y a medida que pasan los capítulos y más aún, si cabe, en la tercera temporada veremos cómo lo oscuro se apodera del pueblo pudriéndolo cada vez más: infidelidades, relaciones extramatrimoniales, asesinatos, secuestros, sobornos, corrupción, tráfico de drogas entre los más jóvenes, sumado a la ya nombrada prostitución de menores, etc. El componente destructivo y oscuro que se revela con la apertura de la caja se convierte en un claro símbolo en otra obra del americano, *Mulholland Drive* (2002). Como apuntamos al comienzo del trabajo, la caja revela el contenido inconsciente de Diane, entendiendo la realidad de ésta y el deseo de acabar con la vida de la que fue su compañera sentimental. El peso de lo corrosivo en el personaje finaliza con la muerte de la chica, incapaz de controlar los remordimientos y hacer frente a la situación. A propósito de ello, Diel, en conexión con la aportación de Chevalier, añade que la «exaltación imaginativa que se presta a lo desconocido encerrado en la caja y con todas las riquezas de nuestros deseos, ve en ello el poder ilusorio de realizarlos».¹²⁵

¹²² ABRIL HERNANDEZ, M. (2014): «Simbiosis surrealista en las figuras de Buñuel, Lorca y Dalí». En *Journal of artistic creation and literary research* JACLR, vol. 3, núm. 1, [en línea]. [Consulta 11 agosto 2018]. Disponible en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-08-26-2.1.5.AbrilHernandez.pdf>.

¹²³ CASAS, Q. (1995): *Terciopelo azul/Río Bravo*. Barcelona: Dirigido por. S.L., p. 37.

¹²⁴ CHEVALIER y GHEERBRANT, op. cit., p. 232.

¹²⁵ *Ibíd.*

Laura, al igual que Diane Sewlyn, cumple su deseo, anidado en el inconsciente, como confiesa Bobby Briggs en la consulta del Doctor Jacoby a la que va obligado por sus padres, tras el espectáculo dado en el funeral de la chica.

*Ella quería morir [...]. Decía que la gente intentaba ser buena pero que en realidad era morbosa y malvada. Sobre todo, ella. Cada vez que intentaba mejorar el mundo algo terrible se apoderaba de ella y la devolvía al infierno. Se fue metiendo más y más en la peor pesadilla y cada vez le era más difícil salir a la superficie.*¹²⁶

Otro ejemplo cinematográfico que conecta con la simbología de identidad se encuentra en una de las últimas aportaciones de calidad en televisión de los últimos años. Se trata de la serie de la cadena estadounidense HBO, *Westworld* (2016), *reboot* de la película homónima de 1973. La serie se ambienta en un futuro indeterminado en el que existe un parque temático de alta tecnología que recrea el salvaje Oeste. Allí el visitante se mimetiza interactuando con los androides y viviendo cualquier tipo de aventura por descabellada que parezca. Una de las tramas que nos interesan se centra en el visitante o huésped principal Ed Harris, cuyo nombre ficticio iremos descubriendo a lo largo de los capítulos. Su obsesión por encontrar el laberinto le lleva durante 30 años a vagar por el parque hasta revelar su ubicación. Cuando por fin estamos cerca de conocer, a la par que Harris, dónde está el laberinto, Dolores, androide que desempeña uno de los papeles principales, nos descubre una caja ovalada enterrada bajo una lápida con su nombre. Abierta la caja (Fig. 19), vemos un laberinto ovalado. El laberinto no es un terreno físico como todos creíamos, sino una metáfora. Es el proceso que la inteligencia artificial debe resolver para alcanzar la consciencia. Desde esta perspectiva, la caja simboliza el cuerpo, un cuerpo que contiene la solución para llegar a la conciencia. Para ello, tendrán que despertar, salir del bucle en el que viven y entender que las voces que oyen no son más que sus inquietudes, ellos mismos.

¹²⁶ Twin Peaks, episodio 06, temporada 1, *Los sueños de Cooper*, 1990, [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por Lesli Linka Glatter. Producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production, 10 mayo 1990.



Figura 19. Dolores desentierra una caja circular.

Tras la revisión del objeto y de algunas de sus significaciones más importantes y que juegan un papel determinante en la construcción del trasfondo, concluimos que, sin necesidad de ocupar un lugar protagonista dentro del plano, la caja fuerte del banco funciona como punto de inflexión encaminado a la **«destrucción» de una de las máscaras que forma el complejo *persona* de su protagonista**. Desde el plano narrativo, el contenido de la misma, convertido en pista para seguir avanzando en la investigación, rompe la percepción que tenían todos los que conocían a la chica. En lo referente al proceso de individuación, conceptualmente, **la apertura del recipiente se revela como el importante paso que da Laura hacia su curación**. El descubrimiento de lo que estaba reprimido en una capa superficial hace factible el paso de los contenidos más profundos a un estrato superior. La necesidad de conocer es una herramienta básica en el camino de ascensión, con la particularidad de que, como decimos, todos los contenidos almacenados tienen vía libre para salir. Digamos que la situación se asemeja a estar en una barquilla en mitad del mar en la cual el agua comienza a emerger de una grieta en la parte baja del casco.

CAPÍTULO 4: Etapa negra: *Nigredo*

Como hemos comentado anteriormente, abordamos la obra cumbre de Lynch como el proceso de individuación que construyó Jung basándose entre otros estudios en la alquimia. Los objetos analizados en el capítulo anterior principalmente funcionan como elementos que contextualizan la obra. Lynch prefirió utilizar para su estructura simbólica el evento psíquico que funcionara mejor en pantalla y al que el espectador estaba más acostumbrado; el sueño. Haciendo un breve repaso, tenemos a la piña como indicador del plano onírico y a la fotografía de Carrie/Laura como soñadora de éste. Además, tenemos un objetivo que comienza a marcarse desde la función de las gafas anaglíficas. Por otro lado, conocemos cuál es la proyección de Carrie que va a realizar todo el camino del héroe (insignias) como método para llegar a la individuación y finalmente, el elemento que inicia el proceso (caja).

Aclarado esto, nos adentramos en el estudio de los objetos más importantes que funcionarán como indicadores de una simbología apoyada en la primera etapa alquímica o *nigredo* y, por consiguiente, en los primeros pasos del proceso de individuación. Tras un estudio pormenorizado de todos los elementos que forman parte de la escenografía de la obra y del estudio del texto, concluimos que Lynch posee como elementos estructurales de esta fase: la taza, las gafas de Madeleine, el cuadro de la Sra. Tremond, los enchufes y el poste de luz, la máscara de *Jumping man*, el ventilador y el pupitre.

Si limpiamos la alquimia de todas las leyendas, herejías y recetas comerciales con las que ensuciaron la disciplina, nos queda una bella metafísica que lucha por la transmutación del alma, el cambio del individuo para hacerlo más perfecto. Como apuntamos al principio de esta investigación, el proceso alquímico posee tres fases. Para no repetirnos, la primera fase de la alquimia empírica precisa de la **separación** de los elementos (mercurio, azufre y sal) en un largo proceso de depuración y la **unión** posterior de estos elementos limpios. Para ello, se necesita lograr la descomposición de las sustancias llegando al estado de ennegrecimiento total. Este proceso sencillo de explicar es trasladado por Jung en una primera fase de la individuación en la que el individuo debe hacer frente a su *sombra* mediante la **extracción** (separación) de todos aquellos contenidos reprimidos, traumáticos, etc., que le atacan; **reconociéndolos**, **integrándolos** y cambiándolos a través de una nueva conducta (limpieza y unión). Recordemos que en esta fase el paciente saca todo el dolor acumulado,

lo que le aqueja y todo aquello que es reprimido (secretos, deseos, etc.) buscando la catarsis, una especie de exorcismo que le vacíe.

Para escenificar un concepto tan abstracto como la *sombra* (lo reprimido) de la que nos habla Jung, Lynch construyó en *Twin Peaks* algo que nunca antes habíamos visto en televisión o en cine. El episodio 8 de la tercera temporada *Gotta light?/¿Tienes fuego?* parece por fin contestar a la problemática del individuo sobre su naturaleza desde una perspectiva experimental. El episodio está dividido en dos partes: En la primera contemplamos la aterradora muerte y resurrección de Mr.C y en la segunda, a través del lanzamiento de la bomba Trinity, el director nos hace partícipes en primera persona de la lucha entre el bien y el mal –entendido éste como la maldad que habita en el individuo–. Para ello, nos introduce en el interior de la bomba de forma progresiva. A nivel visual el espectador va dejándose arrastrar por un juego sensorial y frenético de luces, explosiones y partículas en movimiento. Creemos que estas imágenes que sugieren inestabilidad, caos o la fluctuación de elementos son parte de una metáfora de la *sombra* del individuo. La idea que tenemos culturalmente de la bomba es la imagen de la destrucción en masa, del terror, de la maldad, factores diabólicos que atribuimos a la *sombra* en forma de comportamientos despreciables en el individuo. Al hilo de lo que contamos, Jung califica estos símbolos culturales como la «apertura del inframundo»¹²⁷ dado que el individuo abandona el racionalismo. Partiendo de esto, la bomba constituye dentro de esta obra de Lynch, el arquetipo de la autoaniquilación. No debemos olvidar nunca que todo ello implica al individuo soñador, Carrie.

A pesar de que la *sombra* es siempre asociada a lo oscuro y malvado, como veremos en el análisis de las gafas de Maddy, también posee aspectos positivos que sin embargo son reprimidos, como las facetas infantiles o aspectos que no hemos llegado a desarrollar. A partir de ahí, Lynch personifica los dos bandos: el mal a través de varios elementos con connotaciones negativas: los *woodmans* (leñadores) que habitan en la *Convenience Store*, Bob y un extraño insecto (Fig. 20) y el bien, mediante el Bombero y la Sra. Dido que realizan acciones salvadoras. Esta lucha que configura Lynch es una versión poderosa, íntima y visceral que explica cómo el origen del mal anida cuando se inicia la pérdida de la inocencia. El episodio, alejado por estilo de todo lo que hemos conocido hasta entonces de *Twin Peaks*, se erige tanto como una explicación

¹²⁷ JUNG, (1995), op. cit., p. 93.

colectiva a la problemática del mal como una visión concreta y personal de todo lo que anida en Carrie/Laura, y a la que Lynch hace referencia en una tercera parte dentro del episodio mediante las acciones del Bombero y la Sra. Dido.



Figura 20.

Izquierda: Imagen promocional de Robert Broski en el papel de *woodmans*.

Centro: Imagen promocional del personaje de Bob.

Derecha: El ser extraño se prepara para entrar en la boca de la niña.

Ahora bien, la claridad con la que Lynch nos habla en este octavo episodio no es la misma con la que trató anteriormente la obra. También es cierto que la situación profesional era otra. Mientras que en la serie clásica estuvo sometido a presiones por parte de la cadena, en esta ocasión Showtime dio carta blanca a los deseos del director. Ante esto, se entiende que en las dos primeras temporadas Lynch tuviera que adornar su relato y su estructura simbólica de una falsa normalidad y un falso entendimiento que hiciera que la serie llegara a todo tipo de público y así conseguir unos datos de récord para mantener la emisión.

No obstante, el plan de Lynch a pesar de tantos contratiempos se llevó a cabo, aunque por momentos resultó un tanto difuso. Según hemos hecho la lectura, la serie clásica y la posterior película se articulan en torno a la fase de *nigredo*. Parece contradictorio que una etapa que los alquimistas catalogan de etapa negra y los psicólogos de una terrible y dolorosa fase de reconocimiento tenga una fotografía edulcorada, potente y hasta a veces fantástica. Creemos que Lynch es consciente de ello, puesto que a pesar de la dureza de la misma es la etapa que más alejada se muestra de la realidad por su carácter

desconocido y vestido con ese halo de misticismo. Lo contrario ocurre en la tercera temporada en la que Lynch opta por aplicar un realismo demoledor. Prácticamente la totalidad de la temporada se asienta en una paleta azulada con grises y tierras que dan una sensación de oscuridad pero que, al contrario de lo que el espectador piensa, lo lleva a un mundo más reconocible por él. Es importante hacer esta aclaración puesto que, aunque Lynch nos señalara la puerta al inframundo en la tercera temporada a través de la bomba, este «lugar» ya estaba abierto desde un principio. Ya sabemos de sobra por sus anteriores obras que a Lynch le encanta realizar un montaje fragmentado puesto que así la experiencia del espectador toma un papel revelador en la obra.

Explicado esto, como ya avanzamos, nuestra elección de objetos solo remite a los símbolos más relevantes del proceso de *nigredo*, no los que explican en sí cuales son los contenidos traumáticos, complejos o contenidos reprimidos del individuo porque eso sería meternos en un análisis de evaluación puramente psicológico, aspecto alejado de nuestro ámbito de conocimiento.

2.4.1. Taza de café: *Solve et coagula*

Viajamos hasta el episodio final de la temporada clásica. Tras la fuerte explosión del banco y la finalización del certamen *Miss Twin Peaks* de forma prematura por el ataque de Windom Earl, las pistas dirigen a Cooper a la entrada de la **Habitación Roja**, en Glastonbury Grove, lugar al que previamente accedió Earl y una asustada Annie Blackburn. Después de asistir a la interpretación de la canción, *Sycamores Trees*, Copper se sienta, al igual que MFAP, en uno de los sillones. Con las miradas fijadas, MFAP comienza a hablar. «Cuando vuelvas a verme no seré yo». MFAP le ofrece un café al agente, y le indica que en esta sala de espera están algunos de sus amigos. En primer lugar, aparece Laura que saluda y le guiña un ojo, además de chasquear sus dedos. Laura desaparece, y en su lugar se presenta el anciano camarero con una taza de café. El anciano, sentado en el sillón vacío, se lleva la mano a la boca y realiza un sonido similar al de un resoplo exclamando «¡Aleluya!». Seguidamente, se levanta y camina hacia Copper ofreciéndole café. Entregada la taza, el camarero desaparece y aparece en su mismo lugar El Gigante/Bombero.



Figura 21. Plano: 243. Una taza de café apoyado sobre una mesita auxiliar

ANÁLISIS FÍLMICO							
Plano	Espacio/Situación	Tratamiento temporal	Transición	Encuadre	Ángulo	Movimiento cámara	Diálogo
243	Interior de la Habitación Roja	Indeterminado	Corte	PD	PIC	CI	Sin diálogos

Tabla 7. Análisis fílmico del plano 243.

La fuerza de este plano recae en la sencillez compositiva del mismo. El cuadro se divide en dos zonas espaciales delimitadas por una línea diagonal que atraviesa de izquierda a derecha y de arriba abajo. La zona superior corresponde al suelo zigzagueante de la Habitación Roja, y la zona inferior a la tapa o superficie de la mesa. Justo en la zona central del cuadro descansa el objeto protagonista de la escena. Si analizamos el fondo, relativo al suelo, observamos, para empezar, un desenfoque de los contornos que dotan al espacio de lejanía con respecto al primer plano, funcionando como soporte contextual para la composición, así como dirige la lectura del observador hacia el objeto central por medio de líneas verticales y horizontales que confluyen en éste. En el lado opuesto hallamos la superficie de la mesa donde el objeto queda

apoyado. Su simplicidad es máxima, ya que no precisa de ornamentación, a excepción de un filo plateado que recubre todo el perímetro de la mesa. Dicho elemento separa las dos zonas (suelo-mesa) de similares características en cuanto que son superficies planas y agrega corporeidad e identidad al elemento fragmentado que queda en fuera de plano.

Así pues, toda la atención se concentra en la taza de café, mitad iluminada, mitad en sombra, con los contornos claramente delimitados, quedando acentuada en el centro del espacio compositivo.

Respecto al color, el negro se erige como color predominante frente a los naranjas y rosados procedentes del reflejo de las cortinas rojas que rodean la estancia. Los contrastes de temperatura; frío-caliente y saturación, entre ambas zonas, reproducen una sensación de irrealidad acorde y sujeto al lugar en el que se encuentra.



Figura 22. Tres momentos en los que Cooper enseña el café a MFAP.

Volvamos al contexto donde reside nuestro objeto en cuestión. Tras la rápida desaparición del Gigante, MFAP comienza a frotarse las manos. Cooper coge el café que le ha dejado en la mesita auxiliar el anciano camarero. Haciendo el ademán de tomárselo, el hombre se percata que el líquido que había contenido se ha solidificado (Fig. 22), enseñándoselo sin mediar palabra a MFAP, que continúa frotándose las manos. Cooper manipula la taza y el café se vuelve líquido (Fig. 22), tirando sin querer parte de su contenido al suelo. MFAP deja de frotarse las manos y el café se vuelve muy espeso (Fig. 22). «Wow, Bob, wow. Fuego camina conmigo»¹²⁸ expresa impasible el hombrecillo. Un plano de una fuerte explosión se intercala, en el mismo momento que se escucha un

¹²⁸ Twin Peaks. episodio 22, Temporada 2. *Más allá de la vida y la muerte*, 1990, [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por David Lynch. Producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production, 10 julio 1991.

fuerte chillido de Laura entre luces azules parpadeantes. Solo y confundido, el agente se levanta y cruza la sala para salir por el otro extremo entre cortinas.

Tal y como plantea Lynch la acción, estamos frente a una reinterpretación de la primera fase de la Gran Obra alquímica; la *nigredo*. La taza que en la obra es icono perteneciente e indiscutible de Cooper pierde su identidad original desligándose en algún punto del personaje y tomando una nueva dimensión. La transmutación que sufre la sustancia adquiere carácter mágico encontrándose el objeto subordinado a las acciones de ésta. No obstante, la acción ilusoria está fuertemente unida a la acción de las manos de MFAP en base a la confrontación del plano-contraplano de ambas actividades. En este punto surge un diálogo entre ambos personajes; Cooper enseñando la combinación de estados de la materia y MFAP replicando con su movimiento de manos. Este planteamiento deja al descubierto una relación de influencia. MFAP comienza a frotarse las manos antes de que Cooper advierta que la taza se ha condensado. Al enseñarla, MFAP replica con el mismo gesto y de nuevo vuelve a cambiar el estado de la materia. Ninguno de los dos articula palabra, pero se advierte una pregunta incrédula por parte de uno y una respuesta socarrona por parte del otro. Es una descripción visual del proceso de *solve et coagula*, piedra angular de la alquimia.

[...] «*solve*», es decir «*la disolución*», es el primer paso de la realización de la Gran Obra, pues se ha de disolver el compuesto mezclado para separar lo puro de lo impuro, y después se ha de coagular, es decir, dar la forma definitiva.¹²⁹

La taza representa al vaso hermético –aunque ésta sea abierta– siendo el café negro de su interior el plomo, la *massa confusa*, lo caótico.¹³⁰ La frotación de MFAP indica la aplicación de calor. Para la transmutación de la materia en la alquimia es indispensable la acción del horno (atanor) que mantenga una temperatura uniforme. El sentido que toma la acción de MFAP es la de vincular el calor con el cambio de estado del café.

¹²⁹ AROLA, R. (2002): *La cábala y la alquimia en la tradición espiritual de occidente*. S.XVI- S.XVII. Mandala: Palma de Mallorca, p. 159.

¹³⁰ El término de *massa confussa* que utilizan tanto los alquimistas como Jung tiene como origen los primeros versículos de la Biblia correspondientes al Génesis: «Al principio Dios creó el cielo y la tierra. La tierra era soledad y caos, y las tinieblas cubrían el abismo; y el espíritu de Dios aleteaba sobre las aguas». Esa oscuridad es asociada a la sustancia negra (plomo) que los alquimistas utilizan para la transmutación. GRILLOT DE GIVRY, E. J. (2007): *La Gran Obra*. Barcelona: Ediciones Obelisco, p. 48.

Precisamente ese acto es la base de la expresión: ***solve et coagula***, donde el cuerpo se disuelve y separa para volverse a unificar y solidificar. El café espeso no es más que el proceso intermedio por el que se ve sometido el cuerpo. Insistimos en que esa separación y unión se refiere a que el individuo extrae del inconsciente todo aquello que le afecta, desagrade y rechaza de sí mismo (*sombra*) con la intención de conocer el porqué del efecto sobre él. Esto inicia la integración de esos contenidos conocidos como parte de una futura aceptación.

Así pues, la escena funciona como una explicación lógica, no solo a un incrédulo Cooper, sino a un espectador que debe hacer una profunda lectura y retirar de su pensamiento el simple hecho de que la aparición de esa taza es motivada por el amor de su personaje al café.

Tras la escenificación a nivel alquímico de lo que va a acontecer, Cooper comienza su travesía por los pasillos y salas, terminando **dividido en dos como parte del proceso de unión y división: Cooper, más tarde será Dougie y Bad Cooper/Mr.C.**

2.4.2. Gafas: La *sombra* como imagen fantástica

Maddy, sobrina de Sarah y Leland, llega a Twin Peaks consciente de su parecido con su prima muerta, como así la observamos al hablar con James, «¿Me parezco tanto a Laura?». ¹³¹ Madeleine parece quitarse las gafas con la intención de demostrar desde un principio que su físico queda asociado al de Laura. El objeto, por su parte, actúa como una barrera entre dos personajes – recordándonos el mecanismo propio de Superman–, a la hora de diferenciar a una joven mojigata como es Maddy de la mujer ardiente que es Laura. Nadie podría referirse a Laura, puesto que las gafas grandes son el objeto por excelencia que se relaciona con la joven de Montana. Ferguson vive rodeada por las personas que amaban a Laura; Donna y James, lo que hace que sea inevitable que la chica poco a poco adquiera algunos gustos y costumbres de Palmer, guardando siempre las distancias, como si la intención de ésta fuera suplantarla, como bien hizo en el engaño a Jacoby.

¹³¹ Twin Peaks, episodio 5, temporada 1, *El hombre manco*, 1990, [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por Tim Hunter. Producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production, 3 mayo de 1990.

02x01 Que el Gigante esté contigo/ May the giant be with you

Maddy rompe sus gafas

Plano: 276



Figura 23. Plano: 276. Maddy sentada en uno de los sillones del restaurant *Double R*.

ANÁLISIS FÍLMICO								
Plano	Espacio/Situación	Tratamiento temporal	Transición	Encuadre	Ángulo	Movimiento cámara	Relación con otros planos	Diálogo
276	Interior. Día Doble R	Adecuación	Corte	PMC	N	CI	267	Sin diálogos

Tabla 8. Análisis cinematográfico del plano 276.

Restaurante *Double R Diner*. Maddy sentada espera la llegada de Donna para entregarle las gafas de Laura. En la conversación entre ambas, nos muestran a Madeleine en un plano medio corto, sentada, con los brazos sobre la mesa, a pesar de que estos se encuentran fuera de plano. La composición triangular coloca al sujeto en su mayor parte en el lado derecho del cuadro, aunque el brazo derecho de Maddy queda cerca del margen izquierdo del cuadro, donde encontramos la pared del establecimiento que fuga en dirección oblicua hacia un punto situado fuera de plano y unas plantas que decoran a su vez la estancia. El centro de interés se encuentra en el rostro de Madeleine en respuesta a un diálogo gestual que se inicia por las reacciones arrojadas en torno al objeto –las gafas de Laura– que Donna se pone. El objeto de interés, las

gafas, se compone de unas grandes lentes circulares que se sitúan en el rostro del sujeto sin un fin más allá que el de caracterizar al personaje. Si atendemos a las líneas de fuerza, vemos como en la camisa de Maddy, la tapeta donde se colocan los botones llega a mitad del cuello, y tiende a dirigir la mirada al rostro de la chica como si fijara un objetivo.

Asimismo, dentro del cuadro, existe una figura difusa situada en el cuadrante superior derecho, al final de la estancia que, por su tamaño y tonalidad, nos da sensación de profundidad. A pesar de posicionarse como un objeto supuestamente sin importancia, la alineación con respecto al espacio que ocupa la cabeza de Maddy lo deja ver como un misterioso objeto que contrasta en luminosidad con el fondo. El objeto, no es la primera vez que aparece dentro del plano. En el capítulo 4 *Descansa en el dolor*, lo vemos asomado entre las plantas en la conversación que tiene lugar entre Harry, Cooper, Big Ed y Hawk reconociéndolo como un pato sonriente de juguete.

Desde la perspectiva del color, la gama de colores utilizados, gira en torno a los colores cálidos rojizos y marrones con el uso del verde como contraste de complementarios para dar equilibrio y estabilidad a la composición. Entre las tonalidades rojizas vemos como Maddy, vestida con una rebeca, se mimetiza con el entorno a consecuencia de que el sillón ostenta casi la misma tonalidad. Es la influencia de una luz clara sobre la espalda de la joven la que dibuja el volumen y los contornos, diferenciando así la figura del fondo. Por otro lado, observamos un cuadro decorativo de tonos tierras colocado sobre la pared creando un contraste lumínico, además de equilibrar y estabilizar la composición por la posición que ocupa el objeto.

Las gafas de Maddy adquieren una considerable importancia si lo analizamos desde el punto de vista del soñador, Carrie. La aparición de la chica está motivada por el **deseo de Laura de volver a empezar**. En una de las cintas de cassette que la joven Palmer graba para la terapia del Doctor Jacoby, referido en el episodio 8, *El último anochecer*, reflexiona acerca de por qué gusta tanto a los hombres, notando en su voz cierto disgusto porque las cosas no fueran así. A nivel narrativo, la entrada a escena de dicho personaje formula una serie de incoherencias y lagunas, suscitando en el espectador interrogantes que plantean el porqué estando tan unida a Laura, según lo asegurado por la joven, no ha conocido a Donna y a James. Maddy afirma haber visitado el pueblo durante sus vacaciones, pero la ausencia de sus progenitores al funeral de su sobrina nos lleva a pensar que todo es un pegote con el fin de otorgarle algo de contexto, si

bien, cuando Maddy desaparece, su madre telefona a Leland para avisar de que su hija aún no ha llegado a casa.

Aparte de estos pequeños detalles, lo que sí nos parece relevante es que Carrie desee y sueñe con alguien que solo toma la bondad y las buenas intenciones, como si quisiera resarcirse de la horrible vida que le ha tocado vivir. Este hecho implica a Maddy como *sombra* de Laura en el sentido en que **Maddy es todo lo que le gustaría ser, pero no es**. Resumimos el concepto brevemente. El niño emprende su desarrollo psicológico en el seno familiar constituyendo su personalidad entre las influencias de las pautas disfuncionales de sus familiares. El entorno explica lo que es «bueno» y desaprueba lo que ellos consideran como «malo». El niño crece convirtiéndose en una imagen opuesta a él con esos parámetros y destierra todas aquellas facetas que no entran en un «saco invisible».¹³² Más tarde, la reacción del niño es la de crear una falsa imagen que encubra parte de los aspectos reprimidos para protegerle de nuevas heridas.¹³³ Esto explica esa dualidad que marca tan bien el personaje de Laura. La imagen de Maddy contenida en Carrie es lo deseado, lo puro y lo honesto. Por oposición y contraste, Laura simboliza el complejo *persona*, resultado de la adaptación a las circunstancias sociales y culturales.

*El uno complementa –o con más frecuencia se opone– al otro. Persona y sombra usualmente son como opuestos exactos el uno del otro y, sin embargo, son tan allegados como dos gemelos.*¹³⁴

En *Twin Peaks* encontramos dos versiones o dobles a lo largo de la serie. Laura, Cooper, *Man from another place* (MFAP) o Caroline, son encontrados en su forma malvada. No obstante, Laura es interpretada con dos personalidades opuestas (Maddy y Laura) y una malvada. Ambas, terminan teniendo los mismos fracasos. La imposibilidad de amar libremente a James, en el caso de Laura es inherente en ella, la propia *sombra* (Bob/Leland) la incapacita (la chica es consciente de su situación cotidiana y sentimental, y desplaza a James de su vida). La opción de Maddy es ligeramente diferente: la relación sentimental de

¹³² JUNG, C. G. y otros. (2004a): *Encuentro con la sombra: El poder del lado oscuro de la naturaleza*. Barcelona: Kairós, p. 100.

¹³³ Ibid., p. 105.

¹³⁴ STEIN, op. cit., p. 149.

Donna y James impide que la chica pueda iniciar algo con el chico, pero alberga una esperanza dentro de sí al ser un factor exterior que puede cambiar. Sin embargo, al igual que Laura, Bob/Leland también aparece como condicionante negativo en forma de visiones, apariciones espontáneas dentro de su cabeza. Las dos tienen algo la una de la otra, las dos desean el Otro. Una por la seguridad en sí misma, la fortaleza y la sensualidad que desprende y la otra, por lo contrario; lo comedido, inocente y controlado. Al igual que Žižek afirma, en relación con el personaje de Alice en *Lost Highway*, que Alice produce el efecto de «esto no es una pipa» de Magritte,¹³⁵ Maddy funciona como esa idea o representación de Laura, como su imagen fantástica.

Precisamente las gafas son las encargadas de personalizar la imagen de la *sombra*. Indican cómo debe relacionarse el individuo con el entorno. Si el sujeto lleva gafas es Maddy y si no las lleva es Laura. No podemos pensar en el sujeto y el objeto por separado. Cuando Maddy lleva las gafas, como dijimos anteriormente, el objeto funciona como barrera si bien también es mediador entre el sujeto y su entorno. Las relaciones que surgen dentro de éste son diferentes a las habidas sin la existencia del elemento. Con Maddy todo adquiere un halo de inocencia, dulzura y sinceridad mientras que sin el elemento desaparecen dichas condiciones en favor de otras con inclinaciones más conflictivas. En el momento en el que Maddy se deshace de las gafas, queda expuesta a la realidad de Laura. Todo se vuelve más oscuro. No hay una conversión en sí como ocurrirá con Donna, hay una ruptura, un enfrentamiento sin integración. A Maddy le ocurre exactamente lo mismo que a Laura, acaba asesinada y arrojada al lago por Leland/Bob. La participación del personaje de Maddy en la obra constata la existencia de los opuestos. Laura es una proyección adolescente de Carrie, Maddy es una proyección de lo anhelado de Carrie y a su vez lo opuesto a Laura. Así, Carrie se encuentra enfrentada con su opuesto, su *sombra* como parte del proceso de reconocimiento y curación.

¹³⁵ ŽIŽEK, S. (2000): *The art of the ridiculous sublime. On David Lynch's Lost Highway*. Seattle: Walter Chapin Simpson Center for the humanities.

2.4.3. Cuadro: Cruzar el umbral

TWIN PEAKS: FWWM

La entrada al inconsciente

Plano: 496



Figura 24. Plano: 496. La Sra. Tremond junto a su nieto, le regala a Laura una fotografía

ANÁLISIS FÍLMICO							
Plano	Espacio/Situación	Tratamiento temporal	Transición	Encuadre	Ángulo	Movimiento cámara	Diálogo
496	Exterior. Día. Parking del Double R	Adecuación	Corte	PD	N	CI	Sin diálogos

Tabla 9. Análisis cinematográfico del plano 496.

El equilibrio de Laura comienza a tambalearse después de descubrir que Bob ha arrancado las páginas de su diario. Durante su servicio de *Meals on Wheels/Comida sobre ruedas*, una anciana ataviada de negro y un niño atraen a la chica: «Quedaría bonito en tu pared».¹³⁶ Sin identificarse ante Laura, la viejecita le entrega un cuadro donde vemos una fotografía de una puerta. El chico añade por su parte una advertencia a Laura; el hombre de la máscara se encuentra en el lugar donde guarda su diario secreto. La acción se desarrolla muy rápido. Laura se acerca a Shelly para excusarse por marchar, y al girar vemos a los personajes alejados, cercanos al bosque que se extiende en la trasera del parking. Al llegar a casa, la chica encuentra a Bob (el hombre de la

¹³⁶ Twin Peaks: *Fuego camina conmigo*, 1991 [DVD], dirigida por David Lynch, Estados Unidos. Cameo Media S.L.

máscara, según el chico), buscando el diario. Laura, espantada, sale de su casa y se esconde entre la vegetación, desde donde verá salir de casa a su padre.

La imagen que hemos escogido es el encuadre en primerísimo plano de una fotografía enmarcada desde una vista subjetiva. Ligeramente inclinado, el perímetro del marco queda por momentos fuera del campo visual, situando las dos manos del sujeto a ambos lados, una en la esquina inferior derecha y la otra, con un poco más de altura, en el lado izquierdo. En el centro de la composición se halla el elemento más importante de la imagen fotográfica, la puerta entreabierta en un encuadre general. Se trata, pues, de un espacio interior, una habitación o pasillo, representado en perspectiva isométrica. Las líneas arquitectónicas dibujadas poseen gran nitidez y precisión, estructurando y marcando perfectamente los planos de la sala. La fotografía muestra un ambiente convencional, cotidiano, sin embargo, la escena, genera una respuesta en el espectador en forma de interrogante, atraídos por un misterio detrás del objeto que es perseguido mediante la utilización de un solo elemento. La simpleza del mismo despierta cierto tipo de ansiedad y curiosidad debido, además, a la ausencia de un interior tras la puerta en el que mirar, posicionando al espectador como un *voyeur*. Los efectos de luz y sombra también contribuyen a dotar el ambiente de cierto secretismo. Desde nuestra posición en sombra, atisbamos una potente luz que rebota en la puerta, y refleja en una de las paredes, dividiendo ambas habitaciones; una oscura en primer término, y otra clara, tras la puerta, potenciando la existencia de «aire» y, por tanto, de espacio construido por elementos planos como son las paredes y el suelo. El color, agudamente utilizado, responde muy bien al contraste por complementarios, así como al claro y oscuro. El verde del paspartú contrasta con los tonos rojizos y tierras que pueblan la fotografía cuya función es diferenciar al objeto del espacio donde se encuentran los personajes. De esta manera, evitamos centrarnos totalmente en la fotografía con riesgo de perder la referencia narrativa. Otra de las estrategias que busca el plano es separar objeto de fondo, por ello la aparición del brillo en el marco derecho. Esta luz descubre la textura plástica del objeto, y de nuevo nos separa de estar imbuidos en la imagen representada. El plano, como vemos, perfectamente elaborado, encierra un elemento importante que colabora con el objetivo que tiene el director, centrar toda la atención en la puerta representada. Nos referimos al hecho de que el marco del cuadro posea un color similar a los de la fotografía. En lugar de acentuar este aspecto y dotar

de más volumen el objeto, se escoge la manera de disuadir la mirada y como decimos, centrarla en la puerta. Una estrategia que funciona a la perfección.

Bajo nuestro punto de vista, éste es un plano con una riqueza expresiva enorme. Como hemos dicho, las sensaciones que despierta en el espectador originan numerosos interrogantes, pero también en el personaje. No olvidemos que, al ser un plano subjetivo, el observador está en el lugar del sujeto cinematográfico y mira a través de él. De alguna manera, quedamos hipnotizados con la imagen de la puerta al igual que le ocurre a Laura. La pregunta que surge sería, ¿por qué Laura coloca el cuadro?

El objeto despliega todo su potencial seductor y perverso reclamando un tipo de interpretación a los códigos que se muestra en él. Nos interpela a acercarnos. De hecho, el objeto actúa cuando el individuo lo observa. Ahora bien, la activación del objeto hace que el observador busque la experiencia placentera a través de la implicación de procesos de pensamientos y enlaces de representaciones. Se propicia pues un sentido básicamente conceptual donde la imagen de la puerta opera como médium entre el observador y una dimensión intelectual y sensitiva, pero sin despojarse de la función utilitaria del objeto, la decoración.

En el contexto narrativo de la obra, la imagen de la puerta indica una vía de escape, fácilmente argumentable por la sucesión de espantosos acontecimientos. No obstante, la lectura simbólica en el marco psicológico identifica la puerta, el agujero y los orificios como símbolo de lo femenino que implica el paso a otro lugar,¹³⁷ desvelándose como la entrada al «seno de la tierra» (femenino) o mundo subterráneo¹³⁸ como acción de renacer.¹³⁹ Este argumento, identificado en muchas culturas ancestrales,¹⁴⁰ empujaba al adepto a

¹³⁷ CIRLOT, (1992), op. cit., 376.

¹³⁸ NEUMANN, E. (2009): La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente. Madrid: Editorial Trotta, S.A., p. 162.

¹³⁹ *Ibíd.*, p. 163.

¹⁴⁰ Entre los ejemplos que expone Neumann, nos parece muy interesante la ceremonia primitiva de iniciación de la tribu Namba de Malekula. A través del estudio de John Layard sobre la realización de dólmenes que rodeaban el recinto sagrado, descubrimos el rito de Iniciación a la virilidad que consistía en que los adeptos debían pasar y permanecer en el interior del lugar durante un determinado tiempo para, posteriormente, renacer a una nueva vida. Esta idea nos parece muy acorde para ilustrar que el proceso de transformación siempre ha formado parte de la cultura del ser humano, siendo en parte una necesidad. GREEK LOVE THROUGH THE AGES. «Stone men of Malekula by

recorrer un camino sin opción a la marcha atrás con el objetivo de purgar y superar el peligro con entereza.

Con la chica totalmente dormida, entramos en la habitación. Para buscar la profunda inmersión del espectador Lynch opta por un punto de vista subjetivo. Como Alicia, Laura atraviesa la puerta. La señora Tremond invita con gestos a seguir adentrándonos. La primera lectura que hacemos de ello es que cruzar la puerta conlleva tener un encuentro por lo que puede ser indicativo de enfrentamiento ya sea con uno mismo o con otro individuo en forma de proyección. Tremond, vestida totalmente de negro, es la personificación de la «muerte» pero en el sentido iniciático de renovación y renacimiento. No obstante, Lynch parte del discurso renacentista sobre la vejez. Así como ya lo utilizó para simbolizar al anciano Cooper como sinónimo de sabiduría, Tremond contrasta con su visión de fealdad y decrepitud corporal aspectos asociados con la maldad, el vicio o la muerte¹⁴¹ (*sombra*). Pese a ello, la muerte en *Twin Peaks* debe ser entendida en sentido figurativo, como cambio de estado. El adepto debe «morir» para renacer en una vida superior. El candidato debe convertirse en neófito. Si esto no ocurre no puede iniciarse el cambio, puesto que no habrá un abandono de una vida pasada. Precisamente la función de la anciana no solo es establecer el contacto de Laura con la idea de la muerte como única salida hacia la transformación, es entregarle la **llave** para abrir el inconsciente, la puerta de la esperanza por la que tiene que traspasar a otro lugar y tomar una decisión. Este cometido convierte al elemento en objeto mágico siendo este el que empuja al poseedor a cruzar el primer umbral del camino el héroe. En este sentido, el personaje de Bobby confiesa al terapeuta de la chica que Laura sentía el deseo de morir¹⁴² por lo que revela que finalmente Palmer estaba preparada para comenzar el viaje iniciático. En conclusión, el objeto **pretende conseguir la abducción** del sujeto de modo que al cruzar el umbral le lleve a una realidad distinta. Ahora bien, ¿qué hay detrás de la puerta?

John Layard». [Página Web], [consulta: 2 Enero 2020]. Disponible en: <https://www.greeklove.com/oceania/stone-men-of-malekula-by-layard>.

¹⁴¹ DÍEZ, M. E y GALERA, E. (2003): «Venerables ancianos» y «viejas alcahuetas»: imágenes pictóricas en la Edad Moderna». En *Cuadernos de Arte*. Universidad de Granada, Vol. 35. pp. 29-40. [En línea], [Consulta 3 junio 2022]. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/8903/7463>.

¹⁴² *Twin Peaks*, episodio 06, temporada 1, Los sueños de Cooper, 1990, [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por Lesli Linka Glatler. Producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production, 10 mayo 1990.

Llegados hasta este punto nos parece apropiado hacer un alto en el camino para subrayar una de las señas de identidad del cine de Lynch. Nos referimos al uso del no-lugar como espacio íntimo, personal, hasta cierto punto onírico donde se ven reflejadas mediante acciones surrealistas las inquietudes del individuo. Nos gustaría hacer un breve acercamiento a los no-espacios de la obra de Lynch con el objetivo de comprender la naturaleza del mismo en la serie.

En 1993 Marc Augé, antropólogo y filósofo francés, crea el término «no-lugar». Una particular visión de los espacios que carecen de identidad, historicidad o comunicación, esta última en su acepción de relación. Un espacio de transición para las personas.¹⁴³ Un concepto subjetivo y muy discutible entre los entendidos. Sin duda, la discusión sobre si aeropuertos, supermercados, autopistas, centros comerciales, etc. se pueden considerar como no-lugares, no es un debate que se precise dentro de esta investigación. Es mucho más difícil de lo que suponemos.

En la obra de Lynch, podemos decir que el no-lugar dispone de características muy precisas y comunes en todas ellas. En su primer largometraje, *Eraserhead* (1977), viajamos al espacio que se sitúa detrás del radiador del pequeño y oscuro apartamento de Henry Spencer (Fig. 25). Es frecuente que estos lugares guarden una estética particularmente teatral en la que los elementos más destacados que forman parte de ella son unas largas cortinas que cubren las paredes, unas luces parpadeantes y algún tipo de butaca o sillón. Todo ello, aderezado con una simbología milimétricamente estudiada. Un lugar onírico donde las leyes naturales del espacio-tiempo de nuestro mundo no funcionan, pero son siempre coherentes dentro de la narración del mismo. Un ejemplo que ilustra a la perfección a lo que nos referimos es el Club Silencio de *Mulholland Drive* (Fig. 25),¹⁴⁴ aunque no siempre es así.

En el extremo opuesto se encuentra el teatro de *Rabbits* que se incluye dentro del largometraje *Inland Empire* (2006) (Fig. 25).

¹⁴³ AUGÉ, M. (2000): *Los «no-lugares». espacios del anonimato. Antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A., [p. 83].

¹⁴⁴ El escenario real del Club Silencio de *Mulholland Drive*, vuelve a aparecer como otro no-lugar, en *Twin Peaks Return*, recreando la Logia Blanca en la que el Bombero crea el orbe con la esencia de Laura, que más adelante analizaremos en el apartado 5.1 *Las semillas del tulpa*.



Figura 25.

Arriba: La mujer de detrás de la estufa, en *Cabeza Borradora*.

Centro: Escenario de El Club Silencio de *Mulholland Drive*.

Abajo: Representación teatral de Rabbits, contenida en *Inlad Empire*.

En esta ocasión, Lynch prescinde de las cortinas para componer la sala de estar de una casa donde tres humanoides entran, salen y conversan, recreando con sonidos de aplausos o risas una *sitcom* en la que no se olvida la esencia teatral. En el caso de *Lost Highway* las cortinas no forman parte de un escenario, sino que se integran en la decoración de la casa de la pareja de protagonistas; Fred (Bill Pulman) y Renee (Patricia Arquette). El no-lugar, como tal, solo aparece al final del largometraje. El retorno de Fred, después del ejercicio de transfiguración de Pete, y justo después del coito con Alice, desemboca en una conversación con el Hombre Misterioso (Robert Blake) en una cabaña en mitad del desierto (Fig. 26). La ambientación de la habitación vuelve a contar con la existencia de un sillón y un sofá, aunque, como ya hemos mencionado, con la ausencia de cortinas. No obstante, y al igual que en *Twin Peaks*, el Hombre Misterioso ocupa el mismo lugar que MFAP como guardián del umbral.



Figura 26. El Hombre Misterioso en el interior de una cabaña en mitad del desierto.

Como hemos visto, la singularidad de estos espacios no se puede equiparar a los espacios comúnmente descritos por el concepto que atendemos. Van mucho más allá de lo físico, si bien se entiende como un espacio de tránsito espiritual o de la consciencia del individuo.

[...] en la concepción irlandesa de la habitación, la casa simboliza la actitud y la posición de los hombres frente a las potencias soberanas del otro mundo. [...] La casa significa el ser interior, según Bachelard; sus plantas, su sótano y su granero simbolizan diversos estados del alma. [...] La casa

*es también un símbolo femenino, con el sentido de refugio, madre, protección o seno materno.*¹⁴⁵

En *Twin Peaks* la presencia del no-lugar viene originalmente adherida a la existencia del objeto. El cuadro de la puerta opera como vía de entrada al espacio. Le confiere materialidad y a la vez le da la posibilidad de coexistir con la «realidad». El objeto se muestra como mediador entre planos, como recibidor o antesala del no-lugar. No obstante, no es la única fórmula que Lynch propone de entrar. Al final del propio largometraje, Bob accede a la zona por el círculo con los doce sicomoros del bosque. La diferencia entre ambos caminos radica en qué personaje cruza el umbral. En el caso del objeto, solo Laura accede a través de él mientras que Bob, Cooper o Windom Ear lo hacen a través del bosque.



Figura 27. Plano: 458. Interior de la Habitación Roja.

Dentro de la estancia hay algunos objetos que destacan (Fig. 27) aunque con un fuerte hermetismo. Sabemos que la escultura de la Venus, lejos de entenderse como parte de la decoración posee un simbolismo concreto. La clave está en entender los cambios de lugar de la pieza en la estancia y su transfiguración dentro del plano. Así Lynch dota al elemento de algo más. No solo le da importancia narrativa y simbólica a través de planos detallados, por

¹⁴⁵ CHEVALIER, y GHEERBRANT, op. cit., p. 258.

momentos le insufla vida, le confiere el papel de vigía. Lo mismo ocurre con el anillo que aparece sobre la mesa de formica y que analizaremos más adelante. Por otro lado, observamos una lámpara en la mesita auxiliar de al lado de Cooper. Esta lámpara, es una réplica de la original (Fig. 28) que formó parte de la Exposición General de segunda categoría de Nueva York de 1939, *New York World's Fair*. La exposición, cuyo lema era «El mundo de mañana», se centraba en aspectos tan diversos como la política, el arte, la arquitectura, la alimentación, la comunicación, el transporte y los negocios.¹⁴⁶



Figura 28. Réplica de la lámpara de Saturno vendida en la *New York World's Fair*.

Si bien Lynch nunca concede importancia en el plano a este elemento, sí lo posiciona en un lugar concreto y revelador. Si analizamos el espacio observamos que la estancia se divide en dos zonas delimitadas por la agrupación de sillones. A la izquierda uno y a la derecha dos. En el par de sillones la mayoría del tiempo siempre están sentados Laura/Carrie, MFAP y Mike, el manco, aunque también lo ocupan por momentos otros personajes como el viejo camarero, el Gigante o Leland. Sin embargo, el sillón de la izquierda solo lo ocupan dos personas; Cooper y en el final del largometraje, Laura. La comunicación entre personajes establece la organización del espacio. Los personajes que se posicionan en la zona derecha son habitantes comunes de la estancia y emiten sus mensajes al visitante que proviene del exterior y que se sienta en el sillón de la izquierda, convirtiéndose en receptor. Haciendo una primera lectura de la forma del objeto por asociación, podemos afirmar que se trata del planeta Saturno al ser el único del sistema solar que posee anillos.

¹⁴⁶ MURGA CASTRO, I. (2013): «La Exposición Internacional de Nueva York de 1939: arte, arquitectura y política en el fracaso del 'Mundo del Mañana'». En *Arte y Ciudad*, núm. 3.1, pp. 349-366. [En línea], [consulta: 3 Febrero 2017]. Disponible en: <https://www.arteyciudad.com/revista/index.php/num1/article/view/124>.

Bajo esta premisa en *Mysterium Coniunctionis* Jung, recoge las palabras de Heinrich Khunrath en *Amphitheatrum sapientiae* e identifica a Saturno con el plomo.

*Sobre el plomo= Saturno hay que señalar que desde el punto de vista astrológico es, ciertamente, un maleficus al que se achaca lo peor, pero a la vez es un purificador, pues la verdadera pureza solo se alcanza mediante el arrepentimiento y la expiación del pecado.*¹⁴⁷

Las palabras de Khunrath corroboran que el plomo es el material más apropiado para la realización de la Gran Obra en la alquimia empírica. Lynch lleva esta correspondencia Saturno-plomo al lugar del adepto. Como explicamos, en el sillón solo se sientan Cooper y Laura, Cooper como héroe que realiza el viaje y *animus* de Carrie y Laura, proyección de ésta. De esta manera surge una relación de identidad que se inicia desde el objeto hacia el sujeto ubicado en la posición de invitado. Digamos que el objeto señala al sujeto como adepto, como el plomo alquímico que ha de transformarse o el individuo que emprende el camino hacia la individuación. Como todos los elementos en mayor o menor medida, el objeto posee una relación con su entorno. En este caso en concreto, su simbolismo alquímico deja al descubierto el significado del lugar. Para los alquimistas el vaso hermético es el elemento por excelencia del proceso puesto que en él colocarán la sustancia para transformar. Si Cooper como venimos diciendo es el plomo, la Habitación Roja es el equivalente al vaso hermético. En el final de la temporada dos la estancia deja patente su hermetismo atrapando a Cooper durante 25 años. Durante todo este tiempo la habitación parece haber cocinado al agente tal como el alquimista cocina el plomo hasta purificarlo.

Siendo así, respondemos a la cuestión ¿hacia dónde nos lleva? que nos planteaba el cuadro de la puerta. Sabemos que el cuadro es la llave para cruzar el umbral y que en él se circunscribe el «morir» para «renacer» (*solve et coagula*). Al otro lado del umbral está el vaso hermético, donde se realiza el proceso. Trasladado de una manera más entendible, la Habitación Roja representa el inconsciente, la psique, la mente del propio individuo donde se

¹⁴⁷ JUNG, (2007), op. cit., p. 324.

llevará a cabo la individuación. Algunos autores asocian al inconsciente con el inframundo o el infierno como lugar de tormentos.¹⁴⁸

2.4.4. La energía psíquica: canales para desplazamientos

La puesta en escena en la obra de Lynch guarda detrás un sólido y milimétrico estudio, al que, por supuesto, hay que añadirle la aplicación del sonido y la música. Este aspecto es cuidado con recelo en cada una de sus obras, ejemplo de ello es la recomendación por escrito que el director mandó entregar a todos los cines en los que la cinta de *Mulholland Drive* se proyectara. El consejo no era otro que aumentar ligeramente el volumen, ya no solo por el hecho de que las palabras de los actores a menudo eran susurradas, sino también por la importancia de una música ambiental que crea y no adorna el entorno.

Como podemos esperar, *Twin Peaks* no será la excepción. El estudio técnico del sonido o la música queda fuera de nuestra investigación, sin embargo, atenderemos brevemente a los sonidos que emergen de objetos relacionados con la electricidad y la energía. El porqué de acercarnos a estos sonidos radica en que el objeto está íntimamente vinculado al sonido que emite. En estos casos si desvinculamos el sonido del objeto el símbolo desaparece y queda un objeto carente de significación. Para hacer la tarea más fácil, hemos clasificado los objetos en cuanto al sonido que les caracteriza. Estos son: sonido contador Geiger, sonido reactor y sonido eléctrico.

En lo que respecta al «sonido contador Geiger», éste no ofrece ningún tipo de secreto. Su denominación viene dada por lo que es. El ruido es escuchado por primera vez en los primeros minutos de la tercera temporada, en el encuentro entre el Bombero y Cooper. Originado desde una gramola, lo volvemos a escuchar en el penúltimo episodio, justo cuando Laura se suelta de la mano de Cooper en el bosque.

Nos encontramos aquí otra vez con una referencia directa, esta vez sonora, a los vestigios de una bomba. La función del artefacto en nuestro mundo físico es medir la radiactividad del lugar. Luego, el sonido implica la existencia de

¹⁴⁸ CIRLOT, (1992), op. cit., p. 251.

radiación. La explosión de la bomba Trinity describe de forma metafórica el estado de caos del inconsciente, la radiación nuclear que propaga es el equivalente a la energía que compone el inconsciente. Uno de los diferentes medios por el que la energía/radiación fluye, en el contexto narrativo, es la radiofrecuencia. Primeramente, desde una gramola en la casa del Bombero, aparato por excelencia incluido en el imaginario *lynchiano*, y más tarde por los aparatos radiofónicos de los años 30 hallados en el interior de la *convenience store*.

Íntimamente relacionado con este, descubrimos el catalogado como «sonido del reactor». Aun no siendo uno de los sonidos más característicos y reconocibles, este rumor ocupa un lugar estratégico en la obra. El sonido en sí puede haber sido extraído, a nuestro entender –y después de realizar una amplia investigación–, del Reactor Nuclear Breazeale (RNB) o quizás de algún aparato similar. Éste se ubica en el Centro de Ciencia e Ingeniería de Radiación de la Universidad de Pensilvania.¹⁴⁹ El ruido que proviene del arranque del reactor, –sumergido en una piscina– así como en la aplicación de más revoluciones, es semejante a la base de muchas de las piezas sonoras de la tercera temporada. Sin duda, el momento más nítido donde lo escucharemos es en el inicio de la cabecera de cada capítulo. La duración es de varios segundos. El sonido empieza a ser audible en la aparición del logo de la productora, Rancho Rosa, y, tras una pausa, prosigue en la primera imagen de la cabeza. En la espesa niebla, bajo el rostro de Laura, se abre el paisaje vegetativo entre montañas, el sonido cesa justo en el momento en el que aparece el nombre de la serie, enlazando con el tema principal.

Las características del reactor nuclear son, en términos generales, iniciar, mantener y controlar la energía, procedimientos que pueden extrapolarse a nivel psicológico, aunque no desde la misma perspectiva. La psique del individuo no posee un dispositivo equiparable al reactor pues, como dice Jung, el movimiento de la energía psíquica depende de la tensión entre fuerzas opuestas y las funciones que rigen las leyes de autorregulación. No obstante, en la serie, Lynch se vale del funcionamiento de una central nuclear para simbolizar y mostrar los principios de la teoría jungiana. De esta manera construye su propio reactor nuclear, una campana situada en la residencia del Bombero y la Srta. Dido (Fig.

¹⁴⁹ LANDRES, A. (2016): «Breazeale nuclear reactor start up, 500kW, 1MN, and shut down». En *Youtube*, [archivo de video], [en línea], [consulta: 11 septiembre 2017]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=UxQdS0pbpKo>.

29), y que podemos ver dentro del episodio 8 *¿Tienes fuego?* de la tercera temporada.



Figura 29. Plano: 180. El Bombero desconecta la señal de alarma del artefacto en forma de campana.

Si realizamos una breve búsqueda por la red, observaremos que, en general, los reactores de las plantas nucleares se preservan dentro de una estructura de contención. Estos habitáculos poseen un diseño estructural en forma de edificio de grandes dimensiones con techos abovedados usualmente de acero u hormigón o la mezcla de ambos, evocando, en algunos casos, apariencia de bala o campana como el edificio de la central nuclear de Vendellós (Tarragona). Dejando de lado la comparación estética entre el habitáculo real y ficticio, que más o menos puede ser acorde, nos centramos en la función que desempeña en la narrativa.

La escena en cuestión muestra como la Srta. Dido disfruta tranquilamente de la melodía que suena desde la gramola. Seguidamente, la campana rompe la aparente calma emitiendo un sonido de alarma que perturba el ambiente. Ante la insistencia del sonido, el Gigante/Bombero aparece y se acerca al panel de botones del artefacto, desactivando el ruido. A continuación se traslada a un gran teatro y, tras ver una serie de imágenes relacionadas con el nacimiento de Bob y el extraño insecto aparecido en el desierto de Nuevo México, procede a la creación de un orbe dorado con la energía de su cuerpo.

Nuestra lectura de este y otro momento que veremos a continuación, se basa en la acción de la energía regresiva.

A riesgo de caer en el debate, la contradicción y la errata, nos ceñiremos a un concepto general, aunque, en determinados momentos, nos adentraremos en algunos aspectos más profundos. Más que definir el término de energía, analizado por muchos autores y que levanta gran controversia, debemos atender la función de ésta. Para Jung el movimiento oscilante entre opuestos¹⁵⁰ causante de tensiones y conflictos, es, básicamente, el encargado de generar las energías. La cantidad de energía liberada y originada, «*varía en relación a la razón directamente proporcional a la profundidad del conflicto interno*».¹⁵¹ Jung apunta que «*cuanto mayor sea la tensión entre dos pares de opuestos, tanto más grande será la energía que proviene de su oposición*».¹⁵²

Luego de este principio, se rigen dos más, basados en la autorregulación. Uno, denominado principio de equivalencia, y otro, el principio de entropía. El primero de ellos tiene una función conservadora, es decir, se encarga de mantener la misma cantidad de energía, no aumenta ni disminuye, esto es, que la energía utilizada o consumida «aparece en otra parte en cuanto de igual magnitud de la misma o distinta forma energética».¹⁵³ Ello implica una compensación, realizada por la función entrópica consistente en atraer a los opuestos y rebajar la cantidad de energía en los extremos, dando lugar al equilibrio.

Ahora bien, Jung utiliza el término «libido» como designación de la energía psíquica –al igual que lo utilizaremos nosotros–, pero no desde la concepción sexual de Freud. La libido es entendida como las necesidades humanas o instintos, ya sean de índole alimenticia, afectiva, emocional o sexual.¹⁵⁴ De acuerdo con esto, la energía se desplaza en dos sentidos: progresivamente y regresivamente. En la fase progresiva la energía se mueve hacia adelante, de

¹⁵⁰ Los opuestos son entendidos por Jung, como fuerzas antagónicas, contrastes. Por ejemplo, el hecho de tener un pensamiento positivo implica tener uno negativo, aunque no seamos conscientes.

¹⁵¹ JUNG, C.G. (2011): *Aion. Contribuciones al simbolismo del sí-mismo*. Madrid: Editorial Trotta S.A., p. 27.

¹⁵² *Ibíd.*

¹⁵³ BUSSE, L. (1903): *Geist und Körper, Seele und Leib*. Leipzig. Citado por JUNG, (2004), op. cit., p. 20.

¹⁵⁴ JUNG, C.G. (1998): *Símbolos de la transformación*. Barcelona: Editorial Paidós, p. 147.

forma que el individuo se siente satisfecho con el entorno y ofrece su mejor versión. Sin embargo, la existencia de obstáculos en el desarrollo de la actividad provoca una «ruptura en los opuestos», interrumpiendo la progresión, por lo que la energía cambia de sentido hacia una trayectoria regresiva. En esta fase la actividad inconsciente invade al consciente. De esta manera, todo lo que estaba excluido comienza a manifestarse en forma de comportamientos neuróticos, irracionales e inmorales.¹⁵⁵

Especialmente relevante es el «sonido eléctrico». Su aparición se limita al largometraje, aunque hay alguna variación que se añade sobre el ruido. En la tercera temporada, sobre todo, se añaden otros sonidos que cambian la base de éste, pero no su concepto. Dentro de la obra, la descripción que MFAP realiza es particularmente ilustrativa. En su presentación frente a Cooper, en el interior de la Habitación Roja, confiesa ser El brazo y poseer un sonido. En medio del absoluto silencio, el hombrecillo coloca la mano en su boca y emite un alarido similar al grito de guerra indio.

Conforme a ello, la emanación de este sonido no se limita solo a una expresión humana, sino también es emitida por un conjunto de objetos. Veamos cuáles son.

2.4.4.1. Objeto 1: Poste nº 6: «Yo ya he viajado bastante»¹⁵⁶

Una anciana curiosa se asoma al interior de la caravana de Teresa Banks, mientras los agentes del FBI y Carl Rodd toman café. Desmond se dirige a la mujer preguntando por su relación con la chica fallecida, pero ésta se marcha sin decir nada. Rodd se queda pasmado, con la mirada perdida. Se intercala una imagen de un tendido eléctrico.

El primer plano en contrapicado muestra en el centro del cuadro un poste de madera en posición vertical. El cableado, que se extiende en perpendicular al elemento principal, termina por componer una cruz. Irregular, es conectado a unos soportes metálicos y pequeñas cajas negras, que sobresalen tanto del poste como de una barra metálica adherida a la madera, dibujando líneas rectas y curvadas, formándose así una pequeña maraña. Desde la parte alta del poste, la cámara realiza un seguimiento descendente hasta la altura de los ojos, donde

¹⁵⁵ JUNG, (2004), op. cit., p. 36.

¹⁵⁶ *Twin Peaks: Fire walk with me*, 1992 [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por David Lynch. Producido por New Line Cinema Ciby 2000.

se detiene, mostrando dos láminas de chapa. La primera de ellas, con una secuencia de números negros sobre un fondo amarillo. La segunda, de mayor dimensión y cuadrada, en la que se dispone un seis, también realizado en metal. El color no toma un peso importante en la composición. El fondo, un cielo potente azul y prácticamente despejado al amanecer, funciona muy bien como lienzo neutro, sobre el que destaca en todo momento el elemento fijo y los cables negros que dibujan líneas. Todo el paneo, como podemos suponer, es acompañado del alarido de MFAP. Cuando por fin se detiene, el plano siguiente nos vuelve a mostrar a Rodd, aún absorto, recuperando la consciencia a través de nerviosas caladas de tabaco.

TWIN PEAKS: FWWW

Caravana de Teresa Banks

Plano: 240



Figura 30. Plano: 240. Poste de luz ubicado en el parque de caravanas La Trucha gorda.

ANÁLISIS FÍLMICO							
Plano	Espacio/Situación	Tratamiento temporal	Transición	Encuadre	Ángulo	Movimiento cámara	Diálogo
240	Exterior. Parque de Caravanas La Trucha Gorda	Adecuación	Corte	PD	CPIC	Paneo	(Sonido eléctrico)

Tabla 10. Análisis cinematográfico del plano 240.

Como primera toma de contacto hacia la simbología del objeto, y antes de meternos en el análisis simbólico del sonido, descubrimos que el poste de luz cuenta con una importante connotación hacia lo sexual, en cuanto a la forma

fálica se refiere. El contrapicado confiere al objeto más entidad y robustez, erguido como principal elemento. Esta condición sexual adherida al objeto es significativa, puesto que una de las primeras imágenes que tenemos de Laura en la película es el encuentro a escondidas con James, donde la chica deja entrever un querer y no poder hacia el chico. Esto sería entendido como un retroceso de la libido de Laura que acarrearía una neurosis. «La resistencia que su no-querer opone al querer, es lo único susceptible de motivar aquella regresión que puede ser el punto de partida de un trastorno psicógeno».¹⁵⁷ Laura se obliga a no enamorarse de James como mecanismo de defensa y como medida para proteger al chico de su «fuego». Esa resistencia al amor, como apunta Jung, produce incapacidad para amar. Las consecuencias de ello son los continuos escarceos sexuales con diferentes individuos, sin restringir sexo ni edad. Para nosotros, el hecho de poseer un posible trastorno explica la conducta desmedida de la joven.

Ahora sí, adentrándonos en la emisión de sonidos, estos son introducidos con una imagen representativa de un objeto, normalmente cables, enchufes, cuadros eléctricos o postes de luz, si bien también encontramos emisiones que no están directamente realizadas por MFAP, pero sí aglutinan el mismo significado. En concreto un siniestro sonido que aparece, cuando Sam Stanley y Desmond realizando la autopsia de Teresa Banks encuentran una letra bajo una de las uñas, o cuando Phillip Gerard/Mike increpa a Leland y a Laura desde su camioneta. El zumbido que acompaña a la imagen, bajo nuestro punto de vista, se compone de una base sonora similar al ruido de una sierra eléctrica seccionando el metal.¹⁵⁸ Tras unos ajustes, el sonido se convierte en un rumor agudo y muy perturbador.

Aparte de ser sonidos inducidos o emitidos por elementos eléctricos, todos ellos son originados por figuras provenientes del inframundo (inconsciente). Evidentemente, el caso de MFAP es el más claro, pero la letra bajo la uña de Teresa es depositada por Leland/Bob, y Phillip Gerard es el anfitrión de Mike, sujeto que queda encerrado en el interior de la Habitación Roja. Como apunte

¹⁵⁷ JUNG, (1998), op. cit., p. 186.

¹⁵⁸ EVOLUTION POWER TOOLS (2016): «Evolution Evosaw355: The small engine doctor tool review!». En *Youtube*, [archivo de video], [en línea]. [Consulta: 11 septiembre 2017]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=CNnQle0Lhic>.

final, destacamos un elemento constante, la imagen detallada del ruido estático de la televisión. Aunque no en todos los casos, dicha abstracción, casi siempre levemente sobreimpresionada, se asocia entre otras cosas al cableado eléctrico.

A partir de estos conceptos, la lectura que extraemos es la siguiente. Tenemos claro que la radiación nuclear está asociada a la energía psíquica, por lo que no nos será muy difícil asociar la electricidad al mismo concepto, dado que la radiación no deja de ser el fenómeno de propagación de la energía, ya sea a través de ondas electromagnéticas, ionizantes, solares, nucleares, etc. Así pues, la electricidad que es la libido/energía psíquica de Carrie se configura de dos partes esenciales.

El medio o vehículo: La energía libidinal, electricidad, está bajo la configuración de redes eléctricas que se conectan en un mapa de objetos situados en el espacio; poste de luz, enchufe, tendido eléctrico, radio, televisión, teléfono, etc., son el medio por el que las figuras libidinales se trasladan por Twin Peaks, Dear Meadow, Buckhorn, Las Vegas, Nueva York, etc.

Imágenes libidinales:¹⁵⁹ La evolución regresiva que se alimenta de conflictos (fango abisal) refleja figuras libidinales simbólicas tales como MFAP, Los Tremond, Mr.C, Bob, *Woodsman*, etc. En cambio, la evolución progresiva adaptada al medio constituye figuras como el Gigante/Bombero, Srta. Dido, Naido, Freddie Sykes o Lady Leño.

¹⁵⁹ Cuando nos referimos a las imágenes simbólicas de la libido, debemos tener en cuenta que éstas son el producto de la función trascendente, puesto que el concepto de libido no tiene forma, sino que se personifica en imágenes.

2.4.4.2. Objeto 2: Entradas y salidas

TWIN PEAKS: FWWW

Caravana de Teresa Banks

Plano: 215



Figura 31. Plano: 215. Primer plano del enchufe en la caravana de Teresa Banks.

ANÁLISIS FÍLMICO							
Plano	Espacio/Situación	Tratamiento temporal	Transición	Encuadre	Ángulo	Movimiento cámara	Diálogo
215	Interior. Día. Caravana Teresa Banks	Adecuación	Corte	PD	PIC	Paneo de descripción	Sin diálogo

Tabla 11. Análisis fílmico del plano 215.

De todos los objetos que pueblan un hogar, Lynch decide pararse en uno en particular. La primera toma de contacto de los Agentes Desmond y Stanley, dentro de la caravana de Teresa Banks, tiene como primer protagonista un enchufe. La intención del autor es firme en su empeño de destacar el objeto. La cámara inicia un paneo general de la estancia, pero, lejos de mostrar todo el espacio, se detiene en el objeto, desechando la posibilidad de seguir su recorrido. Ese recurso nos empuja a entender que el paneo solo funciona como contexto, puesto que el propósito es destacar un detalle, que quizás para muchos pueda pasar por alto. El movimiento de la cámara, análogo al movimiento natural que el individuo realiza en un primer contacto con el espacio, dirige la mirada del espectador hacia el objeto, obviando la información restante.

Mediante un primer plano, se muestra la toma de corriente incrustada entre las piezas de madera que construyen la estructura de la habitación. Esta pequeña cajetilla rectangular contiene dos tomacorrientes de tipo B, Nema 5, que incluyen tres polos, comúnmente utilizadas en Estados Unidos. El elemento se dispone desde el centro hacia la izquierda del cuadro, quedando vacío todo el espacio derecho. Sin embargo, no existe un desequilibrio visual, ya que las formas que se sitúan sobre y al lado del objeto, apostadas en el margen izquierdo, equilibran la composición. Estas formas son la mayoría oscuras sombras, además de una pieza de tela en forma de tirante de sujetador o vestido. Precisamente, la importancia del contraste entre la tela blanca y la sombra oscura compensa la ausencia de elementos en el lado contrario. El resto de la gama cromática se compone de una variedad de tierras marrones y rojizas, prácticamente de tonos medios y oscuros, a excepción de unos pálidos y grisáceos verdes. Gran parte de los contrastes, por tanto, son de tipo lumínico, donde el elemento principal contrasta por el valor luminoso con el fondo de la composición.

Ahora bien, desde el punto de vista simbólico, la cajetilla, al igual que el poste de luz, comprende un sentido sexual debido a la forma del mismo. La parte incrustada en la pared se denomina hembra, mientras que la clavija al final del cable que se introduce se designa como macho. La semántica ya deja entrever tal hecho. El movimiento de penetración es análogo al acto sexual, lo que conectaría con nuestra teoría de que la electricidad es la libido, en este caso vinculado con la sexualidad, el instinto «más poderoso y directo, [...] el instinto por antonomasia».¹⁶⁰ A ello le sumamos que el enchufe señala la salida o entrada de un desplazamiento, ya que una de las tomas está ligeramente quebrada por su uso. No nos muestran, tal como sí lo harán en *The Missing Pieces*, el momento exacto en el que se presenta esa figura regresiva, pero sí comprobaremos más tarde que fue Bob/Leland quien estuvo en el lugar. Curiosamente, la relación entre ambos es puramente carnal, ya que Teresa ejerce la prostitución y Leland paga por sus servicios. El último encuentro entre ambos tiene como protagonista a Bob/Leland, quien mata a Teresa y golpea con fuerza la televisión que en ese preciso momento proyectaba ruido azul. Mediante este primer plano del enchufe y de la televisión, Lynch nos demuestra desde el principio cómo encajan todas las piezas tanto a nivel narrativo como simbólico.

¹⁶⁰ JUNG, (1954), op. cit., p. 80.

Otra «pieza» eliminada, que explica la importancia que tiene la electricidad como energía para transitar, es el metraje excluido sobre la *convenience store*. Con un sonido ligeramente distinto, aunque con similar significado, nos adentramos en la tienda de ultramarinos.

«El cromo refleja nuestra imagen»¹⁶¹ comunica MFAP en un plano detallado de su boca. A continuación, un nuevo plano detallado de otra boca. Ésta, perteneciente a uno de los *woodsman*, que añade; «¡electricidad!», haciendo fonéticamente más largas las sílabas. Un individuo con una máscara blanca realiza ruidos desagradables y MFAP aparece de nuevo para gritar; «del aire puro, nosotros descendemos del aire puro. Subiendo y bajando».¹⁶² Durante toda la secuencia el ruido eléctrico no cesa. Bob, con la cara descompuesta, espeta: «tengo la furia de mi propio impulso».¹⁶³

Las frases que hemos extraído aseguran lo que ya sabíamos. El cromo es uno de los metales, al igual que el plomo o el estaño, que se utilizaba en las prácticas alquímicas para la crisopeya o transmutación del metal en oro. Por tanto, «el cromo refleja nuestra imagen», se podría leer de acuerdo con la analogía de la Gran Obra alquímica como la materia inconsciente, la *massa confussa*. El cromo, desde una perspectiva hermenéutica, significa «color», por lo que, si sustituimos los términos, «el color refleja nuestra imagen», se refiere a los tres procesos alquímicos; negro, blanco y rojo, donde el color de cada uno de ellos nos muestra el estado donde se encuentra el individuo. Si se utiliza el cromo como elemento de transmutación, la lectura no cambia. El proceso al que es sometido el metal conlleva la coloración de este, llegando al mismo resultado. El cromo es el reflejo de nuestra imagen, de nosotros en cada estadio del proceso de individuación.

Hay otra frase que a nuestro parecer fundamenta la lectura que estamos llevando a cabo. «Del aire puro nosotros descendemos» expresa MFAP. El viento es un vehículo por el que viajan los seres de la *convenience store*, ya que el aire contiene en muchas ocasiones una carga eléctrica. En este sentido, el aire es, bajo unas condiciones específicas, conductor de la electricidad, donde la

¹⁶¹ Twin Peaks: *The Entire Mystery. The Missing Pieces*. 2014, [edición blue-ray]. Estados Unidos. Dirigida por David Lynch. Producido por Absurda, MK2 Diffusion, CBS Home Entertainment.

¹⁶² *Ibíd.*

¹⁶³ *Ibíd.*

formación de campos eléctricos es el resultado de la creación de rayos y relámpagos. La mayoría de las irrupciones de estos habitantes son precedidas de descargas eléctricas, como ejemplo la fría noche en el Roadhouse, en la que Cooper acierta en encontrar al asesino de Laura. Segundos antes de que Cooper comprendiera quién había sido el asesino de Laura, el anciano camarero le indica a un sonriente Leland, que el chicle que le gusta se va a volver a poner de moda (Fig. 32).



Figura 32.

Izquierda: Plano: 279. El viejo camarero le entrega un chicle a Cooper.

Derecha: Plano: 281. Leland apunta desde la lejanía que ese chicle en concreto es el que más le gusta.

Un gran estruendo acompañado de un relámpago ilumina la sala. Cooper, que ha observado la conversación entre ambos hombres, recuerda la confesión de Laura asegurando que su padre le había asesinado. No es de extrañar que la expresión de la energía en una lluviosa y oscura noche reuniera a algunas de las figuras libidinales anteriormente citada.

Las palabras de Bob, por su parte, son bastante claras y específicas, favoreciendo nuestra lectura. La furia contenida de la que habla Bob, es el símbolo del impulso reprimido, en este caso regresivo o «negativo», y que sale a la superficie consciente tras haber roto todas las barreras de contención. Sin embargo, ese impulso primitivo puede tener una naturaleza «positiva» y cambiar el movimiento de la energía. Veamos un claro ejemplo.

En el trascurso de la energía regresiva ubicamos a Dougie (Cooper), quien da prueba de ello mediante su comportamiento catatónico e infantil. Este hecho es aprovechado por las demás fuerzas y figuras negativas que tratan de torpedear y estancar la progresión de la libido, apareciendo en la conciencia mediante pensamientos distorsionados, sabotajes, que en el plano narrativo se representan como ataques incesantes que tratan de acabar con la vida de Dougie. Ahora bien, el héroe no parece resignarse a continuar por mucho tiempo

en ese estado. Tras haber superado las acometidas y los obstáculos, Dougie siente la necesidad, un impulso «positivo», de salir de la situación con el convencimiento de saber verdaderamente cuál es el camino que debe seguir para alcanzar el objetivo. De este modo, el hombre utiliza la electricidad para alterar la condición de la energía (Fig. 33).

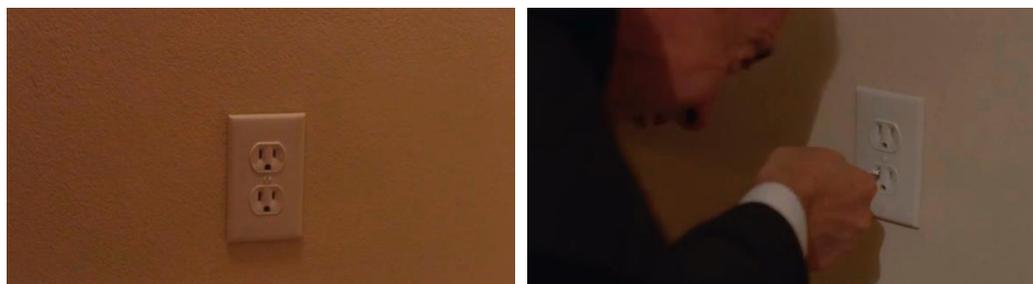


Figura 33.

Izquierda: Plano: 320. Detalle del enchufe del salón de la casa de Douglas Jones y Janey-e.

Derecha: Plano: 324. Dougie inserta el tenedor en los agujeros del enchufe.

Entre una iluminación difusa, Dougie, que saborea una dulce porción de bizcocho, decide encender instintivamente la televisión de su salón. Un fragmento de la película de Billy Wilder *Sunset Boulevard* (1952) discurre. Cecil B. DeMille se despide de una Norma Desmond fuera de plano, «Llame a Gordon Cole y dile que se olvide de su coche».¹⁶⁴ Las palabras escuchadas parecen alimentar al Cooper en letargo que, según nuestro punto de vista, parece empujar a Dougie hacia el enchufe con la intención de zarandear su consciencia y despertar.¹⁶⁵ Jones acaba introduciendo su tenedor en el orificio, recibiendo una fuerte descarga que le induce al coma.

Como vemos, el objeto toma un papel importante en la secuencia de planos. En la composición del cuadro, el enchufe siempre se sitúa como protagonista. En primera instancia, como único elemento (Fig. 33). A partir de ahí, la cámara se sitúa detrás de un Dougie en escorzo, a 45 grados de éste, dejando siempre de cara al objeto. El movimiento con el tenedor dirige la mirada del espectador hasta el lugar más importante, centro de atención de la composición, enfatizando el enchufe (Fig. 33), al igual que en la caravana de Teresa Banks, donde el elemento es dotado de importancia colosal. La furia del impulso que contiene el personaje despierta al Cooper que había reprimido,

¹⁶⁴ *Sunset Boulevard*, 1950 [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por Billy Wilder. Producido por Paramount Pictures.

¹⁶⁵ El trabajo corporal impecable de MacLachlan traslada la percepción de un personaje encerrado, Cooper, deseoso de arrancar su envoltorio, Dougie.

cambiando por fin la tendencia regresiva de la libido. Podemos decir, en términos alquímicos, que se ha pasado al estadio del *albedo*, segunda fase en la Gran Obra, o en conceptos psicológicos, una etapa que busca la integración de complejos y la aceptación de los mismos.

2.4.5. La máscara blanca: *Trickster*

TWIN PEAKS: FWWM

El chico advierte a Laura del libro de las páginas arrancadas

Plano: 498



Figura 34. Plano: 498. El pequeño Tremond advierte a Laura sobre el autor de las páginas arrancadas de su diario.

ANÁLISIS FÍLMICO							
Plano	Espacio/Situación	Tratamiento temporal	Transición	Encuadre	Ángulo	Movimiento cámara	Diálogo
498	Exterior. Parking <i>Double R.</i>	Adecuación	Corte	PP	N	CI	Chico: El hombre detrás de la máscara está buscando el libro con las páginas arrancadas.

Tabla 12. Análisis fílmico del plano 498.

Exterior del aparcamiento del *Double R Restaurant*. La Sra. Tremond entrega a Laura un cuadro con la imagen de una puerta entreabierta. «El hombre de detrás de la máscara está buscando el libro de las páginas arrancadas». ¹⁶⁶

Vemos un primer plano del chico portando una máscara blanca en el rostro. La figura, cuya totalidad se encuentra fuera de plano, se sitúa en la parte derecha del cuadro, ocupando la mayoría del espacio, tomando protagonismo y peso en la composición. En el lado izquierdo, se atisba una mancha negra que responde al hombro de la anciana Tremond, la señora que lo acompaña. Este fragmento cortado por el margen inferior e izquierdo consigue, además de agrupar a los dos sujetos por cercanía de los mismos, evitar una lectura impersonal, ya que, con la aparición de éste, en ningún momento se pierde la referencia de la pareja. A su vez, la forma negra pegada a los márgenes equilibra los pesos visuales en una composición clásica y directa. El chico oculta gran parte de su rostro bajo una máscara blanca, ausente de la mayor parte de sus facciones a excepción de una larga y picuda nariz. Con un material tosco de arcilla o masa, la textura resultante es una superficie en la que se aprecia la huella del modelado. Sin cubrir del todo la cara del chico, a ambos lados se extiende un elástico alrededor de la cabeza que la sujeta firmemente. Por otro lado, nos encontramos con un elemento enigmático. Situado en la parte más alta de la máscara, descubrimos una pequeña rama o palo pegado que sobresale de ésta. En último lugar, hallamos un artefacto de madera, asomado por en el margen inferior y que el chico porta en su mano. El útil, del que no vemos apenas nada, crea una conexión abstracta con la máscara por su característica de extravagante y singular. Esto transfiere, de nuevo, una sensación de misterio e inquietud, no solo por la ocultación del rostro del joven que, por otra parte, ya conocemos, sino el porqué de ser escondida.

En cuanto al color, la imagen posee una gama de tierras rojizas que confiere al ambiente una sensación de calidez cautivadora. Respecto a la luz, observamos la luz solar colocada casi a espaldas de los personajes, por lo que la imagen es a contraluz. En la imagen, como hemos visto, no solo surgen los contrastes propios de las luces y las sombras, sino que, a raíz de lo expresado, la sensación chocante y pérdida a nivel narrativo es digno de resaltar.

No será en este plano en concreto donde el objeto exponga con más fuerza su faceta simbólica, pero nuestro interés reside en él por su relación con

¹⁶⁶ Twin Peaks: *Fire walk with me*, 1992 [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por David Lynch. Producido por New Line Cinema Ciby 2000.

otros planos y su vista más generalizada del elemento. Su primer atractivo reside en la simplicidad del mismo. En el instante en el que aparecen los dos personajes, los objetos que portan adquieren el papel de símbolos por ser introducidos de forma extraña en un contexto diferente al de su uso. En el caso de la máscara y el palo, se representan a sí mismos, asumiendo sus funciones originarias y primitivas pero el cuadro, como hemos visto, pierde su sentido original y adquiere nuevos significados. Lo relevante en la intervención de Pierre Tremond –en relación al objeto– es que Lynch acompaña a este primer plano de un plano detallado del elemento donde se pierden las líneas de contorno y se crea una imagen abstracta del elemento. La cercanía del mismo hace que el espectador escuche la respiración y la voz del niño ensimismado por la potencia arrolladora del elemento que, ausente de un rostro parece haber adquirido la capacidad de hablar y tener vida.

Como vemos, la fuerza del objeto no reside en la estética del mismo, carente de ornamentación sino en su simbología. Por lo pronto su función es clara, la de ocultar el rostro de quien la porta. A partir de aquí surge el concepto de transformación o trasfiguración entendido como dejar de ser, ocultar la identidad, el rostro, para convertirse en otra persona o cosa. Esto confiere al elemento un carácter mágico. Hay muchísima documentación acerca del significado de este objeto ya que casi siempre se le ha relacionado con su uso en ceremonias sagradas, fiestas y cultos de pueblos primitivos, por lo que tiene gran carga mitológica.

Para entender el simbolismo de la máscara a nivel narrativo, debemos remitirnos a la aparición espontánea en Filadelfia de Phillip Jeffries. Justo en el instante en el que Jeffries acusa con su dedo a Cooper, y pronuncia la frase: «¿quién creéis que es este que está aquí?»,¹⁶⁷ un plano sobrepresionado se inserta sobre la figura de Cooper mostrando a un hombre vestido de rojo portando una máscara blanca que realiza un baile ritual (Fig. 35). El fundido encadenado de planos nos traslada a la *convenience store*.

El personaje que se muestra posee numerosos detalles que iremos desarrollando de forma ordenada. A diferencia del nieto Tremond, la máscara del individuo está plenamente integrada en la cabeza, es decir, forma parte de ella, no es, como en el caso del chico, un accesorio externo que se coloque sobre el rostro. De hecho, dicha característica le da una propiedad articulable y adaptable

¹⁶⁷ *Ibíd.*

a los movimientos musculares, teniendo las aberturas correspondientes en boca y ojos, en contraposición a la del chico que solo conserva la forma de la nariz.



Figura 35. Plano: 305. *Jumping man* realiza movimientos litúrgicos.

La primera impresión que extraemos de *Jumping man*¹⁶⁸ es que el personaje es una imagen perteneciente al inframundo. Principalmente porque su ubicación así nos lo revela –segundos después, el plano se abre y nos muestra el interior de la *convenience store*–. Partiendo de este hecho, creemos que dicha imagen es la personificación del arquetipo del *trickster*, esto es, el embaucador o embustero. Esta representación es «la figura de la *sombra* colectiva, una adición de todos los rasgos inferiores de carácter»¹⁶⁹ y con una **vinculación con lo primitivo** debido a su bajo nivel de **consciencia no desarrollada**.¹⁷⁰ Los rasgos del *trickster* son muy variados y, como todos los arquetipos, tiene la capacidad de adoptar distintos aspectos; payaso, hechicero/chamán/curandero, bufón, «tonto del pueblo», tramposo, animal, pícaro, sima dei, etc.¹⁷¹ Al hilo de lo que contamos cabe destacar la escena en la que el niño Tremond deja ver su rostro

¹⁶⁸ Este personaje interpretado por Carlton L. Russel es denominado en los créditos como *Jumping man*.

¹⁶⁹ JUNG, (2010), op. cit., p. 254.

¹⁷⁰ JUNG, (2010), op. cit., p. 244.

¹⁷¹ El mito del *trickster* es excelentemente tratado por Paul Radin, quien realiza una revisión del ciclo mitológico amerindio del *trickster* para el subgrupo indígena de los Winnebagos, perteneciente a la tribu de los Siux.

en la ensoñación de Jeffries sobre la *convenience store*. De nuevo Lynch utiliza el plano detallado para inmiscuirse en el objeto, aproximándose de tal forma que casi moleste al individuo por su cercanía. En segundos, Tremond levanta la máscara, deja ver su rostro y vuelve a colocársela. Repite la operación pero al quitarse de nuevo la máscara aparece bajo ella el rostro de un primate (Fig. 36).



Figura 36.

Arriba: Plano: 332. Pierre Tremond en la *Convenience Store*.

Centro: Plano: 332. Pierre Tremond en la *Convenience Store*.

Abajo: Plano 333. Aparece un primate tras la máscara de Pierre Tremond.

Esta identificación del niño con el simio refleja la condición salvaje del individuo, la del *simia Dei* (el mono imitador de Dios), «una fiel reproducción de una consciencia humana aún no desarrollada en ningún aspecto, correspondiente a una psique que apenas ha dejado atrás el nivel

animal». ¹⁷² La correspondencia entre sujetos arroja la realidad de la soñadora. El objeto oculta una inconsciencia tramposa, invasiva. Funciona como parapeto contra el desborde de la *sombra* y a la vez la disfraza. Sin embargo, marca la inconsciencia de sí mismo. Como vemos, Lynch construye una representación del *trickster* pura, sirviéndose de los símbolos más básicos de la figura simbólica. No obstante, nuestra lectura no debe terminar aquí.

Sin movernos en exceso del mapa de tribus amerindias, y centrándonos en el objeto, la máscara nos hace trazar un vínculo con una figura sagrada para otro de los subgrupos de la tribu Siux, los Lakotas. Digamos que, algunas de las cualidades que encarna *Jumping man* y sumadas a las contenidas en el *trickster*, se nos hace complicado no trazar una analogía con la figura del *heyoka* o payaso sagrado.

El término *heyoka* respondía a la denominación de «loco» o «bufón». De las memorias de Alce Negro, Heñáka Sápa –*heyoka* del pueblo de Oglala, perteneciente a la tribu de los Lakotas–, transcritas por el etnólogo americano, John G. Neihardt, extraemos la información de esta forma numinosa. Cuenta Neihardt que, para empezar, los que quisieran actuar como *heyokas*, y recibir los poderes sagrados, debían aunar dos condiciones: La primera; tenían que haber sido visitados y la segunda; tenían que haber visionado las aterradoras imágenes proyectadas por los «seres del trueno del oeste». ¹⁷³

Una vez realizado el ritual transformador, el papel social que estas figuras desarrollaban era el de opositor y satírico, cuyas acciones ceremoniales consistían en disponer todo del revés con la firme intención de alegrar a la gente.

Habrás notado que la verdad tiene en este mundo dos caras. Una se entristece y sufre, y la otra ríe, pero ya sea una u otra, las dos conforman un mismo rostro. Cuando la gente se desespera, quizás la faz risueña sea la que más les convenga; y cuando se confían o se sienten demasiado seguros, quizás sea preferible la faz llorosa. ¹⁷⁴

¹⁷² *Ibíd.*, p. 244.

¹⁷³ NEIHARDT, J. (2018): *Alce negro habla. Historia de un siux*. Madrid: Capitán Swing Libros, S.L., p. 16.

¹⁷⁴ *Ibíd.*, p. 16.

La relación que se establece entre el *trickster* y el *heyoka* tiene su base en la broma, aunque también en la hechicería, ya que «él también gasta bromas pesadas a la gente, para después ser víctima a su vez de la venganza de los perjudicados». ¹⁷⁵

A través de las acciones y el movimiento en sentido contrario al que estos aluden, nos planteamos una fuerte conexión con la Habitación Roja en relación a lo temporal, pues los habitantes que moran en ella **actúan y hablan del revés** ¹⁷⁶ (inversión silábica). Por otro lado, los movimientos de *Jumping man* se asimilan a los heredados del mundo chamánico y primitivo, justo de donde parten ambas imágenes; el *heyoka* y el *trickster*. A este respecto, Jung se refiere a que tradicionalmente las representaciones inferiores del individuo estaban asociadas a las civilizaciones más primitivas, en el caso americano, a los indios. ¹⁷⁷ Como no podía ser de otra manera, para el chamán/payaso *heyoka*, la máscara y el palo de oración es básico, elemento que visualizamos en *Jumping man* y en Pierre Tremond. ¹⁷⁸

En cuanto a la máscara, a lo largo de esta investigación, explicamos que fundamentalmente el proceso de individuación tenía que integrar y desarrollar los complejos, entre los que citamos a la *máscara* con el nombre de *persona*. Resumiendo, el complejo/arquetipo de persona/máscara se refiere a la «disociación de la personalidad», es decir, a la forma en la que el individuo se adapta en cada uno de los ambientes sociales en los que se incluye. ¹⁷⁹ Las diferentes actitudes que el individuo aplica para cada momento son como actitudes desdobladas, producto de la máscara. La identificación con ésta juega un papel esencial para el desarrollo y bienestar psíquico.

¹⁷⁵ JUNG, (2010), op. cit., p. 240.

¹⁷⁶ A este respecto nos gustaría apuntar un universo fantástico creado recientemente y contenido en la serie de televisión *Stranger Things* (2016), cuyos orígenes se refieren al otro lado del espejo, el mundo subterráneo o inframundo, la otra cara de la realidad, a la que denominan «el mundo del revés».

¹⁷⁷ JUNG, (1998), op. cit., p. 197.

¹⁷⁸ La particularidad de éste reside en su similitud formal con la rama de un sauce o la de un sicomoro, este último una pieza importante en la mitología de la serie.

¹⁷⁹ Recordamos un gran ejemplo cinematográfico en referencia al uso de la máscara, en el falso documental de Woody Allen, *Zelig* (1983), cuyo protagonista se mimetiza en cualquier grupo social, adaptando a la perfección todos sus comportamientos. De esta forma el personaje pasa por ser ortodoxo, francés, psiquiatra, chino, etc., o incluso afroamericano.

Volvamos a la escena de Filadelfia. Cuando Jeffries acusa a Cooper y aparece el plano sobreimpresionado de *Jumping man*, se produce una identificación entre personajes. Al solapar dichas imágenes se asocian las figuras. Esto nos indica que Cooper y *Jumping man* son la «misma persona», o dicho de otra forma, que **Cooper representa la imagen del *trickster***. La acusación que versa sobre el agente es la de no ser quien dice ser, de ahí su relación con la máscara y la ocultación de una o varias facetas/rostros. La idea remite a una de las características de Mercurio, su doble naturaleza, ahora ilustrada con la trampa y el engaño, aspectos agregados del *trickster*. A nuestro entender, la vinculación de este arquetipo con Cooper no solo se configura sobre su inmanente condición doble, bueno-malo, sino también en su «afinidad con la figura del salvador».¹⁸⁰ Con menor proporción de auxilio, Pierre Tremond, «rescata» a Laura –si se puede considerar así– de la ignorancia absoluta.

Atendiendo a otro de los rasgos básicos de esta figura, encontramos, como no, el de la broma y la pillería, una imagen, por cierto, manifiesta de este hecho, es cuando Leland abandona el Motel Red Diamond donde se reunía con Teresa Banks, después de comprobar que Laura estaba allí. Justo cuando éste gira la esquina para marcharse, Pierre Tremond ataviado con la máscara y el palo de oración, comienza a hacer gestos propios de burla, imitando a un pato o gallina. Este gesto, a nuestro parecer, señala la cobardía de enfrentarse a ese triple encuentro sexual que Teresa Banks le había prometido.

Sea de un modo u otro, el potencial simbólico del elemento refleja la condición doble inmanente en el individuo. Así, el objeto tiene la capacidad de proyectar la imagen del arquetipo modificando la relación con su entorno –lo hace más ambiguo– y desatando la imaginación del observador en parte gracias a su gran potencial místico. Ese vínculo que el elemento mantiene con la experiencia del sujeto, nos referimos a Carrie, supone un aviso con intenciones transformadoras que marcan la pauta a seguir para conseguir la individualidad.

¹⁸⁰ JUNG, (2010), op. cit., p. 239.

3.4.6. Ventilador: *Unio mentalis*

TWIN PEAKS: THE MISSING PIECES

Laura dialoga con el ventilador

Plano: 6*



Figura 37. Plano: 6. El ventilador aborda a Laura cuando comienza a subir las escaleras

ANÁLISIS FÍLMICO								
Plano	Espacio/Situación	Tratamiento temporal	Transición	Encuadre	Ángulo	Movimiento cámara	Relación con otros planos	Diálogo
6	Interior. Día. Hogar Palmer	Adecuación	Corte	PD	CPIC	CI		Sin diálogo

Tabla 13. Análisis cinematográfico del plano 6.

*El *decoupage* realizado para las escenas eliminadas de *Missing Pieces* son independientes para cada una de ellas.

Laura, muy asustada, mira hacia ventilador que funciona a un ritmo acompasado. Escuchamos una voz que reconocemos como la de Bob, increpando a la muchacha. «Desearía que me dejaras hablarte. No me permites hablar contigo. Quiero probar a través de tu boca».¹⁸¹ Laura intenta expulsarlo del lugar, sin éxito. La cámara se acerca al aparato en un plano detallado. Desde un ángulo contrapicado, vemos al objeto en marcha, totalmente absorbido por el encuadre. La estructura circular donde se ubica el motor queda centrada en el cuadro. De ella, tres tulipas se disponen en tres vértices de una estructura triangular, quedando el vértice superior muy cerca del centro de la imagen,

¹⁸¹ *Twin Peaks: The Entire Mystery. The Missing Pieces*. 2014. [Edición Blue-ray]. Dirigida por David Lynch, Estados Unidos, Absurda, MK2 Diffusion, CBS Home Entertainment.

atrayendo toda la atención del espectador. Las aspas que están en movimiento circular trazan unas líneas de fuerza convertidas en pequeños destellos de luz alrededor del objeto principal.

Una de las particularidades del objeto son los orificios de refrigeración. La sensación que nos trasmite gracias al uso sincronizado de diálogo, sonido e imagen, es la de funcionar como filtro u obertura por donde Bob puede manifestarse, dando la sensación de estar encerrado dentro del aparato eléctrico como un espacio de resonancia. El uso del color, por su parte, se limita al dorado metálico, material del que está fabricado dicho objeto. El contraste de blancos y negros debido a los reflejos y los huecos respectivamente, dotan a la imagen en su conjunto de un alto brillo y fuerte contraste que la convierte en irreal. Por otro lado, el juego de iluminación de la estancia aporta una suave subida de la saturación a medida que aumenta el ritmo cardíaco del sujeto.

El fragmento que nos ofrecen nos indica un valor en la narrativa que no debe pasar por alto. Con respecto a mostrar la parte de un todo, Michael Chion recoge unas declaraciones de Lynch a raíz de sus *kits* de animales:

*Cuando no veo más que la parte, es aún peor que ver el todo. El todo quizá tenga una lógica, pero fuera de su contexto, el fragmento adquiere un terrible valor de abstracción, lo que puede llevar a la obsesión.*¹⁸²

El instrumento aumenta su potencia y Bob sus gemidos. Vemos una conversación sin palabras mediante el plano/contraplano entre la chica y el objeto. El vínculo que se crea entre Laura y el objeto es de diálogo. Una relación emocional¹⁸³ donde la chica parece haber entrado en trance. Sus gestos pasan de la preocupación y el miedo a un estado de excitación acompañado por el parpadeo de unas potentes luces. Presa de la libido, Laura de nuevo se encuentra a merced de los deseos de Bob. Para que en este diálogo ocurra lo que acabamos de comentar es necesario que el objeto no solo ocupe todo el cuadro (plano detalle) sino que se sitúe en el área superior del encuadre. Al estar en la posición más pesada, el elemento se vuelve más poderoso y adquiere más autoridad que en cualquier otra parte del cuadro. Esto no solo

¹⁸² CHION, op. cit., p. 265.

¹⁸³ Sin duda, podemos hacer un pequeño inciso y analizar la relación con connotaciones sexuales que se crea entre un objeto fálico como es el ventilador y Laura. Sin embargo, no estamos preparados para introducirnos en aspectos que se escapan de nuestro conocimiento.

hace que el objeto se vuelva amenazador, también toma el control de la escena sometiendo al sujeto que se encuentra en una posición vulnerable en el área inferior.¹⁸⁴

Siguiendo con la escena, un primerísimo primer plano memorable de Sheryl Lee al que se le suma un magnífico ejercicio de control del rictus, nos da como resultado a una Laura endemoniada, poseída por las fuerzas negativas. Como vemos, el ventilador acaba adoptando el concepto objeto-cuerpo. El objeto obtiene un componente humano, es insuflado de «vida», dejando a un lado el cuerpo real del sujeto que ha sido sustituido. El elemento deja por momentos de ser un símbolo y se convierte en «sujeto», adquiere rostridad. Los agujeros negros sobre la superficie del ventilador que comentamos anteriormente son, en primera instancia, un principio de la «máquina abstracta de rostridad» que construirá el rostro y que Deleuze utiliza para reflexionar sobre el concepto.¹⁸⁵ La profundidad de esos agujeros parece mirar desde las alturas a Laura, como un monstruo con multiplicidad de ojos que vigila los pasos de la chica, ya no solo a través de Bob sino también de todas aquellas fuerzas oscuras que pueblan la electricidad. El rostro emergido del ventilador refleja la ansiedad de la chica que lo señala como origen y retorno al infierno. En efecto, en el plano narrativo, el elemento se sitúa como antesala al acto incestuoso y al conflicto entre la lascivia y el horror en la mente de Laura. Las preguntas siguen siendo las mismas, ¿cuáles son las conexiones entre el objeto, Bob y Laura y cómo se sitúa dentro del plano simbólico? De forma breve analizaremos quién es Bob.

Durante buena parte de los 27 años en los que estuvo la serie en *standby*, el personaje de Bob ha sido calificado de diferentes maneras, siendo protagonista de numerosos ensayos y estudios encaminados a descubrir qué o quién es. La primera asociación que el espectador hace de este ser es el de una clase de espíritu maligno o espíritu del bosque que posee a sus víctimas. Numerosas fuentes apuntaban a que era un diabólico individuo imaginario que había poseído a Leland¹⁸⁶ o a Laura.¹⁸⁷ Otros recababan información acerca de que Bob no es más que Leland y que éste posee doble personalidad. Hay quien

¹⁸⁴ BAIZ, F. (1997). *Análisis del film y de la construcción dramaturgica*. Venezuela: Litterae editores. Colecciones audiovisuales, p.180.

¹⁸⁵ DELEUZE y GUATTARI. (2004): *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos, p. 174.

¹⁸⁶ CHION, M. (2003): *David Lynch*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. p. 125.

¹⁸⁷ LYNCH, J. (1990): *Diario secreto de Laura Palmer*. Barcelona: Ediciones Versal, p. 30.

apunta que es «el rincón perverso y escabroso de los seres humanos que raya la pura maldad».¹⁸⁸

Si analizamos la confesión de Leland en el episodio 3 *El hombre tras el cristal/ The man behind glass*, de la segunda temporada, y los últimos segundos con vida pertenecientes al episodio 9 *La mediación/Arbitrary law*, comprenderemos las razones por las que Leland adopta ese rostro en el plano narrativo.

- **Episodio 03x02: El hombre tras el cristal**

LELAND: Cuando yo era niño, mi abuelo tenía una casa de verano en Pearl Lake, solíamos ir allí todos los años.

COOPER: ¿Lo conoció de allí?

LELAND: Sí. Sé que no era un Chelbert. Ellos eran los vecinos de enfrente. Al otro lado había un solar vacío y al lado una casa blanca, allí es donde vivía.

COOPER: ¿Recuerda algún nombre?

LELAND: No. Aunque creo que era Robertson. Ahm y otra cosa, solía tirarme cerillas encendidas. Decía, ¿quieres jugar con fuego muchacho?¹⁸⁹

- **Episodio 09x02: La mediación**

Era solo un muchacho. Le veía en mis sueños, decía que quería jugar. Me abría y yo le invitaba y entraba dentro de mí. Cuando estaba dentro yo no lo sabía, y cuando se iba yo no recordaba. Me mandaba a hacer cosas, cosas terribles, decía que quería vidas.¹⁹⁰

Como vemos, dentro de los sueños del pequeño Leland emergía el rostro de **Bob convertido en arquetipo de la sombra**. Como apunta Jung, una de las características oscuras que constituye el arquetipo de la *sombra* es que «poseen una naturaleza emocional, o una cierta autonomía y son, como consecuencia,

¹⁸⁸ VIÑOLO, Carmen, op. cit., p. 257.

¹⁸⁹ Twin Peaks, episodio 03, temporada 2, *El hombre detrás del cristal*, 1990, [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por Lesli Linka Glatter. Producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production, 13 octubre 1990.

¹⁹⁰ Twin Peaks, episodio 02, temporada 9, *La mediación*, 1990, [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por Tim Hunter. Producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production, 1 diciembre 1990.

obsedientes o –mejor– **posedientes**».¹⁹¹ Por lo que respecta a este contenido, entendemos de manera más precisa la confesión que Laura realiza a Harold justo después de encontrar las páginas arrancadas de su diario. «Dice –refiriéndose a Bob– que quiere poseerme, si no me matará». Por su parte, Leland comete el error de dejarse llevar por el miedo, sin combatir en absoluto, abriéndole la puerta y dejando entrar a la figura, convirtiéndose en una persona frágil, vulnerable, y construyendo su futura adultez sobre unos cimientos insanos.

Con este planteamiento llegamos a lo siguiente: Bob o Robertson es una de las proyecciones de la *sombra* en la psique de Laura. Esta figura que Leland reconoce a su vez como malvada, se convierte en la imagen que la chica utiliza para identificar a su padre, la maldad absoluta que Leland reconocía en su vecino y que le ha llevado a repetir el patrón. ¿Qué papel tiene el objeto? Lynch es muy claro en este aspecto. En una de las escenas de la película vemos como Leland obliga a su mujer a tomarse un vaso de leche con somníferos. Una vez que Sarah duerme, Leland enciende el ventilador de techo del pasillo y entra en la habitación de Laura. A nivel narrativo entendemos que el propósito del ventilador es hacer ruido para ocultar los sonidos que puedan irrumpir desde el cuarto de Laura. En dicha escena, el ventilador que posee una condición doméstica como cualquier objeto cotidiano adquiere el papel de símbolo en el momento en el que el individuo, Leland, lo enciende. Con la activación del objeto, Laura cambia la manera de relacionarse con el entorno. Se rompe la tranquilidad de la adolescente y se crea una nueva relación entre individuo y entorno. El objeto estimula al individuo, ejerce de nuevo un dominio real, genera una respuesta. Laura se excita. Emerge dentro de la habitación un juego visual de sonidos eléctricos y luces azuladas. La naturaleza eléctrica del elemento plantea una conexión con los canales por donde se desplazan las figuras libidinales (enchufes, póster de luz, etc.). La actitud sexualizada de Laura viene dada por la energía que transmite el objeto y que tiene como receptor a la chica –esto es a nivel narrativo–. A nivel simbólico, **el objeto es la imagen de la energía psíquica**, en este caso en concreto regresiva, puesto que el rostro que anteriormente adquirió el ventilador se materializa en la figura de Bob, la encarnación psicológica de la *sombra* y, a su vez, en Leland, el padre castrador (Fig. 38).

¹⁹¹ JUNG, (2011), op. cit., p. 14.

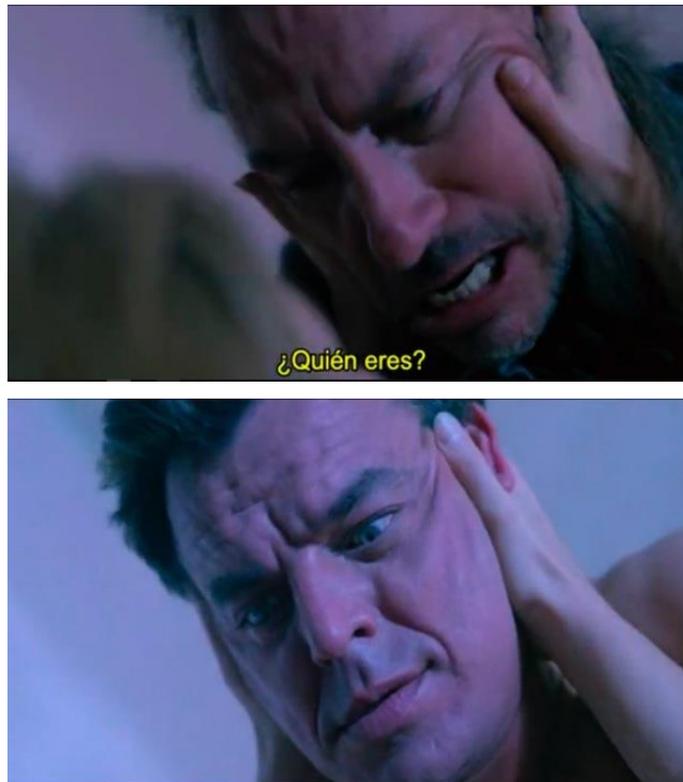


Figura 38.

Arriba: Plano: 1054. El rostro de Bob entre las manos de Laura.

Abajo: Plano.1064. El rostro de Leland aparece como revelación de la identidad de Bob.

En este marco es cuando recurrimos nuevamente a la teoría de Jung y la simbología que proporciona la alquimia. Las continuas violaciones de Leland a Laura forman parte del proceso de individuación en el sentido en que el **incesto es la regresión de la energía hasta el origen con el objetivo perseguido de la transformación a través del renacimiento.**

*La base fundamental del deseo «incestuoso» no es la cohabitación, sino la peculiar idea de **volver a ser niño**, de volver a la protección de los padres, de introducirse en la madre para ser parido de nuevo por ella.*¹⁹²

Desde la perspectiva alquímica, la unión incestuosa de Laura y Leland es denominada con el término de «boda mística» o *coniunctio*, cuyos integrantes son siempre padre e hija, madre e hijo o hermano y hermana.

¹⁹² JUNG, (1998), Op. Cit., p. 236.

Este aspecto incestuoso de tal constelación amorosa tiene como fin el de que hagamos **consciente la proyección**, es decir: nos obliga a darnos cuenta de que, en último término, se trata de una íntima unión de los componentes de nuestra propia personalidad, de un 'desposorio espiritual', a fin de que sea una vivencia interior no proyectada.¹⁹³

ROSARIVM PHILOSOPHORVM

LA CONJUNCIÓN O EL COITO



Conjunción del Rey y de la Reina (4ª fase)

Oh luna, mi abrazo y mi suave amor
Te hacen como yo, fuerte y bella a tu vez.
Oh sol, luminoso por encima de todos los seres,
Yo te falto sin embargo como la gallina al pollo su amo.

Figura 39. Desconocido, *Splendor Solis*, 1582.

Digamos que la escena del coito entre Leland/Bob y Laura expresa simbólicamente la **unión de contrarios o conjunción de los opuestos** con la imagen del padre e hija, rey-reina, masculino-femenino, sol-luna. Esto es lo que se conoce como **unio mentalis**, la liberación del espíritu y el alma del cuerpo, su prisión. Esta separación libera la mente de las proyecciones engañosas que se conciben hacia el exterior y acercan al individuo a un estado espiritual, elevado.

¹⁹³ VON FRANZ, M.L. (1982): *C. G. Jung. Su mito en nuestro tiempo*. México: Fondo de cultura económica, p. 201.

En la representación de la conjunción o el coito de *Rosarium Philosophorum* (Fig. 39) vemos representados como cuerpos físicos el inconsciente (rey) y el consciente (reina),¹⁹⁴ el espíritu (rey) y el alma (reina). La **unión** de estas dos figuras simboliza el **reconocimiento del inconsciente**, es decir, todo lo que no conocíamos de la *sombra*, ahora sí conocemos, lo hacemos consciente. Así, Laura hace consciente su *sombra* a través de la cópula con Bob de forma que cuando éste entra en la habitación en forma desconocida la chica ve parte de su propia *sombra*. Cuando aparece el rostro de Leland durante el coito, Laura hace consciente su *sombra*. Descubre quien es Bob. Experimenta una catarsis. A nivel alquímico, llegamos al final del paso oscuro o *nigredo*, con el aspecto de la *sombra* totalmente reconocido.

3.4.7. Pupitre: La muerte de Laura

Interior del aula 106 del Instituto de secundaria de Twin Peaks. La profesora pasa lista. Un policía interrumpe la lectura preguntando por un alumno; Bobby Briggs. La presencia del hombre que demanda la atención de la maestra levanta la curiosidad de algunos presentes. A través de los ventanales del aula vemos a una estudiante atravesar el patio llorando.¹⁹⁵ Sobresaltados, Donna y James dirigen las miradas sobre el único pupitre vacío que destaca en medio de la clase. El ambiente se enrarece y el volumen de un sonido espacial con matices agudos aumenta. La desolación se apodera de los chicos. No ha habido ningún anuncio, pero Donna comienza a llorar. El cruce de miradas en torno al pupitre provoca las reacciones de los jóvenes que ven en él la respuesta a sus malos augurios.

¹⁹⁴ Recordemos que la figura del alquimista es mujer y no varón, por lo que su inconsciente es masculino.

¹⁹⁵ La imagen de la chica atravesando el patio del Instituto entre gritos se ha convertido en una de las imágenes más recurrentes a la hora de recordar el paso de la serie por la televisión española. La imagen en sí tiene un fuerte componente emocional que funciona como antesala y reflejo de la situación que acontece más que un significado con importancia narrativa.

01x01: Un cadáver en Black lake/ Northwest passage

La ausencia de Laura

Plano: 173



Figura 40. Plano: 173. Instituto de secundaria. Clase 106. Pupitre vacío de Laura Palmer.

ANÁLISIS FÍLMICO								
Plano	Espacio/Situación	Tratamiento temporal	Transición	Encuadre	Ángulo	Movimiento cámara	Relación con otros planos	Díálogo
173	Interior. Día. Instituto de secundaria	Adecuación	Corte	PP	Perfil	CI	43 162 180 181 182	Sin diálogos

Tabla 14. Análisis fílmico del plano 173.

Un primer plano encuadra al objeto limitándolo por el marco izquierdo y atravesando el marco inferior de la imagen hacia fuera de plano, teniendo casi la totalidad del objeto dentro de los márgenes. Una forma de reposo como es un pupitre, rígido, fijo y horizontal en la mayoría de sus líneas, genera una tensión causada por el contraste de color del asiento sobre los elementos restantes del plano dirigiendo la mirada del espectador hacia el objeto vacío enfrentando la calma de las formas y la fuerza de la tonalidad. Este ejercicio de equilibrio responde al vacío acentuado e intencionalmente coloreado al lado derecho mientras el contrario respira en perfecta armonía. Esta composición ejercida mediante el estímulo visual, reclama una respuesta rápida del espectador con un solo elemento de gran carga emotiva, al igual que realizan los personajes implicados en la escena.

De acuerdo con el empleo del color, como acabamos de decir, el contraste del rojizo saturado en el asiento centra el interés del espectador en una paleta que, a excepción del azul, la forman colores tierras cálidos. Ello provoca, por un lado, que apreciemos un contraste cualitativo de más o menos cantidad de color rojo en los elementos, así como una diferencia de temperatura fría-cálida en relación con los *jeans* que aparecen cercanos al margen superior y derecho del cuadro. La luminosidad y saturación de los colores tienen a su vez una trascendencia narrativa. Lynch decide utilizar un ambiente de colores luminosos que nos hace compararla con *Mulholland Drive* (2001). Si tomamos de ejemplo esta cinta, aunque posterior, encontraremos que los colores saturados son utilizados para el relato onírico (la primera parte del film), mientras que la realidad en la que Diane y Camila se encuentran es fría y grisácea. De esta manera, a través del color, vinculamos la serie clásica al sueño de Carrie.

La comprensión semántica del objeto mediante el montaje de planos y contraplanos, traslada la idea de pérdida. Los personajes contienen historias que desconocemos –puesto que son las primeras escenas que tenemos de ellos–, pero sus gestos provocados por el simbolismo del objeto dejan ver a una Laura que actúa desde el vacío de éste. Este recurso es usado habitualmente en el medio cinematográfico, por lo que está contenido en el imaginario del espectador, cuyo signo se entiende a la perfección debido, por un lado, a la cantidad de producciones en las que se ha señalado un objeto, en concreto un asiento; una mecedora, una silla, un sillón, taburete, cama, etc., con el objetivo de subrayar la muerte del ocupante. Por otro lado, este simbolismo es directamente extraído de la realidad. En la vida del ser humano es inevitable encontrarnos con sentimientos cargados de nostalgia, tristeza y anhelo ante la pérdida de un ser amado. Así, la escena y el empleo del objeto (pupitre) viene cargado de un realismo abrumador, con especial mención al acompañamiento sonoro descrito anteriormente que dota a la escena de tensión dramática.

Desde el estímulo del pupitre observamos además de la reacción de Donna, la más afectada –ello hace que el espectador considere a Hayward como mejor amiga de Laura– hasta James, cuya contención de los sentimientos más profundos y dolorosos provocan la fragmentación del lápiz –lo cual también se nos muestra como una posible relación amorosa– pasando por Audrey, quien, en primera fila, no hace ademán alguno, mostrando una actitud fría frente a la situación generada –por lo que concluimos su poca o nula relación con la fallecida–. Pero, es gracias a la función alusiva del elemento, –recordemos que

dicho pupitre en concreto solo puede pertenecer a Palmer ya que es la única alumna que falta— como se establece la relación directa entre objeto y sujeto y radica el origen de las connotaciones. La concatenación de planos registra al receptor como un participante activo dentro del marco narrativo que llega a relacionar con mayor rapidez la silla vacía con Laura, ya que éste conoce de antemano la muerte de la joven. Es en *Estética y psicología del cine II. Las Formas*, donde Jean Mitry se ocupa de este concepto, apuntando que «el sentido general de la historia es el que determina a cada momento el valor sígnico de una imagen, siempre a través de las relaciones de hechos que nos presenta».¹⁹⁶

Dentro del largometraje de FWWM volvemos a encontrar el plano del pupitre vacío. Esta vez con una Laura aún viva —en el día de su asesinato—. En aquella escena la chica soportaba el peso de las horas en unas clases que no calmaban su malestar después de descubrir definitivamente que Bob era su padre. En la escena llegamos a ver a Laura destrozada, abatida por el dolor de comprender que durante tanto tiempo el enemigo siempre ha estado en casa. Una vez se termina la clase, Laura, desorientada, se levanta del asiento, ofreciéndonos un nuevo plano del pupitre vacío, similar al que hemos analizado, aunque en este caso sin el acompañamiento de otros alumnos y con un cambio en la angulación de la cámara (Fig. 41). La introducción del plano adrede — vemos como aparece en un fundido encadenado cuando Laura aún no se ha levantado por completo de la silla— funciona de la misma manera que el anterior. Marca la posesión del objeto, y alude a otro plano, el que nos enseñan en el *Piloto* devolviéndonos a los primeros minutos de la serie con la intención de mostrar la última interacción de Laura con el objeto.

¹⁹⁶ MITRY, (2002b), op. cit., p. 463.



Figura 41.

Arriba: P. 1103. Instituto de secundaria. Terminan las clases. Laura se encuentra indispuesta.

Abajo: P. 1104. Pupitre vacío, luego de levantarse Laura.

La escena contrasta con la que nos ofrecen al comienzo de la película en la que Laura va a buscar a Donna a su casa y en la que caminan hasta el Instituto. Unas imágenes aderezadas con una falsa felicidad en contraposición a la soledad de una Laura perturbada, perdida, caminando entre sollozos. Zunzunegui distingue dos posiciones concretas del espectador frente a la contemplación del film: la primera, omnipotente, al identificar su propia mirada

con la cámara y la segunda, la identificación con alguno de los personajes de tal manera que el espectador empatiza con ellos.

(...) la identificación secundaria es susceptible de circular de un personaje a otro a lo largo de un film, interviniendo en su rotación diversas técnicas de découpage -selección progresiva de puntos de vista-, el juego de la escala de planos, las angulaciones y sobre todo, las miradas de los actores, juegan un papel fundamental.¹⁹⁷

La respuesta que nos señala el objeto es concreta: la muerte. La decisión tomada. Lynch lo deja muy claro desde el principio ya sea a nivel narrativo como simbólico (figuras, objetos, etc.), pero también deja claro lo contrario con la aparición de Carrie. Antes, con el cuadro de la puerta Lynch, hacía referencia a la muerte de forma figurada. En el pupitre vuelve a evocar el mismo símbolo, pero esta vez como un hecho ya consumado. Lo vemos. Como comentábamos anteriormente la muerte para los alquimistas y para Jung es primordial puesto que la escisión de algo implica la creación de algo nuevo entendiéndolo así como un nacimiento. «Ninguna vida nueva puede originarse, afirman los alquimistas, si antes no se ha extinguido la vieja».¹⁹⁸

La noche en la que Laura muere, la chica explica de forma clara a James cuál es el estadio por el que está pasando, «vuestra Laura ha desaparecido y ahora soy yo».¹⁹⁹ Esto es exactamente a lo que nos estamos refiriendo, solo que Lynch da forma a esa muerte mediante un asesinato «real», reconocible. Si atendemos a la lectura simbólica de la plancha de putrefacción de *Rosarium Philosophorum* que hace Jung, atendemos a unas palabras perfectamente aplicables a la obra audiovisual. «La muerte es en cierto modo un castigo (tácito) por el incesto cometido pues 'la muerte es el premio del pecado'».²⁰⁰ Si las tomamos de forma literal, efectivamente Laura es castigada con la muerte por mantener relaciones sexuales con su padre, aunque éstas no fueran consentidas y supusieran una violación constante. Sin embargo, debemos recordar que cuando los psicólogos o alquimistas utilizan la palabra incesto, se refieren al

¹⁹⁷ ZUNZUNEGUI, (1995), op. cit., p.152.

¹⁹⁸ JUNG, (1983a), op. cit., p. 124.

¹⁹⁹ Twin Peaks: *Fuego camina conmigo*, 1991 [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por David Lynch. Producido por Cameo Media S.L.

²⁰⁰ JUNG, (1983a), op. cit., p. 125.

deseo de volver al seno materno. De forma coloquial podemos entenderlo como «borrón y cuenta nueva», todo lo que ha pasado «desaparece» aunque no se olvida, para emprender una nueva oportunidad.

CAPÍTULO 5: Etapa blanca: *Albedo*

Tras una minuciosa selección de objetos hemos podido comprobar que el símbolo que construye Lynch fundamenta parte de nuestra hipótesis de trabajo. Una vez definido el ámbito onírico y el soñador, hemos pasado a examinar los objetos que definen la etapa de *nigredo* o reconocimiento. Recapitulando brevemente. Para empezar, la taza de café presenta de forma empírica los pasos más importantes del proceso alquímico de la sustancia. Un elemento clave para tener una visión general del procedimiento en la primera etapa. A través de las gafas de Maddy éramos partícipes del encuentro con la *sombra* y el reconocimiento del complejo *persona* a partir de la máscara. Transversalmente, el cuadro de la puerta pone al descubierto la obligación de adentrarse en lo más profundo del inconsciente con la consecuente decisión de «morir» como parte del proceso de cambio para «renacer» como individuo sanado. Los objetos transportadores de energía, como el poste de luz o el enchufe, nos ofrecían un importante concepto como es el de energía o libido con base psicológica y que Lynch explota constantemente en la obra. Por otra parte, el ventilador muestra cómo un nuevo encuentro con la *sombra* es causa directa de la primera conjunción o unión. Por último, el pupitre representa la materialización de esa muerte del Yo.

En este quinto capítulo, correspondiente a la segunda fase del proceso alquímico, el *albedo*, tomaremos los elementos que confrontan a la soñadora Carrie con su *sombra* desde el punto de vista de la integración y la aceptación. Esta selección constará de cuatro elementos, dos de las temporadas clásicas y la película: la chaqueta y las gafas de sol de Laura y dos de la tercera y última temporada: el guante de Freddie Sykes y los zapatos de Janey-e.

En la medida en que el individuo dirige hacia la luz todos sus pensamientos y expresiones inconscientes; sueños, creencias, valores, impulsos, deseos, etc., se inicia un diálogo con la psique, cuyo objetivo es tener

más conciencia de los contenidos, logrando, por lo tanto, más cohesión y evitando la fragmentación de estos. Marie-Luise Von Franz se refiere a ello como un arduo y largo trabajo analítico de «retirar las proyecciones»²⁰¹.

*Tan pronto como se ha retirado realmente una proyección, se establece una especie de paz; uno se tranquiliza y puede contemplar la cosa desde un ángulo objetivo. Se puede considerar el problema o factor específico de una manera objetiva y tranquila, y quizás hacer con él un trabajo de imaginación activa sin estar constantemente dominado por las emociones o sin volver a caer en la maraña emocional.*²⁰²

En lo relativo a la alquimia, la etapa asociada con el color blanco alude a **la purificación, al blanqueamiento de la sustancia caótica**. Dicho esto, el proceso debe realizarse muchas veces, «hasta que la experiencia se consolide».²⁰³ Otra forma en la que los alquimistas hacían referencia a este procedimiento era el «lavado hasta dejarlo blanco» que realizaban en «labor de mujeres», una ilustración que podemos encontrar en *Splendor Solis*, cuyo simbolismo está asociado a las operaciones de sublimación y destilación.²⁰⁴ «Por lo cual comparan este arte con la labor de las mujeres; esto es, lavarlo hasta dejarlo blanco, cocerlo y asarlo hasta que esté listo».²⁰⁵

2.5.1. Chaqueta:

Buck abre la puerta del local. De entrada, el volumen de la música del salón hace prácticamente imposible hablar y escuchar.²⁰⁶ Vemos a los

²⁰¹ Este concepto explica también por qué el personaje de Laura debe desaparecer (morir), puesto que la chica no es más que una proyección dentro del individuo soñador. Lo mismo sucederá con Maddy.

²⁰² VON FRANZ, M. L. (1991): *Alquimia*. Barcelona: Ediciones Luciérnaga, p. 326.

²⁰³ *Ibíd.*, p. 327

²⁰⁴ TRISMOSIN, (1582): *Splendor Solis*. Londres: Kegan Paul, Trench Trubner & Co., LTD., p. 145.

²⁰⁵ *Ibíd.*

²⁰⁶ No es la primera vez que Lynch utiliza el recurso del volumen alto en sus películas con el objetivo de que el espectador penetre en el sórdido ambiente. La música que escuchamos en *Lost Highway* (1997) claramente está por encima de lo normal, debido a

personajes hablar entre ellos, pero se hace complicado el entendimiento –nos referimos a la versión original–. De esta manera, Lynch introduce al espectador y le hace partícipe de la acción en las mismas circunstancias que los personajes. Luces que parpadean, bailarinas desnudas o semidesnudas que bailan sensualmente entre ellas, y una Laura desbocada. La entrada de Donna en el recinto ya dejaba entrever algo de preocupación y asombro por lo encontrado.

Esta versión de Laura parece asustar a Donna y no solo espanta por hacer ver que no es la primera ni será la última vez que ofrezca favores por dinero o cocaína, sino porque de ella es la orden de drogar a una callada e incómoda Donna, a la que espeta beber de un trago toda la cerveza ignorante de su manipulación, como si de esa manera quisiera demostrarle a la chica que no es apta para este tipo de aventuras nocturnas.

Donna comienza a sentirse mareada, producto del consumo de estupefacientes. Mientras tanto, Laura contonea sensualmente sus caderas junto a las de Buck al ritmo de la música. El poder sexual de Laura se dispara y el hombre comienza a despojarla de su ropa. Donna ve la chaqueta de su amiga tirada en el suelo y la coge. Desde el momento en que Laura se desprende de la chaquetilla y ésta cae al suelo, la atención y dirección de la mirada del espectador es conducida mediante la concatenación de planos hacia el objeto. En primer lugar, con el primer plano de la prenda mientras cae a los pies de su poseedora. Luego, un plano subjetivo nos muestra a una aturdida Donna –amén de la distorsión por el ojo de pez de la imagen– y todo un conjunto de hechos desde una perspectiva más vulgar. El baile sensual de Laura y Buck, que acabamos de comentar, dejaba de ser un magnífico plano medio en el que conseguimos palpar la intimidad de la acción, pasando a ser un plano entero donde el contoneo se asemeja más al baile popular de borrachos y drogadictos y donde Tommy, con los brazos en jarra, aparenta ser un «gañán» de pueblo, salido de una pedanía perdida en la montaña. El movimiento de la cámara sin soporte alguno (cámara en mano) alude al movimiento atolondrado de Donna cuya dirección, en primer lugar, va de arriba a abajo y girando de derecha a izquierda. Durante el proceso, vemos como aparece a los pies de Laura la chaqueta, cuya aparición pasa a ser un mensaje de «sigo aquí» y actúa como retentiva para el espectador. El siguiente intento de Donna por recobrar la

que los pocos diálogos se escuchan tímidamente y donde, por el contrario, las letras de Marilyn Manson y Ramstein perturban tanto al personaje como al público que lo visualiza. Luego, con *Mulholland Drive* (2001), optó por requerir la ayuda de los proyeccionistas. Estos debían ajustarse a unos parámetros cuya nota adjunta a la cinta indicaba que el sonido tenía que estar 3 decibelios por encima de lo normal.

compostura nos ofrece de nuevo un plano subjetivo, pero, esta vez, mucho más cercano a Laura y cuya pérdida del equilibrio comienza dirigiendo la mirada de abajo a arriba y de izquierda a derecha a mayor velocidad, cuyo inicio y final es el objeto en cuestión. El movimiento rápido con la cámara en mano es una nueva sacudida para un espectador que vuelve a activarse con la sensación de mareo.

Por último, Donna, menos atolondrada, vuelve a fijar su mirada en el suelo donde, ya sin la presencia de Laura, se agacha a coger la chaqueta.

TWIN PEAKS: FWWM

Donna se pone la chaqueta de Laura

Plano: 790



Figura 42. Plano: 790. La chaqueta de Laura tirada en el suelo del local fronterizo *Partyland*.

ANÁLISIS FÍLMICO								
Plano	Espacio/Situación	Tratamiento temporal	Transición	Encuadre	Ángulo	Movimiento cámara	Relación con otros planos	Diálogo
790	Interior. Noche. Partyland	Adecuación	Fundido	Plano subjetivo	PIC	CI	773 789 793 808 811	Sin diálogos

Tabla 15. Análisis cinematográfico del plano 790.

Un nuevo plano subjetivo distorsionado por el desenfoque de la imagen va adquiriendo nitidez poco a poco. Desde un picado vemos el objeto levemente desplazado hacia la derecha, dando como resultado una imagen que, a priori, parece desequilibrada pero que, sin embargo, es compensada por el vacío en la zona izquierda. La forma irregular resta peso a un elemento colocado como

centro de interés de la composición y que persigue llamar la atención, no solo al personaje, sino también al espectador. A pesar de su carácter caprichoso, el elemento es completamente reconocible debido a que sus contornos, aunque difusos, dibujan las mangas, esencial para conocer la forma gracias al principio de cierre de la teoría de percepción de la Gestalt.

Por otro lado, el color produce un alto contraste de luminosidad oscuro-claro además del contraste de cantidad, debido a la extensión de los mismos. El poco volumen del objeto sumado a la ausencia de sombras y al contraste de color da como resultado una imagen plana donde la función del color solo busca acentuar al objeto. De hecho, el color del fondo añade una intención acerca de la disposición del sujeto frente a la acción. La chaqueta enmarcada sobre el fondo rojo refleja la peligrosidad de su uso a través de los propios ojos de Donna, asociado a su vez con un estado de euforia que le incita a traspasar el límite sin temer consecuencias.²⁰⁷ Mitry afirma sobre este aspecto que el empleo del color debe estar motivado y vinculado a la descripción de los acontecimientos.

*No debe tener una existencia autónoma no justificable concretamente para el espectador. Debe parecer como 'captado' y no como 'dirigido' incluso aunque se deba efectivamente a razones de orden técnico. Basta con decir que no debe prestarse a una interpretación pictórica, sino solo dramática y psicológica, y que, el símbolo, si existe, debe encontrar su justificación aparente en la producción de hechos concretos.*²⁰⁸

Cuando se compara la duración del plano con respecto a otros, nos damos cuenta de la rapidez de la acción, de tan solo 3 segundos. A pesar de ello, la importancia de éste en el transcurso de los acontecimientos es excepcional. Si nos fijamos, la maniobra espontánea de Donna al recoger la pieza es un tanto engañosa ya que, a pesar de surgir como una consecuencia instintiva debido a su mareo –con la sucesión de planos aberrantes–, toda la acción guarda un plan previsto, dado que durante toda la escena Donna «no le quita ojo a la prenda». Desde el punto de vista de Donna, todo gira alrededor de la chaqueta, cuya mirada siempre está dirigida al objeto, como hemos apuntado anteriormente.

²⁰⁷ MITRY, (2002b), op. cit., pp. 161-162.

²⁰⁸ *Ibíd.*, p.164.

La lectura que se realiza del objeto tras lo acontecido, deja sobre la mesa el significado que Laura da a sus prendas de vestir, dejando entrever que el uso de ellas por parte de Donna, la guiaría hasta una vida infernal como la suya. En virtud de ello, la chaqueta, se manifiesta como un **objeto «con vida»**, en el sentido en que las «posesiones constituyen la fábrica de experiencia de una persona».²⁰⁹ El tratamiento que narrativamente se le da al elemento, se enmarca dentro del recurso de la **personificación**, en concepto de elemento capaz de corromper a la persona, facultad inexistente en el objeto, además de evocar el recuerdo de ésta, al ser una pertenencia utilizada por ella, sirviéndose de la función de la sinécdoque.

La chaqueta tirada en el suelo es pues, al mismo tiempo, **presencia y ausencia de Laura**, convirtiéndose en una resolución a la pulsión sexual que se manifiesta en el interior de Donna, en tanto que, con el uso del objeto, la chica podrá satisfacer sus deseos. La chaqueta le sirve al sujeto para adaptarse a su entorno y establecer relaciones tanto interiormente como exteriormente, primero mediante la identificación con Laura y luego con el ambiente. De este modo se advierte en él un carácter mágico: «un receptáculo de fuerzas universales, como un centro que irradia poderío místico».²¹⁰ La distancia entre el sujeto y el objeto se reduce hasta convertirse en parte de él. Donna aparece tumbada sobre una mesa, con el torso desnudo, la chaqueta atada a su cintura y Tommy besuqueándole los senos. El elemento transforma a Donna en Laura y Laura que observa a su amiga desde la lejanía corre de forma frenética y enfadada hacia ella. Palmer reprende a la chica y a Jacques de forma vehemente. El objeto muestra su potencial dominio sobre el sujeto y enfrenta a Laura con el espejo. Expone el poder corrosivo sobre el individuo débil e inocente. Surge entonces un nuevo enfrentamiento con la *sombra* pero la respuesta no tarda en llegar. Laura libera una fuerte convicción. Que no dejará que nada corrompa lo bueno que le queda. Tal vez la nueva fractura que el objeto produce en la imagen de Laura sea uno de los mensajes que la proyección de la adolescente traslada a su Yo adulta, Carrie, con vistas a esa muerte anunciada a través del cuadro y materializada finalmente en el pupitre.

²⁰⁹ KRON, J. (1983): *Home-psych: the social psychology of home and decoration*, Nueva York: Crown Publishers. Citado por: YUSTE, N y GONZÁLEZ, I, (1998), op. cit., p. 181.

²¹⁰ CIRLOT, J. E. (1986): *El mundo de los objetos a la luz del surrealismo*. Barcelona: Anthropos, p. 67.

3.5.2. Gafas de sol: El renacer

TWIN PEAKS

02x01 *May the giant be with you/Que el Gigante esté contigo*

Madeleine le lleva las gafas de Laura a Donna

Plano: 267



Figura 43. Plano: 267. Donna sentada en uno de los sillones del restaurant *Double R*.

ANÁLISIS FÍLMICO								
Plano	Espacio/Situación	Tratamiento temporal	Transición	Encuadre	Ángulo	Movimiento cámara	Relación con otros planos	Diálogo
267	Interior. Día Doble R	Adecuación	Corte	PMC	N	CI	276	Sin diálogos

Tabla 16. Análisis cinematográfico del plano 267.

Restaurante *Double R Diner*. Madeleine espera a Donna sentada en uno de los *Booths* y le entrega las gafas de Laura. Un plano medio corto nos sitúa a Donna centrada, ocupando gran parte del cuadro en una composición triangular, donde el brazo izquierdo se encuentra paralelo al margen inferior y el derecho fuera de plano, presumiblemente apoyado sobre la mesa. La dirección de los elementos –sillones– se estructura en paralelo con respecto al sujeto y en perspectiva oblicua con relación a la posición de la cámara. La altura de los

mismos coincide con la altura de los hombros del sujeto, donde un adorno floral separa al objeto –sillón– de la pared del establecimiento, trazando una perpendicular y mostrando la profundidad máxima del espacio. La dirección de lectura del plano nos muestra en el cuadrante superior izquierdo, parte de la organización del local, dotando de un gran peso al elemento por su posición en el cuadro, tamaño y tonalidad clara –un separador acristalado de *Booth*– y lo conecta con una línea de fuerza en diagonal decreciente al sujeto que equilibra la composición. En cuanto al centro de interés, éste se dispone en el rostro de Donna, más concretamente en el objeto de análisis, las gafas de sol.

En lo que se refiere al color, el hecho más destacable sin duda es la utilización del azul como contraste de temperatura frío-calor. Toda la estancia se sirve de colores rojizos y marrones, y es el azul el que rompe esa uniformidad para captar la atención y señalar el objetivo. Encontramos también un contraste de complementarios rojo-verde en los adornos florales que funcionan de distinción entre el plano vertical –la pared– y el horizontal –sillones– y proporciona volumen a los elementos adyacentes. El contraste entre la encarnadura y las gafas negras actúa una vez más de reclamo máximo. Finalmente, un punto de luz incide en la espalda del sujeto dibujando el contorno de la figura y separándolo del fondo.

Con la reciente muerte de Laura, Donna, parece estar más decidida que nunca a dar un giro a su vida. Será precisamente la conversación con Audrey en los baños del instituto el germen de su cambio. Audrey, comienza su disertación acerca de Laura exponiendo sus mínimos conocimientos de la joven; que salía con James a espaldas de Bobby y que le gustaba «espolvorearse» la nariz, en referencia a la cocaína. Si bien Donna, no le presta relativamente atención hasta que no manifiesta varios secretos; Laura, era paciente de Jacoby y trabajaba en *Jack el Tuerto*, algo que Hayward desconocía.²¹¹ Las confesiones de Audrey levantan la curiosidad de Donna que acepta unir fuerzas con la chica para llegar a conocer qué ocultos misterios se esconden detrás de su amiga.

Dejando atrás los jerséis anchos de punto, la vestimenta constituye por fin un cambio. Durante algunas escenas, Hayward utiliza ropa que estiliza su figura, siendo más provocativa y dejando ver sus curvas. El pelo ya no solo está suelto,

²¹¹ La realidad de FWWM, como hemos visto, es que Donna sigue a Laura en una de sus aventuras nocturnas y acaba por descubrir que ofrece favores a cambio de dinero. Sin embargo, el estado de embriaguez de la joven le hace olvidar lo ocurrido en la noche a la mañana siguiente al despertar.

sino que recurre a unos recogidos con una tendencia más arriesgada, así como el uso de zapatos de tacón alto.

El cambio de Donna culmina con la posesión de las gafas de Laura. En el ejercicio de ponérselas la chica parece estar sumergida en un extraño ritual de transfiguración. Atrás queda la obsesión por apagar bien los cigarrillos de Audrey en el lavabo como medida de precaución, para comenzar a demostrar su gusto por fumarse un cigarrillo de manera sensual.

*El objeto, por su reiterada existencia relacionada con el sujeto, puede dar una idea del yo, de una forma más continua; él es parte de la historia del yo, que puede ayudar a recordar distintos aspectos del mismo.*²¹²

La identificación del objeto con Laura y su estrecho vínculo con ésta es el objetivo que Donna persigue a lo largo de la serie. El proceso de personalización de la joven Hayward deja ver la baja autoestima de la chica, suponiendo un mecanismo de defensa la transformación en otra persona, escondiendo la verdadera esencia de ésta. Con la «nueva» identidad, Donna, siente al personaje como suyo y poco a poco su inseguridad desaparece para establecer sensaciones de confianza y protección a su débil yo. Este hecho se evidencia en la visita de Donna a la oficina del sheriff para ver a James, que se hallaba en el calabozo. La entrada en el recinto sorprende a Lucy, que, asomada por encima del mostrador, descubre a una mujer dominante, segura e imponente *femme fatale*, solicitando, con voz sensual, pasar a ver a James. El joven, queda estupefacto al comprobar los encantos de la chica. «Es como si quisiera hacer el amor conmigo a través de los barrotes»,²¹³ confiesa a Maddy después de salir del calabozo.

Las gafas de sol inician un ciclo de renovación que le da sentido a la progresión del proceso de individuación. El personaje de Donna posee al igual que Maddy valores de los que Laura carece. Las gafas son el instrumento que

²¹² YUSTE, N y GONZALEZ, I, (1998): «Los objetos personales favoritos en la adultez y senectud. Una aproximación empírica». En *Anales de la psicología*, Vol. 14, Núm. 2. pp. 177-192. [En línea], [consulta: 23 julio 2014]. Disponible en http://www.um.es/analesps/v14/v14_2/05-14-2.pdf.

²¹³ Twin Peaks, episodio 3, temporada 2, *El hombre tras el cristal*, 1990, [DVD] Estados Unidos, Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production, 13 octubre de 1990.

Carrie, la soñadora, usa para poseer un anhelo, lo engulle, para iniciar un nuevo comienzo. Laura es absorbida para vivir dentro de otro mundo. En el caso de Donna el objeto le proporciona la información para acabar su transformación y adaptarse a su nuevo papel. La empodera. Este cambio es en sí una analogía de la transformación que se está consumando en Carrie. Cuando iniciamos esta etapa de objetos referentes a la fase de *albedo*, nos referíamos a la etapa en la que el individuo debía retirar las proyecciones para su purificación. Precisamente las gafas de sol constituyen esa purificación del adepto y la consecuente eliminación de la proyección. El poder del objeto hace que se invierta su significado y aquello que contenía acaba siendo contenido. El nuevo usuario de las gafas de sol se comporta como iniciado en esta nueva etapa frente a un entorno transformado por la acción del objeto. De esta manera, el objeto se convierte en arma con la que el individuo pretende luchar ante lo desconocido. Ahora bien, es inevitable que tras analizar la chaqueta y las gafas de sol como pertenencias vinculadas íntimamente a Laura exista la pregunta de ¿qué diferencia hay entre ponerse la chaqueta o las gafas de sol? Prácticamente ambos elementos poseen similar simbolismo. Los dos elementos son transformadores, sin embargo el entorno es distinto. En uno Laura está presente. El enfrentamiento con su *sombra* es *in situ* y no hay integración. Está viendo la imagen que le devuelve el espejo y prácticamente en el momento resuelve el conflicto que en ella anida. Lo más puro que posee (Donna) no debe ser corrompido. Cuando Donna se pone las gafas de sol Laura ya está muerta, la proyección ha desaparecido. El sujeto ha tomado consciencia de su *sombra* y pretende un cambio al morir. Es cierto que se enfrenta de nuevo a ella, pero, esta vez trata de integrarla. Laura entra a través de las gafas en Donna pero desde la perspectiva de comenzar desde el principio. Donna encarna la inocencia de una niña que intenta convertirse en adulta explorando y deseando todo lo de su alrededor.

3.5.3. Guante verde: Empoderamiento

TWIN PEAKS: RETURN

03x17: The past dictates the future/ El pasado dicta el futuro

Freddie acaba con Bad Cooper

Plano: 356



Figura 44. Plano: 356. Freddie tirado en el suelo, levanta su puño.

ANÁLISIS FÍLMICO								
Plano	Espacio/Situación	Tratamiento temporal	Transición	Encuadre	Ángulo	Movimiento cámara	Relación con otros planos	Diálogo
356	Interior. Día. Departamento del Sheriff de Twin Peaks	Adecuación	Corte	PP	PIC	CI		Sin Diálogo

Tabla 17. Análisis cinematográfico del plano 356.

Nos ubicamos en el penúltimo capítulo justo en el momento en el que Mr. C, suplantando al agente Cooper, está sentado en el despacho del sheriff, dentro de la comisaría de Twin Peaks. Precisamente, en ese momento, Truman recibe una llamada de Cooper que le informa de que está a punto de llegar a la comisaría. El hombre, escéptico por lo que está ocurriendo, trata de reaccionar, pero Mr.C, aprovecha para disparar contra él. Sin embargo, una Lucy mucho más rápida le dispara desde la puerta. El impacto hace caer al hombre de forma teatral al suelo, quedando tumbado. El estruendo reúne a Hawk y a Andy, que llega a la estancia con Freddie, James y Naido, liberados del calabozo. Las luces

se apagan y aparecen como la vez anterior, tres espectros de *woodsmans* que realizan un ritual. Cooper llega al lugar, los *woodsmans* terminan la unción de sangre sobre el cuerpo de Mr.C, y de su estómago surge una gran masa negra redondeada que se eleva en la habitación con la imagen transparente de Bob en su interior. La bola golpea con violencia a Cooper, tirándolo al suelo. Desde la otra punta de la habitación, Freddie llama la atención de ésta y Cooper le pregunta, «¿eres Freddie?» a lo que él rápidamente afirma rotundo «Sí. Y este es mi destino».²¹⁴ Entonces Bob, arremete con fuerza a Freddie tumbándolo y propinándole heridas sangrantes en su rostro. La respuesta del joven malherido no espera y le propina un contundente puñetazo.

Detengámonos. La cámara se sitúa en ángulo picado, a una distancia cercana, en un primer plano. La imagen que elegimos nos muestra una única forma en el centro del cuadro que se introduce desde el margen inferior. Es un puño cerrado. Este solitario elemento concentra toda la atención del espectador, no solo por ser la única forma, sino por las potentes líneas de tensión; verticales y horizontales que se condensan en el puño. La composición, sencilla, persigue la respuesta inmediata de un espectador que ya sabe lo que sucederá a continuación, y es que la información sobre el puño de Freddie ya ha sido entregada, por lo que el espectador espera con ansias el paso hacia la acción. Es quizás, en ese dramatismo aglutinado, donde se acentúa la importancia del golpe y la fuerza sobrenatural que se desprende de él. De la iluminación apenas se obtiene información, puesto que todo es oscuro y no se forman contrastes lumínicos destacables. Sin embargo, esa ausencia de luz recrudece el conflicto entre las dos partes que comparten un objetivo en común; la destrucción. Bien por parte de la aniquilación psíquica (Bob) o por la legítima defensa y la fuerza de voluntad para destruir cualquier ataque.

La increíble implicación de Freddie en el final de la serie sorprende sobremanera a un espectador que ha fantaseado con la exterminación de la figura de Bob o Bad Cooper. Contra todo pronóstico, Freddie, es el elegido para acabar con Bob. Puñetazo tras puñetazo, el chico descompone la masa en pedazos que desaparecen sin más. Una oportuna casualidad presentada como un aparente recurso de *deus ex machina*, pero que, sin embargo, no resulta ser así del todo.

²¹⁴ Twin Peaks: Return, episodio 17. *El pasado dicta el futuro*, 2017, [Edición Blu-ray] Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production, 3 septiembre de 2017.

En uno de los descansos de trabajo, Freddie le cuenta a James que cuando éste vivía en Londres se le apareció un ser llamado El Bombero que le pidió comprar un guante verde. Éste le convenció de hacerlo y es por ello que Freddie viaja a Twin Peaks con un propósito. El hecho de que el Bombero lo haya elegido a él para viajar a Twin Peaks demuestra ser una pieza clave en el entramado plan final. Precisamente este encuentro con el sujeto sobrenatural coincide con el que Cooper tuvo anteriormente en la habitación del Gran Hotel del Norte. Esta señal la entendemos como una llamada a la aventura de un nuevo camino del héroe, el de Freddie Sykes. Podríamos decir, además, que Cooper, convertido en viejo sabio, conoce a la perfección el plan y deja actuar a un Freddie decidido a ganar.

Después de este itinerario sobre los acontecimientos, tornamos la vista hacia el nivel simbólico. El guante no es más que el **atributo de una fuerza** devastadora capaz de aniquilar todo lo que se ponga por delante. El personaje de Freddie encierra el empoderamiento de Carrie y además la dota de resistencia. El elemento es una característica de su Yo comprometido con el cambio, con su fortaleza adquirida y su lucha activa. Su simbología se asocia con el camino recorrido del héroe en la piel de Cooper, que ha otorgado todo el conocimiento sobre los entresijos de su inconsciente, creando así una nueva esperanza, renovada, decidida a afrontar sus miedos, por muy horribles que sean. Es objeto heroico. Una nueva cara de su *animus*. Esta última posibilidad que se le plantea es mucho más fuerte, tanto que destroza a Bob, teniendo la convicción de que la confrontación entre ambos es superada por primera vez por Carrie, saliendo vencedora. Freddie, como Cooper, son productos de la facultad de sublimación de Laura. El deseo de Laura de vencer a Bob expresa un deseo pulsional mudado a través de la creación del desplazamiento hacia los sujetos. Así, Laura «desvía su meta sexual hacia una meta nueva donde adquirirá poderosos componentes para todos los logros».²¹⁵

El papel del guante es notable. Desde el periodo del Antiguo Régimen, los guantes forman parte de las regalías (*iura regalia*) al soberano, esto es, enseres que poseen y simbolizan el ejercicio del poder; coronas, cetros, espadas, mantos, anillos, etc. En el *Cantar de Roldán*, –cantar de gesta del siglo XI–, el

²¹⁵ FREUD, S. (1992b): Obras completas. Volumen 7. *Fragmento de análisis de un caso de histeria (Dora), Tres ensayos de teoría sexual y otras obras*. Buenos aires: Amorrortu ediciones, p. 161.

guante y el bastón es entregado a Ganelón con una misión: parlamentar con el rey Marsín.²¹⁶ La entrega del objeto, en este caso, es un acto de encomendar una misión, de otorgar confianza. Ahora bien, en los orígenes del uso de la prenda también encontramos connotaciones referidas a la protección, el lujo o incluso la protesta.

La representación del puño es la imagen del falo. La simbología del pene y su ausencia en la mujer es un tema muy extenso y controvertido. Desde las representaciones ancestrales hasta las teorías de Lacan, Freud, Horney, etc. existen numerosos puntos de vista. Debido a ello, nosotros solo desarrollaremos el concepto brevemente y desde la perspectiva de terceros, debido a la densidad del mismo. Pensamos que dicho análisis queda fuera de esta investigación, aunque no descartamos, sin embargo, realizar alguna investigación en profundidad en torno a la implicación de dicho concepto en la psique de Carrie.

La concepción del objeto fálico a través del puño en alto de Freddie dota al «objeto» de poder, siendo éste, a su vez, causa de un deseo, según Lacan.

Freud tomó la decisión de hacer del falo el símbolo privilegiado del psicoanálisis. Lacan lo convirtió en el significante de la castración, otorgándole un carácter lógico y topológico que subvertía el simbólico falo de los misterios eleusinos. Por ello no dejó de ser causa del deseo. Más bien, lo contrario: solo la castración simbólica garantiza el surgimiento del deseo.²¹⁷

El puño cerrado describe una naturaleza agresiva y amenazante, un gesto simbólico de fortaleza. Más aun, este símbolo ha sido tradicionalmente asociado a la virilidad y a la hombría, descrito también desde una perspectiva política, en el origen de la ideología socialista –forma parte de uno de los puntos del decálogo de las juventudes socialistas, escrito en 1934 por Santiago Carrillo–, cuya expresión, además, gira en torno a la solidaridad, la resistencia o la unidad. La exhibición de fortaleza y agresividad del hombre es un valor de la masculinidad, concepto construido e impuesto por la sociedad tradicional.

²¹⁶ ANÓNIMO, (1982): *La canción de Roldán*. Madrid: Auriga Ediciones S.A., p. 145.

²¹⁷ MARQUÉS RODILLA, C. (2007): «El falo: símbolo privilegiado del psicoanálisis». En *Trama y fondo: revista de cultura*. Núm.22, pp. 45-56, [en línea]. [Consulta: 30 mayo 2019]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2717995>.

*El ser hombre, dependerá, por un lado, de la posesión y el goce del órgano y, por otro, de la identificación con el ideal del yo paterno y sus 'insignias' fálicas: tener prestigio, mujer(es), hijos, poder.*²¹⁸

No obstante, la actualidad comienza a modificar dichas afirmaciones, dotando también de tales valores a la mujer.



Figura 45. Plano: 684. Freddie contempla su puño mientras hace un gesto de fortaleza física.

La gran potencia del puñetazo de Freddie nace como una analogía de la máquina. La dimensión de poderío se muestra como algo sobrenatural. La materia transformada tras el impacto sin esfuerzo constituye además un hecho irreal, no alcanzable por el ser humano. De esta manera, nos encontramos muy cerca de lo comúnmente llamado como superpoder o incluso de un producto mecánico. En efecto, ambas opciones dejan a la luz la imperante necesidad del ser humano de sobrepasar los límites del organismo, ya sea imbuido por acontecimientos «mágicos» casuales o por la obsesión por la cibernética. *Metropolis* (1927), *Robocop* (1987) o *Terminator* (1984) son referentes en el cine, clásicos, donde el futuro del individuo pasa por la implicación de la máquina en nuestra cotidianidad. «En nuestra civilización, la máquina lejos de ser el signo

²¹⁸ SANTOS VELÁSQUEZ, L. (1997): «¿Qué es ser hombre? Reflexiones sobre la masculinidad desde la psicología y la antropología». En *Revista colombiana de psicología*, Núm.7, pp. 252-257, [en línea]. [Consulta: 03 junio 2019]. Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/psicologia>.

del poderío y del orden humano, indica a menudo la ineptitud y la parálisis social».²¹⁹

Ahora bien, por otro lado, el guante y el propio Freddie funcionan como analogía del superhéroe. El objeto posee un carácter sobrenatural. Como hemos apuntado anteriormente, el deseo de Carrie está condensado en Freddie, el personaje capaz de acabar con el sufrimiento. Freddie, encarna la esperanza de la joven, el renacer, «ataviado» como un superhéroe.

El origen de este concepto corresponde a los años 30 del pasado siglo, cuando el pueblo americano estaba sumido en la Gran Depresión y a las puertas de una Segunda Guerra Mundial. La necesidad de justicia y esperanza en un mundo destrozado, repleto de inseguridad y miseria, atormentado por problemas económicos y sociales, hizo posible la aparición de un personaje que dotaba a la población de inspiración, como un antídoto a todas las dificultades.²²⁰ En este sentido, Freddie encarna el superhéroe nacido del consciente de la chica. Un personaje cuyo destino es acabar con la maldad en el mundo gracias a sus superpoderes.



Figura 46. Shingo Natsume, *One Punch-Man*, 2015.

²¹⁹ DICHTER, E. (1972). *La estrategia del deseo*. Buenos Aires: Editorial Huemul, p. 366. Citado por: BAUDRILLARD, J. (1969): *El sistema de los objetos*. México DF: Siglo XXI Editores S.A., p. 144.

²²⁰ COWSILL, A. y otros, (2014): *DC crónica visual definitiva*. Madrid: Dorling Kindersley Ltd, p. 35.

El personaje de Freddie mantiene una conexión con Saitama, el héroe japonés de *One Punch-Man* (2009). La figura de éste, casi inexpresiva, luce un traje elástico amarillo, una capa blanca y unos guantes rojos (Fig. 46). Más que por su vulgar vestimenta, destaca por ser el hombre más poderoso del mundo, capaz de destrozarse a su contrincante con solo un puñetazo.

A ambos les unen el inmenso poder de sus manos, otorgados de forma extraña y casi estúpida –Saitama confiesa que lo ha conseguido a fuerza de realizar diariamente ejercicio físico extremo y desayunar un plátano, además de no utilizar bajo ningún concepto la climatización en el hogar–, y, sobre todo, aceptando su rol en el destino del mundo.

Como hemos visto, el puño es una nueva arma, una herramienta para destruir todo el mal que penetra. Con ella domina al monstruo y borra el miedo. El elemento es la clave para entender que Carrie no solo camina por la fase central del proceso de *albedo*, sino que está cerca de dar un paso más allá. La conclusión nos llega a través de la condición del objeto. Cuando Freddie habla con James le confiesa que ya no puede quitarse el guante. Esto significa que el guante forma parte de la piel, está integrado en el sujeto. Como hemos recordado en alguna ocasión, todo objeto que implique a algún personaje a su vez implica a su soñadora, Carrie.

2.5.4. Zapatos: Segunda conjunción

La visita de Dougie al centro médico, dejó alguna sonrisa en el espectador, pero sobre todo a una Janey-e, que vio cómo su marido había perdido sobrepeso y estaba perfectamente. La imagen de una Janey-e presa del deseo, volverá a aparecer más tarde, cuando el recuerdo imborrable del fantástico cuerpo de Dougie reviva en la mente de ésta.

Interior del salón del hogar de los Jones. Dougie pacientemente come un pedazo de bizcocho. Jane-e fija la mirada en Dougie. La escena se abre con un primer plano de los pies de Janey-e. La cámara, situada en ángulo picado, capta el sutil e incontrolable movimiento de pies, que se levantan y chocan sus puntas entre sí. Dispuestos en el centro del cuadro, dibujan una estructura en cuña, cuyos ejes principales donde descansan las líneas de fuerza, son el final de unas piernas que quedan fuera de plano. Un tercer elemento en vertical, éste de

pequeño tamaño y apenas notorio, sobresale en el lado izquierdo del cuadro. Corresponde a una pata de silla, que más que distorsionar la imagen, la asienta, lográndolo a través del peso visual que incorpora al plano y que a su vez da sentido de situación, comprendiendo la posición del sujeto sentado. El movimiento de pies, como decimos, focaliza toda la atención del espectador en los zapatos, obviando el resto de los elementos. Sin duda, el color es el protagonista de este hecho, ya que el rojo del calzado destaca sobre la mayoría de tonalidades tierras expuestas, tanto en las encarnaduras del sujeto como en la moqueta que cubre el suelo, concretando así un contraste cualitativo.

TWIN PEAKS: RETURN

03x10: Laura is the one/ Laura es la única

Janey-e intenta coquetear con Dougie

Plano: 143



Figura 47. Plano: 143 Primer plano de los zapatos de Janey- e.

ANÁLISIS FÍLMICO								
Plano	Espacio/ Situación	Tratamiento temporal	Transición	Encuadre	Ángulo	Movimiento cámara	Relación con otros planos	Diálogo
143	Interior. Noche. Hogar Jones	Adecuación	Corte	PP	PIC	Paneo de descripción	144	Sin diálogo

Tabla 18. Análisis cinematográfico del plano 143.

Respecto al cambio anímico repentino de Janey-e, tenemos que reseñar la importancia de la escena en el médico. Tan pronto como Janey-e comprueba el excelente estado de forma de Dougie, desaparece el malhumor y el menosprecio a su marido. Realmente la mujer no tarda en seducir a Dougie y

esa misma noche mantienen relaciones sexuales. Antes, la estancia del matrimonio en comisaría arroja la clave para entender la consumación del acto. Sentados en una sala de espera, una mujer con zapatos rojos cruza la estancia (Fig. 48). El objeto capta la atención de Dougie que altera su mirada inmutable por unos segundos.



Figura 48.

Arriba. Plano: 157. Una mujer entra en la sala de espera de la comisaría.

Centro. Plano: 158. Plano detalle de los zapatos.

Abajo. Plano: 159. Plano Medio de Dougie.

El despertar interno del sujeto depende del poder simbólico del objeto. De hecho, este elemento viene a conectar con el personaje de Audrey Horne. El desarrollo del personaje de la joven en la serie clásica es vertiginoso. En el

primer episodio nos enfrentan a una Audrey infantil y algo traviesa con una Audrey con aires de *femme fatal* mediante la confrontación entre zapatos. Por un lado *saddles shoes* y por otro unos manolos rojos. En ese juego de calzado intercambiable (inocencia-lascivia) entra el agente Cooper que queda cautivado por la chica, si bien se mantiene claro en sus convicciones y rechaza a la muchacha por una cuestión de edad. Lo que no quiere decir que a éste no le provoque cierta atracción sexual. Con la valentía que le caracteriza, Audrey se infiltra en la red de prostitución de Twin Peaks. En esa trama la chica muestra sus dotes sensuales, pero también recibe el cruel mensaje de una sociedad corrupta. Tras ser rescatada de allí por el agente, el personaje adquiere un rol más adulto y sereno desligándose de la imagen de chica sexualizada. No obstante, su rol identificativo por excelencia es el de *femme fatal* y ahí es donde entra esa asociación con el zapato rojo de tacón. En este sentido, existe una relación de asociación formal entre objetos. Conceptualmente uno influye sobre el otro. Los zapatos de la desconocida mujer funcionan como retorno a las sensaciones pasadas (Audrey) y abren camino, provocan, desde ese mundo originario del que nos habla Deleuze, un nuevo impulso.

En sus orígenes persas el elemento ofrece una de las características que a día de hoy aún mantenemos en él: el poder. Los arqueros persas usaban zapatos con tacón para anclarse a los estribos y así no perder el equilibrio cuando lanzaban flechas de pie sobre sus caballos, por lo que el calzado pasó a considerarse un arma de guerra.²²¹ De esta manera el objeto pasó a ser un símbolo de empoderamiento. Ese potencial palpable en el elemento asoma en forma de autonomía en el cuento de Hans Christian Andersen de *Los zapatos rojos*. En el cuento, el objeto ocupa el lugar del «villano», siendo éste el causante de la amputación de los pies de Karen o la muerte de la misma. La obsesión y tozudez de la niña de poseer y calzar unos lindos zapatos rojos, la lleva a ser castigada por el ángel que lamenta su vanidad.

Tendrás que bailar con tus zapatos rojos hasta que estés pálida y fría, y la piel se te arrugue, y te conviertas en un esqueleto. Bailarás de puerta en

²²¹ BBC Ideas (2019): «High heels: A surprising history | BBC Ideas». En *Youtube*, [archive de video], [consulta: 5 junio 2022] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DzSaV7ewl6w>.

puerta, y allí donde encuentres niños orgullosos y vanidosos llamarás para que te vean y tiemblen. Sí, tendrás que bailar...²²²

El cuento ahonda en la autonomía de un objeto visto como una joya, deslumbrante por su materialidad y belleza, simbolizando a su vez empoderamiento, puesto que la niña va a su confirmación con ellos puestos. Al final, el calzado hace a Karen prisionera de su propia fijación, mientras ellos por sí solos no desisten de bailar, ni tan siquiera con la mutilación.

Tras considerarse un elemento propio de clases altas –prueba de ello es el retrato de Luis XIV de Hyacinthe Rigaud– pasó a simbolizar la feminidad y lo erótico más aún con la irrupción de la fotografía y la pornografía.

La simbología del zapato nos traslada directamente a la filmografía de Luís Buñuel. Aunque, en más de una ocasión Lynch ha declarado no haber visto más que *Un perro Andaluz* (1929),²²³ es inevitable hacer una analogía entre ambos. El funcionamiento de los objetos se percibe como fragmentos sintomáticos de las pulsiones existentes en el mundo derivado.²²⁴ Bajo esta premisa, encontramos la cinta de *Él* (1953) donde su protagonista, Francisco Galván de Montemayor (Arturo de Córdova), mantiene una fijación por los pies y los zapatos, hasta tal punto que es capaz de calmar unos impetuosos celos o un enfado con solo observar los zapatos de su esposa Gloria (Delia Garcés).

Los celos y la violencia de Francisco no son una metáfora de su locura, forman parte de su cuadro sintomático. Sus golpes en la barandilla, su caminar oscilante, funcionan como una metáfora porque son susceptibles

²²² ANDERSEN, H. C. (2013): *Cuentos*. San José de Costa Rica: Imprenta Nacional, p. 137, [en línea]. [Consulta: 1 mayo 2019]. Disponible en: https://www.imprentanacional.go.cr/editorialdigital/libros/literatura%20infantil/cuentos_hans_christian_andersen_edincr.pdf.

²²³ BIBLIOTECA IVAC. (2011): «La posmodernidad cinematográfica», [en línea]. [Consulta: 21 mayo 2017]. Disponible en: <http://ivac.gva.es/banco/archivos/Basicos24.pdf>.

²²⁴ DELEUZE, G. (1984): *La imagen-movimiento. Estudios sobre el cine 1*. Barcelona: Paidós Comunicación, p. 183.

de una lectura poética, condensan la representación del síntoma en una figura polivalente cuyo significado no se logra descifrar por completo.²²⁵

Según Freud, «el fetiche es el sustituto del falo de la mujer (de la madre), en el que el varoncito ha creído y no quiere renunciar».²²⁶ Pero ¿de quién? Audrey, es «objeto» sexual en cuanto a persona que genera atracción sexual y meta sexual que empuja a la pulsión.²²⁷ No obstante, el momento mágico concurre cuando, a su «innata» seducción, se le añade el elemento material del zapato. El complemento y el pie aluden al genital femenino, en el sentido en que, en el hueco del calzado se introduce el pie, y su tacón representa el falo masculino. «El zapato es a veces un símbolo femenino, puesto que encierra el pie (pene), pero también puede serlo masculino, especialmente cuando es puntiagudo».²²⁸ Este complemento sexual que Audrey añade, completa la totalidad de una conducta erótica, que ya de por sí viene innata en la figura de la nínfula convertida en *femme fatale*.

Paralelamente a la grabación de *Twin Peaks*, Lynch trabajaba en *Wild at heart* (1990). En el film deja bastante patente su gusto por el mundo de *The wizard of Oz*. Comenzando por algunos de los diálogos entre Sailor (Nicolas Cage) y Lula (Laura Dern), en los que hacen mención a aspectos del cuento: el camino de baldosas amarillas, la Ciudad Esmeralda o personajes que aparecen, como la bruja mala del oeste, encarnada en la madre de Lula (Diane Ladd), o Glinda (Sheryl Lee), la bruja buena del norte. Si tuviéramos que quedarnos con una referencia sin duda sería la de los zapatos rojos de Lula. Después de la gran escena de la no violación de Bobby Perú (Willem Dafoe) a Lula, hallamos una alusión a los zapatos de Dorothy. Lula, cansada del mundo de excesos, chasquea tres veces sus zapatos con el deseo de salir de la pesadilla en Big Tuna (Fig. 49).

²²⁵ MONEGAL, A. (1993): *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*. Barcelona: Editorial Anthropos, p. 202.

²²⁶ FREUD, S. (1992a): *Obras completas*. Volumen 21. *El porvenir de una ilusión, el malestar de la cultura y otras obras*. Buenos aires: Amorrortu ediciones, p. 148.

²²⁷ La unión de los genitales es considerada la meta sexual normal en el acto que se designa como coito y que lleva al alivio de la tensión sexual y a la extinción temporaria de la pulsión sexual. En FREUD, (1992b), op. cit., p. 136.

²²⁸ SCHILDER, P. (1999): *The image and appearance of the human body*. London: Routledge, p. 204.

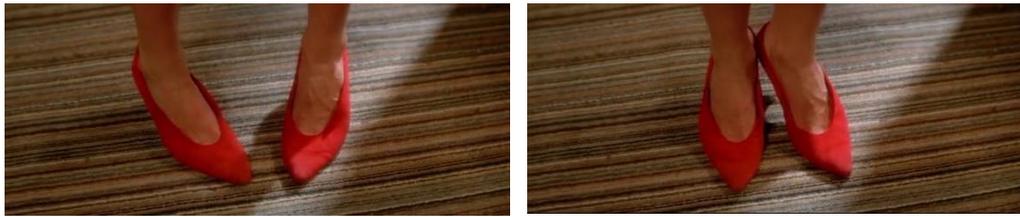


Figura 49.

Izquierda: David Lynch, *Corazón salvaje*, 1990.

Derecha: David Lynch, *Corazón salvaje*, 1990.

El resultado, a diferencia de Dorothy, es infructuoso. Sin embargo, consigue hacer llegar su mensaje de socorro a Sailor –Lula cierra los ojos concentrada–. La concatenación de planos coloca detrás de la acción un primer plano de Sailor en el desierto, como una especie de «mensaje recibido».

Si bien, los zapatos de Janey-e no reúnen del todo una connotación sensual tan potente como un zapato de tacón estilizado, sí se posicionan como un mensaje erótico directo a Dougie de la misma manera que Lula se comunica con Sailor aunque con diferente contenido. La llamada de Janey-e no es de auxilio es de deseo. Así, bajo el objeto, la mujer emite una señal bajo un deseo primitivo de goce que su esposo codifica y acepta. De esta forma ambos terminan manteniendo relaciones sexuales. Es, mediante la acción del objeto sobre el sujeto que se produce la segunda conjunción (integración) que dará lugar al paso de la fase de *albedo* a la fase final de *rubedo*.

El encuentro sexual entre Laura y su padre Leland, se saldó con el reconocimiento de la *sombra*, como parte fundamental para la superación y progresión del *nigredo* y su paso hacia el *albedo*. A dicho momento nos referimos en términos alquímicos como *coniunctionis* o boda alquímica en el que el «rey» y la «reina» realizaban un ritual o coito con el objetivo de hacer consciente una parte de sí misma. Ahora bien, para continuar el proceso de individuación y superar la etapa blanca (*albedo*) hacia la etapa final, roja (*rubedo*), es indispensable la integración de otra parte opuesta de nuestro inconsciente; el *animus*.

Nos centramos en el personaje de Dougie. El sujeto, como hemos dicho en más de una ocasión, está en estado catatónico y solo articula la última palabra de cada frase de su interlocutor. Su evolución está marcada por un instante de

iluminación en la cual desarticula una estafa en los seguros y se defiende de un intento de asesinato. Por lo demás, exhibe un semblante vacío, salvo en una ocasión en la que observa triste a Sonny-Jim, su «hijo», y experimenta un instante de empatía derramando una lágrima. Así pues, Dougie se muestra como un ser humano hueco, apenas sin expresiones emocionales, prácticamente como si careciera de alma. Este comportamiento nos hace recordar las palabras de Hawk a Cooper:

Mi pueblo dice que la casa blanca es el lugar donde reside el espíritu que gobierna los hombres y la naturaleza. Y existe otra leyenda sobre otra casa llamada la casa negra que es la sombra de la casa blanca. Dice la leyenda que todos los espíritus han de pasar por allí en su camino a la perfección. Y allí, cada uno encontrará su propia sombra. En mi pueblo dicen que es el habitante del umbral. Y dicen que si uno se enfrenta a la casa negra sin valor suficiente quedará anulada su alma.²²⁹

Comprobamos –no solo que Lynch y Frost siempre han tenido muy controlado el contenido de los diálogos–, que esta declaración nos habla directamente del paso por la etapa del *nigredo* al *albedo* y de éste al *rubedo*, al afirmar lo que ya sabíamos, que para alcanzar la perfección hay que enfrentarse con la propia *sombra*.

En el coito entre Janey-e y Dougie se muestra una nueva unión, entendida ahora sí como integración en la medida en que el proceso de despertar del individuo lo convierte en más consciente de sus actos. Esta unión es una nueva boda alquímica entre los dos opuestos (masculino-femenino) (*animus-anima*). En ella se integra el *animus* (Cooper) y se produce la ***unio mentalis con el cuerpo***, explicado por la alquimia filosófica como el revivir del cuerpo carente de alma. Ahora bien, este segundo grado de conjunción en la que, según los alquimistas, se reunifica el espíritu y el alma con el cuerpo, tiene el objetivo desde el punto de vista psicológico de que **todo lo aprendido se realice a partir de ahora en el mundo exterior, cotidiano**. Asimismo, hay un símbolo –de todos los que la alquimia vincula con este procedimiento–, que nos gustaría destacar: la *substantia caelestis* o *quintaesencia*.

²²⁹ Twin Peaks, episodio 18, temporada 2, *En las alas del amor*, 1991, [DVD]. Estados Unidos. Dirigida por Duwayne Dunham. Producida por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production, 4 abril 1991.

El argumento de los alquimistas, en concreto Dorn, de quien Jung se sirve para explicar la alquimia de parte de su obra *Mysterium coniunctionis*, establece que **para que se produzca esta unión de opuestos es imprescindible la ayuda de un elemento celestial al que denominan entre otros nombres como *quintaesencia***. Esta substancia es entendida de varias formas. Por un lado, como una entidad o poder celestial capaz de descender e incorporarse a algunos de nuestros objetos físicos para proporcionarles facultades especiales, y, por otro lado, como una fuerza celestial contenida en el cuerpo del individuo.²³⁰

Con la primera idea, Dorn pone de ejemplo el elixir de la miel, resaltando su cualidad purificadora en el ser humano, calificándola a su vez, como la dulzura de la Tierra, puesto que es una «lluvia terrenal» que mediante la «influencia estival» se transforma en «espíritu corporal».²³¹

Al hilo de estas palabras, volvemos a la escena en la que Dougie sentado en su salón, es seducido por su mujer. Mientras eso ocurre, Dougie come una porción de pastel. Esa porción de pastel es la *substancia caelestis* (celestial). Esto es, a nuestro parecer, perceptible por varios motivos: Primeramente, no hay que pasar por alto el profundo placer que siente Cooper al comer tartas, viéndose transportado a una dimensión superior, demostrado ampliamente con su comportamiento. De ahí, precisamente, volvemos a extraer la frase; «aquí deben venir las tartas cuando mueren».²³² Si bien, es un elogio a la manera de realizar el producto por Norma, alude a ese descenso de la *substancia caelestis* hasta el objeto material, convertida en bálsamo que prepare el cuerpo del individuo para ejecutar la conjunción adecuadamente. Así pues, la **tarta cumple la función de preparar el cuerpo, así como también contribuye a transmutar la poderosa energía oculta en el ser**, de la que hace surgir a un Cooper con un nivel superior de autoconocimiento.

Siguiendo el patrón conductual que vimos en la integración de la *sombra*, Laura y Leland consuman el acto sexual y más tarde Laura muere. Exactamente igual ocurre con Dougie. Poco después del coito, Dougie «muere» electrocutado.

²³⁰ JUNG, (2007), op. cit., p. 458.

²³¹ *Ibíd.*, p. 460.

²³² Twin Peaks. episodio 04, Temporada 1. *Descanse en el dolor*, 1990, [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por Tina Rathborne. Producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production, 26 abril 1990.

CAPÍTULO 6: Etapa roja: *Rubedo*

Iniciamos este intrincado recorrido por el sueño de Carrie a través de los objetos simbólicos que nos hablaban del proceso de *nigredo*. En esta segunda etapa hemos seleccionado los objetos que más nos ayudaban a descubrir el paso de Carrie por la fase de *albedo*. De esta forma hemos comprobado a partir de la chaqueta de Laura un enfrentamiento con la *sombra* para ver a través de las gafas de sol de la joven el inicio de un ciclo de renovación mediante la integración de las proyecciones. Más tarde con el guante de Freddie atendimos al empoderamiento del individuo y con los zapatos llegamos al fin mediante el despertar de la sexualidad en Dougie. Si bien solo son cuatro puntos, reúnen los fundamentos básicos de: enfrentamiento-integración-autoconfianza.

En este último capítulo atenderemos a los objetos que simbolizan el cambio o paso de una etapa a la otra. Para ello creemos indispensable el análisis de la «campana» de Jeffries, la pala dorada y el orbe dorado y la peluca de Diane que dará paso a la última conjunción alquímica.

2.6.1. Campana: El horno alquimista

La llegada de la tercera temporada a la parrilla televisiva del canal americano de Showtime, despertó, como hemos comentado en más de una ocasión, la mente de los fanáticos de la serie. Surgieron todo tipo de rumores, ninguno desmentido por fuentes oficiales, y, a medida que el tiempo pasaba, la burbuja se hacía más grande. Uno de ellos, y quizás el más comentado, fue el que apuntaba hacia la vuelta del personaje de David Bowie, Phillip Jeffries. Ciertamente el cantante ya había fallecido víctima de una larga enfermedad, pero el público afirmó tener constancia de que Lynch había grabado algunas escenas en el hogar del artista inglés justo antes de que éste nos dejara. Como ya pudimos ver, Bowie no apareció, pero sí una evolución de su personaje.

Interior de *The Dutchman's Lodge*. La importancia del sonido en este plano es colosal. El ruido característico de maquinaria, mezclado con unos sonidos invertidos y un ambiente nocturno, componen una atmosfera extraña, alejada de la realidad. Mr.C. se para frente a la máquina, ahora Phillip Jeffries.

TWIN PEAKS: RETURN

03x15: Hay algo de miedo en dejarlo ir /There's some fear in letting go

Phillip Jeffries en The Dutchman's

Plano*



Figura 50. La nueva versión de Phillip Jeffries.

* La imagen no es extraída del metraje original de la serie, puesto que el número de plano es orientativo y cercano al que se expone.

El artilugio apenas es visible en pantalla.²³³ Desplazado ligeramente a la derecha del cuadro, su movimiento, que se organiza en línea horizontal a través de un brazo por el que expulsa un chorro de vapor dentro de una burbuja, equilibra y centra perfectamente la acción en pantalla. Por tanto, el elemento inmóvil queda a la derecha y el humo itinerante queda a la izquierda, atrayendo la atención del observador. En cuanto al color, como vemos, hay un claro dominio del negro que contrasta con pequeños claros grises situados en un fondo sin exceso de furnitura, donde el único elemento que destaca es un techo abovedado ubicado en el marco superior. El contraste lumínico, luz-sombra, oscuro-claro, más importante de esta composición está centrado pues, en la burbuja flotante y el vapor que lo contiene, siendo este blanco.

²³³ Hemos considerado oportuno recurrir a una imagen retocada por Photoshop, ya que la oscuridad de la misma no dejaba apreciar su contenido con nitidez. Debido a que no es la imagen original no realizamos el análisis de color, teniendo la seguridad de que el negro es el color predominante en la escena.

A pesar de tener poca o ninguna visibilidad en la escena, acertamos a observar un techo abovedado que conecta por su similitud estructural, con el techo de la habitación púrpura en la que Cooper cayó tras ser engullido por la caja de cristal. Dado que por lo general se trata de dos habitaciones oscuras, ambas con una puerta hacia, suponemos, otra estancia contigua –solo nos dan la oportunidad de observar que en el pasillo de la habitación púrpura hay una escalera para subir a la parte más alta y exterior del lugar–, no podemos dar por hecho que estos lugares pertenezcan a un mismo espacio, aunque uno podría inclinarse a pensar que ambas estancias simbolizan lo mismo.

La habitación púrpura añade un elemento del que carece *The Duchman's Lodge*; la chimenea. El modo en el que observan en silencio Naido y la chica americana el fuego de la chimenea, aporta un fuerte vínculo entre el elemento y el personaje. La escena, compuesta por 220 planos, condensados en poco más de quince minutos, nos muestra en algunos de ellos un primer plano del elemento como una fuente de atracción no solo para el personaje que permanece allí, sino también para Cooper. Si echamos un vistazo a esa conexión, observamos que ese lugar guarda similitud con el horno alquimista denominado *Athamor*. Indudablemente, si Lynch nos habla del proceso de la Gran Obra, es coherente que exista un elemento que simbolice el horno en el que se realiza la transmutación.

La importancia del fuego en el proceso de *crisopea*, hace imprescindible la utilización de un lugar donde poder mantener una temperatura de manera ininterrumpida. Ese elemento es el horno. Su forma simbólica es una torre «para expresar –inversamente– que la metamorfosis de la materia implicaba un sentido ascensional».²³⁴ La revisión que Lynch hace de esta figura (Fig. 51) es en forma cuadrada, tal y como sugiere el alquimista islámico Geber, que apunta a que el horno «debe ser cuadrado de cuatro pies de longitud, tres de anchura y un grosor de medio pie en las paredes».²³⁵ Sobre esa estructura, Lynch coloca una especie de campana, análoga a la cúpula «reverberante que permite concentrar el calor».²³⁶ Más tarde, sobre la estructura calórica, el alquimista podrá utilizar diferentes recipientes como son el alambique, la retorta, el kerotakis o el matraz,

²³⁴ CIRLOT, (1992), op. cit., p. 446.

²³⁵ LAS HERAS, A. (2006): *Alquimia. Historia, rituales y fórmulas*. Buenos Aires: Editorial Albatros, p. 49.

²³⁶ ARRIBAS JIMENO, S. (1991): *La fascinante historia de la alquimia descrita por un científico moderno*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, p. 61.

–eso según cada adepto– y colocarlo en la cúspide de la torre, para realizar los distintos procesos (Fig. 51).



Figura 51.

Arriba izquierda: Athanor alquímico.

Arriba derecha: Matraz Kitasato químico.

Abajo izquierda: P. 157. Naido y Cooper en la parte alta de la habitación púrpura.

Con la formulación de esta lectura pasamos a analizar la forma de Jeffries. Popularmente este elemento ha sido denominado como campana, tetera o cafetera, pero, una vez entendida la simbología del horno, su asociación con éste parece indicarnos un camino más coherente y apropiado. Si retomamos las palabras del personaje en su encuentro con Cooper en el episodio 17, Phillip

describe que en el lugar donde está encerrado el suelo está algo resbaladizo.²³⁷ Esto puede indicar que el interior de la estructura contiene restos de aceite o grasa. En vista de este razonamiento, resulta comprensible que Jeffries encarne un útil indispensable para el alquimista, el matraz (Fig. 51).

La imagen de Jeffries recuerda un matraz kitasato actual cuyo uso común es en las operaciones de destilación. Como observamos, hay una gran similitud formal entre ambos objetos. Los antiguos alquimistas, al igual que los químicos modernos, poseían una serie de instrumentos para aplicar en los distintos procedimientos. En los tratados, el vaso hermético, denominado así por el lenguaje simbólico, es análogo a los distintos útiles empleados, donde el matraz, el alambique y el huevo filosofal son los más usados.

En la práctica, una vez realizada la mezcla (mercurio y azufre), y habiendo aplicado el calor de forma progresiva sobre la materia, comenzarán a emerger unos gases provenientes de la sustancia correspondiente al proceso de disolución. Esta fase era realizada por los alquimistas a la luz de la luna, puesto que se necesitaba la luz polarizada de ésta.²³⁸ Después de la disolución, se debía purificar dicha sustancia. Para ello, ha de efectuarse la evaporación de la sustancia líquida y la calcinación de la sólida. Así pues, **el vapor que libera Jeffries por la cánula nos da a entender que proviene de la división de la materia, en el ya comentado proceso de *solve et coagula*.**

*Los libros de alquimia indican que el alquimista deberá continuar añadiendo un oxidante a la mezcla trabajada y volverá a reanudar el ciclo anterior a disolver, evaporar y calcinar hasta que se descubra en la mezcla la presencia de 'la señal' que determinará que esta etapa de la obra ha concluido y que podrá iniciarse la siguiente.*²³⁹

Veamos ahora cómo es aplicado todo ello al personaje de Phillip Jeffries. **La transformación de individuo a matraz que experimenta Jeffries no se puede leer como una transfiguración, sino como un encierro.** Aquellos personajes que aparecen a lo largo de la obra no son considerados personas

²³⁷ Twin Peaks: Return, episodio 17, temporada 3. *El pasado dicta el futuro*, 2017, [Edición Blu-ray] Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production, 3 septiembre de 2017.

²³⁸ LAS HERAS, op. cit., p. 54.

²³⁹ *Ibíd.*, p. 54.

físicas contenidas en la realidad, sí pueden tomar el aspecto, pero no poseen una total identidad propia, puesto que carecen de ella al ser proyecciones inconscientes de Laura, representaciones psíquicas. **Phillip es Laura y su encierro no es más que el simbolismo del vaso hermético.** El recipiente es el cuerpo, y la substancia interior el inconsciente, la materia sujeta a cambio. La cuestión reside en lo representado por Jeffries. Lo único que conocemos del hombre es que es agente especial de FBI y que ha viajado a la *convenience store*, además de tener una habitación en un hotel de Buenos Aires. Sin embargo, la actitud y la vestimenta nos proporcionan una información esencial. Para empezar, Phillip encarna un estereotipo televisivo mundialmente reconocido como el infiltrado o policía osado. Películas como *Arma letal* (1987), *Training Day* (2001) o *Infiltrados* (2006), recurren al policía bravucón, cuya vestimenta se salta el protocolo riguroso del uniforme negro en favor de un vestuario más desenfadado y casual. Sus acciones rozan la línea del delito y la falta, son impetuosos y actúan bajo una forma particular. Como ellos, Phillip exhibe su peculiar *look*, con camisa floreada, traje claro y zapatos oscuros, si bien es cercano a la estética del propio David Bowie. Es precisamente, un superviviente tras un caso de infiltración; regresa del interior de la *convenience store* y cuenta su experiencia a Gordon. Detrás de ello se esconde la inquietud y curiosidad por conocer. No sabemos cómo fue que Jeffries desapareció, pero sí sabemos cómo lo hizo Desmond. Chet se acercó a la caravana de los Chalford por pura intuición, miró en su interior y, atraído por la curiosidad, se agachó a coger el anillo de la cueva del búho, desapareciendo en ese mismo momento. Precisamente, al igual que Desmond, Jeffries opera como una función intuitiva. «La intuición suministra por de pronto solo la imagen o la videncia de referencias o relaciones que sería imposible obtener por medio de otras funciones o que solo se lograría recurriendo a grandes rodeos».²⁴⁰ Cuando Gordon grita «mayday!»,²⁴¹ solicitando ayuda, Jeffries realiza una asociación de los términos: mayo (may en inglés) –febrero– 1989, como una predicción de algo que iba a pasar. Jung explica que el tipo psicológico denominado intuitivo extravertido huye de lo universalmente reconocido en favor de la búsqueda de múltiples posibilidades, señalando su capacidad para el presagio, «tiene un fino sentido

²⁴⁰ JUNG, (2013), op. cit., 136.

²⁴¹ *Twin Peaks: The Entire Mystery. The Missing Pieces*. 2014, [edición blue-ray]. Dirigido por David Lynch. Estados Unidos. Producido por Absurda, MK2 Diffusion, CBS Home Entertainment.

para lo latente preñado de futuro».²⁴² De cómo acabaría dentro del matraz, tiene su explicación en la obligación de éste al autoconocimiento. De la exigencia de respuestas que motivan a Jeffries/Laura a asomarse al abismo, surge la necesidad de la comprensión. Segundos antes de desaparecer, Phillip nos habla de que Jowday/Judy está segura de «todo ello», e indica que ha estado en una reunión con los habitantes de la *convenience*, añadiendo que viven dentro un sueño. Esta confesión es reflejo del entendimiento develado. El proceso de comprensión implica, como podemos suponer, un viaje, en el que Jeffries también se «convierte» en héroe y, por ende, es encerrado en el vaso hermético. El matraz con Jeffries en su interior nos vuelve a llevar al objetivo perseguido, la transformación.



Figura 52.
Izquierda: Sir Hans Sloane, *Donum Dei*, mitad del s.XV.
Derecha: Sir Hans Sloane, *Donum Dei*, mitad del s.XV.

En cuanto a su imagen simbólica, encontramos en los manuscritos alquímicos una referencia parecida a la imagen del individuo confinado que nos propone Lynch (Fig. 52). Las imágenes extraídas del manuscrito de Sir Hans Sloane, *Donum Dei*, perteneciente a la segunda mitad del s. XV, nos muestran

²⁴² JUNG, (2013), op. cit., 138.

las etapas de la Obra Magna alquímica en miniaturas pintadas. En el primer extracto vemos al individuo en el interior del vaso hermético en forma de alambique de color negro. En la base de éste podemos leer «oleum aqua». Este mensaje acentúa y constata su conexión con el matraz de Phillip, puesto que la sustancia que lo compone también es oleosa. Dicho esto, la fase a la que pertenece es la *nigredo*, como podemos imaginar por el color. A su lado, hemos querido adjuntar otro ejemplo, este más claro, dado los colores que lo comportan, donde vemos al rey de rojo encerrado en el alambique en el paso final de la *rubedo*, información que se nos entrega por medio del mensaje bajo los pies de éste.

A diferencia de los anteriores objetos, la mayoría de los contenidos en este capítulo corresponden con la tercera temporada de la serie. Observamos que Lynch a pesar de fragmentar la narración y jugar con el ritmo, el tiempo y el orden concreta y define los símbolos de forma más clara que en la serie clásica. Ya comentamos que ello es debido a la libertad creativa que la cadena de televisión otorgó al director. La última temporada es una obra más confusa, abstracta pero sus símbolos son extraídos de forma directa de los manuales alquímicos, por lo que son menos herméticos. Mediante la asociación de símbolos somos capaces de entender que el objeto donde está encerrado Jeffries es el elemento para sublimar en la Gran Obra alquímica, por lo que el proceso que marca la escena es el de la sublimación. El término no comporta exactamente lo mismo que en el psicoanálisis de Freud. La forma más simple de entenderlo es mediante su definición: «Engrandecer, exaltar, ensalzar, elevar a un grado superior» según la RAE. La sustancia que el alquimista encierra en el vaso hermético ya ha pasado por los procesos más purgantes hasta convertirse en una sustancia más pura, más completa. La sustancia en forma gaseosa remite a la idea de lo espiritual, lo sublime. Así pues, la implicación del objeto en la narración es indicador del estado en el que se encuentra la soñadora Carrie. Esta elevación de conocimiento queda patente cuando Cooper despierta del coma. Como vimos en el apartado de las insignias, el héroe posee un nivel superior, no solo intelectual sino también de ejecución. En todo momento controla, dirige y ejecuta cualquier acción con seguridad y valentía. Como comentamos al principio de la investigación, la etapa de *rubedo* es la etapa de la transformación, la etapa donde el adepto ya ha aceptado todo su dolor y frustración y avanza con todas las herramientas como el héroe en su regreso triunfal.

2.6.2. Pala: La aceptación dorada

Resulta revelador que la primera escena de la localidad maderera, después de veintisiete años, nos venga a mostrar una entrega de palas en la caravana del Doctor Jacoby, situada en mitad del bosque. Al espectador ni tan siquiera le ha dado tiempo de coger una postura cómoda en su butaca, y, atolondrado por el encuentro surrealista de El Bombero y Cooper, no entiende por qué la vuelta no le sitúa en un paisaje más añorado.

A priori, los primeros minutos del primer episodio de la temporada suelen contener el germen para enganchar al espectador y, ya sea de paso, plantar las primeras ideas de lo que va a ir la serie o la nueva temporada, más en ésta, que regresaría tras tantísimos años en el olvido.

Los hilos argumentales que constantemente se abren en distintas localizaciones, interrumpen de alguna manera la visión conjunta de la trama consiguiendo perder al observador. Quizás ese recurso que, a veces, puede resultar incómodo en según qué película, es la baza que juega Lynch para descolocar constantemente e introducirnos en una maraña sin fin de sucesos encadenados y solapados. En ese aspecto, hasta el episodio tercero no descubriremos el porqué del cargamento de palas. Sorprende el sofisticado mecanismo controlado con pedales en el suelo creado con restos de ruedas de bicicletas viejas, poleas, tuberías y cuerdas, que ayudan a sostener las palas en posición vertical para un cómodo y uniforme pintado superficial con spray dorado. A destacar sin duda, la recreación en la estructura concebida y en el ejercicio repetitivo de pintar que nos ofrece el director, dejando patente la existencia de una importancia velada.

Por tercera ocasión, Jacoby aparece en pantalla, esta vez tras un escritorio en condiciones similares a las de un presentador de TV o radio. Y es que, el fenómeno *Youtube* también ha llegado a una ciudad que antaño destacaba por ser atemporal. Doctor Amp, otra versión del excéntrico psiquiatra, es la cara autóctona de la crítica más ácida y destructiva del capitalismo y de la sociedad en la que estamos inmersos. Con su estilo particular, Dr. Amp ofrece tras un discurso plagado de reivindicaciones, la solución a un problema de masas: «sacarte de la mierda». Para ello cuenta con las magníficas y auténticas palas doradas por el módico precio de 29.99 dólares, cuyo uso exclusivo es sacarte del fango.

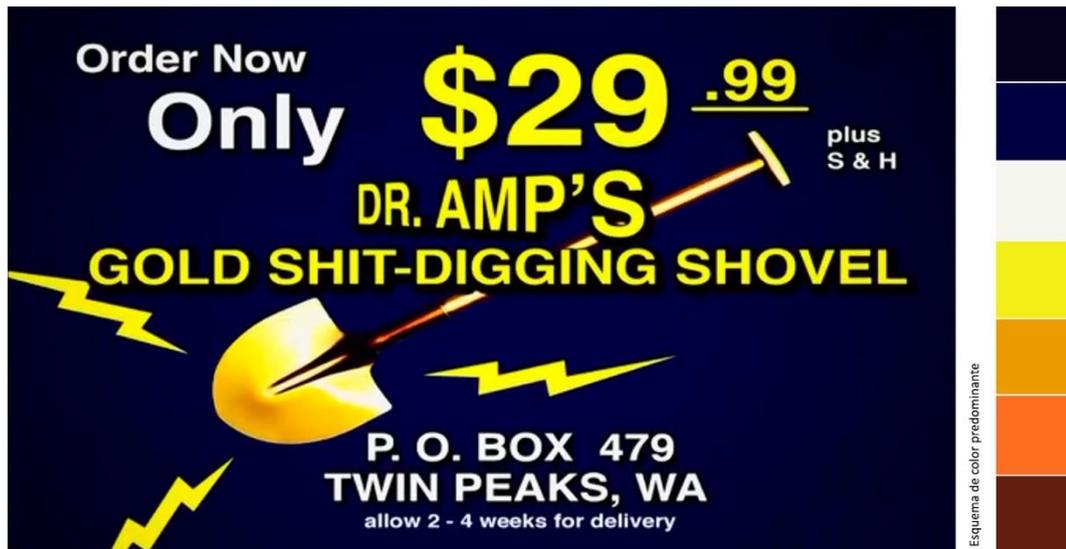


Figura 53. Imagen del anuncio de las palas doradas fabricadas por el Doctor Amp.

En contraposición a los anteriores análisis, proponemos esta composición publicitaria. Ésta se basa en la estructura clásica de publicidad de teletienda. El elemento que más nos llama la atención es el precio del producto, casi tan atrayente como el objeto en sí. La cuantía, 29,99 \$, intenta atraer al espectador pensando que no va a gastar más de treinta dólares cuando, sumado con los gastos de envío y la manipulación del producto, supera la cifra. De esta manera el espectador cae en la trampa llevado por la eficacia del elemento y su económico precio. La cifra, centrada y pegada al margen superior, es de un tamaño enorme y un amarillo muy llamativo, al igual que la mayoría de las letras en las que se puede leer el producto y el autor.

Algunas de las letras parecen estar en movimiento como son las que indican el nombre del inventor de la pieza. En mayúsculas, grandes y llamativas, situadas en el centro del cuadro, se encuentra el nombre del producto, mientras que el objeto anunciante yace entrecortado bajo éste. Muy pegado al margen inferior vemos la dirección postal a la que remite Jacoby para encargar el producto y el tiempo de envío.

Indudablemente, el mensaje adoptado por el Dr. Amp es un gancho directo al modelo de vida y a sus consecuencias derivadas. A pesar de contener asuntos relevantes (la contaminación, el consumo, las enfermedades mortales, etc.), los cuales son analizables y debatibles, creemos oportuno no salirnos en exceso de nuestro tema, por lo que solo nos ceñiremos al mensaje que acompaña el anuncio de palas. Las imágenes y el lema del mismo se presentan como un anuncio de la teletienda. Con unos efectos caseros –el hombre se muestra con un mando y él mismo acciona un foco a modo de efecto lumínico–,

y un precio similar a los productos anunciados en este espacio, Jacoby, saca tajada por la venta de una metáfora física, aunque lo recogido lo dona a la caridad.²⁴³ Ciertamente también es, que, con su irrefrenable éxito, provoca y alienta al público de sus emisiones a un consumismo exacerbado, algo que él mismo se encarga día tras día de detestar, por lo que, irremediabilmente se convierte en parte de la rueda.

*Amigos, todos, vivimos en el barro, ¡en la mierda! ¡Sáquense a paladas a sí mismos de la mierda! Esta es su brillante pala dorada. Doble capa garantizada. ¡Sáquense a paladas de la mierda en busca de la verdad! Desentiérrense de la mierda por \$29.99. Exacto. \$29.99 más gastos de envío. No acepten imitaciones. Compren la suya, ahora.*²⁴⁴

Jacoby vuelve a colocarse en el papel del terapeuta cuyo objetivo se centra en la transferencia del conocimiento, solo que esta vez de una forma perfectamente adaptada al tiempo en el que vivimos. Veinticinco años después la individualidad queda relegada en favor de la comunicación colectiva. La cultura de masas, la globalización y la estrecha comunicación entre personas de otro lugar, empujan al terapeuta a utilizar las herramientas actuales como baza para estimular a un individuo cada vez más inconsciente. Este acto, además, deja patente la idea de que el terapeuta debe primero realizar el proceso de introspección y autoconocimiento, antes de comenzar la transferencia al paciente.

A nivel simbólico, esta comercialización de palas responde, en principio, a la fase del proceso alquímico conocido como *multiplicación*:

Quando te encuentres en medio de tus hermanos reunidos por la plegaria, con sus corazones perfectamente contritos y sus almas sublimadas, y consideres la atmósfera astral saturada de rectas intenciones y de voluntades ardientes, apodérate de estas irradiaciones dispersas y reúnelas en una corriente única que dirigirás a tu arbitrio, mediante la cual proyectarás la expresión de tu ruego especialmente formulado.

²⁴³ FROST, (2017): *Twin Peaks: The final dossier*. Nueva York: Flatiron Books, p. 86.

²⁴⁴ Twin Peaks, episodio 05, temporada 1, *El hombre manco*, 1990, [DVD] Estados Unidos, Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production, 3 mayo 1990.

De esta manera elevarás entre la tierra y el cielo una especie de corona fluídica completamente cargada con tu potencia volitiva, que se animará con un violento movimiento giratorio produciendo el ruido de un torrente o de un viento impetuoso que, algunas veces, puede hacerse visible encendiéndose de repente con una luz resplandeciente. Y verás entonces cómo realizas grandes cosas por ti mismo sin que los hombres conozcan tu poder ni valoren el esplendor de tu alma.²⁴⁵

Nadine es el ejemplo de un adepto que ha comprendido a la perfección los conceptos transmitidos por el Dr. Amp. En un principio, la mujer compra la pala dorada y la expone en su tienda de cortinas silenciosas. Con el paso de los días y la continua visualización de los videos del Dr. Amp, Nadine, finalmente capta el mensaje. Decidida a darle «uso» al objeto, coloca la pala sobre sus hombros e inicia un largo y solitario camino por carretera hasta llegar a la gasolinera de Ed con el objetivo de confesarle algo muy importante: es libre. Nadine alienta a su marido a rehacer su vida con Norma porque ella será feliz si él lo es. Sin más que añadir, se da media vuelta y regresa a sus quehaceres. Esta escena alude, para empezar, a la transmisión del conocimiento realizada por Jacoby a Nadine a través del entendimiento del elixir o el remedio, simbolizado en la pala dorada. La mujer había comprado la pala como solución para sacarse de la «mierda», lugar en el que hace mucho tiempo se sentía ubicada. Ésta siempre ha sabido que su matrimonio era una farsa. Su marido ha estado enamorado de Norma y ella, con un comportamiento egoísta ha intentado mantener por todos los medios dicho compromiso, aunque ello significara hacer infeliz a Ed. Mediante el objeto, Nadine ha sabido sacarse del fango con éxito comprendiendo su realidad y aceptando abrir una etapa de cambio.

Si volvemos a la imagen del anuncio, son muy interesantes las formas que rodean a la plancha. Estas marcas similares a rayos poseen simbolismo eléctrico, y, por ende, se vinculan a la energía libidinal, pero no solo provienen de la electricidad, sino que el simbolismo adoptado es el del sol. La forma en la que Jacoby expone el producto en el video, con un gran foco iluminándolo, lo asocia con este elemento. Éste vende la pala como un elemento mágico que contiene la fuerza necesaria del cambio. Jung se apoya en las enseñanzas místicas para apuntar la fortaleza solar del ser humano:

²⁴⁵ GRILLOT DE GIVRY, (2007), Op. cit., p. 68.

*Cuando al recogerse en sí mismos descienden a las profundidades de su ser, descubren en su corazón la imagen del sol, encontrando así su propia 'voluntad de vivir', que con derecho -e incluso diría yo que en virtud de un derecho físico- llaman sol, puesto que éste es fuente de energía y de vida.*²⁴⁶

Así, la pala funciona como elixir del cambio, como la imagen del sol y de la voluntad por vivir en armonía contigo mismo y con el mundo, una conexión que representa el *unus mundus*. El personaje de Nadine ha evolucionado y se ha dulcificado con el tiempo. Atrás quedó la esquizofrénica mujer obsesionada con el ruido de las cortinas –cierto es, que logró convertir su invento en uno de los mejores del mercado–. Su decisión de dejar a Ed responde a una concienciación de su propia situación cotidiana, por lo que podemos ver, Nadine ha realizado un viaje introspectivo hacia el fondo del inconsciente, incluyendo por supuesto una aceptación. La pala responde al *sí-mismo*, a la totalidad del ser, al ser divino que se encierra en nosotros.

Para los alquimistas, la Gran Obra es el paso del metal al oro, transmutación que el Dr. Amp ejerce sobre la pala. El color dorado, por tanto, expresa el cambio del estado de caos al renacer.

*Puede decirse que el color es una relación entre el objeto y el estado psicológico del observador, en el sentido de que se sugestionan recíprocamente. Es decir, que el objeto, con su color, posee una sugestión determinada sobre el observador, al mismo tiempo que esta ve el color que tiene interés - o placer- en ver sobre este objeto.*²⁴⁷

El «sacarte de la mierda» no es más que el empuje del terapeuta por despertar el inconsciente de la población. Con esto, naturalmente intuimos que, al igual que se ha despertado Nadine, en el plano general de la obra, la consciencia de Carrie ha aumentado su nivel. Así, el objeto simboliza la promesa del paraíso, una nueva arma que empodera al individuo al igual que funciona el guante de Freddie, salvo con una diferencia: La pala dorada no denota violencia sino que su fortaleza reside en su capacidad de discernir a través de la inteligencia y el conocimiento, el raciocinio. La pala es símbolo de la ascensión

²⁴⁶ JUNG, (1983a), op. cit., p. 135.

²⁴⁷ MITRY, (2002b), op. cit., p. 161.

del individuo, así como el báculo o el cetro. En el apartado anterior apuntamos que Lynch señala la elevación espiritual e intelectual de Carrie por medio de la sublimación de la materia de la Gran Obra. En esta ocasión, la pala dorada materializa el final del ciclo, el elixir del cambio, la piedra filosofal. El ejemplo de ello es como hemos visto Nadine, quien finalmente se saca de su propio fango. Termina el proceso de autoconocimiento y asume la realidad, la enfrenta.

2.6.3. Orbe dorado: *Lapis philosophorum*

En el interior de una extravagante estancia, la cual pertenece a un edificio situado en mitad de la inmensidad marina, se encuentra la a señora Dido, que, sentada en el sofá, escucha una melodía que suena desde la gramola. Una especie de campana gigante emite un sonido de alarma que apaga el Gigante/Bombero que se acerca hasta el lugar. Seguidamente, el hombre, sube unas escaleras hacia un espacio teatral, donde se ubica una pantalla en la que se proyectan imágenes. El Bombero observa con disgusto las imágenes que corresponden a diversos momentos; la caída de la Bomba Trinity, la *convenience store* y el vómito de Jowday con el huevo de Bob. El remedio ante tanta maldad es un orbe dorado de energía que fabrica a través de un procedimiento psíquico de extracción de la misma. Entregado a la Sra. Dido, ésta mira en su interior, hallando el rostro de Laura Palmer. Tras darle un beso, lo impulsa hacia una máquina, también dorada, que lo deja caer sobre la proyección en pantalla de la Tierra. Atravesando la imagen, el orbe se dirige por el mapa hasta llegar a Twin Peaks.

TWIN PEAKS: RETURN

03x08: Gotta light?/¿Tienes fuego?

Sra. Dido observa el interior del orbe

Plano: 652



Figura 54. Plano: 652. La Sra. Dido observa el interior del orbe dorado.

ANÁLISIS FÍLMICO							
Plano	Espacio/Situación	Tratamiento temporal	Transición	Encuadre	Ángulo	Movimiento cámara	Diálogo
652	Interior. Indeterminado	Adecuación	Corte	PM	N	CI	Sin diálogos

Tabla 19. Análisis cinematográfico del plano 652.

La imagen que escogemos para poner en valor el objeto es el instante en el que la Sra. Dido observa el interior del orbe. La razón de ello estriba en la importancia que el director otorga al mismo. Cuando el orbe pasa a las manos de Dido, ésta se encuentra de espaldas, sin embargo, la mujer se gira a la izquierda para enseñar al espectador el objeto. Ésta, lo mira, lo besa y posteriormente, lo deja ir. El recorrido que realiza el orbe en esta escena es seguido de forma detallada por una cámara que lo acompaña hasta desaparecer en Twin Peaks. Por su parte, el plano en cuestión nos muestra dos figuras; el orbe situado a la izquierda y la Sra. Dido a la derecha, en un primer plano. Perfectamente equilibrado en peso, visualizamos una conexión especial entre el objeto y el sujeto. Esto es debido a la dirección que toma la mirada del personaje que, como vemos, se dirige hacia el objeto, convirtiéndolo en centro de interés y atrayendo la atención del espectador. Precisamente, la cercanía y el gesto de la mujer transmite una sensación de recogimiento similar a la que una madre puede tener

con su hijo, por lo que también dota al elemento de fragilidad. La configuración del objeto circular deja ver un contorno nítido y perfecto que aporta un grado de calidez y protección del contenido interno. Digamos que la forma del objeto encaja perfectamente con la función simbólica y narrativa que ejerce el mismo.

En cuanto al tratamiento del color, las escenas que se filman en esta localización son, por lo general, en blanco y negro. Solo el orbe dorado es coloreado, de ahí, la importancia del contraste lumínico. El hecho de proceder la acción en un nivel de oscuridad bastante elevado hace que muchas de las formas se pierdan en el fondo negro, así como el decorado del que apenas se atisba en su totalidad. La luz que emerge de la forma dorada posee un grado de luminosidad muy elevado por lo que crea un alto contraste que atrae la mirada del espectador hacia el tesoro y ayuda a dibujar los contornos y formas de la ostentosa vestimenta de la Sra. Dido repleta de lentejuelas y perlas.

Más que cualquier otro objeto, el orbe muestra un carácter mágico, poderoso. El poder que ejerce en el observador desata una especie de ilusión, un anhelo de posesión debido a su condición mística que seduce, esto es principalmente, por su naturaleza ilusoria y extraordinaria. El valor de este objeto reside en lo simbólico. En esa abstracción donde el flujo de energía del Bombero se unifica en orbe. Ahí nos encontramos con la experiencia de una Laura sonriente transformada en tesoro, en un tesoro íntimo, en un premio final. Podríamos decir que el orbe representa el elixir que buscan los alquimistas de forma materializada y es también, como diría Jung, el *sí-mismo*, la totalidad del individuo.

En consonancia con el proceso de destilación que anteriormente atendimos en el análisis del matraz, entendemos que esta magnífica reinterpretación *lynchiana* de la mano del Bombero y la Sra. Dido explica desde la perspectiva alquímica experimental, la culminación del proceso de individuación, la *unus mundus* y la influencia de la pareja del alquimista, la *soror mystica*. Para empezar, debemos comprender la simbología y función que encierran estos dos protagonistas. En primer lugar, el Bombero/Gigante. Durante las dos primeras temporadas, el personaje denominado como Gigante adoptó un papel narrativo de guía para que Cooper, pudiera recordar que el asesino de Laura Palmer era Leland Palmer. Sus tres apariciones se limitaron a ello, prolongando dicha función hasta el comienzo de la tercera temporada. Recordemos que, en su intervención, en el episodio primero de la temporada de regreso, entrega a Cooper varias claves. No obstante, en su siguiente aparición,

la que estamos atendiendo en este apartado, añade varias funciones. Principalmente, controla todo un dispositivo de alarma que actúa al advertir acciones de una naturaleza malvada, teniendo la potestad de apagar el artefacto. Por otro lado, el sujeto tiene la capacidad de aglutinar toda su energía psíquica y la extraída del cosmos y crear un orbe a modo de elixir o remedio para combatir dichas acciones oscuras. En su última intervención, vuelve a desempeñar la función de guía, ilustrando acciones del futuro próximo al ayudante del sheriff Andy Brennan.

Por su parte, la aparición de la Sra. Dido, se enmarca exclusivamente en el episodio octavo de la tercera temporada. Su desempeño es el de ayudar al Bombero, recogiendo y proyectando el orbe dorado hacia una máquina situada en lo más alto del espacio.

Si se investiga el contenido de la escena en cuestión, desde una relación con el proceso alquímico de transmutación al oro, encontraremos que el Bombero, encarna una nueva imagen del *animus*, y la Sra. Dido la figura de *soror mystique*. **La escena, escenifica el tercer grado de *coniunctio*, el *unus mundus*, la unión del microcosmos (individuo) con el macrocosmos, una realidad unificada de donde todo emerge y todo retorna.** No vemos la conjunción desde el punto de vista de la cópula, como sí analizaremos después en el encuentro de Diane y Cooper. Lo que observamos es el trabajo experimental y psicológico.

Cuando el individuo siente la necesidad de iniciar el viaje hacia el autoconocimiento, automáticamente éste, se convierte en alquimista, en creador de su propio oro filosófico. El simbolismo alquímico por excelencia utiliza las figuras de rey y reina para realizar el proceso de conjunción e integrar la *sombra*, el *animus/anima* y el resto de los opuestos. En la *coniunctio* de primer grado determinamos el papel de Leland como *sombra* y el de Laura como ego o Yo consciente, siendo esta pareja padre e hija. El segundo grado Janey-e y Dougie, donde Dougie era el *animus* y Janey-e el *anima*, representado en las figuras de esposo y esposa. Ahora bien, desde nuestro punto de vista, el Bombero y la Sra. Dido son hermanos. Ciertamente es que no existe evidencia narrativa que lo apruebe o lo rechace, si bien, en la conjunción, las figuras implicadas pueden ser hermano-hermana, padre-hija, madre-hijo.

Normalmente nos inclinaríamos a pensar que Carrie/Laura es representada mediante la figura de la reina por su naturaleza femenina. No

obstante, Jung aclara que la proyección del inconsciente siempre es el aspecto oculto, por lo que en el caso de la chica, lo oculto es lo masculino. Así, **la proyección inconsciente de Carrie es el Bombero, el rey, su *animus*, y la Sra. Dido el ayudante del alquimista, la *soror mystique*.**

decima plancha



Figura 55. Isaac Baulot, *Mutus Liber*, 1677.

Del latín *soror*, viene a traducirse como hermana –de ahí que también descifráramos la relación entre el Bombero y Dido como hermanos–. Esta figura, participa de manera activa durante todo el proceso, ayudando al alquimista en la transmutación. Ahora bien, a lo largo de los siglos, el papel de la *soror mystique*, como el de la mujer en la sociedad, era limitado, por cuanto que en todos los tratados alquímicos esta figura solo se limitaba a inspirar al hombre (Fig. 55), siendo una representación del *anima* y representando el papel de amada. El

papel de la *soror mystique* en la mujer, entendemos que no existe de la misma manera, puesto que la mujer es la alquimista. Este planteamiento nos hace decodificar la escena solo desde el punto de vista de la representación del arquetipo, pero psicológicamente no representa ninguna parte de Carrie.

Aun así, este hecho, se extrapola a los dos grados anteriores de conjunción. Carrie, está representada tanto en Leland, como en Cooper, el rey, siendo la reina la ayuda que necesita el alquimista. Uno de los momentos en los que comprobamos este hecho, es en los últimos instantes antes de que Laura sea apuñalada por su padre. Leland coloca un espejo bajo su rostro, en el que Laura está continuamente reflejada; en un momento dado, desaparece el rostro de la chica reflejándose el rostro de Bob, que, si bien es el rostro oculto de Leland, también lo es de Laura. Así constatamos que, en la conjunción, la unión es con la *sombra*.

La cuestión es ahora la siguiente: ¿qué es exactamente el orbe dorado y la maquinaria donde se introduce?

De manera muy rápida, atenderemos a estos dos elementos. Para empezar, el orbe dorado que Dido toma entre sus manos se puede leer de dos formas: como recipiente; vaso hermético o huevo filosofal. «La botella [...] tenía que ser un *vitrum* (vidrio) y, sobre todo, ser perfectamente redonda, debido a que tenía que representar el universo en el que fue creada la tierra».²⁴⁸ Desde otro ángulo, como el compuesto definitivo, la materia dorada, la *lapis philosophorum*, «un oro vivo que corresponde desde todos los puntos de vista al lapis [...]».²⁴⁹ Su forma redondeada está sujeta a la forma perfecta, el círculo. La materia, el oro no vulgar ²⁵⁰ —entendido como espiritual/filosófico no físico—, es, el paso final, la consciencia total, el *sí-mismo* que contiene el rostro de Laura, simbolizada en el «rey». «'El símbolo de la química' y el rey no son otra cosa que el oro, el rey de los metales».²⁵¹ Observamos que, el elemento es una creación del Bombero, por lo tanto, ha nacido de él, por lo que ha habido una integración de los

²⁴⁸ JUNG, (2010), op. cit., p. 178.

²⁴⁹ JUNG, (2007), op. cit., p. 260.

²⁵⁰ JUNG, (1983a), op. cit., p. 81.

²⁵¹ JUNG, (2007), op. cit., p. 259.

contenidos inconscientes. «La integración de los contenidos inconscientes encuentra su expresión en la idea del remedio, de la *medicina catholica s. universalis, del aurum potabile* (oro potable) [...]». ²⁵²

Con respecto al dispositivo en el que introduce el orbe (Fig. 57), su estructura se asimila a la de un alambique (Fig. 56), un utensilio que, al igual que el matraz (Jeffries) sirve para destilar el penúltimo proceso para lograr la *lapis philosophorum*.

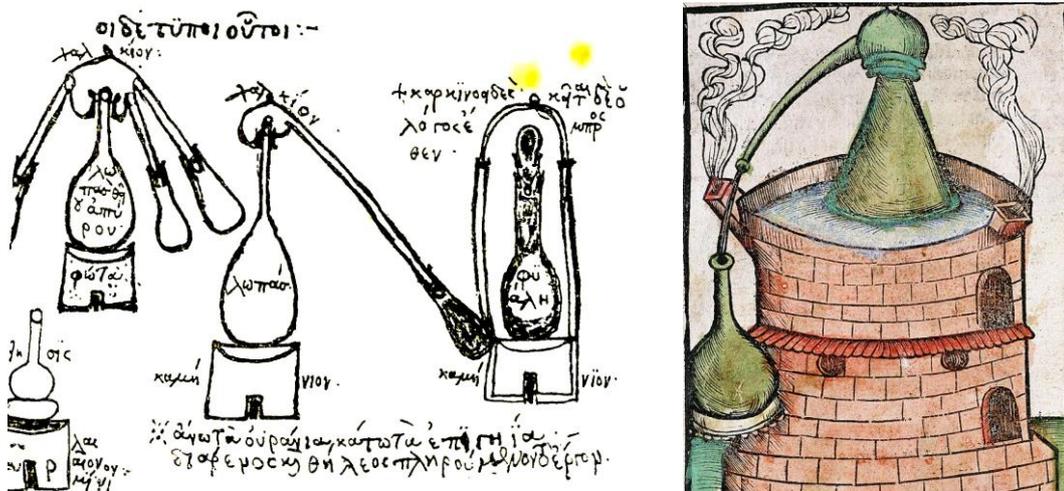


Figura 56.

Izquierda: Esquema de un tribikos, un alambique con tres brazos creado por Maria la Judía.

Derecha: Baño María. Alambique sobre la parte superior del *athanol*.

En la escena de la serie, **la materia disuelta, la chispa, el sí-mismo, representada en la energía que emerge del Bombero, se coagula en un orbe dorado**. La Sra. Dido lanza el orbe al alambique y éste lo fija en la representación terrestre. Así, el proceso de fijación es completado por lo que la etapa de *rubedo* va llegando a su fin.

²⁵² JUNG (1983a), op. cit., p. 73.

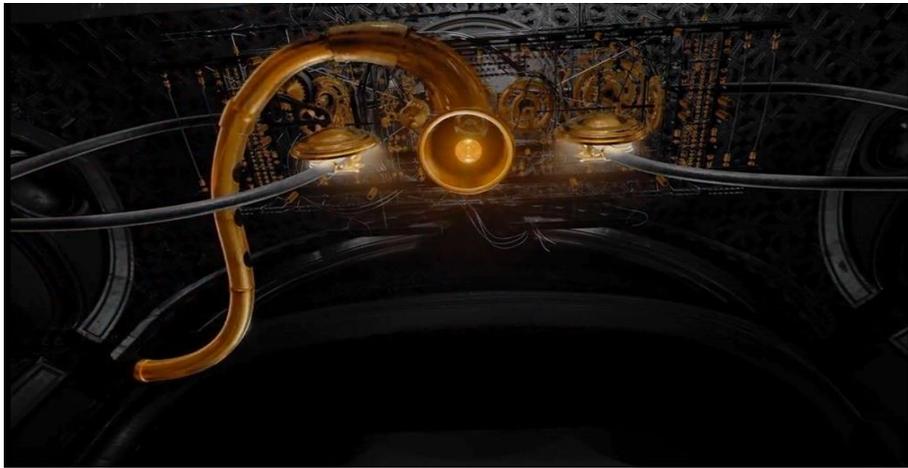
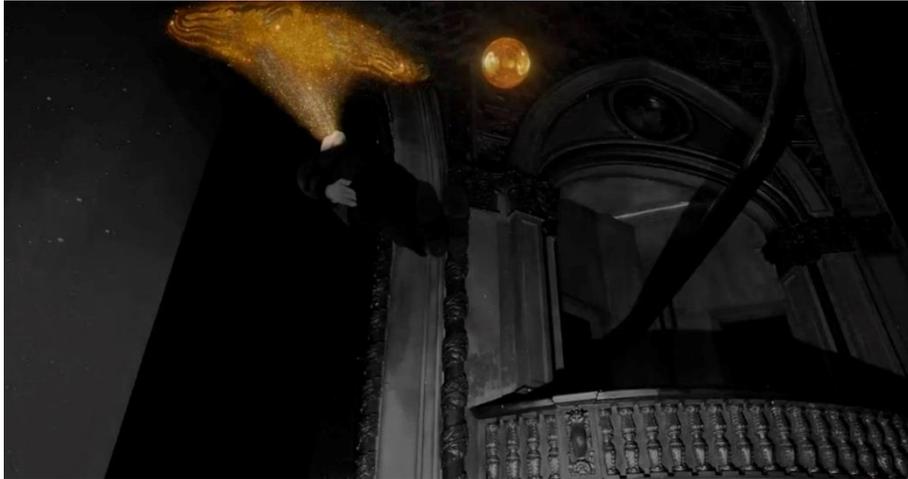


Figura 57.

Arriba: Plano: 549. El Bombero fabrica el orbe dorado.

Centro: Plano: 555. El orbe dorado entrando en el mecanismo dorado.

Derecha: Plano: 560. El orbe es enviado a la tierra.

3.6.4. Anillo: Círculo sagrado

TWIN PEAKS: FWWM

Reinico constante

Plano: 618

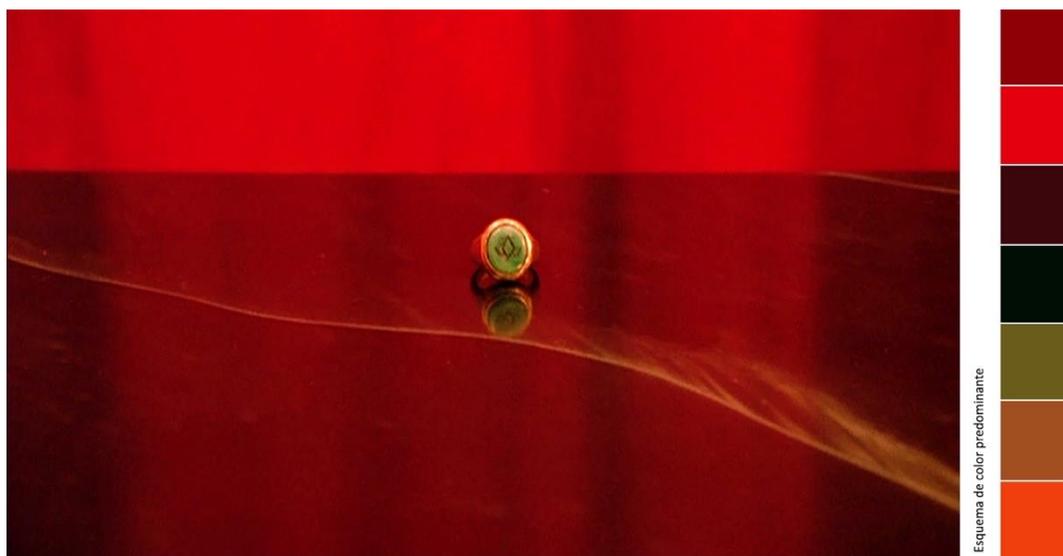


Figura 58. Plano: 618. El anillo sobre la mesa de formica verde en la Habitación Roja.

Plano	Espacio/Situación	Tratamiento temporal	Transición	Encuadre	Ángulo	Movimiento cámara	Relación con otros planos	Diálogo
618	Interior Indeterminado Habitación roja	Distensión	Fundido encadenado	PD	Frontal	Travelling	223 937 225 1277 274 1280 275 1283 631	Sin diálogos

Tabla 20. Análisis fílmico del plano 618.

La composición más efectiva y simple para expresar la fuerza del objeto es el vacío del espacio. Situado en el centro de la composición, el anillo, posicionado de frente al objetivo, deja ver en el engarce circular un sello con un símbolo. El objeto reposa sobre una superficie plana y ligeramente levantada, trazando una línea que ocupa poco más de dos tercios del cuadro. Desde el margen izquierdo, una línea curva atraviesa el plano hasta la esquina del margen derecho, deshaciéndose a su paso de pequeñas líneas, que, como una ráfaga de lascas, se separan del origen en dirección perpendicular al mismo. La limpieza de su contorno crea una sensación de agrietado que separa el espacio en dos zonas.

En cuanto al color, el predominio en el cuadro del rojo procedente de las cortinas es absoluto, inundando la superficie oscura y pulida de la mesa con un reflejo en forma y color del elemento que alcanza los límites del plano. El contraste de complementarios se evidencia con el rojo-verde de la piedra engarzada, así como los contrastes frío-cálido y claro-oscuro.

La expresividad de la composición, como ya hemos visto en más ocasiones, se centra en la búsqueda de la máxima atención del espectador hacia el objeto, influyendo en él y persiguiendo una respuesta en forma de interrogantes que señalen al elemento.

La forma más perfecta, el círculo, cerrado sobre sí mismo, contínuo y total,²⁵³ desempeña un papel significativo a lo largo de la Historia, donde las leyendas y mitos se ceban del valor mágico de un objeto que pasa a liderar la lista de elemento más deseado y codiciado por el ser humano.

Todo un recorrido histórico por las culturas, tribus, y civilizaciones ancestrales, nos acercan a la simbología de este elemento que ya es parte de la cultura universal.

En la mitología se suceden las referencias simbólicas al poder del anillo, la argolla mágica Draupnir entregada por Brok a Odin, el anillo mágico creado del oro del Rin por el nibelungo Alberich, Pelleas y el anillo de Ettore perteneciente a la leyenda del rey Arturo o el anillo de Giges, mencionado por Platón en su libro II de *La república* en el 390-385 a.C, del que Tolkien posiblemente fuera influenciado para la construcción de uno de los relatos más leídos en el mundo, *El Señor de los anillos*. La ficción, en general, también arroja una gran cantidad anillos poderosos: Linterna verde, The Phantom, Flash Gordon, Spectre 007, etc.

De indudable importancia simbólica y cultural es el mito de Prometeo. El anillo de hierro con la piedra engarzada le recuerda a Prometeo el estado de sumisión eterna ante Zeus y un castigo pasado en el que, atado con unas cadenas a una piedra, un águila se nutre diariamente de su hígado. Así, el aro que rodea su dedo le ata a Zeus simbolizando su perpetuo cautiverio a pesar de haber sido liberado por Heracles. El anillo como forma indisoluble de unión, recoge a su vez connotaciones ligadas a la magia y el poder.

²⁵³ CIRLOT, (1992), op. cit., p. 69.

En lo que se refiere a nuestro mundo más inmediato y tangible está el ejemplo del anillo masón, que también se constituye como un importante símbolo, en este caso para una comunidad específica y única. Así, el accesorio simboliza la alianza entre personas de un mismo credo cuyo poder se basa, precisamente, en la fuerte unidad entre sus miembros quienes aceptan representar todo un juramento de deberes y derechos que estructuran la agrupación. Como función procedente de su fisionomía –el anillo, es un sello o «signet», traducido como signo–, corresponde su carácter identificativo, a la que añadiríamos la posesión de un distintivo de autoridad y rango, por lo que también es usado por Papas o Reyes. Por su parte, la concepción de eternidad, de la que hace gala el objeto y que extraemos de la mitología griega deriva de su forma circular. Su configuración cerrada expresa la continuidad o tiempo cíclico, la totalidad o mándala. El mándala, forma parte de la psicoterapia de Jung, siendo una representación arquetípica presente espontáneamente en individuos con neurosis que se «hallan un tanto desorientadas». ²⁵⁴ El símbolo, se rige por la necesidad natural de autosanación originada por un impulso instintivo. ²⁵⁵ La imagen arquetípica considerada como la más importante es la cuadratura del círculo. No obstante, el círculo, en su imagen individual, también es símbolo del mándala. Bajo esta premisa, la participación del anillo en la obra supone la expresión de esta idea.

La fuerte influencia que este elemento posee a lo largo de la narrativa de la obra, así como su extensa simbología, daría para un estudio muy amplio. No es nuestra intención extendernos en este aspecto, ya que dejaremos esa labor para una próxima investigación. El protagonismo del objeto en la obra ha sido constante tanto en la serie clásica, como en el largometraje y el regreso. Su poder, al igual que sus apariciones ha ido en aumento hasta consolidarse como un objeto perverso y mágico. A continuación, realizaremos un breve recorrido por los efectos y apariciones del objeto. Comenzaremos, como hemos hecho en otras ocasiones, de forma cronológica; primero el largometraje y después las tres temporadas de la serie.

- Presencia/Ausencia: En la autopsia que Sam Stanley realiza al cuerpo de Teresa Banks, se encuentra la marca de un anillo desaparecido del dedo anular. El agente, además, encuentra bajo la uña de la chica un pequeño papel

²⁵⁴ JUNG, (2010), op. cit., 372.

²⁵⁵ *Ibíd.*, p. 372.

con la letra T. Más tarde, los agentes hallan en la caravana de la chica una fotografía en la que, efectivamente, lleva puesto el anillo.

- Desaparición de Desmond: En una nueva búsqueda de pistas en el parque de caravanas «La Trucha Gorda», el agente Desmond es atraído hacia uno de los vehículos. En una montaña de arena descansa el anillo. Al tocarlo, Desmond desaparece.

- Advertencia de Cooper: Cuando Laura cruza el umbral de la puerta abierta del cuadro, MFAP enseña a Cooper el anillo. El agente, advierte a la chica que no lo toque pero ésta, finalmente, coge el objeto.

- Salida: Leland mantiene a Laura atada y de rodillas en mitad del vagón de tren abandonado. Ronette sale del lugar tras ser agredida por el hombre. Mike, el manco, le tira el anillo a Laura y ésta se lo pone, por lo que «obliga» a Leland a asesinarla brutalmente.

- Muerte de Ray Monroe: Mr.C encuentra a Ray, quien poco antes le intentó asesinar. Después de ganar el combate de pulsos, Mr.C dispara al hombre y malherido le obliga a ponerse el anillo y a confesar las coordenadas que le entregó Phillip Jeffries. Cuando éste accede a dárselas, remata a Ray. El anillo, regresa a la Habitación Roja.

- Atrapar a Mr.C: Cuando Cooper vuelve a la consciencia tras el coma provocado por la electrocución, Mike le entrega un anillo con el objetivo de colocárselo a Mr.C antes de morir.

- La muerte de Mr.C: Cumpliendo con lo demandado, Cooper aloja el anillo en el dedo anular de un moribundo Mr.C.

Como apreciamos en este registro de actividad, el objeto se encuentra estrechamente conectado con la Habitación Roja y la facultad de hacer desaparecer al individuo. Examinemos un poco más a fondo lo que ocurre en la muerte de Ray Monroe.

Justo después de que Mr.C disparara en la pierna de Ray –tras haber ganado el combate de pulsos y matar a Renzo–, el exagente infiltrado, saca del bolsillo de su pantalón un anillo, el cual le habían entregado para que antes de morir Mr.C, éste se lo pusiera en el dedo anular de la mano izquierda. Sin embargo, los acontecimientos dan un giro y es Mr.C el que obliga a Ray a ponérselo. El hombre le entrega las coordenadas y, en su intento de explicarle qué es *The Dutchman's Lodge*, Mr.C le dispara entre los ojos. El anillo de su mano desaparece y, seguidamente, cae al suelo de la Habitación Roja.

03x13: What is the history, Charlie?/¿Qué historia es ésta, Charlie?

Muerte de Ray Monroe

Plano: 289



Figura 59. Plano: 289. Instante exacto en el que el anillo cae al suelo de la Habitación Roja.

Plano	Espacio/Situación	Tratamiento temporal	Transición	Encuadre	Ángulo	Movimiento cámara	Relación con otros planos	Diálogo
289	Interior Indeterminado Habitación roja	Adecuación	Corte	PP	PIC	CI	250 252 288 298	Sin diálogos

Tabla 21. Análisis cinematográfico del plano 289.

Interior de la Habitación Roja. El sonido ambiente que simula el rumor del viento es el trasfondo sonoro que nos encontramos dentro de la estancia. Identificamos ese susurro como sonido extradiegético siendo éste similar al que se encuentra en los planos que nos muestran la agitación de los árboles de la localidad. De inmediato, cae un pequeño objeto. Se escucha un sonido metálico y agudo tras el choque contra el duro suelo zigzagueante y vemos que es el anillo que Ray se había puesto antes de que Mr.C le disparara.

Por otro lado, el sonido del impacto comienza siendo sincrónico con la imagen, alargándose en el tiempo e intensificándose hasta el cambio de plano en el que se muestra el rostro de Mr.C. El decorado sonoro genera una atmósfera dramática que acrecienta la curiosidad del espectador.

Un plano picado desde la perspectiva de Bad Cooper nos enseña un fragmento del suelo dividido en franjas gruesas y limpias, con unos contornos perfectamente dibujados, ordenados, que dibujan ángulos de 90º y generan una imagen de tensión con el mínimo de elementos. Identificamos el fragmento del

espacio como parte de la Habitación Roja debido a la información recibida anteriormente. No hay sombras que nos escondan elementos ni objetos que se dispongan en el plano y distraigan, toda la acción se presenta en un plano fijo en el suelo.

El anillo, por su parte, choca en primera instancia en la franja roja situada en el marco inferior del plano, casi fuera de éste, salta hasta la siguiente franja roja situada en medio de la composición donde impacta con el suelo y se arrastra hasta pararse en la tercera y última franja roja. En el eje central y cercano a los límites del cuadro, el anillo, confiere volumen al lugar, separando el fondo plano, ausente de luces y sombras de la figura protagonista. El acento que Lynch le pone al objeto no necesita de grandes efectos o una escenografía barroca. La simpleza de elementos contenidos en este plano hace de ella una imagen compleja. Las formas simétricas y repetidas producen un efecto estático que choca con el movimiento del anillo que transita por el suelo. Así pues, la atención se centra únicamente en el objeto en acción además de lo que sucede antes y después de la entrada de éste en la Habitación Roja. La simbología del objeto, tanto fuera como dentro de la narrativa de la obra es, tan potente, que habla por sí sola.

El color, como podemos ver, oscila entre los rojos oscuros, tierras dorados y rosas suaves. Las cortinas que cubren el perímetro de la estancia crean un ambiente rojizo que se ve reflejado en cada uno de los objetos limítrofes a éstas, ya no digamos en las franjas claras que cubren el suelo, si bien, el contraste por simultaneidad debido a la disparidad de luminosidad entre la franja roja y blanca, concede una ilusión rojiza a la banda clara.



Figura 60.

Arriba: Plano: 288. Detalle de la mano de Ray Monroe en el momento en que el anillo desaparece.

Central primera: Plano: 297. Ray Monroe en el interior de la Habitación Roja.

Central segunda: Plano: 298. Peana dorada con tapa verde de piedra de formica.

Abajo: Plano: 298. Mike, el manco, coloca el anillo en la mesa de formica.

La función del objeto es, en este caso, muy clara. La colocación del anillo en el dedo anular de la mano izquierda traslada a Ray Monroe a la Habitación Roja, desapareciendo instantes después (Fig. 60). Teresa, Laura, Dougie y Bad Cooper, alojan el anillo en el mismo lugar y también son transportados al mismo lugar, a excepción del personaje de Teresa. El dedo anular, en muchas culturas es llamado dedo espiritual, idea que Lynch traslada en el código que entrega a Tammy Preston en el avión hacia Blackhorn. Gordon le pide a Tammy que enseñe sus manos. Éste asocia una palabra a cada uno de los dedos de su mano, «estoy muy, muy feliz de verte viejo amigo», y añade «el montículo espiritual, está en el dedo espiritual, piénsalo».²⁵⁶ El hecho de ponerse el anillo, a nivel narrativo, se entiende como una muerte o una prisión para el alma. No obstante, a nivel simbólico, el anillo o el círculo simboliza el *mándala*, además de otro símbolo, el ouroboros. En nuestro caso, la lectura que hacemos de las acciones es que esa aparente muerte no es un final, no es una disolución como tal, sino una asimilación y posterior retirada de la proyección como ocurrió con la muerte de Laura y Maddy. Al comienzo de la investigación, aludimos a la idea de que todos los personajes eran proyecciones del inconsciente como símbolos que el individuo puede analizar y conocer. Debemos tener muy claro que **el hecho de alcanzar un nivel alto de conciencia o de espiritualidad, no elimina la sombra sino que la hace más conocida**, autocontrolable. Así, personajes como Bad Cooper, Dougie o la versión de una casquivana Laura, son proyecciones salvajes, perfectamente integradas en una conciencia mayor y, por lo tanto, el individuo tiene la potestad de desechar e ignorarlas cuando éstas u otras similares aparezcan.

Como símbolo de una alianza, el anillo escenifica materialmente la totalidad del individuo: consciente/inconsciente, sol/luna, alma y cuerpo, microcosmos/macrocósmos, etc. Con la premisa de reunificar en una unidad, el anillo evoca, como ya hemos avanzado, el *mándala*, el círculo protector donde comienza el renacimiento.²⁵⁷

El símbolo del *mándala* nos habla de nuestro mundo interior, del centro de la personalidad, de ahí que, para alcanzar el *sí-mismo* o la piedra filosofal haga falta la integración de los opuestos para lograr el equilibrio y el orden. Todo

²⁵⁶ Twin Peaks: Return, episodio 04, temporada 3. *Trae de vuelta algunos recuerdos*. 2017, [Edición Blu-ray] Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production, 21 mayo de 2017.

²⁵⁷ JUNG, (2010), op. cit., p. 234.

el trabajo que hemos realizado durante el largo proceso hasta llegar al *sí-mismo*, constituye un intento de hacer el símbolo inteligible, visible. Por el camino, la comprensión de los procesos internos, el funcionamiento del inconsciente y la retirada de las proyecciones (traslado de personajes al interior de la Habitación Roja), forman parte de esa totalidad representada en el *sí-mismo* o mándala.

Como expone Jung, el símbolo del mándala produce un efecto en el individuo que lo crea. El dibujo del mándala tiene el objetivo de extraer «un *sulcus primigenius*, un surco mágico alrededor del centro, el *templum* (recinto sagrado) de la personalidad más íntima»²⁵⁸ para evitar la disociación de la personalidad ocasionada por los estímulos exteriores. Este recinto sagrado contiene la unidad de vida y la consciencia adquirida.²⁵⁹ El surco de alrededor expresa la idea del movimiento circular, de ciclo sin fin en el que las fuerzas positivas y negativas se alternan.²⁶⁰ En este sentido, asociamos el recinto sagrado a la Habitación Roja. Esta última afirmación no contradice en absoluto la apreciación que antes habíamos hecho de la estancia. Si bien durante la fase de *nigredo* el inconsciente está en modo caótico y su definición más apropiada la viste de infierno, no es menos cierto que una vez realizado el camino del héroe y llegados a la individuación pasemos a considerarlo como recinto sagrado puesto que existe una dominación dentro de él que lo vuelve un recurso ventajoso frente a los demás. La constatación de ello la vemos en el episodio final de la obra cuando Cooper entra en la Habitación Roja y sale de ella ejerciendo su poder en ella durante el transcurso en la misma.

²⁵⁸ JUNG, (2015): *Estudios sobre representaciones alquímicas*. Madrid: Editorial Trotta S.A., p. 21.

²⁵⁹ *Ibíd*, p. 22.

²⁶⁰ *Ibíd*, p. 22.

3.6.5. Peluca: Transición

TWIN PEAKS: RETURN

03x16: Sin tocar a la puerta ni llamar al timbre // 03x17: El pasado dicta el futuro

Diane Evans

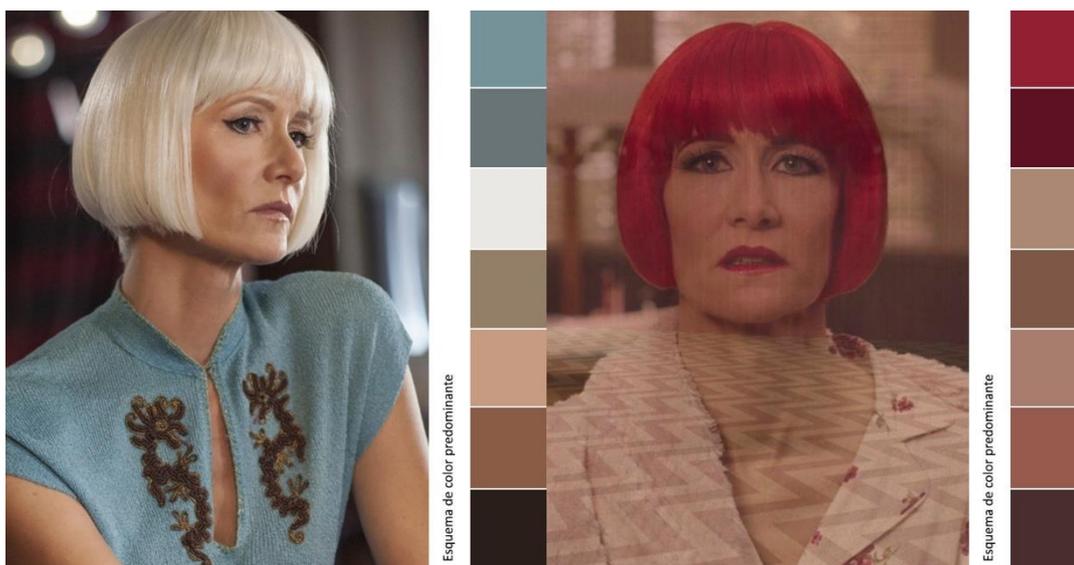


Figura 61.

Izquierda: Plano: 309. Detalle de Diane en el bar del Hotel.

Derecha: Plano: 447. La cabeza de Naido desaparece y en su lugar aparece el rostro de Diane.

ANÁLISIS FÍLMICO							
Plano	Espacio/Situación	Tratamiento temporal	Transición	Encuadre	Ángulo	Movimiento cámara	Diálogo
309	Interior del bar del hotel. Buckhorne.	Adecuación	Corte	PMC	N	CI	Sin diálogos

ANÁLISIS FÍLMICO							
Plano	Espacio/Situación	Tratamiento temporal	Transición	Encuadre	Ángulo	Movimiento cámara	Diálogo
447	Interior de la oficina del sheriff. Twin Peaks	Adecuación	Fundido encadenado	PMC	N	CI	Sin diálogos

Tabla 22. Análisis fílmico del plano 309.

Tabla 23. Análisis fílmico del plano 447.

Nuestro último análisis se sale del patrón que a lo largo de toda la investigación hemos llevado a cabo. Si bien estamos acostumbrados a tomar el

plano más característico en el que el objeto sea protagonista, en esta ocasión, vamos a escoger dos imágenes de un mismo elemento para analizar una de ellas en consecuencia directa de la otra.

Los dos planos que hemos elegido son dos planos medios-cortos del personaje de Diane Evans. El primero de ellos, a la izquierda, nos muestra a la mujer en tres cuartos, pensativa, con la mirada fuera de plano. En la escena, Diane se toma una copa en el bar del hotel, reflexiona, y emprende el camino hacia la habitación de sus compañeros del FBI. Su paso por ésta acabará desvelando que la mujer es un tulpa.²⁶¹ A nivel técnico o artístico no encontramos elementos que podamos destacar como relevantes como sí a nivel simbólico. Para empezar, su vestimenta. La blusa que porta Diane, de cuello Mao –con guiño a China–, la adornan dos dragones enfrentados. Es obvio que estos aluden al enfrentamiento de opuestos. El color de la prenda, azul celeste, se asocia con la *nigredo* en su paso hacia el *albedo*. El aclarado de la *massa confussa* pasa por dicho color transitorio hasta su consolidación en el blanco, color de su cabello.

A la derecha, el plano corresponde a la escena en el que el rostro de Diane aparece dentro del rostro de Naido, la mujer sin ojos. A diferencia del anterior plano, la mujer se sitúa en posición frontal a la cámara con gesto un tanto desconcertado. Al igual que el anterior, los detalles se centran en la simbología de la vestimenta. Naido, que apareció desnuda en mitad del bosque, es vestida con la ropa que Lucy le entrega; un pijama y una bata. Un *kit* de emergencia que guarda la secretaria, por si tiene que quedarse a trabajar toda la noche en comisaría. A nivel simbólico, vemos que este acto no es casual puesto que las prendas se refieren al hecho de dormir, con lo cual, nos está indicando un estado de latencia. Como detalle, el fundido con el plano de la Habitación Roja apunta el origen de esta nueva proyección de Diane.

La importancia de los dos planos reside en el objeto que ambas portan: la peluca. Damos por hecho que se trata de pelucas sintéticas, puesto que el color es muy saturado y la caída del cabello poco natural. Esta peculiaridad encaja con la etapa alquímica en la que cada plano se sitúa. En primer lugar, Diane con la peluca blanca, nos indica la estancia en la fase de *albedo*, etapa en la que se retiran las proyecciones, de ahí que se elimine el tulpa. La actitud de Diane durante todas sus intervenciones es agresiva, malhumorada y obscena. Sus

²⁶¹ Un tulpa es un fenómeno que consiste en una aparición que no es natural, sino que es un doble de la original.

movimientos, vinculados con los de Mr.C, revelan una naturaleza oscura en la que comienza a florecer algo. El momento más representativo de este hecho es justo al final, cuando parece confesar que fue víctima de una violación del propio Mr.C.

Lo mismo ocurre con Naido. Naido desaparece y se retira la proyección. De ella, inmediatamente surge una nueva, indicando una transición hacia el *rubedo*. El rostro de Naido se cubre de un humo negro dejando ver una materia orgánica y putrefacta que, a su vez, vuelve a abrirse descubriendo un interior negro del que acaba surgiendo el rostro de Diane. Su pelo, rojo, «representa en la alquimia el *opus magnum*, el oro purificado». ²⁶² Esta metamorfosis, también ilustra el hecho de dejar de estar ciega y recuperar la vista, como una analogía a la elevación de la consciencia después de vivir en una etapa inconsciente.

A lo largo de la obra hemos visto como la consciencia de Cooper va ascendiendo progresivamente, sobre todo después del coma debido a la electrocución de Dougie. Al despertar, el agente parece manejar con seguridad todos los aspectos de su realidad teniendo la facultad de parar y moldear el tiempo. Al introducirse por última vez en la Habitación Roja, captamos claramente este aspecto, ya que su visita tiene algo de voluntaria, puesto que a la hora de salir él mismo tiene la habilidad de abrir las cortinas para salir a Glastonbury Grove, donde Diane le espera. Ese control, responde a un alto grado de consciencia. Más tarde, en un largo viaje de 692 kilómetros, que emprenden él y Diane, volvemos a percibir una seguridad apabullante ante el cambio que parece no tener remedio. «Una vez que crucemos, todo será diferente». ²⁶³ En la noche, al llegar a un motel de carretera, Diane, que se queda en el coche mientras Cooper entra a alquilar una habitación, observa desde la lejanía una figura exactamente idéntica a ella (Fig. 62).

Este momento responde al proceso que los alquimistas tradicionales denominan multiplicación que consiste, como su nombre indica, en la tarea de reproducir. Una vez que el alquimista posee la *lapis philosophorum*, éste puede, a voluntad, transmutar la materia o remedio dorado a otros materiales, obteniendo

²⁶² TRISMOSIN, op. cit., p.147.

²⁶³ Twin Peaks: Return, episodio 18, temporada 3. *¿Cuál es tu nombre?*, 2017, [edición blu-ray]. Estados Unidos. Dirigido por David Lynch. Producido por Rancho Rosa y Lynch and Frost Production, 3 septiembre de 2017.

de ellos «piedras preciosas y perlas incomparablemente más bellas y voluminosas que ninguna que la Naturaleza haya producido jamás».²⁶⁴ Recordamos que esta acción es análoga a la que hace el Dr. Amp con las palas doradas.

*Para la preparación de la medicina solar se añade azufre no ardiente por un procedimiento que fija y calcina, con una gran habilidad. Se administra este azufre de una forma perfecta y se le disuelve reiterando a menudo hasta que el cuerpo quede puro. Esta administración perfecta se opera por la sublimación y esta adjunción se realiza reiterando la sublimación de la parte no fija de la piedra que se le debe unir hasta que se eleve con ella. Se la fijará a continuación con ella a fin de que permanezca inmóvil. Cuando se haya realizado varias veces el orden de esta perfección generadora de abundancia, la abundancia de esta medicina se multiplica más aún, y su excelencia aumenta, y su aumento se multiplica al extremo.*²⁶⁵



Figura 62. Plano: 164. Diane observa a su doble de pie junto a una columna en el exterior del

²⁶⁴ SADOUL, J. (1973): *El gran arte de la alquimia*. Barcelona: Plaza & Janes, S.A., p. 232.

²⁶⁵ GEBER, (1531): *Geberi philosophi ac alchimistae, Maximi de alchimia. Libri tres*. [Libro en línea], [consulta: 18 agosto 2020]. Disponible en: <https://www.wdl.org/es/item/10675/view/1/3/>. Citado por ANÓNIMO, (1550), op. cit., p. 79.

No obstante, aunque toda esta explicación parece emerger de la magia, lo que estos quieren manifestarnos, es que cuando el individuo obtiene la sabiduría o autoconocimiento de sí mismo y de cómo funciona el ser humano, es capaz de trasladar mediante la transferencia del conocimiento su experiencia a otros sujetos. Al tener todas las herramientas a su disposición, tendrá posibilidades de ver germinar en otro individuo lo que ha vivido él mismo.

Siguiendo con los acontecimientos, Diane y Cooper entran en la habitación del motel y con las luces apagadas, mantienen relaciones sexuales. Esta nueva conjunción de opuestos es descrita por Jung como *unus mundus*. En la definición que anteriormente expusimos, aludimos a la unión del microcosmos, entendido como el individuo, con el macrocosmos, esa realidad unificada de la que todo emerge y todo retorna. Tal y como nos muestran, ese modelo de pensamiento nos habla de la integración del mundo interior con el mundo exterior en uno. Ahora bien, Marie Luise Von-Franz define el *unus mundus* como «una existencia puramente espiritual que todavía no se ha convertido en imagen en mente alguna, a no ser en la de Dios».²⁶⁶ Esta afirmación revela que **el individuo no puede alcanzar esa meta puesto que siempre existirán las influencias exteriores que tientan al individuo a dejarse llevar**. «El hombre moderno no puede tomar en consideración otro mundo que el empírico».²⁶⁷ Sin embargo, a pesar de que esa totalidad del individuo unida con el *unus mundus*, donde el sujeto es consciente y espiritualmente está en el nivel más alto, no pueda concebirse, sí existe la posibilidad de llegar a conocer e interpretar cómo está conectado con dicho macrocosmos.

Uno de los conceptos que Jung trabajó en su obra, fue la denominada **sincronicidad**. Una breve explicación presentaría la idea como un hecho casual. A todos nos ha pasado alguna vez, estar pensando de forma espontánea en una persona que no vemos desde hace tiempo y experimentar que, poco después, nos la cruzamos por la calle o nos llama por teléfono. Esa vivencia, a la que nosotros acusamos de ser casualidad o una simple coincidencia, es lo que Jung explica como «una coincidencia temporal de dos o más sucesos relacionados entre sí de una manera no causal, cuyo contenido significativo sea igual o

²⁶⁶ VON FRANZ, (1991b), op. cit., 273.

²⁶⁷ JUNG, (2007), op. cit., p. 512.

similar».²⁶⁸ La sincronicidad, manifiesta Jung, se compone de dos factores. El primero, una imagen se adentra en la consciencia «ya sea de forma directa e indirecta (simbólica o sugerida) a modo de sueño, idea o premonición»,²⁶⁹ y, el segundo, «una situación objetiva coincide con este objetivo».²⁷⁰ Aunque, su teoría, ciertamente, no puede demostrarse científicamente, da a cada sujeto la oportunidad **de sentirse vinculado con el macrocosmos**, en la medida en que, cuando el individuo es partícipe de una experiencia derivada de la sincronicidad, queda dominado por una sensación de **hallar una inteligencia inconsciente en el mundo exterior que le guía y le acompaña en la vida**.

Por supuesto, estos conceptos se ponen en práctica en la obra *lynchiana*. Cuando Cooper despierta a la mañana siguiente después del coito con Diane, ésta desaparece. Esta ausencia, es la integración del opuesto. A nivel psicológico y de una manera más práctica para el individuo, esta nueva unión, la *unus mundus*, obedece a la integración de todos los opuestos y todas aquellas proyecciones que ya han sido comprendidas. Esto quiere decir que el par de opuestos de **pensar-sentir, intuición-sensación, deben estar conscientemente integradas**, para así, cuando se nos presente un conflicto, poder resolverlo de la mejor manera posible y, sobre todo, sin sufrir daño alguno, actuando bajo la premisa de **«qué es lo mejor para mí»**.

*Tu vida se sustentará por sí misma pues sabrás beber directamente en la fuente de la vitalidad. Ya no existirán para ti ni las distancias ni los obstáculos; gobernarás la naturaleza y los elementos; verás el futuro y leerás en las conciencias. Con ello habrás reconstituido el estado adánico primordial. Para ti, esta vida enaltecida será similar a la inmortalidad, en la que entrarás sin solución de continuidad ni estado transitorio.*²⁷¹

²⁶⁸ JUNG, (2004), op. cit., p. 436.

²⁶⁹ JUNG, C.G. (1988): *Sincronicidad*. Málaga: Editorial Sirio, S.A., p. 43.

²⁷⁰ *Ibíd.*, p. 43.

²⁷¹ GIVRY, op. cit., p. 72.

CONCLUSIONES

La ordenación de los contenidos en dos grandes bloques nos remite a uno de los objetivos perseguidos en el desarrollo de este estudio, la claridad a la hora de disponer de manera coherente toda la simbología extraída de la obra y la aproximación accesible de forma generalizada a una obra hermética y codificada que enlaza de manera reiterativa la materia en forma de bucle. En el primer bloque, por un lado, realizamos un pequeño recorrido por la proyección artística del director americano y, por otro, atendemos a la repercusión en el cine de la obra de *Twin Peaks*. El segundo bloque, dividido en seis capítulos, se distribuye de la siguiente manera: De forma generalizada el primer capítulo ordena el relato de la obra, cuyo objetivo planteado ha sido dar a conocer los acontecimientos que estructuran la historia para ayudar al lector a ubicarse en la narración. Un segundo capítulo introduce y explica las bases del proceso de individuación y el proceso alquímico. El tercer capítulo comienza con el análisis de los objetos relacionados con el hecho de soñar y emprender el viaje hacia el inconsciente. Los cuatro capítulos que continúan coinciden con los tres grandes pasos desarrollados por el proceso de *crisopea* de la obra alquímica, de forma que los apartados agrupados en cada uno de ellos responden e inciden en el proceso desempeñado, escenificando su vínculo por medio de diferentes perspectivas, no solo la narrativa, sino la psicológica y la alquímica, amén de otros puntos de vista conectados con estas materias. Esta concienzuda estructura responde a la necesidad de que las ideas se nutran las unas de las otras, completando un proceso alquímico en el que está basada la obra televisiva/cinematográfica, y que desarrolla todas las ideas en una y al mismo tiempo.

Al inicio de nuestra investigación, formulábamos dos grandes ideas que consideramos que reflejaban la estructura narrativa y mitológica de la obra. La primera, vinculada a la diégesis, resolvía que:

1. El objeto inanimado de la obra funciona como protagonista de la historia, cuya comprensión simbólica es pieza fundamental para desgranar y comprender la mitología que explica el hecho narrativo.

La segunda, ligada al imaginario de la obra, resumía que:

2. La obra audiovisual de *Twin Peaks* refleja, íntegramente, el proceso de individuación del sujeto protagonista, Carrie Page.

A la luz de lo que hemos visto, hemos podido comprobar que el objeto, a menudo, ha gozado de un protagonismo principal. La dirección que trazamos iniciaba con la transformación de un simple adorno, el cono de piña, en señal inequívoca del contexto en el que se desarrollaba la obra. El paso de lo mundano a lo onírico marcaba la posibilidad que el objeto no actuara como un simple elemento ornamental que tapara huecos. En el mismo contexto, jugaban las insignias en la solapa del agente Cooper, como distintivo de haber cumplido con honores una misión, y, además, indicaba en qué momento de la línea temporal se situaba la escena.

Desde una postura detallada, comprobamos cómo los objetos eléctricos; el poste de luz o el enchufe, ocultaban una red de energía que proporcionaba al elemento, dentro de su inmovilismo, una función dinámica como es el transporte de personajes de un lugar a otro. De igual modo, el ventilador, integrado también en la red energética y, aparte de ser el elemento por excelencia que otorga el ambiente enrarecido tan característico a la obra, dispone de la función productora de rostros o rostridad. Así, el objeto llega a suplantar una parte del hombre, si bien esto es producto de la necesidad y del poder del individuo, y, por tanto, no responde a una característica intrínseca del elemento.

Conforme profundizábamos, los objetos acogían con fuerza una tarea protagonista desde una función simbólica que arrebatava y dejaba el papel narrativo en segundo término. Así, el objeto, se erigía como guía en una historia laberíntica, en la cual casi todo lo que ocurría, tenía sentido bajo la decodificación del significado del elemento. En este sentido, sujeto y objeto lograron fusionarse y configurar un vínculo sólido, casi indivisible, en el que el objeto funcionaba como atributo de los personajes, llegando incluso a ofrecernos una transmutación entre ambos, dando como resultado al hombre-máquina. Ejemplo de ello es el matraz con Phillip Jeffries o el guante verde de Freddie Sykes.

Evidentemente, Lynch pone a disposición del espectador todas las herramientas necesarias para lograr el objetivo. El uso del primer plano es fundamental para dotar al objeto de importancia dentro de la pantalla, y, sobre todo, el tiempo que se permanece dentro de él, induce al espectador a iniciar

una reflexión en torno al funcionamiento del elemento y cómo interactúa con el personaje. El resultado de ello, son imágenes yuxtapuestas que reciben sentido no solo de la información que se transmite a lo largo de las escenas anteriores sino de una reestructuración de datos que realiza el espectador a la hora de traducir.

En torno al palimpsesto que formula Lynch, advertimos, que la simbología que existía bajo el raspado de la superficie por medio del visionado continuo de la obra y el examen milimétrico de los planos y escenas, guardaba relación con el proceso de individuación introducido por Carl Gustav Jung, y su vinculación con la Gran Obra alquímica. En un momento determinado, no pudimos evitar la incesante avalancha de preguntas sobre cómo encajaban todas las piezas de un puzle narrativo del que creíamos saber qué pasaba, pero del que, sin embargo, no teníamos los instrumentos, ni las palabras, ni la manera con la que poder montarlo. Mediante el estudio de los símbolos de forma individual y su interacción con los personajes a nivel narrativo, logramos abrir una vía de investigación. Se decidió que la forma de entender la obra dependía de la comprensión de la psicología analítica y, como consecuencia de ésta, la disciplina alquímica. De forma paralela, la ayuda de terapia psicológica, derivada de conflictos personales y que se ha mantenido a lo largo de toda la investigación, ayudó de alguna manera a ver reflejado algunos comportamientos simbólicos comunes y a identificar conocimientos psicológicos adquiridos en la consulta. Conforme avanzábamos en el estudio, advertimos que muchas de las teorías de Jung se cumplían no solo en la serie, sino en nuestra realidad personal por lo que se hizo finalmente esencial comprender una parte de la obra del psicólogo suizo. Si bien, lo que creímos como intuición, se materializó en forma de afirmación.

Mediante la comprensión de los pilares de la psicología analítica de Jung, hemos podido acercarnos al mundo interno del individuo, localizando los principales conceptos, procesos y símbolos, que hemos canalizado para trazar un paralelismo con la obra audiovisual. Las obras *Mysterium Coniunctionis* y *Psicología de la transferencia* del psicólogo suizo, se muestran como verdaderas herramientas de decodificación simbólica. Ésta última, además, incorpora la interpretación del tratado alquímico *Rosarium Philosophorum*. En ella, también nos basamos para la lectura de la obra *lynchiana*. Durante nuestras

indagaciones, hemos determinado algunas cuestiones, que creemos oportuno ofrecerlas de una forma más clara y ordenada.

En relación con el capítulo tres: *El salvoconducto: Descenso hasta el inconsciente*, trabajamos el espacio onírico, el viaje del héroe, la máscara y los contenidos reprimidos como primera toma de contacto con la *sombra*. En primer lugar, determinamos que el sueño, en el medio de ficción y en nuestra realidad, supone el camino más complejo, pero, a la vez, más completo, para examinar el inconsciente. A través del sueño, Carrie cruza la línea del consciente y tiene un encuentro con su propia *sombra*, aspecto, que da paso al estadio de *nigredo*. Así pues, reparamos que todos los personajes que componen el elenco de la serie son productos símbolos del inconsciente de la protagonista, por lo que deben ser entendidos como proyecciones. Estos tienen una realidad individual, pero deben ser entendidos como parte de la totalidad de la psique de Carrie Page. En este contexto, descubrimos que buena parte de los elementos de nuestro inconsciente poseen naturaleza dual, bueno/malo, y que todos son susceptibles de cambios, transformaciones, divisiones, unificaciones y cambios de identidad. Aspectos como la máscara o conceptos como la integración surgían como introductorios para la etapa de *nigredo* que posteriormente analizaríamos.

En el capítulo cuatro: *La putrefacción en la nigredo*, abordamos las cuestiones propias de la etapa como son la identificación de la *sombra* y los arquetipos. A través de varios objetos como son el café y los objetos con electricidad, descubrimos que Lynch sentaba las bases de la fase más oscura.

Las ideas que concluimos acerca de esta etapa son:

1. El agente Cooper es el recipiente (vaso hermético) en el que se realiza el proceso de transfiguración por lo que vemos sobre él, todos los cambios que experimenta el consciente de Carrie page.

2. El individuo está compuesto de espíritu, alma y cuerpo. Al inicio de la *nigredo*, los tres elementos están separados. El individuo no tiene constancia del espíritu, y del alma posee vagos conocimientos. El objetivo, por tanto, es conocerla.

3. La *sombra* no solo se compone de lo oscuro y lo perverso del hombre, sino también de todo lo que le gustaría ser al individuo, pero no es. Además de aspectos positivos que han sido reprimidos y, por tanto, desechados en el inconsciente.

4. El principio alquímico *solve et coagula* (disuelve y coagula) responde a la idea de muerte y resurrección. La muerte de lo corrupto, como integración y aceptación de la parte inconsciente, y la creación de una personalidad más completa y, por ende, una consciencia más elevada.

5. La *unio mentalis*, determina la separación del espíritu y el alma del cuerpo y su unión entre sí.

6. El primer grado de *coniunctionis* se realiza con las imágenes simbólicas de rey y reina (inconsciente-consciente), bajo la figura de padre e hija, madre e hijo, hermano-hermana. Esta conjunción tiene por objetivo la integración de la *sombra*.

7. La importancia de la fase de *nigredo* es capital, puesto que siempre existirán imágenes que surjan de estímulos exteriores que pongan en alerta al individuo, por lo que es una lucha para la «eternidad». Este hecho se ve reflejado en la obra, puesto que la extensión de figuras y conceptos son abundantes, no así en las dos siguientes fases.

En el capítulo cinco: *El blanqueamiento líquido en el albedo*, concluimos que la retirada de proyecciones engañosas, que no es más que seguir tomando consciencia de quienes somos, es la forma de conseguir la purificación de la materia. La capacidad del individuo de aceptar su inconsciente, le confiere la oportunidad de autorregularse y autosanarse. En este sentido, Lynch define a través de la simbología de algunos objetos (chaqueta, gafas de sol, guante verde) y una nueva muerte –ésta a diferencia de la anterior (Laura), es de Dougie Jones, un agente Cooper sin alma–, la fuerza de voluntad de Carrie de aceptar y renacer. La afirmación que concluiría con este capítulo vendría a ilustrar que, tras la comprensión de los aspectos inconscientes, debemos poner en práctica todo el conocimiento. Al igual que en el anterior capítulo aportamos algunas ideas concluyentes:

1. El principio de *solve et coagula*, es también imprescindible en esta etapa. La separación de los elementos para, de nuevo, purificar y reunificar, desemboca, como hemos visto, en la *coniunctio* de segundo grado o la *unio mentalis* con el cuerpo.

2. Dougie Jones representa la separación de la *unio mentalis* del cuerpo. La muerte y la resurrección de un Cooper con un control elevado en materia de espacio y tiempo.

3. Para que se realice con éxito la conjunción, en la alquimia, es necesaria la ayuda de la *quintaesencia*, entendida por los adeptos como una *substancia celestial* contenida en el cuerpo del individuo y que otorga facultades especiales. En la obra audiovisual, esa substancia es ilustrada por la tarta de cerezas.

Por último, el capítulo sexto: *La boda alquímica. Rubedo*, corresponde al final del proceso de individuación. Como hemos visto en la obra audiovisual, existen numerosas señales que indican el paso del *albedo* al *rubedo*. Los símbolos más representativos están vinculados, como anteriormente comentamos, a los objetos (pala, orbe y peluca). Si bien, también abordamos cómo, el comportamiento del agente Cooper tras salir del coma, presentaba algunos cambios relacionados con el control del tiempo y el espacio. Respecto al proceso alquímico, la *rubedo*, aúna los procesos de destilación y sublimación, además del principal; *solve et coagula*, representados en el artefacto convertido en Phillip Jeffries y en la creación del orbe dorado por parte del Bombero y la Sra. Dido. En cuanto a su traducción psicológica, el individuo en esta etapa goza de mayor seguridad, una capacidad de amar mayor y, por consiguiente, más confianza frente a los conflictos en los que pueda verse inmerso. En este punto, concluimos que: El coito entre Diane y Cooper simboliza el *unus mundus*. Además, es la integración de los pares de opuestos; pensar-sentir, intuición-sensación. Logrando así el equilibrio.

Para terminar procedemos a enumerar algunas claves que concluyen nuestro análisis de la obra audiovisual *Twin Peaks*.

1. Para analizar la obra audiovisual es indispensable la ausencia de prejuicios y el visionado detallado. El disfrute del mismo reside en la implicación del espectador, pasando del espectador pasivo al activo.

2. Los símbolos que aparecen tienen naturalezas dispares, derivados de tradiciones espirituales gnósticas, hindúes, de la mitología propia de nativos americanos, reinterpretados desde la visión particular del cineasta.

3. La obra de Lynch representa al individuo que la visualiza, funciona como espejo. Este hecho es relevante, puesto que el trabajo que el director realiza por inmiscuirse en el inconsciente del sujeto revela las capacidades del individuo, así como su estado caótico. En este contexto, cada espectador que lo mira extrae una realidad propia, personal, que lo lleva a percibir sentimientos dispares que aparecen y desaparecen.

4. *Twin Peaks* revela aspectos del individuo que no conocía, dotándolo de herramientas para investigar sobre el tema *motu proprio*.

5. La obra de *Twin Peaks* es una obra alquímica que dispone de grandes similitudes con respecto a *El Libro Rojo* de Jung. Ambos son viajes hacia el inconsciente. Este dato lo abordaremos en próximas investigaciones.

En definitiva, hemos afrontado el trabajo al completo del proceso de individuación desde una perspectiva escenográfica, a través del audiovisual, desde la visión hermética de los alquimistas y desde su lectura psicológica, que, a su vez, ha derivado en un proceso psicológico personal, realizado de forma paralela. En este sentido, este trabajo de investigación ha supuesto para la doctoranda un gran reto, una montaña que al comienzo era incapaz de subir. En este camino hacia la individuación, en el cual este trabajo ha sido la piedra angular, he experimentado grandes caídas y momentos de abandono psíquico y físico. No obstante, el objetivo marcado siempre se ha mantenido como un lugar anhelado al que poder llegar. En este largo camino, me he encontrado a mí misma.

ANEXO I

Lo más llamativo de esta extensa obra, es, sin duda, la cantidad de acciones y tramas. Algunas de enorme disparidad y con final difuso, se mezclan entre sí y hacen prácticamente imposible abarcar de una manera eficiente y generalizada la totalidad de las mismas. Es por ello por lo que, a principio de la investigación, optamos por un resumen mucho más escueto cuyo objetivo era acercar al lector una idea más atractiva que le orientara de forma rápida al núcleo narrativo de la obra, sabiendo que un examen mucho más detallado haría la lectura pesada, aburrida e incómoda.

Por tanto, el objetivo de este anexo es, precisamente, dotar al lector de esa visión más profunda, que anteriormente no le permitimos tener, si bien, hay acciones y tramas que hemos evitado mencionar por no extendernos en detalles insignificantes. Esta versión más extensa de la sinopsis trata de ayudar y apoyar al lector en momentos en los que se sienta un tanto desorientado en los hechos narrativos que componen la obra.

El largometraje de *Fuego camina conmigo* (1991), comienza con el descubrimiento del cadáver de Teresa Banks, una chica joven que vivía en el parque de caravanas «La trucha gorda» situada en la localidad de Dear Meadow, población cercana a Twin Peaks. Dos Agentes del FBI, Desmond y Stanley, son los encargados del caso, y para ello viajan a la zona en busca de información que aclare lo ocurrido. Ambos recogen algunas pistas e interrogan a algunas personas cercanas a la joven asesinada, pero la investigación se paraliza porque Desmond desaparece de forma extraña al coger un anillo situado bajo una de las caravanas del parque. Las oficinas del FBI de Filadelfia son las primeras en hacerse eco del suceso acontecido al Agente. De hecho, es en ese mismo instante cuando otro Agente que se encontraba desaparecido, Phillip Jeffries, aparece y seguidamente desaparece de manera insólita de las oficinas del FBI, dejando una extraña y confusa confesión en la que afirma que todos vivimos dentro de un sueño y a la que le suma una descripción de un conjunto de horribles seres que habitan en la planta superior de una *convenience store* (tienda de ultramarinos). Ante esta situación, el despacho federal asigna el caso de desaparición de Desmond y el asesinato de Teresa Banks al joven Agente especial Dale Cooper.

Por otro lado, y ya dentro de la localidad de Twin Peaks, vemos a Laura Palmer en su día a día, con sus compañeros, sus amigos y su pareja. En casa, la chica se da cuenta de que alguien ha leído su diario y ha arrancado alguna de sus páginas. Preocupada acude a casa de Harold Smith, su amigo, para contarle lo ocurrido. Allí, la chica confiesa a Smith que sabe que ha sido Bob el que ha arrancado las páginas, rogándole que guarde el diario para que éste no vuelva a acceder a él. De vuelta a Filadelfia, el Agente del FBI Dale Cooper cuenta a su compañero Albert Rosenfield que tiene la sensación de que el asesino de Teresa Banks volverá a matar y aventura a pronosticar una descripción que encaja en el perfil de Laura Palmer.

Más tarde, Laura es visitada en su lugar de trabajo por una vieja y su nieto que le entrega un cuadro con la imagen de una puerta abierta para que la joven lo cuelgue en la pared de su cuarto. Asustada, la chica coge el cuadro, mientras que el niño le indica que la persona que ha arrancado las páginas de su diario se encuentra bajo el ventilador de su casa, incitándole a que vaya a comprobarlo. Así, la chica abandona su puesto de trabajo y sale corriendo hacia su casa. En el interior del hogar, Laura sube hasta su cuarto y allí encuentra a Bob, un hombre de aspecto sucio, vestido con ropa vaquera que busca tras un mueble de cajones el diario. Presa del pánico, la chica sale a la calle y se esconde detrás de unos matorrales. Desde allí, ve salir de casa a su padre, y llorando niega que él esté detrás de la identidad de Bob. Esa misma noche, coloca frente a su cama el cuadro que la vieja le entregó. Dispuesta a conciliar el sueño, se recuesta y se queda dormida mirando la imagen. Comienza un viaje onírico hacia el interior del objeto, mostrándonos cómo atraviesa varias puertas similares a las de la imagen, guiada por la misma mujer que le regaló el cuadro hasta una Habitación Roja. En su interior, ve a un enano autodenominarse como «el Brazo» y al Agente del FBI Cooper, que le ordena no coger el anillo que presenta en su mano el enano. Curiosamente, el anillo es el mismo que el Agente Desmond encuentra bajo la caravana y que le hace desaparecer. En ese momento, Laura despierta y vuelve a su habitación. Desde su cama, recorre con su mirada el cuarto y descubre, sin sobresaltos, a una chica ensangrentada tumbada junto a ella que se hace llamar Annie. A duras penas, la joven herida dice haber estado con ella y con Cooper en un lugar llamado Logia negra (Habitación Roja) y le pide que apunte en su diario que Cooper se ha quedado encerrado allí. Annie desaparece y la chica se asusta de ello. Como por arte de magia, Laura guarda algo en la mano, el anillo que Cooper le aconsejó no tocar. La chica se levanta

de la cama y abre la puerta de su cuarto, mira al pasillo y cuando se gira para mirar de nuevo el interior de su habitación, se ve reflejada en el cuadro, con la misma postura en la que se encuentra, dando la sensación de estar dentro de la imagen. No obstante, todo parece ser parte de un sueño, ya que, segundos después, Laura despierta como si nada a la mañana siguiente.

En la noche, la joven se prepara para salir de fiesta y se lleva consigo a su amiga Donna. Descubrimos que Laura trabaja como prostituta y es consumidora de una gran cantidad de drogas. La aventura nocturna de las chicas finaliza cuando Donna, presa del consumo excesivo de drogas y alcohol, acaba desnuda, tumbada sobre una mesa siendo besuqueada por un hombre. Al día siguiente, de vuelta de casa de Donna, Laura y su padre, Leland, son asaltados por un señor manco en su coche que señala a Leland como culpable de robarle el maíz de su tienda (*convenience store*). Este hecho hace reflexionar a Laura que se da cuenta de la similitud entre el anillo que llevaba el hombre manco y el que presentaba el enano en su sueño. Esa misma noche, descubrimos a través del recuerdo de Leland, que él fue el que asesinó a Teresa Banks.

Dos días después, y de nuevo en la noche, Laura se prepara para dormir. Leland enciende el ventilador del pasillo y le entrega un vaso de leche a su esposa a la que obliga a bebérselo por completo. Por la ventana del cuarto de Laura entra Bob, que aprovecha y se recuesta sobre la chica, besando y tocando todo su cuerpo. La chica, que estaba adormilada, pone las manos sobre la cabeza del hombre intentando zafarse de él. De pronto, la cara del hombre cambia. Bob desaparece, y descubrimos el rostro y el cuerpo de Leland desnudo. Ante el aterrador descubrimiento, la chica lanza un desgarrador grito. La noche se da por finalizada.

El malestar y la angustia están presentes en un nuevo día, tras conocer la identidad de su agresor nocturno. La necesidad de consumir cocaína lleva a la chica a visitar la casa de Bobby, su novio, tras las clases. Luego de recibir algo de suministro, la chica regresa a casa. Más tarde, Laura se prepara para salir por la noche, vestida con un sexi corsé negro, a hurtadillas, se desliza por la tubería situada en la fachada de su casa, y corre hasta llegar al punto donde espera James, un compañero de clase con el que mantiene una relación a espaldas de su novio. Laura y James montan en la moto y se dirigen al bosque. En el oscuro bosque, tras una breve conversación entre ambos, deciden volver a casa. En mitad de la carretera, la chica se tira de la moto, se despide de James y corre de

nuevo hasta el interior del bosque. En un lugar aislado, Laura se encuentra con Ronette, su amiga, Jacques Renault, el barman del *Roadhouse*, pub de moda de la localidad y Leo Johnson, un camionero del pueblo casado con Shelly, camarera del restaurante *Double R*. Juntos, se desplazan hasta una cabaña donde, entre drogas y prácticas sexuales, pasan el tiempo. Pronto les asaltará Leland, que había seguido a su hija hasta allí. Tras zafarse de los dos hombres, Leland se lleva a las dos chicas atadas hasta un vagón de tren abandonado. La llegada de Mike –el hombre manco que les asaltó con el coche– al lugar, salva la vida de Ronette que cae de una patada del vagón inconsciente y herida. Ante la imposibilidad de entrar en el vagón, Mike, tira su anillo a Laura como último recurso. La chica se lo coloca en el dedo anular izquierdo, y Leland acaba con la vida de su hija a través de una serie de puñaladas, alegando que le estaba obligando a hacerlo. Tras eso, Leland convertido en Bob, arroja el cadáver envuelto en plástico al lago y entra en la Habitación Roja del sueño de Laura a través de un círculo de sicomoros en el bosque. Allí, el enano y el propio Mike, el manco, le demandan el maíz que le había robado.²⁷² Bob y Leland se desdoblán, siendo dos cuerpos independientes. Bob sana la herida que Leland lleva en el abdomen, convirtiendo la sangre en maíz. En otra parte de la Habitación Roja está Laura, vestida de negro, maquillada y sentada en un sillón acompañada del Agente Cooper. Un ángel se presenta en el lugar, y Laura, entre la risa y el llanto, parece sentirse reconfortada.

Las primeras imágenes de *Twin Peaks* (1990) se relacionan de manera directa con las de la película. Un cuerpo varado envuelto en plástico es encontrado a la orilla del lago, esta vez el cadáver es Laura Palmer. La aparición del Agente Cooper no se hace esperar. Tras el examen en la morgue del cuerpo de Laura, Cooper y el sheriff de la localidad, Harry, analizan todos los objetos cosechados de las distintas localizaciones. Entre ellos, destaca un diario (diferente del que se habla en la película) en el que encuentran restos de cocaína y una llave que abre una caja fuerte del banco. La caja almacena nuevos objetos que evidencian la relación de la joven con la prostitución y las drogas. Otro elemento importante es la mitad de un colgante en forma de corazón, hallado en el vagón de tren abandonado. Con la recogida de datos, Cooper y Harry comienzan la sesión de interrogatorios entre los que se van

²⁷² El maíz o pasta de maíz es denominado por los seres malvados que habitan en la *convenience store* como *garmonbozia*.

descartando a los primeros sospechosos. Para ello, el Agente del FBI pone en funcionamiento una práctica deductiva cuyo origen tibetano consiste en la coordinación del poder de la mente y el cuerpo por medio de la intuición. El ejercicio, desarrollado a través de un sueño del Agente, consiste en tirar una piedra a una botella alejada a una distancia determinada mientras se pronuncia los nombres de los sospechosos. Con la formulación de la teoría, finalmente, la prueba arroja un nuevo nombre: Leo Johnson.

Todo ello, nos lleva al final del tercer episodio, capítulo que concluye con un sueño premonitorio de Cooper. Al comienzo de éste, Mike, el manco, le explica por qué se amputa el brazo y cómo, a consecuencia de ello, llega a ver el rostro de Dios. De las excéntricas palabras de Mike, pasamos a las que pronuncia Bob escondido en un sótano, que, sin embargo, están cargadas de odio, pues amenaza con volver a matar. A continuación, Cooper aparece en la Habitación Roja, sentado en un sillón. A su lado, dos sillones más, también ocupados, el primero por el enano vestido de rojo y Laura Palmer. El enano comienza su monólogo dirigiéndose a Cooper. Primeramente, le indica que hay una buena noticia, pues el chicle que tanto le gusta volverá a ponerse de moda. Luego, presenta a Laura como su prima, alegando que se parece mucho físicamente a Laura Palmer y que ésta esconde muchos secretos. Cooper responde, sin embargo, que ella realmente es Laura Palmer, y le pregunta directamente, pero la chica, en lugar de afirmarlo, le explica que se siente como si fuera ella y le advierte que «sus brazos se vuelven hacia atrás». La respuesta no deja satisfecho a un Cooper que parece no poder moverse con naturalidad. Para terminar, el enano le explica que de dónde él viene siempre hay música sonando. Entonces, la música aparece en la habitación y el hombrecillo comienza a bailar. Aprovechando el momento, Laura se levanta en dirección al Agente, le besa y le susurra algo al oído. Sobresaltado, Cooper, despierta del sueño y llama desde el teléfono de su habitación en el Gran Hotel del Norte a su compañero Harry para citarle a la mañana siguiente, pues ya sabe quién mató a Laura Palmer.

El día del entierro de la joven suceden una serie de acontecimientos destacables. La reunión de Cooper con Harry finalmente no termina desvelando al asesino puesto que a Cooper se le ha olvidado el nombre. Mientras, en la casa de los Palmer, aparece la sobrina de Leland y prima de Laura, Madeleine Ferguson. Pero antes, la colaboración de Audrey Horne –hija del propietario del

Gran Hotel del Norte, Ben Horne, y compañera de clase de Laura—, abre una nueva vía de investigación alrededor del complejo de Jack el Tuerto, un prostíbulo en la frontera con Canadá. Por otro lado, las pruebas realizadas por el Agente del FBI Albert Rosenfield muestran como a la joven Palmer le ataron por sus brazos y manos, hallando, además, pequeñas incisiones provocadas por los picotazos de un pájaro. De ahí, a un accidentado funeral en el que no faltan las peleas y las muestras de dolor por la muerte de la chica.

Entre los enamorados de Laura, encontramos al psiquiatra Lawrence Jacoby cuya relación con la chica era estrictamente profesional. Laura se encontraba inmersa en una terapia cuya tarea era contar el contenido de sus sueños a través de cintas de *cassette*. En el interrogatorio de éste, nos muestra algunos aspectos de la joven, proporcionando una información importante para volver a relacionar a Leo Johnson con la muerte de la chica.

Las tramas de personajes secundarios van avanzando, tomando casi más protagonismo con el paso de los minutos. Audrey, en su afán por destapar la verdad sobre la muerte de Laura, se infiltra en los Almacenes Horne —propiedad de su padre—, dentro de la sección de perfumería. De allí, convenciendo a su jefe accede a entrar en Jack el Tuerto, también propiedad de éste. Su investigación en estos lugares explica el camino que siguen las chicas jóvenes y guapas de la localidad para meterse en el negocio de la prostitución de lujo. No obstante, cuando los empleados de Jack el Tuerto descubren que Audrey es la hija del dueño, deciden secuestrarla con la intención de extorsionar a Ben.

Cooper y Ed —el dueño de la única gasolinera del municipio—, se introducen en dicho establecimiento de forma paralela para hablar con Jacques Renault y tenderle una trampa. De vuelta a su habitación, Cooper recibe un disparo en el abdomen. Malherido y tendido en el suelo es visitado por un Gigante que le habla y le entrega varias pistas a cambio del anillo de su dedo meñique. Enseguida, Harry y sus ayudantes acuden a socorrer a Cooper. Después de la pronta recuperación del Agente, la investigación continúa su rumbo señalando como sospechoso de haber estado en el vagón de tren a Bob, identificado por Ronette a través de un dibujo. Más tarde, será Leland el que admita conocerlo y saber dónde vive; al lado de la casa de veraneo de sus abuelos.

Por otro lado, Donna, cuyo deseo al igual que Audrey es ayudar en el esclarecimiento de los acontecimientos, decide realizar el servicio a la

comunidad que realizaba Laura, basado en llevar la comida del restaurante de la localidad, *Double R*, a personas impedidas. La parada de la chica es en el hogar de los Tremond, una viejecilla en cama y su joven nieto –los mismos personajes que entregaron el cuadro a Laura en el largometraje–. La visita transcurre en un ambiente extraño entre un diálogo parco en palabras y trucos de magia con la pasta de maíz. El encuentro, eso sí, nos lleva hacia una nueva trama con un nuevo personaje, Harold Smith. En la primera visita, Donna encuentra el diario secreto de Laura escondido entre los libros de Smith –el mismo que vimos entregar a Laura en la película–. El hombre no duda en enseñárselo, aunque es receloso a la hora de entregárselo a alguien. Mediante la lectura continuada de éste por las tardes, los jóvenes van desvelando algunos pensamientos y sentimientos de Laura. Tanto es así, que Donna, Maddy y James, trazan un plan para intentar arrebatarse el diario y entregarlo a las autoridades como pista del caso. No obstante, el plan de los jóvenes fracasa y Harold decide acabar con su vida, ahorcándose. Más tarde, el ayudante del sheriff Hawk encuentra su cadáver y el cuaderno hecho trizas.

En otro orden de ideas, Mike, el manco, bajo el nombre de Phillip Gerard y de profesión vendedor de zapatos, aparece en la comisaría de Twin Peaks. En conversaciones con el sheriff Harry, Gerard observa el retrato robot de Bob y comienza a sentirse indispuesto. Tras un extravagante paso por los aseos, en el que vemos una transformación de personalidad y una amenaza a la integridad de Bob, Mike/Gerard desaparece.

En un segundo plano, continúa la trama de secuestro de Audrey en Jack el Tuerto. Ben Horne, desesperado por lo ocurrido con su hija, acude al sheriff y le cuenta lo que ha pasado, suplicando que la rescaten pero que no se presenten en el prostíbulo como agentes puesto que podrían poner en peligro a su hija. Cooper, Harry y el ayudante Hawk, se infiltran de forma no oficial en el burdel, rescatando a Audrey completamente drogada. En el trascurso del rescate hieren y matan a algunos empleados.

De vuelta con la trama de Mike/Phillip Gerard, Hawk, que encuentra al hombre, lo traslada a las dependencias de la comisaría. Allí, acontece una nueva transfiguración del personaje cuya voz es ligeramente distorsionada. Gerard confiesa ser el anfitrión de un espíritu errante llamado Mike, familiar de Bob. Éste se refiere a Bob como un parásito, un espíritu que necesita un cuerpo y se agarra a éste para alimentarse de miedo y placeres. Sin embargo, Mike parece

desmarcarse de las fechorías de Bob, ya que el haberse arrancado el brazo izquierdo ha supuesto para él una purificación, teniendo como objetivo la detención de Bob.

La trama central de la serie vuelve a encontrarse en la investigación del asesino de Laura. Mientras Cooper –en el *Roadhouse*– tiene una nueva visión del Gigante, en la que le advierte que «está volviendo a pasar», se descubre que Bob es en realidad Leland Palmer. Bob/Leland droga a su mujer Sarah, y mata brutalmente a su sobrina Madeleine, a quien, al igual que hizo con Laura, envuelve en plástico, y días después tira al lago.

Dado que los métodos más sencillos fallan con frecuencia, Cooper decide reunir a todos los sospechosos del caso Palmer, en el *Roadhouse*. Allí, se reúnen; Ben Horne, el último acusado de asesinato,²⁷³ Leo Johnson, Ed, Bobby y el Mayor Garland Briggs, padre de Bobby, acompañado del anciano que en primera instancia atendió a Cooper cuando le dispararon en la habitación del hotel. Acercándose torpemente hacia Cooper, el anciano le ofrece un chicle que éste acepta. Leland, situado cerca de ellos y que ha visto la acción, admite que esa marca de chicles es su favorita, a lo que el anciano responde «el chicle que te gusta se va a volver a poner de moda». De esta manera, Cooper recuerda las palabras que el enano pronunció en su sueño. El hombre recordó lo que Laura le había susurrado al oído: Mi padre me mató. En ese instante, la figura del Gigante vuelve a aparecer frente al Agente devolviendo el anillo que previamente le había sustraído la noche del disparo. Cooper traza una estrategia para detener a Leland. Para ello, acusa a Ben Horne como asesino de Laura y lo traslada a las dependencias policiales. Sabiendo que Leland Palmer es el abogado de Horne, y que éste acompañaría a su cliente hasta la celda, los policías se preparan para soltar a Ben y agarrar a Leland en la puerta del calabozo. Así pues, la estrategia surte efecto y encierran a Leland, que comienza a perder los estribos y se golpea repetidas veces en la pared. Finalmente consiguen esposarlo, y, convertido en Bob, reconoce haber asesinado a su hija y a su sobrina. Una vez encerrado, el dispositivo contra incendios se enciende, inundando el interior de la comisaría con una lluvia de agua. En el calabozo, Leland/Bob enfurece más aún y se golpea la cabeza brutalmente contra las rejas, provocándose un traumatismo

²⁷³ Audrey, una vez recuperada del secuestro, pregunta a su padre si ha tenido alguna relación con Laura, éste, lejos de acobardarse, afirma que estaba enamorado de ella y que habían mantenido relaciones sexuales. Así, Audrey decide contárselo a Cooper que, tras examinar el diario secreto de Laura, lo acusa de asesinato.

severo. Harry intenta abrir la puerta, pero llegan demasiado tarde. Leland parece haber recobrado la consciencia arrepintiéndose de los asesinatos y confesando que Bob entró en sus sueños cuando era solo un muchacho. En su agonía, también comenta la existencia de otros seres –los que habitan en la *convenience store*–, cuyo objetivo perseguido es cosechar vidas, admitiendo que ellos le mandaron asesinar a Teresa Banks. Cooper le guía en los últimos instantes agónicos de vida, y por fin muere en paz en sus brazos.

Tras el funeral de Leland, Cooper decide tomarse unas vacaciones, pero la irrupción de la policía de Canadá lo impide. El Agente Cooper es expulsado del FBI acusado de cruzar ilegalmente la frontera sin avisar a las autoridades, de las muertes de dos hombres y del tráfico internacional de cocaína, todo derivado de la trama de secuestro de Audrey y de la investigación a Jacques Renault. Descubrimos ahora, una serie de tramas muy alejadas de la esencia de la serie. La más destacable, y que vuelve a conectar con la mitología subyacente, es la extraña desaparición y aparición en el bosque del Major Briggs, que parece haber viajado a una dimensión o lugar indeterminado. Sin embargo, como todo en esta segunda temporada, se difumina. De esta forma, las tramas que ocupan gran parte del metraje hasta el episodio final de la segunda temporada son, por un lado, la lucha por encontrar y arrestar a un ex Agente del FBI llamado Windom Earl, huido, y, por otro lado, la investigación de un espacio denominado Logia Negra (Habitación Roja), que, en un espacio-tiempo determinado, se abrirá. Mientras ocurre, Windom Earl se dedica a capturar a algunos jóvenes que, convertidos en compinches, finalmente acaba asesinando para llamar la atención de Cooper. La recta final de la serie clásica tiene como escenario principal y desencadenante, la gala de coronación de Miss Twin Peaks y la entrada de Cooper en la Habitación Roja.

El episodio 21 *Miss Twin Peaks*, nos deja como acontecimientos destacados, la revelación de Ben Horne como padre biológico de Donna Hayward y la coronación de Miss Twin Peaks a Annie Blackburn que inmediatamente es raptada por Windom Earl. No obstante, para el episodio final de la segunda temporada realizaremos una sinopsis más detallada.

Beyond life and death/ Más allá de la vida y la muerte, es el título del episodio final de la segunda temporada. Tras las averiguaciones del ayudante del sheriff Andy, Harry y Cooper resuelven el enigma de la Logia Negra (Habitación Roja), desplazándose al círculo de sicomoros que se ubica en el

bosque de Glastonbury Grove. Al igual que minutos antes realizan Windom Earl y Annie, Cooper entra en la Habitación Roja. Allí, se encuentra en primer lugar con Jimmy Scott cantando *Sycamore trees* entre la oscuridad y las luces parpadeantes. Aparece el enano vestido de rojo bailando y se sienta en un sillón. Paralelamente a esta escena, Lynch nos muestra una explosión producida en el banco de la localidad en la que Audrey Horne, Andrew Packard y Pete Martell, amén del responsable de la entidad, Dell Mibbler, son alcanzados. De vuelta a la Habitación Roja, encontramos a Cooper sentado en un sillón, junto al enano vestido de rojo, al igual que en el episodio 3 de la primera temporada. Lo reseñable en estos momentos, es la confesión de éste: «cuando vuelvas a verme, no seré yo». Cooper parece no entender demasiado. Los invitados al lugar comienzan a aparecer. En primer lugar, Laura, que le emplaza a volver a encontrarse dentro de 25 años. El viejo camarero, hace su entrada en el lugar, ofreciéndole un café, cuyo líquido parece incontrolable. Su materialidad varía: es líquido, espeso y sólido, mágicamente. El Gigante también es convocado, dejando a su paso una nueva frase para reflexionar. Se escucha un grito desgarrador, y Cooper decide levantarse y deambular por los pasillos, entrando en espacios similares entre sí. En dichos espacios, Cooper se encuentra con Maddeleine Ferguson, con una malvada y agresiva Laura que grita, con Caroline, ex mujer de Windom Earl, y con el propio Earl que le apuñala para robarle el alma. Annie, un doble de Leland y su propio doble malvado que le atrapa, terminan la lista de visitas. La salida de Cooper y de Annie de la Habitación se produce un día después, ambos inconscientes. Harry lleva a Cooper a la habitación de éste en el Gran Hotel del Norte. Una vez recuperada la consciencia, el hombre acude al baño para cepillarse los dientes. Allí, se golpea la cabeza contra el espejo, y en su reflejo aparece el rostro de Bob. Así, finaliza la segunda temporada de la serie clásica.

En 2017 regresa a las pantallas, *Twin Peaks: The Return*. La tercera temporada abre con el encuentro de Cooper y el Gigante, ahora denominado Bombero, veinticinco años después. Las directrices son escuetas y directas, comprendidas por el Agente. En un punto totalmente distinto, Jacoby, en el interior del frondoso bosque de Twin Peaks, recibe un cargamento de palas, que posteriormente pintará de dorado y las venderá a través de un anuncio por un canal de Internet. Se abre un tercer punto en Nueva York, en la planta alta de un rascacielos. Un joven, Sam Colby, vigila una gran caja de cristal vacía, vigilada,

a su vez, por numerosas cámaras en distintas posiciones. Su única tarea, además de la de mirar atentamente la estructura, es cambiar las tarjetas de memoria de las cámaras cuando éstas se agoten, ordenándolas milimétricamente. Su chica, Tracy, decide visitarle, y, tras esquivar al guarda de seguridad, entra en el espacio. Los chicos se sientan en el sofá y pronto deciden hacer el amor, pero el acto es interrumpido por una aparición maléfica en la caja que rompe el cristal y mutila violentamente los cuerpos de los jóvenes.

Las tramas argumentales no dejan de abrirse. Un coche conduce en la oscuridad hasta una cabaña mugrienta en mitad del bosque. De él baja Mr.C, el *doppelgänger* malvado del Agente del FBI Dale Cooper, que se introduce en la cabaña. Allí recluta a dos jóvenes Ray y Darya. Mr.C pide a Ray que le consiga unas coordenadas.

Otro punto en la demografía estadounidense es Buckhorn, Dakota del sur. El encuentro de un extraño cadáver con cuerpo y cabeza de naturaleza dispares es encontrado en un piso. Se determina que el cuerpo pertenece al Major Briggs no así la cabeza, correspondiente a Ruth Davenport. Las huellas encontradas apuntan a Bill Hastings, director del colegio que es puesto a disposición policial. El interrogatorio deja a un Hastings muy tocado, en el que repite una y otra vez que él no ha matado a nadie y que todo parece ser un sueño. Revelando además que vio la cabeza de Briggs flotar en el espacio.

De vuelta a Twin Peaks, Margaret Lanterman²⁷⁴ entrega un mensaje de su tronco a Hawk: Hay algo que éste debe descubrir en relación al Agente Cooper, y lo encontrará recurriendo a sus orígenes. Para ello, Hawk decide enfrentarse al bosque llegando al círculo de los 12 sicomoros, puerta de entrada de la Habitación Roja. En dicho lugar encontramos a Cooper y Mike, el manco, que pregunta al Agente si están en el pasado o en el futuro. A dicho encuentro se le une Laura, que vuelve a repetir su mensaje de hace 25 años y abre su rostro (literalmente) para que Cooper pueda observar la luz que habita en su interior. Y de nuevo, besa al Agente y parece confesarle algo trascendente. Casi sin respuesta, Laura es convertida en cortina y es lanzada a un lugar indeterminado.

²⁷⁴ Margaret Lanterman, también denominada la Mujer del leño, se convirtió en un personaje icónico de la televisión. Acompañada por su inseparable tronco, al que acuna en brazos, se dedica a traducir los mensajes que éste le entrega y que, como espectadores, no podemos escuchar.

Cooper se dirige entonces a otra parte de la habitación donde encuentra un árbol electrificado que le indica que puede salir del lugar siempre y cuando Mr.C, su doble, entre en su lugar. El Agente, convencido de su marcha, se dirige a uno de los pasillos de la Habitación Roja y corre una de las cortinas. Desde su posición, Cooper vislumbra una carretera por donde circula el coche de Mr.C, que, decidido a saltarse la llamada de la Habitación Roja para el intercambio con Cooper, evita vomitar toda la *garmonbozia*²⁷⁵ para no ser descubierto. El coche se sale de la calzada y da vueltas de campana, mientras que Cooper se introduce por una grieta del suelo de la Habitación que le hace caer al agua y, posteriormente, a una estructura de cristal externa a un edificio. Atravesándola, el Agente flota por un conducto cuyo final es una enorme caja de cristal, la misma que vigila Sam Colby, que acaba de distraerse de su puesto de trabajo. Segundos después, la caja engulle a Cooper y tras una luz queda de nuevo vacía. Este momento ocurre justo minutos antes de que los dos chicos fueran mutilados por el espectro que aparece en la caja.

Un viaje psicodélico transporta al Agente hasta un edificio en mitad del mar. El hombre entra al interior por un ventanal y encuentra a una mujer sin ojos, Naido, frente a una chimenea, que, con una voz entrecortada y un gesto de preocupación por algo, se le acerca. Ambos suben a una zona superior, donde vemos una vista general y apreciamos que están en mitad del espacio exterior. Naido cae al vacío tras manipular una palanca adherida a una campana y Cooper, sin saber qué hacer, baja de nuevo por las escaleras. En el mismo lugar, pero con algunos cambios, se encuentra a otra mujer llamada «La chica americana», que le insta a entrar por una gran estructura similar a la de un enchufe. El Agente se acerca, y se introduce en ella. A través de los conductos, aparece en una casa en Las Vegas, suplantando a Dougie, un señor «mayor» quien estaba acompañado de una prostituta, Jade. El Dougie viejo es enviado a la Habitación Roja, donde sufre una descomposición de su cuerpo, quedando reducido a una pequeña esfera dorada. El nuevo Dougie, Cooper, ha quedado en estado catatónico. Jade decide llevar al hombre hasta un casino animándole a pedir ayuda. En el trayecto hasta allí, el hombre esquivando varios ataques de francotiradores que buscan asesinarlo. Al llegar al casino, Dougie/Cooper es guiado por apariciones de la Habitación Roja que le indican cuáles son las máquinas tragaperras a las que debe jugar, llevándose consigo una gran

²⁷⁵ Para evitar ser detectado, Mr.C evita vomitar todo el alimento que ha consumido, esta es la pasta o crema de maíz, alimento propio de los seres malvados de la *convenience store*.

cantidad de dinero a su casa. Suplantando completamente a Dougie, conocemos su casa y su familia; un pequeño hijo llamado Sonny Jim y una esposa, Janey-e. Respecto a su ocupación laboral, el viejo Dougie era vendedor de seguros.

En las oficinas del FBI avisan de la detención de Cooper (Mr.C), quien, tras su accidente de coche, fue encarcelado. Los Agentes Gordon, Albert y Tammy, se dirigen en su búsqueda. Juntos, visitan al «excompañero», pero las impresiones de Albert y Gordon son extrañas, alegando que algo anda mal en dicho asunto. Los Agentes se ponen en contacto con Diane, que visita a Mr.C. Diane, confiesa entre lágrimas a Gordon, que este Cooper no es la misma persona, argumentando que no es solo su descuidado aspecto, anticipándole que alguna vez le contará el último encuentro con éste. A pesar de ello, más tarde descubrimos que entre Diane y Mr C hay una conexión vía SMS, lo que empieza a convertirse en motivo de desconfianza para el grupo federal.

De vuelta a Las Vegas, Dougie/Cooper, en una reunión de trabajo, acusa a uno de sus compañeros de falsificar algún seguro. Como castigo a dicho acto sin pruebas, su jefe le entrega numerosos expedientes que tiene que rellenar para el día siguiente. Esa misma noche, completa con unos dibujos de escaleras y rayas inconexas todos los expedientes. Sorprendentemente, a pesar de su estado catatónico, mediante los garabatos, desvela una trama de estafa. Mientras, los francotiradores aguardan frente al coche del viejo Dougie, otros hombres colocan un explosivo en el coche haciéndolo estallar en mil pedazos y matando a tres personas con ello. En el casino, los hermanos Mitchum, dueños del establecimiento, despiden y golpean brutalmente al director, alegando que está compinchado con Dougie/Cooper por haberle entregado una gran suma de dinero.

En otro punto de Twin Peaks, Richard Horne, hijo de Audrey Horne, convertido en un delincuente, drogadicto y acosador, atropella a un niño en una de las carreteras del pueblo. Su acto es visto por Myriam, una transeúnte, quien es brutalmente asesinada poco después por el joven. Antes de huir del todo, Richard se acerca a casa de su abuela, Sylvia Horne, y, tras golpear a su tío Johnny, roba todas las joyas y dinero del que dispone la mujer. En la comisaría, Hawk, llevado por las pistas que le proporciona Margaret Lanterman, encuentra en el interior de la puerta de un baño algunas de las páginas arrancadas del diario secreto de Laura Palmer.

En Las Vegas, Janey-e visita a su esposo en el trabajo. Allí encuentra a tres policías que intentan interrogar a Dougie/Cooper sobre la ubicación de su coche, explicándole que éste había sido hallado calcinado. Al salir de las oficinas, un sicario llamado Ike Standler intenta disparar a Dougie/Cooper, pero éste le reduce quitándole el arma. Finalmente, el agresor huye. En la noche, los Mitchum, en su palacete, ven a través de los informativos la noticia del intento de asesinato a Dougie/Cooper. El compañero de éste, Anthony Sinclair, enreda a los hermanos Mitchum para que estos crean que Dougie/Cooper está poniendo todos los impedimentos posibles para que los hermanos no cobren una indemnización correspondiente por el incendio de su hotel. Ambos hombres reconocen tener ganas de vengarse, mostrando una animadversión visceral.

Tras hacer saltar las alarmas en la cárcel mediante una llamada telefónica, Mr.C sale de la cárcel acompañado de Ray Monroe. Viajan a través de unas carreteras hacia un lugar denominado La Granja, pero Monroe decide parar a orinar. A bocajarro, Ray dispara a Mr.C. Lejos de morir, unos hombres sucios en forma de espectros con gorros realizan alrededor del cuerpo un ritual con la sangre de sus heridas, resucitándolo. Monroe, asustado, decide escapar del lugar robando el coche. Las siguientes imágenes muestran la explosión de la bomba Trinity en el desierto de Nuevo México. La cámara se introduce en el interior de la cabeza de hongo, observando mediante explosiones y fuego su composición. Posteriormente, vemos el exterior de la *convenience store*. El humo de los surtidores de gasolina situados en el exterior de la tienda se esparce por el lugar. Vemos transitar, entrar y salir de la tienda a hombres de aspecto similar a los que anteriormente resucitaron a Mr.C. Nos trasladamos a un lugar oscuro, indeterminado. Un ser con cuerpo similar al humano levita en el espacio y vomita un flujo blanco en el que distinguimos un huevo con la cara de Bob. A continuación, viajamos hasta un edificio enorme ubicado en la inmensidad de un mar púrpura. En su interior, la Sra. Dido aguarda en un sofá. Suena la alarma de una campana enorme en la habitación. Aparece el Gigante/Bombero para observar la campana y desplazarse hasta un gran teatro, en el que, al ver las imágenes proyectadas de la Bomba Trinity y el huevo donde habita Bob, decide fabricar mediante la energía que sale de su cabeza un orbe dorado que entrega a la Sra. Dido. Ésta mira en su interior y vemos la cara de Laura Palmer. La mujer le da un beso y ofrece el orbe al globo terráqueo que se

proyecta en una pantalla. Flotando, la esfera se introduce en un mecanismo dorado, que lo envía al lugar de los hechos, Estados Unidos.

Viajamos en el tiempo hasta el desierto de Nuevo México en 1956. Un extraño y asqueroso insecto sale de un huevo en mitad de la arena. Paralelamente, una pareja de jóvenes camina en la noche hasta la casa de la chica. Se despiden con un beso, y la niña entra en el domicilio. Al mismo tiempo, en la carretera, unos hombres cubiertos de tizne negra y vestidos como leñadores, detienen los coches que circulan, aplastando los cráneos de los pasajeros. Uno de ellos entra en la cadena de radio KPJK, asesina a los dos trabajadores y paraliza la emisión de la música. El hombre comienza a recitar unos versos que hacen desmayar a todos los oyentes, incluida la niña que acababa de llegar a su casa. Sometida, el insecto repugnante aprovecha para introducirse por su boca.

Mr.C llega a la Granja, donde le esperan dos secuaces; Chantal y Hutch, que lo ayudan proporcionándole ropa, coche y armas.

Las demás tramas siguen su curso; se abre una investigación sobre quién es Dougie Jones/Cooper, del que no tienen ninguna información, y Ike es detenido in-fraganti. En Twin Peaks, Bobby, Hawk y el sheriff Truman, visitan a Betty Briggs, la madre de Bobby. La mujer confiesa que ha llegado el momento de entregar un dispositivo que su marido había escondido hasta ese mismo instante, puesto que todo lo que ha pasado hasta este mismo momento, él ya lo había predicho. En el interior del artefacto se encuentran dos pequeños papeles con información. En ellos se muestra un ritual a seguir para llegar a unas coordenadas y la emisión en forma numérica extraída de un satélite, donde se desvela la existencia de dos Coopers y medio.

La resolución del caso Davenport acaba de la peor manera. Gordon, Albert, Tammy y Diane junto a Hasting, van al lugar donde el hombre confiesa haber visto al Major Briggs, allí se abre un vórtice eléctrico que intenta engullir a Gordon. Mientras Albert intenta impedirlo, un hombre vestido de leñador asesina brutalmente a Hasting, mutilándole el rostro. En los terrenos, además, encuentran el cuerpo de Davenport en el que se aprecian unas coordenadas marcadas en el brazo.

Dougie/Cooper, por otro lado, es enviado con un cheque de 30 millones de dólares y una tarta de cerezas a una reunión con los hermanos Mitchum. Estos,

que lo tenían todo preparado para asesinarlo a sangre fría, reciben con gran alegría el talón, cambiando su forma de pensar e invitando a Dougie/Cooper a cenas y regalos carísimos.

Mr.C, con ganas de vengarse de Ray, va en la búsqueda de éste. En el lugar de su escondite, se encuentra una banda de matones. Allí, se enfrenta con el hombre más fuerte, Renzo, en un combate de pulsos. Mr.C gana el pulso, y lo convierten en el jefe de la pandilla, cuya primera acción es matar a Ray, que le entrega unas coordenadas y lo manda con el anillo de la cueva del búho (el mismo que enseñó el enano a Laura) a la Habitación Roja.

De vuelta a Twin Peaks, Andy, Bobby, Hawk y el sheriff Truman, se adentran en el bosque hacia las coordenadas que el Major Briggs les entregó. Al llegar al lugar, encuentran a Naido, desnuda, al lado de un charco de aceite en el suelo. En ese momento, un vórtice se abre en el cielo y Andy desaparece. Es enviado a la habitación donde se encuentra el Gigante/Bombero, que le muestra unas imágenes, desvelando la existencia de un doble de Cooper, la presencia de Bob, y cuáles son los pasos que debe tomar para el futuro inmediato. Tras ese instante, todos incluida Naido, regresan a la posición de inicio en el bosque a la que Bobby y su padre denominaban Jack's Rabbit Place. En la noche, un nuevo personaje irrumpe en la serie. Se trata de Freddie Sykes, un chico que posee un guante verde colocado en una de sus manos que le otorga una fuerza increíble. Éste le cuenta a James Hurley como consiguió el guante, y junto con él pasan la noche en el *Roadhouse*, involucrándose en una pelea que los lleva al calabozo de la comisaría.

Mr.C llega a la *convenience store*, donde supuestamente encontrará a Phillip Jeffries, según la confesión de Ray Monroe. Allí, es trasladado hasta su escondite por un leñador. En el lugar, se encuentra una especie de campana que dice ser Phillip y comienzan a dialogar. Éste le entrega unas nuevas coordenadas, afirmando que lo que éste lleva tiempo buscando ya sabe dónde está y quién es.²⁷⁶ Segundos después, el teléfono suena, siendo expulsado al exterior del establecimiento, donde se encontrará con Richard Horne, que le ha seguido hasta el lugar. Ambos, se dirigen al lugar de las coordenadas situadas en Twin Peaks.

²⁷⁶ Phillip Jeffries es un agente del FBI, que, al igual que Chet Desmond desapareció en extrañas circunstancias. Lo que el agente ansiaba encontrar es Jowday, que más tarde analizaremos.

Por otro lado, Diane se reúne con Tammy, Albert y Gordon, decidida a disparar en contra de estos. Un tanto nerviosa, Diane desvela algunos detalles de su encuentro con Mr.C, aludiendo de manera sutil a que fue violada. Ante la dura confesión, Diane intenta disparar, pero Albert y Tammy sacan sus armas, siendo neutralizada. Lejos de encontrarse herida, Diane sale disparada y aparece en la Habitación Roja, descomponiéndose, al igual que pasó con el viejo Dougie Jones. Los Agentes del FBI recuerdan que estos momentos son enmarcados dentro de los casos de la Rosa Azul (expedientes x), y que Diane, claramente era un tulpa (proyección mental).

En la casa de los Jones, Dougie/Cooper come una porción de tarta, cuando instintivamente enciende el televisor. En una escena de la película *¿Qué fue de Baby Jane?*, Dougie/Cooper escucha el nombre de Gordon, agitándose algo en su interior y dirigiéndose hacia un enchufe para meter el tenedor dentro él. Como era de esperar, Dougie/Cooper acaba electrocutado siendo trasladado al hospital. Tras varios días en coma, Dougie/Cooper despierta. El hombre parece haber recuperado su identidad, afirmando que es Agente del FBI. Llevado por las prisas, Cooper decide poner rumbo a Twin Peaks con la ayuda de los hermanos Mitchum.

Mr.C llega al lugar que buscaba, el círculo con los doce sicomoros. Allí un vórtice lo absorbe y, al igual que Andy, es trasladado a los dominios del Gigante/Bombero, sin embargo, una maquina lo transporta al exterior de las oficinas del sheriff de Twin Peaks. En dicho momento, Andy, que pasaba por el lugar, le saluda, acompañándolo al interior del edificio. Andy comienza a mover a las personas de la comisaría. Lleva a Naido, Freddie y James junto con Lucy, su mujer, al despacho de Truman. En dicho momento, suena el teléfono de la oficina. Cooper habla con el sheriff y le advierte sobre el hombre que tiene frente a él. Antes de que pueda reaccionar Mr.C, Lucy dispara contra él, hiriéndolo en el pecho y cayendo al suelo. Cooper llega a la sala con sus amigos y la oscuridad se cierne sobre ellos. De nuevo, los leñadores realizan un ritual alrededor de Mr.C, pero no logran resucitarle, sino que una bola orgánica gigante con la cara de Bob sale del cuerpo de Mr.C y levita, atacando brutalmente a Freddie, que lucha contra él hasta acabar derrotándolo de un puñetazo. El tiempo se para en seco. La oscuridad se vuelve a cernir en el lugar y pasamos a otra estancia. Esta vez es el sótano del Gran Hotel del Norte. Cooper se despide de Diane y Gordon y entra en la habitación 315, donde le

espera Mike, el manco, que le lleva hasta Phillip Jeffries que le entrega un mensaje y le hace viajar al pasado hasta instantes antes del encuentro de Laura Palmer con Ronette, Jacques y Leo Johnson. El Agente convence a Laura de regresar a casa, pero mientras atraviesan el bosque, Laura se pierde.

La interrupción del Cooper del futuro en el pasado de Laura trastoca los acontecimientos que pasan en la película. Laura ya no acude a la cita con los hombres y Ronette, y, por tanto, Leland no asesina a su hija. De ese modo, Lynch nos hace volver al episodio Piloto. El cadáver de Laura desaparece de la orilla del lago y cuando Pete Martell, el hombre que encuentra el cadáver de la chica en la serie clásica, sale a pescar, no encuentra nada que evite desarrollar su tarea con total normalidad.

El último episodio de la temporada nos descubre que Cooper está en la Habitación Roja, pero esta vez parece saber salir de allí. El Agente, sale de la estancia por sus propios medios. Fuera, le espera una nueva Diane, que anteriormente había salido del cuerpo de Naido. Ambos se dirigen en coche hasta un motel, donde hacen el amor. Al día siguiente Diane deja una nota a Richard/Cooper, alegando que debe marchar. El hombre arranca su coche y se dirige hasta un establecimiento llamado Judy's. Allí, una camarera le indica la dirección de su compañera, Carrie Page/Laura Palmer. Cooper va a casa de Carrie Page/Laura Palmer, para intentar convencer a la mujer de regresar a Twin Peaks. Page, finalmente acepta e inician un largo viaje hasta la localidad de Washington.

En la noche, llegan hasta su antiguo hogar. En lugar de encontrar a Sarah Palmer, su madre, una mujer llamada Alice Tremond les abre la puerta, afirmando que no conoce a dicha señora y que los anteriores propietarios son los Chalfont. Ante dicha respuesta, ambos, bajan los escalones de la entrada hasta la calzada. Cooper, trastornado, pregunta: «¿En qué año estamos?», en ese momento, se escucha la voz de Sarah Palmer llamando a Laura la mañana de su desaparición. Carrie grita de manera aterradora y las luces de la casa explotan, simulando una subida de tensión eléctrica. La serie, concluye.

ANEXO II

RELACIÓN DE PERSONAJES

Debido a la gran cantidad de personajes, así como el desdoblamiento de muchos de ellos, motivo principal de confusión, creemos necesario la incorporación de esta relación de personajes a la investigación con el fin de ayudar a posicionarse tanto a un lector con conocimientos previos como quien comienza desde cero a familiarizarse con la obra. Así pues, la relación de personajes se limita a los nombrados exclusivamente a lo largo de la investigación, quedando, por tanto, exentos una parte de ellos. La clasificación se realizará por importancia de familias o grupos, así como versiones de un mismo personaje.

FAMILIA PALMER

Palmer, Laura (Sheryl Lee): Personaje principal de la narrativa. Joven adolescente. Su participación en la obra es tanto pasiva; limitándose en primer lugar a aparecer muerta, víctima de la brutalidad de su padre, Leland, y en algunas apariciones fotográficas, como activa; el largometraje nos muestra a la chica en su día a día, antes de su fallecimiento, además de las espontáneas apariciones dentro de la Habitación Roja. La investigación sobre la muerte de este personaje en la serie clásica es, en parte, la trama principal de la obra y el motivo de traslado a la localidad del agente especial del FBI, Dale Cooper.

***Doppelgänger* de Laura Palmer (Sheryl Lee): Laura cuenta con un doble malvado que solo contemplamos en el interior de la Habitación Roja.

En relación a su simbología, **Laura Palmer es la proyección adolescente contenida en el inconsciente del personaje soñador, Carrie Page.**

Page, Carrie (Sheryl Lee): **Personaje protagonista.** Mujer de mediana edad. La participación de ésta en la historia se reduce al capítulo final de la obra, sin embargo, a nivel simbólico, **Carrie Page es quien realiza el proceso de**

individuación, por lo que todo lo que acontece dentro de la obra es producto de su inconsciente.

Ferguson, Madeleine (Sheryl Lee): Conocida por todos como Maddy, es prima hermana de Laura Palmer por parte de madre. Su paso por la obra se enmarca exclusivamente dentro de la serie clásica, siendo asesinada en similares circunstancias por Leland Palmer. La joven chica, se presenta como un personaje antagonista de Laura. Morena y con grandes gafas, acaba por adoptar algunos hábitos de su prima, intentando dejar a un lado su frágil personalidad.

A nivel simbólico, Maddy se corresponde con una proyección opuesta de Laura, en el sentido en que **la chica engloba todo lo que le gustaría ser a Laura, pero no es, por lo que es una representación del complejo sombra**.

**** Doppelgänger Madeleine (Sheryl Lee)**: El doble malvado de Maddy solo aparecerá dentro de la Habitación Roja en el último episodio de la temporada clásica.

Palmer, Sarah (Grace Zabriskie): Madre de Laura Palmer, esposa de Leland Palmer. Adjuntamos algunos datos relevantes del personaje desde la óptica narrativa.

Al comienzo de la película, descubrimos a una madre partícipe (de forma pasiva) de un conflicto familiar grave que decide mirar a otro lado. Con todo, en la serie, el espectador ve a una esposa/madre común, entristecida por la muerte de su hija que se refugia en la compañía de su sobrina. Su estado de ánimo es acorde a los acontecimientos, pero, experimenta en sueños la visita del asesino de su hija que hace tambalear su equilibrio mental, más, cuando recibe la noticia de que su marido es realmente el asesino de su hija y que además se ha suicidado. En la tercera temporada, el personaje sufre un tremendo cambio. Un velo misterioso y oscuro cubre a la mujer que se muestra muy desmejorada y cuyos vicios (tabaco y alcohol) se han apoderado de ella.

A nivel simbólico y desde la perspectiva de la soñadora, **el personaje de Sarah representa el arquetipo de la Madre Terrible**. Conjuntamente es calificada como **perversa y mentirosa bajo la imagen del arquetipo del trickster**.

Palmer, Leland (Ray Wise): Padre de Laura Palmer. **Asesino confeso de Teresa Banks, Laura Palmer y Madeleine Ferguson**. Entre los datos relevantes a nivel narrativo, destacamos el cambio repentino en el color de pelo producto de la posesión de una «personalidad» escondida, Bob.

En cuanto a su simbología, el personaje **representa en primer lugar el animus** (la parte masculina) y, por tanto, **la parte inconsciente de la chica**. Como consecuencia de ello, figura como la imagen del Rey en el proceso de conjunción en primer grado, que alude, además, a **la figura de la sombra**.

***Doppelgänger Leland*: Este individuo solo aparece en los minutos finales de la temporada dos, dentro de la Habitación Roja.

Bob (Frank Silva): «Personalidad» oculta en el cuerpo de Leland Palmer. Este personaje es reconocido como el asesino principal de Laura Palmer pues, escondido dentro del cuerpo de Leland, es la mano ejecutora de su muerte.

Es un elemento puramente simbólico. No es un espíritu ni un demonio. Simplemente **funciona como el complejo sombra de Carrie representada en Leland Palmer, figura que personaliza su inconsciente**. Por decirlo más claramente, es la parte perversa no consciente de la joven. También representa el arquetipo de la *sombra* en el inconsciente colectivo.

AGENCIA FEDERAL (FBI)

Cooper, Dale (Kyle MacLachlan): Personaje protagonista. Es el agente del FBI encargado del caso de asesinato de Laura Palmer.

El simbolismo que atesora parte de la imagen del *animus*. Al igual que Leland, Cooper también es una imagen del principio masculino contenida en el inconsciente y, por tanto, lo representa. El personaje, es **el vaso hermético donde se realiza la obra alquímica**. En los tratados antiguos, el personaje masculino respondía a lo consciente, por lo que se realizaban todos los procesos sobre él. En el caso de Twin Peaks, también se utiliza como recipiente y material donde se realiza el proceso. Como resultado de esta idea, encarna el mercurio

(principio femenino). En resumen, **el personaje presenta una naturaleza dual, siendo consciente/inconsciente, masculino/femenino y bueno/malo**. De esta última dualidad surgirá Mr.C o Bad Cooper.

**** *Doppelgänger de Cooper***. Mr.C, AKA Bad Cooper (Kyle MacLachlan): Su principal motivación a nivel narrativo es encontrar unas coordenadas que le hagan encontrarse con Jowdy. Es padre de Richard Horne, producto de una violación a Audrey Horne tras la explosión en el banco de la localidad.

Este personaje es el doble malvado del agente del FBI, por lo que también encarna la **sombra de Carrie Page**.

Cole, Gordon (David Lynch): Ayudante del director del FBI y supervisor del agente Dale Cooper. Un rasgo que no debe pasar por alto es su grave sordera, por lo que el personaje está constantemente gritando.

Jeffries, Phillip (David Bowie): Agente del FBI y miembro de la Rosa Azul. Desaparecido años antes de la muerte de Teresa Banks, aparece en la oficina de Filadelfia para entregar un mensaje sobre la *convenience store*. En las escenas eliminadas, Jeffries aparece en Buenos Aires, Argentina. En la temporada de regreso, se muestra en el papel de una máquina capaz de hacer viajar en el tiempo y el espacio.

A nivel simbólico, Jeffries encarna la intuición. En la tercera temporada el instrumento alquímico denominado matraz.

Rosenfield, Albert (Miguel Ferrer): Agente especial forense del FBI. Rosenfield, ayuda a Cooper en el caso de asesinato de Laura Palmer. Pertenece al colectivo de agentes que estudian casos de la Rosa Azul (sucesos paranormales).

Desmond, Chester (Chris Isaak): Agente especial del FBI. Encargado del caso de asesinato de Teresa Banks. Pertenece al colectivo de agentes Rosa Azul.

Cuando recababa información sobre el caso de la joven asesinada, en el parque de caravanas «La Trucha Gorda», en Dear Meadow, fue absorbido por un vórtice contenido en el anillo de la cueva del búho. Su desaparición forma parte de uno de los casos Rosa Azul.

Stanley, Sam (Kiefer Sutherland): Forense del FBI. Ayuda al agente Chet Desmond en el caso de asesinato de Teresa Banks.

Evans, Diane (Laura Dern): Secretaria del agente Cooper. Este personaje siempre se mantuvo como un misterio, pues solo era nombrado. En 2017, apareció por primera vez en pantalla. Su papel, es secundario. Entre sus acciones destacadas apuntamos que acompaña a Cooper hasta Odessa, y que una versión tulpa fue violada por Mr. C.

***Tulpa Diane Evans*: Este personaje representa una proyección falsa, una ilusión óptica que no existe.

Earle, Windom (Kenneth Welsh): Exagente del FBI y compañero del agente Cooper. Estaba casado con Caroline, mujer de la que Cooper se enamoró. Ante esta circunstancia, Earl asesinó a su esposa y lo ingresaron en un psiquiátrico. En la serie clásica, se abre una trama de disputa entre él y Cooper que acaba con los dos en el interior de la Habitación Roja.

DEPARTAMENTO DEL SHERIFF TWIN PEAKS

Truman, Harry S (Michael Ontkean): Sheriff de Twin Peaks. Ayudó al agente Cooper de manera activa para la resolución del caso de asesinato de Laura Palmer, lo que desembocó en una gran amistad. Es miembro de Bookhouse boys, una sociedad secreta para combatir e investigar problemas «oscuros» de la sociedad de la localidad (tráfico de drogas, fenómenos extraños,

etc.). En la tercera temporada, es su hermano el que vuelve a desempeñar la función de sheriff debido a una enfermedad de éste.

Truman, Frank (Robert Forster): Hermano de Harry. Es el sheriff en la temporada final de la serie. La implicación del personaje es mínima, realizando tareas burocráticas en la mayoría de los casos.

Hawk, Tommy Hill (Michael Horse): Ayudante del sheriff e integrante de la sociedad Bookhouse Boys. Su ayuda también resulta fundamental para el caso de asesinato de Laura Palmer, ya que colabora activamente.

A nivel simbólico, representa la imagen más espiritual, mística y ancestral del individuo.

Brenan, Andy (Harry Goaz): Ayudante del sheriff. Al igual que sus compañeros, ayuda activamente en el caso Palmer en labores de apoyo. Su aparición en la temporada final resulta imprescindible pues, tras ser abducido a la sala donde se encuentra el Bombero, éste organiza a todos sus compañeros para ejecutar la muerte de Mr.C.

Moran, Lucy (Kimmy Robertson): Secretaria de la oficina del sheriff. Es la esposa del ayudante del sheriff Andy Brenan. Su hecho más relevante es haber disparado contra Mr.C provocándole la muerte.

FAMILIA BRIGGS

Briggs, Major Garland (Don S. Davis): Oficial de la Fuerza aérea de Estados Unidos y supervisor de Listening Post Alpha, una instalación secreta dedicada al estudio de actividad paranormal. Padre de Bobby Briggs y esposo de Betty Briggs. En la tercera temporada, su cuerpo aparece «descabezado» en la casa de Ruth Davenport y su cabeza se avista flotando en el espacio exterior.

Briggs, Betty (Charlotte Stewart): Madre de Bobby y esposa de Garland. Su escena más relevante se produce en la temporada final, cuando ésta entrega un artefacto en el que se esconde unas coordenadas simbólicas para acceder a Glastonbury Grove.

Briggs, Bobby (Dana Ashbrook): Novio oficial de Laura Palmer. Al mismo tiempo fue novio de Shelly Johnson y finalmente acabará casándose y divorciándose posteriormente. De la relación nacerá Becky Briggs. Dejará su lado «macarra» adolescente y se convertirá en policía de Twin Peaks.

FAMILIA HAYWARD

Hayward, Donna (Moirá Keller/Lara Flynn Boyle): Posible hija de Ben Horne y Eillen Hayward. Mejor amiga de Laura Palmer. Tras la muerte de su amiga, inicia un romance con James Hurley. Realiza la ruta de Laura en Comida sobre ruedas, visitando a la Sra. Tremond.

Hayward, William Doctor (Warren Frost): Posible padre «adoptivo» de Donna Hayward. Médico y forense de la localidad de Twin Peaks. Asistió en el parto a Sarah Palmer, ayudando a traer al mundo a Laura Palmer.

Hayward, Gersten (Alicia Witt): Hermana menor de Donna. Solo posee una aparición en la serie clásica. En ella, Leland Palmer canta *Get Happy* mientras ella toca de manera prodigiosa el piano. En la temporada final, aparece dos veces junto a Steven, el esposo de Becky Briggs. Una de ellas, siendo testigo del suicidio del chico.

FAMILIA HORNE

Horne, Benjamin (Richard Beymer): Padre de Audrey Horne, Johnny y posible padre de Donna Hayward. Dueño de Los Almacenes Horne, del Gran Hotel del Norte y del burdel Jack el Tuerto. Tenía un romance con Catherine Martell,

dueña de la serrería. Se cree que mantuvo una relación sentimental con Laura Palmer ya que acabó confesado sentirse enamorado, por lo que pronto se convirtió en sospecho de la muerte de Laura.

Horne, Audrey (Sherlyn Fenn): Hija de Ben y Silvia Horne. La chica participa en el esclarecimiento de la muerte de Laura infiltrándose en los Almacenes Horne y en el prostíbulo de Jack el Tuerto. La joven descubre que su padre está enamorado de su compañera de clase Laura Palmer. Al final de la serie clásica, Audrey es una de las víctimas de la explosión en el banco quedando en coma. En el hospital, es violada por Mr.C quedando embarazada de Richard.

Horne, Richard (Eamon Farren): Hijo de Audrey y Mr.C. Es traficante de drogas. En la tercera temporada lo vemos hacer diversos chanchullos, atropellar a un niño pequeño e Intenta asesinar a Miriam Sullivan, testigo del atropello. Finalmente muere tras caerle un rayo.

Horne, Silvia (Jan D'Arcy): Madre de Audrey y Johnny, abuela de Richard y esposa de Ben Horne.

Horne, Johnny (Robert Davenport/Robert Bauer/Erik Rondell): Hermano mayor de Audrey. Padece autismo y Laura era su profesora de apoyo. Su papel es testimonial.

FAMILIA HURLEY

Hurley, James (James Marshall): Novio no oficial de Laura Palmer. Tras la muerte de la chica, tiene un romance con Donna Hayward. Al final de la serie clásica, se marcha de la localidad. En la tercera temporada no representa papel

protagonista, siendo éste el que acompaña a Freddy Syker, el autor de la muerte definitiva de Mr.C/Bob.

Hurley, Big Ed (Everett McGill): Esposo de Nadine y tío de James Hurley. Dueño de la gasolinera Big Ed's Gas Farm y miembro de Bookhouse Boys. A pesar de estar casado, Ed está perdidamente enamorado de su amor de juventud, Norma Jennings, la dueña del restaurante *Double R*.

Hurley, Nadine (Wendy Robie): Mujer de Ed. Sus apariciones se centran en la consecución de cortinas silenciosas, objetivo que cumple incorporando aceite a unos algodones colocados en los rieles.

La simbología asociada a este personaje remite al efecto velo.

HABITANTES DE LA CONVENIENCE STORE/HABITACIÓN ROJA

Woodsman (Robert Broski/David Brisbin/Jurgen Prochnow): Leñadores barbudos, sucios y despeinados que descendieron del cielo tras la explosión de la prueba nuclear Trinity. Son los encargados de resucitar a Mr.C, tras su primera muerte y sacar del cuerpo de éste la bola orgánica con el rostro de Bob.

Simbolizan el arquetipo de la *sombra*, lo inconsciente del individuo. Lo oscuro, perverso y dañino. El mal más absoluto.

MFAP (Michael J. Anderson) AKA El Brazo: Hombrecillo trajeado de rojo que se encuentra dentro de la Habitación Roja.

Phillip Gerard/Mike (Al Strobel): El manco. En la serie clásica es un vendedor de zapatos.

CASA DEL BOMBERO

Gigante/Bombero (Carel Struycken): En la serie clásica es denominado El Gigante, siendo éste la ayuda sobrenatural que acompaña al héroe, Cooper.

Su simbología viene asociada al *sí-mismo*, a la energía renovada, al *unus mundus*. Es el creador del orbe dorado. Representa el alquimista, el renacer de un nuevo ser.

Sra. Dido (Joy Nash): Residente en la casa del Bombero, ayuda a éste a realizar el orbe dorado.

Simboliza la Soror Mystique o ayudante del alquimista.

FAMILIA TREMOND/CHALFONT

Sra. Tremond AKA Sra. Chalfont. (Frances Bay): Anciana. En el largometraje de *Fuego camina conmigo*, vivía dentro del parking de caravanas La trucha Gorda, en Dead Meadow, localidad aledaña a Twin Peaks. Es la persona que entrega el cuadro de la puerta abierta a Laura Palmer.

En la serie clásica, su aparición es dentro de una casa privada frente al hogar de Harold Smith.

Tremond, Pierre (Jonathan J. Leppell/Austin Jack Lynch): Nieto de la Sra. Tremond.

OTROS

Teresa Banks (Pamela Gidley): Chica asesinada un año antes que Laura por Leland/Bob Palmer en la localidad de Dear Meadow. Trabajaba de camarera en Hap's y vivía en el parque de caravanas La Trucha gorda. Amiga de Laura y Ronette que también ejercía la prostitución.

Pulaski, Ronette (Phoebe Agustín): Amiga de Laura Palmer. La chica estuvo con Laura hasta pocos minutos antes de la muerte de ésta. Leland la dejó

inconsciente y la sacó del vagón del tren. Más tarde, fue capaz de identificar a Bob como asesino de Laura a través del olor.

** *Chica americana*: Residente en la habitación Púrpura que ayuda a Cooper a introducirse a través de un enchufe de gran tamaño.

Smith, Harold (Lenny Von Dohle): Amigo de Laura y Donna. Laura le entrega su diario secreto poco antes de morir. Tras la muerte de ésta, Donna inicia una amistad para poder acceder al diario de su amiga.

Freddie Sykes (Jake Wardle): Amigo de James Hurley. Es el encargado de derrotar a puñetazos a la bola orgánica en la que se ha convertido Bob.

A nivel simbólico representa la **fuerza de voluntad, la fortaleza** y la capacidad por desprendernos de la *sombra*.

Naido (Nae Yuuki): Mujer sin ojos que residía en la Habitación Púrpura. De su rostro surge Diane Evans.

Simboliza lo inconsciente, el instinto animal.

Janey-e (Naomi Watts): Esposa de Douglas Jones y madre de Sonny Jim. Presta un auxilio constante a Cooper cuando éste se encuentra en estado catatónico.

Simboliza el *ánima* en la conjunción de tercer grado, *unus mundus*.

Hermanos Mitchum (Robert Knepper/Jim Belushi): Dueños del Silver Mustang Casino, lugar donde Dougie gana una millonaria cuantía. La trama de corrupción descubierta por Dougie hace que sean indemnizados por un incendio en su hotel. La entrega del dinero por parte de Dougie origina una amistad que los lleva a ayudar a Cooper a regresar a Twin Peaks de forma rápida y efectiva.

Madre Drogada (Hailey Gates): Mujer drogadicta que alerta mediante el grito 1, 1, 9.

A nivel simbólico es la **voz inconsciente de alarma**.

Sam Colby (Benjamin Rosenfield): Chico encargado de mirar la gran caja de cristal en un piso de Nueva York. Fue asesinado por el ente surgido de la oscuridad del receptáculo.

Tracey Barberato (Madeline Zima): Amiga de Sam también asesinada brutalmente por la entidad oscura.

Ruth Davenport (Mary Stofle): Bibliotecaria asesinada en Buckhorn cuya cabeza se encontró junto con el cuerpo del Major Briggs. Más tarde, su cuerpo fue hallado con la inscripción de las coordenadas que buscaba Mr. C.

Shelly Johnson/Briggs (Mädchen Amick): Camarera del *Double R Dinner*.

Norma Jennings (Peggy Lipton): Dueña del *Double R Dinner*.

Ray Monroe (George Griffith): Socio de Mr. C y agente del FBI infiltrado.

Darya (Nicole LaLiberte): Socia de Mr. C.

Buella (Kathleen Deming): Socia de Mr. C.

FUENTES DOCUMENTALES

I. LIBROS

ÁLVAREZ, L. X. (1986): *Signos estéticos y teoría. Crítica de las ciencias del arte*. Barcelona: Anthropos editorial del hombre.

ANÓNIMO, (1982): *La canción de Roldán*. Madrid: Auriga Ediciones S.A.

AROLA, R. (2002): *La cábala y la alquimia en la tradición espiritual de occidente*. S.XVI- S.XVII. Mandala: Palma de Mallorca.

ARRIBAS, S. (1991): *La fascinante historia de la alquimia descrita por un científico moderno*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo.

AUGÉ, M. (2000): *Los «no-lugares», espacios del anonimato. Antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

BAIZ, F. (1997): *Análisis del film*. Venezuela: Literae ediciones. Colecciones audiovisuales.

BAUDRILLARD, J. (1969): *El sistema de los objetos*. México DF: Siglo XXI Editores S.A.

BUSSE, L. (1903): *Geist und Körper, Seele und Leib*. Leipzig: Nabu Press.

CAMPBELL, J. (1959): *El viaje del héroe*. México: Fondo de cultura económica.

CASANUEVA, G. y SOTO, H. (2007): *La epopeya de Gilgamesh*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

CASAS, Q. (1995): *Terciopelo azul/Río Bravo*. Barcelona: Dirigido por. S.L.

CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. (1986): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.

CHION, M. (2003): *David Lynch*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

CIRLOT, J. E. (1986): *El mundo de los objetos a la luz del surrealismo*. Barcelona: Anthropos.

CIRLOT, J. E. (1992): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.

COTTINGHAM, J. y otros. (1984): *The Philosophical Writings of Descartes*. Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press.

COWSILL, A. y otros. (2014): *DC crónica visual definitiva*. Madrid: Dorling Kindersley.

DELEUZE y GUATTARI. (2004): *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.

- DICHTER, E.** (1972): *La estrategia del deseo*. Buenos Aires: Editorial Huemul.
- FREUD, S.** (1992a): *Obras completas*. Volumen 21. *El porvenir de una ilusión, el malestar de la cultura y otras obras*. Buenos aires: Amorrortu ediciones.
- FREUD, S.** (1992b): *Obras completas*. Volumen 7. *Fragmento de análisis de un caso de histeria (Dora), Tres ensayos de teoría sexual y otras obras*. Buenos aires: Amorrortu ediciones.
- FROBENIUS, L.** (1904): *Das Zeitalter des Sonnengottes*. Leipzig: Nabu Press.
- FROST, M.** (2016): *La historia secreta de Twin Peaks*. Barcelona: Editorial Planeta. S.A.
- FROST, M.** (2017): *Twin Peaks: The final dossier*. Nueva York: Flatiron Books.
- GRILLOT DE GIVRY, E. J.** (2007): *La Gran Obra*. Barcelona: Ediciones Obelisco.
- HELLER, E.** (2010): *Psicología del color*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili, S.L.
- HESIODO** (1990): *Trabajos y días. Obras y fragmentos*. Barcelona: Editorial Gredos.
- ÍÑIGO, L. E.** (2010): *Breve historia de la alquimia*. Madrid: Editorial Nowtilus S.L.
- JUNG, C. G.** (1954): *Energética psíquica y esencia del sueño*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- JUNG, C. G.** (1983a): *La psicología de la transferencia*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
- JUNG, C.G.** (1983b): *Teoría del psicoanálisis*. Barcelona: Plaza & Janes, S. A.
- JUNG, C.G.** (1988): *Sincronicidad*. Málaga: Editorial Sirio, S.A.
- JUNG, C.G.** (1995): *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós.
- JUNG, C.G.** (1998): *Símbolos de la transformación*. Barcelona: Paidós.

JUNG, C.G. (2001): *Recueros, sueños y pensamientos*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta.

JUNG, C.G. (2004): *La dinámica del inconsciente*. Madrid: Editorial Trotta.

JUNG, C. G. y otros. (2004a): *Encuentro con la sombra: El poder del lado oscuro de la naturaleza*. Barcelona: Kairós.

JUNG, C.G. (2005): *Psicología y alquimia*. Madrid: Editorial Trotta S. A.

JUNG, C. G. (2007): *Mysterium Coniunctionis*. Madrid: Editorial Trotta, S.A.

JUNG, C. G. (2010): *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Madrid: Editorial Trotta S.A.

JUNG, G. C. (2011): *Aion. Contribuciones al simbolismo del sí-mismo*. Madrid: Editorial Trotta S.A.

JUNG, C. G. (2012): *El libro rojo*. Buenos Aires: El hilo de Ariadna.

JUNG, C. G. (2013): *Tipos psicológicos*. Madrid: Editorial Trotta S. A.

JUNG, C. G. (2015): *Estudios sobre representaciones alquímicas*. Madrid: Editorial Trotta S.A.

KRON, J. (1983): *Home-psych: the social psychology of home and decoration*, Nueva York: Crown Publishers.

LACALLE, C. (1998): *Terciopelo Azul*. Barcelona: Paidós Películas.

LARA PEINADO, F. (1984): *Mitos sumerios y acadios*. Madrid: Editora en Nacional. Clásicos para una Biblioteca contemporánea.

LAS HERAS, A. (2006): *Alquimia. Historia, rituales y fórmulas*. Buenos Aires: Editorial Albatros.

- LYNCH, J.** (1990): *Diario secreto de Laura Palmer*. Barcelona: Ediciones Versal.
- MACKEY, A. G.** (1919): *An Encyclopaedia of Freemasonry and its kindred sciences*. New York and London: The Masonic history company.
- METZ, C.** (1992): *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós comunicación.
- MIRTY, J.** (2002b): *Estética y psicología del cine 2. Las formas*. Madrid: Editorial Siglo Veintiuno de España, Colección Artes.
- MONEGAL, A.** (1993): *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- NEUMANN, E.** (2009): *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*. Madrid: Editorial Trotta.
- ROS, E. y otros.** (2017): *Regreso a Twin Peaks*. Madrid: Errata Naturae Editores, S.L.
- ORTIZ-OSÉS, A.** (1987): *Mitología cultural y memorias antropológicas*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- SADOUL, J.** (1973): *El gran arte de la alquimia*. Barcelona: Plaza & Janes, S.A.
- SAN PABLO,** (1988): *Pentateuco. Génesis. La Santa Biblia*. Madrid: San Pablo.
- STEIN, M.** (2004): *El mapa del alma de Jung*. Barcelona: Ediciones Luciérnaga.
- STRASSMAN, R.** (2001): *DMT: The spirit molecule*. Vermont: Park street press.
- TRISMOSIN, S.** (1582): *Splendor Solis*. Londres: Kegan Paul, Trench Trubner & Co., LTD.
- VALENCIA, J.J.** (2018): *Universo Twin Peaks*. Ondara: Dilatando Mentes Editorial.
- VIÑOLO, C.** (2014): *Twin Peaks: Fuego camina conmigo*. Barcelona: Querentena Ediciones.

VOGLER, C. (2002): *El viaje del escritor: El cine, el guion y las estructuras míticas para escritores*. Barcelona: Ediciones Robinbook, S.L.

VON FRANZ, M. L. (1982): *C. G. Jung. Su mito en nuestro tiempo*. México: Fondo de cultura económica.

VON FRANZ, M. L. (1991): *Alquimia*. Barcelona: Ediciones Luciérnaga.

ŽIŽEK, S. (2000): *The art of the ridiculous sublime. On David Lynch's Lost Highway*. Seattle: Walter Chapin Simpson Center for the humanities.

ZUNZUNEGUI, S. (1995): *Pensar en la imagen*. Madrid: Ediciones Cátedra/Universidad del País Vasco.

II. LIBROS DIGITALIZADOS EN LÍNEA.

ANDERSEN, H. C. (2013): *Cuentos*. San José de Costa Rica: Imprenta Nacional, [en línea]. [Consulta: 1 mayo 2019]. Disponible en: https://www.imprentanacional.go.cr/editorialdigital/libros/literatura%20infantil/cuentos_hans_christian_andersen_edincr.pdf.

GEBER, (1531): *Geberi philosophi ac alchimistae, Maximi de alchimia. Libri tres*, [en línea]. [Consulta: 18 agosto 2020]. Disponible en: <https://www.wdl.org/es/item/10675/view/1/3/>.

LECHLER, G. (1937): *The tree of life in Indo-European and Islamic cultures*. Ars Islamica. Vol. 4. Michigan: Institution and Department of the History of Art, University of Michigan, [en línea]. [Consulta: 3 mayo 2018]. Disponible en: <https://archive.org/details/Lechler1937TreeofLife>.

III. VÍDEOS: DECLARACIONES / ENTREVISTAS / PONENCIAS

BARDASANO, J. L. (2002): «Electromagnetismo glándula pineal y salud pública», ponencia presentada en la Universidad de Alcalá de Henares, [en línea]. [Consulta: 3 mayo 2018]. Disponible en: <http://www.medicionderadiaciones.com/bardasano.pdf>.

LANDRES, A. (2016): «Breazeale nuclear reactor start up, 500kW, 1MN, and shut down». En *Youtube*, [archivo de video], [en línea]. [Consulta: 11 septiembre 2017]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=UxQdS0pbpKo>.

IV. VIDEOS DE APOYO

EVOLUTION POWER TOOLS (2016): «Evolution Evosaw355: The small engine doctor tool review!». En *Youtube*, [en línea]. [Consulta: 11 septiembre 2017] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=CNnQle0Lhic>.

TRASCENDENTAL MEDITATION (2009): «David Lynch on Consciousness, Creativity and the Brain (Transcendental Meditation)». En *Youtube*, [archivo de video], [en línea]. [Consulta: 11 junio 2022]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=z2UHLMVr4vg>.

ULTIMATE BLOG (2019): «Anuncio Twin Peaks (5)». En *Youtube*, [en línea]. [Consulta: 22 abril 2020]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=x2mMYzWkgJk&list=RDCMUCi0rgRpiXoMEeIV6qT0gPwA&index=5>

V. VÍDEOS: SERIES Y PELICULAS

DAVID LYNCH: *The art of life*, 2016, [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por Rick Barnes, Jon Nguyen, Olivia Neergaard-Holm. Producido por Duck Diver Films, Hideout Films y Kong Gulerod Film.

EL hombre elefante, 1980, [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por David Lynch. Producido por Mel Brooks para Paramount Pictures.

INLAND Empire, 2006, [DVD]. Dirigido por David Lynch. Estados Unidos. Coproducción Estados Unidos-Francia-Polonia; Studio Canal, Camerimage y Asymmetrical Productions.

SUNSET Boulevard, 1950, [DVD]. Estados Unidos. Dirigida por Billy Wilder. Producida por Paramount Pictures.

TWIN PEAKS, episodio 01, temporada 1. *Un cadáver en Black Lake*, 1990, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por David Lynch. Producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 19 de abril 1990.

TWIN PEAKS, episodio 02, temporada 1. *Pistas sin salida*, 1990, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por Duwayne Dunham. Producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 12 abril de 1990.

TWIN PEAKS, episodio 03, temporada 1. *Zen o la habilidad de atrapar a un asesino*, 1990, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por David Lynch. Producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 19 abril de 1990.

TWIN PEAKS, episodio 04, Temporada 1. *Descanse en el dolor*, 1990, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por Tina Rathborne. Producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 26 abril 1990.

TWIN PEAKS, episodio 05, temporada 1. *El hombre manco*, 1990, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por Tim Hunter. Producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 3 mayo 1990.

TWIN PEAKS, episodio 06, temporada 1. *Los sueños de Cooper*, 1990, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por Lesli Linka Glatter. Producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 10 mayo 1990.

TWIN PEAKS, episodio 07, temporada 1. *La hora de la verdad*, 1990, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por Caleb Deschanel. Producido por

Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 17 mayo 1990.

TWIN PEAKS, episodio 08, temporada 1. *El último anochecer*, 1990, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por Mark Frost. Producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 23 mayo 1990.

TWIN PEAKS, episodio 01, temporada 2. *Que el gigante esté contigo*, 1990, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por David Lynch. Producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 30 septiembre 1990.

TWIN PEAKS, episodio 02, temporada 2. *Coma*, 1990, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por David Lynch. Producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 6 octubre 1990.

TWIN PEAKS, episodio 03, temporada 2. *El hombre detrás del cristal*, 1990, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigida por Lesli Linka Glatter. Producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 13 octubre 1990.

TWIN PEAKS, episodio 02, temporada 2. *El diario secreto de Laura*, 1990, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigida por Jerry Stahl, Mark Frost, Harley Peyton & Robert Engels. Producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 20 de octubre de 1990.

TWIN PEAKS, episodio 08, temporada 2. *Conducir con un cadáver*, 1990, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigida por Caleb Deschanel. Producida por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitida el 10 noviembre 1990.

TWIN PEAKS, episodio 09, temporada 2. *La mediación*, 1990, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por Tim Hunter. Producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 1 diciembre 1990.

TWIN PEAKS, episodio 10, temporada 2. *Disputa entre hermanos*, 1990, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por Tina Rathborne. Producido por

Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 10 noviembre 1990.

TWIN PEAKS, episodio 11, temporada 2. *Baile de máscaras*, 1990, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por Duwayne Dunham. Producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 8 diciembre 1990.

TWIN PEAKS, episodio 13, temporada 2. *Jaque Mate*, 1991, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por Todd Holland. Producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 19 enero 1991.

TWIN PEAKS, episodio 18, temporada 2. *En las alas del amor*, 1991, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por Duwayne Dunham. Producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 4 abril 1991.

TWIN PEAKS, episodio 19, temporada 2. *Cambio en las relaciones*, 1990, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por Jonathan Sanger. Producida por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 11 abril 1991.

TWIN PEAKS: Fire walk with me, 1992, [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por David Lynch. Producido por New Line Cinema Ciby 2000.

TWIN PEAKS: The Entire Mystery. The Missing Pieces, 2014. [Edición complete serie y película en Blue-Ray]. Estados Unidos. Dirigido por David Lynch. Producido por Absurda, MK2 Diffusion, CBS Home Entertainment.

TWIN PEAKS: Return, episodio 01, temporada 3. *Mi leño tiene un mensaje para ti*, 2017, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por David Lynch. Producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 22 mayo de 2017.

TWIN PEAKS: Return, episodio 02, temporada 3. *Las estrellas giran y un tiempo se presentan a sí mismo*, 2017, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por

David Lynch. Producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 22 mayo de 2017.

TWIN PEAKS: Return, episodio 03, temporada 3. *Pide ayuda*. 2017, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por David Lynch. Producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 22 mayo de 2017.

TWIN PEAKS: Return, episodio 04, temporada 3. *Trae de vuelta algunos recuerdos*. 2017, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por David Lynch. Producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 22 mayo de 2017.

TWIN PEAKS: Return, episodio 05, temporada 3. *Archivos*. 2017, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por David Lynch. Producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 6 abril de 2017.

TWIN PEAKS: Return, episodio 06, temporada 3. *No mueras*, 2017, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por David Lynch. Producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 11 junio de 2017.

TWIN PEAKS: Return, episodio 07, temporada 3. *Hay un cuerpo, por supuesto*, 2017, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por David Lynch. Producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 18 junio de 2017.

TWIN PEAKS: Return, episodio 08, temporada 3. *¿Tienes fuego?*, 2017, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por David Lynch. Producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 25 junio de 2017.

TWIN PEAKS: Return, episodio 10, temporada 3. *Laura es la elegida*, 2017, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por David Lynch. Producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 16 Julio de 2017.

TWIN PEAKS: Return, episodio 11, temporada 3. *Hay fuego allá donde vas*, 2017, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por David Lynch. Producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 23 julio de 2017.

TWIN PEAKS: Return, episodio 12, temporada 3. *Vamos de marcha*, 2017, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por David Lynch. Producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 30 julio de 2017.

TWIN PEAKS: Return, episodio 13, temporada 3. *¿Qué historia es está, Charlie?* 2017, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por David Lynch. Producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 6 agosto de 2017.

TWIN PEAKS: Return, episodio 14, temporada 3. *Somos como el soñador*, 2017, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, Producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 13 agosto de 2017.

TWIN PEAKS: Return, episodio 15, temporada 3. *Hay algo de miedo en dejarse ir*, 2017, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por David Lynch. Producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 20 agosto de 2017.

TWIN PEAKS: Return, episodio 16, temporada 3. *No llame, no hay timbre*, 2017, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por David Lynch. Producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 27 agosto de 2017.

TWIN PEAKS: Return, episodio 17, temporada 3. *El pasado dicta el futuro*, 2017, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por David Lynch. Producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 3 septiembre de 2017.

TWIN PEAKS: Return, episodio 18, temporada 3. *¿Cuál es tu nombre?*, 2017, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por David Lynch. Producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 3 septiembre de 2017.

WESTWORD, episodio 10, temporada 1, *The bicameral mind*, 2016, [serie de televisión], [DVD]. Estados Unidos. Dirigido por Jonathan Nolan. Producido por Jerry Weintraub Productions, Warner Bros. Television, Bad Robot. Emitido el 4 de diciembre 2016.

VI. ARTÍCULOS CIENTÍFICOS

ABRIL HERNANDEZ, M. (2014): «Simbiosis surrealista en las figuras de Buñuel, Lorca y Dalí», en *Journal of artistic creation and literary research JACLR*, vol. 3, núm. 1, [en línea]. [Consulta 11 agosto 2018]. Disponible en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-08-26-2.1.5.AbrilHernandez.pdf>.

DÍEZ, M. E y GALERA, E. (2003): «Venerables ancianos» y «viejas alcahuetas»: imágenes pictóricas en la Edad Moderna». En *Cuadernos de Arte*. Universidad de Granada, vol. 35. pp. 29-40, [en línea]. [Consulta 3 junio 2022]. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/8903/7463>.

HERRERO, B. F. (2013): «El árbol de la vida en la mitología y la cultura», en *Ubi Sunt?*, núm. 28, pp. 111-116, [en línea]. [Consulta: 3 mayo 2018]. Disponible en: <https://docplayer.es/71566263-El-arbol-de-la-vida-en-la-mitologia-y-la-cultura.html>.

MARQUÉS RODILLA, C. (2007): «El falo: símbolo privilegiado del psicoanálisis». En *Trama y fondo: revista de cultura*, núm.22, pp. 45-56. [En línea], [consulta: 30 mayo 2019]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2717995>.

MURGA CASTRO, I. (2013): «La Exposición Internacional de Nueva York de 1939: arte, arquitectura y política en el fracaso del 'Mundo del Mañana». En *Arte y Ciudad*, núm. 3.1, pp. 349-366. [En línea]. [Consulta: 3 Febrero 2017]. Disponible en: <https://www.arteyciudad.com/revista/index.php/num1/article/view/124>.

PANIAGUA, C. (2004): «Convergencias actuales entre la neurociencia y el psicoanálisis», *Ars Medica. Revista de humanidades*, vol. 2. pp. 194-211, [en línea]. [Consulta 19 enero 2019]. Disponible en: http://www.dendramedica.es/revista/v3n2/Convergencias_entre_la_neurociencia_y_el_psicoanalisis.pdf.

RODRIGUEZ, L. R. y otros. (2017): «Música, religión y chakras energético», en *Medisan*, vol. 21, núm. 3, pp. 389-39, [en línea]. [Consulta: 3 Mayo 2018] Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/3684/368450009018.pdf>.

SANTOS VELÁSQUEZ, L. (1997): «¿Qué es ser hombre? Reflexiones sobre la masculinidad desde la psicología y la antropología». En *Revista colombiana de*

psicología, núm.7, pp. 252-257, [en línea]. [Consulta: 03 junio 2019]. Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/psicologia>.

YUSTE, N y **GONZALEZ**, I, 1998. «Los objetos personales favoritos en la adultez y senectud. Una aproximación empírica». En *Anales de la psicología*, vol.14, núm.2. pp. 177-192, [en línea]. [Consulta: 23 julio 2014]. Disponible en http://www.um.es/analesps/v14/v14_2/05-14-2.pdf.

VII. FUENTES DIGITALES

ABCPLAY (2017): «Si se pierde 'Twin Peaks', no sabrá de qué hablar». Así narró *ABC* la llegada del fenómeno televisivo en 1990». [Página Web]. [Consulta: 22 abril 2020]. Disponible en: https://www.abc.es/play/series/noticias/abci-narro-abc-llegada-fenomeno-twin-peaks-201705240121_noticia.html.

AMMO Chief's Association (2005): «The ordnance Insignia». [Página Web]. [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <https://ammochiefs.com/ordnance-insignia/>.

BBC (2016): «The best that cinema has had to offer since 2000 as picked by 177 film critics from around the world». [Página Web]. [Consulta: 25 Agosto 2016]. Disponible en: <http://www.bbc.com/culture/story/20160819-the-21st-centurys-100-greatest-films>.

BBC Ideas (2019): «High heels: A surprising history | BBC Ideas». En *Youtube*, [Archivo de video]. [Consulta: 5 junio 2022]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DzSaV7ewI6w>.

BIBLIOTECA IVAC. (2011): «La posmodernidad cinematográfica». [Página Web]. [Consulta: 21 mayo 2017]. Disponible en: <http://ivac.gva.es/banco/archivos/Basicos24.pdf>.

ESQUIRE (2019): «Las asombrosas conexiones entre 'Watchmen' y 'Twin Peaks: The Return'». [Página Web]. [Consulta: 22 abril 2020]. Disponible en: <https://www.esquire.com/es/actualidad/tv/a30259026/hbo-watchmen-twin-peaks-the-return-conexiones/>.

EXPANSIÓN (2020): «Treinta años de 'Twin Peaks', la serie que cambió la televisión». [Página Web]. [Consulta: 9 abril 2020]. Disponible en: <https://www.expansion.com/cine-y-series/series/2020/04/09/5e8ef938468aeb03128b4611.html>.

GREEK LOVE THROUGH THE AGES (2019): «Stone men of Malekula by John Layard». [Página Web]. [Consulta: 2 Enero 2020]. Disponible en: <https://www.greek-love.com/oceania/stone-men-of-malekula-by-layard>.

INDIEHOY (2019): «Jim Jarmusch elige a Twin Peaks 3 como la mejor película de la década». [Página Web]. [Consulta: 23 abril 2020]. Disponible en: <https://indiehooy.com/series/jim-jarmusch-elige-a-twin-peaks-3-como-la-mejor-pelicula-de-la-decada/>.

INDIEWIRE (2017): «David Lynch Q&A: The Legend on 'Twin Peaks' Fan Theories, 'Breaking Bad,' and Cats». [Página Web]. [Consulta: 3 de octubre 2017]. Disponible en: <https://www.indiewire.com/2017/05/twin-peaks-david-lynch-interview-showtime-1201818889/>.

LA VANGUARDIA, HEMEROTECA (1993): «Tele 5 repone hoy la serie de David Lynch 'Twin Peaks'». [Página Web]. [Consulta: 22 abril 2020]. Disponible en: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1993/01/19/pagina-5/34709469/pdf.html>.

LOKHORST, G. (2013): «Descartes and the pineal gland». Stanford encyclopedia of philosophy archive 2013. [Página web]. [Consulta: 24 septiembre de 2018]. Disponible en: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/pineal-gland/>.

PETIT, Q. (2018): «Masones: La hermandad del misterio». *El país semanal*, [en línea]. [Consulta: 15 octubre 2018]. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2018/06/01/eps/1527868750_381484.html.

PODDTOPPEN, (2020): «David Lindelof Return (To The Podcast)». [Página Web]. [Consulta: 22 abril 2020]. Disponible en: <https://poddtoppen.se/podcast/1219263074/a-twin-peaks-podcast-a-podcast-about-twin-peaks/damon-lindelof-returns-to-the-podcast>

ROLLINGSTONE (2017): «Why 'Twin Peaks: The Return' Was the Most Groundbreaking TV Series Ever». [Página Web]. [Consulta: 23 abril 2020]. Disponible

en: <https://www.rollingstone.com/tv/tv-news/why-twin-peaks-the-return-was-the-most-groundbreaking-tv-series-ever-115665/>.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. **35**

Izquierda: Anuncio de la serie en el periódico español ABC. [Consulta: 22 abril 2020]. Disponible en: https://www.abc.es/play/series/noticias/abci-narro-abc-llegada-fenomeno-twin-peaks-201705240121_noticia.html.

Derecha: Anuncio en el periódico español ABC, en el día de su reposición en 1993. [Consulta: 9 enero 2017] Disponible en: <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-19930119.html>.

Figura 2. **37**

Izquierda: Cartel anunciador de la serie finlandesa *Deadwind* (2018). [Consulta: 22 abril 2020] Disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/film645118.html>

Derecha: Imagen de promoción del cadáver de Laura Palmer que sirvió para la carátula de la serie en DVD y Blue-ray. [Consulta: 22 abril 2020]. Disponible en: <http://cartelesmix.es/cartelesdecine/?paged=2196>.

Figura 3. **55**

Plano: 16. La camarera Shelly en el interior del *Double R Restaurant*. *Twin Peaks: Return*, episodio 03, temporada 3. *Pide ayuda*. 2017, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 22 mayo de 2017.

Figura 4. **57**

Plano: 505. JC presenta la siguiente actuación de la noche en el Roadhouse. *Twin Peaks: Return*, episodio 16, temporada 3. *No llame, no hay timbre*, 2017, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 27 agosto de 2017.

Figura 5. **63**

Izquierda: Plano: 105. El Dr. Hayward propina un puñetazo a Ben que a su vez se golpea en la chimenea. *Twin Peaks*, episodio 22, temporada 2. *Más allá de la vida y la muerte*, 1991, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por Mark Frost, Harley Peyton y Robert Engels producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 10 junio 1991.

Derecha: Plano: 360. Un extraño Cooper se golpea adrede en el baño de su habitación en el Gran Hotel del Norte. *Twin Peaks*, episodio 22, temporada 2. *Más allá de la vida y la muerte*, 1991, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por Mark Frost, Harley Peyton y Robert Engels producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 10 junio 1991.

Figura 6. **65**

Arriba: Rey Ashurbanipal II rodeado de espíritus protectores con cabeza de águila, 860 a.C. Relieve. British Museum. [Consulta: 27 abril 2020] Disponible en: https://www.flickr.com/photos/rmunoz_yeti/40474107392.

Abajo: Rey Ashurbanipal II rodeado de espíritus protectores con cabeza de águila, 860 a.C. Relieve. British Museum. [Consulta: 27 abril 2020] Disponible en: https://www.flickr.com/photos/rmunoz_yeti/40474107392.

Figura 7. **72**

Plano: 189. Vitrina de trofeos del Instituto de secundaria de Twin Peaks. *Twin Peaks*, episodio 01, temporada 1. *Un cadáver en Black Lake*, 1990, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 19 de abril 1990.

Figura 8. **74**

Plano: 190. Detalle de la foto de Laura ubicada en la vitrina de trofeos del Instituto de secundaria de Twin Peaks. *Twin Peaks*, episodio 01, temporada 1. *Un cadáver en Black Lake*, 1990, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 19 de abril 1990.

Figura 9. **80**

Plano: 51. Cooper, malherido recibe la visita del Gigante. *Twin Peaks*, episodio 01, temporada 2. *Que el gigante esté contigo*, 1990, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 30 septiembre 1990.

Figura 10. **84**

Plano: 154. Dougie dibuja unos extraños símbolos. *Twin Peaks: Return*, episodio 06, temporada 3. *No mueras*, 2017, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 11 junio de 2017.

Figura 11. **86**

Plano: 4. Cooper escucha al Bombero. *Twin Peaks: Return*, episodio 01, temporada 3. *Mi leño tiene un mensaje para ti*, 2017, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 22 mayo de 2017.

Figura 12. **89**

Plano: 464. Una versión de Cooper viejo dentro de la Habitación Roja. *Twin Peaks*, episodio 03, temporada 1. *Zen o la habilidad de atrapar a un asesino*, 1990, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 19 abril de 1990.

Figura 13. **90**

Izquierda: Distintivo del FBI. [Consulta: 5 octubre 2016] Disponible en: <https://logos-world.net/fbi-logo/>.

Centro: Distintivo Shell and Flame. [Consulta: 5 octubre 2016] Disponible en: <https://ammochiefs.com/ordnance-insignia/>.

Derecha: Distintivo Bronze Star. [Consulta: 5 octubre 2016] Disponible en: <https://www.medalsofamerica.com/blog/what-is-a-bronze-star/>.

Figura 14. **94**

Plano: 29. Jacoby es interrogado por el Agente Cooper en la oficina del sheriff. *Twin Peaks*, episodio 05, temporada 1. *El hombre manco*, 1990, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por Tim Hunter, producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 3 mayo 1990.

Figura 15. **95**

Mark Frost, *La historia secreta de Twin Peaks*, 2016. Madrid: Ediciones Planeta.

Figura 16. **97**

Imagen promocional del personaje de Nadine Hurley. [Consulta 5 junio 2022] Disponible en: https://twinpeaks.fandom.com/wiki/Nadine_Hurley.

Figura 17. **99**

Izquierda: P. 527. Cooper saca de la caja fuerte una gran cantidad de dinero. *Twin Peaks*, episodio 01, temporada 1. *Un cadáver en Black Lake*, 1990, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 19 de abril 1990.

Derecha: P. 527. Cooper descubre en la caja fuerte, además del dinero, una gran cantidad de dinero y una revista pornográfica. *Twin Peaks*, episodio 01, temporada 1. *Un cadáver en Black Lake*, 1990, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 19 de abril 1990.

Figura 18. **100**

Plano: 526. Harry y Cooper abren la caja fuerte. *Twin Peaks*, episodio 01, temporada 1. *Un cadáver en Black Lake*, 1990, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 19 de abril 1990.

Figura 19. **105**

Dolores desentierra una caja circular. *Westworld*, episodio 10, temporada 1, *The bicameral mind*, 2016, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por Jonathan Nolan, producido por Jerry Weintraub Productions, Warner Bros. Television, Bad Robot. Emitido el 4 de diciembre 2016.

Figura 20. **108**

Izquierda: Imagen promocional de Robert Broski en el papel de *woodmans*. [Consulta: 15 julio 2022] Disponible en: <https://glasstire.com/2020/09/05/the-zen-of-david/>

Centro: Imagen promocional del personaje de Bob. [Consulta: 15 julio 2022] Disponible en: <https://spoilertime.com/por-que-no-olvidamos-twin-peaks/>

Derecha: El ser extraño se prepara para entrar en la boca de la niña. *Twin Peaks: Return*, episodio 08, temporada 3. *¿Tienes fuego?*, 2017, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 25 junio de 2017.

Figura 21. **110**

Plano: 243. Una taza de café apoyado sobre una mesita auxiliar. *Twin Peaks*, episodio 22, temporada 2. *Más allá de la vida y la muerte*, 1991, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por Mark Frost, Harley Peyton y Robert Engels producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 10 junio 1991.

Figura 22. **111**

Tres momentos en los que Cooper enseña el café a MFAP. *Twin Peaks*, episodio 22, temporada 2. *Más allá de la vida y la muerte*, 1991, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por Mark Frost, Harley Peyton y Robert Engels producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 10 junio 1991.

Figura 23. **114**

Plano: 276. Maddy sentada en uno de los sillones del restaurant Double R. *Twin Peaks*, episodio 01, temporada 2. *Que el gigante esté contigo*, 1990, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 30 septiembre 1990.

Figura 24. **118**

Plano: 496. La Sra. Tremond junto a su nieto, le regala a Laura una fotografía enmarcada. *Twin Peaks: Fire walk with me*, 1992 [película] Estados Unidos. Dirigida por David Lynch, producida por New Line Cinema Ciby 2000.

Figura 25. **123**

Arriba: La mujer de detrás de la estufa, en Cabeza Borradora. *Eraserhead*, 1977 [película] Estados Unidos. Dirigida y producida por David Lynch, American Film Institute (AFI).

Centro: Escenario de El Club Silencio de *Mulholland Drive*. *Mulholland Drive*, 2001 [película] Estados Unidos. Dirigida por David Lynch, coproducción Estados Unidos-Francia; Les Films Alain Sarde, Asymetrical Production.

Abajo: Representación teatral de Rabbits, contenida en *Inland Empire*. *Inland Empire*, 2006 [película] Estados Unidos. Dirigida por David Lynch, coproducción Estados Unidos-Francia-Polonia; Studiocanal, Camerimage, Asymetrical Production.

Figura 26. **124**

El Hombre Misterioso en el interior de una cabaña en mitad del desierto. *Carretera perdida*, 1997 [película] Estados Unidos. Dirigida por David Lynch, coproducción Estados Unidos-Francia; Asymmetrical Production, Ciby 2000.

Figura 27. **125**

Plano: 458. Interior de la Habitación Roja. *Twin Peaks*, episodio 03, temporada 1. *Zen o la habilidad de atrapar a un asesino*, 1990, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 19 abril de 1990.

Figura 28. **126**

Réplica de la lámpara de Saturno vendida en la *New York World's Fair*. [Consulta: 9 marzo 2018] Disponible en: <https://www.1stdibs.com/buy/1939-saturn-lamp/>.

Figura 29. **130**

Plano: 180. El Bombero desconecta la señal de alarma del artefacto en forma de campana. *Twin Peaks: Return*, episodio 08, temporada 3. *¿Tienes fuego?*, 2017, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 25 junio de 2017.

Figura 30. **133**

Plano: 240. Poste de luz ubicado en el parque de caravanas La Trucha gorda. *Twin Peaks: Fire walk with me*, 1992 [película] Estados Unidos. Dirigida por David Lynch, producida por New Line Cinema Ciby 2000.

Figura 31. **136**

Plano: 215. Primer plano del enchufe en la caravana de Teresa Banks. *Twin Peaks: Fire walk with me*, 1992 [película] Estados Unidos. Dirigida por David Lynch, producida por New Line Cinema Ciby 2000.

Figura 32. **139**

Izquierda: Plano: 279. El viejo camarero le entrega un chicle a Cooper. *Twin Peaks*, episodio 09, temporada 2. *La mediación*, 1990, [serie de televisión]

Estados Unidos. Dirigido por Tim Hunter, producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 1 diciembre 1990.

Derecha: Plano: 281. Leland apunta desde la lejanía que ese chicle en concreto es el que más le gusta. *Twin Peaks*, episodio 09, temporada 2. *La mediación*, 1990, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por Tim Hunter, producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 1 diciembre 1990.

Figura 33. **140**

Izquierda: Plano: 320. Detalle del enchufe del salón de la casa de Douglas Jones y Janey-e. *Twin Peaks: Return*, episodio 15, temporada 3. *Hay algo de miedo en dejarse ir*, 2017, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 20 agosto de 2017.

Derecha: Plano: 324. Dougie inserta el tenedor en los agujeros del enchufe. *Twin Peaks: Return*, episodio 15, temporada 3. *Hay algo de miedo en dejarse ir*, 2017, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 20 agosto de 2017.

Figura 34. **141**

Plano: 498. El pequeño Tremond advierte a Laura sobre el autor de las páginas arrancadas de su diario. *Twin Peaks: Fire walk with me*, 1992 [película] Estados Unidos. Dirigida por David Lynch, producida por New Line Cinema Ciby 2000.

Figura 35. **144**

Plano: 305. Jumping man realiza movimientos litúrgicos. *Twin Peaks: Fire walk with me*, 1992 [película] Estados Unidos. Dirigida por David Lynch, producida por New Line Cinema Ciby 2000.

Figura 36. **145**

Arriba: Plano: 332. Pierre Tremond en la Convenience Store. *Twin Peaks: Fire walk with me*, 1992 [película] Estados Unidos. Dirigida por David Lynch, producida por New Line Cinema Ciby 2000.

Centro: Plano: 332. Pierre Tremond en la Convenience Store. *Twin Peaks: Fire walk with me*, 1992 [película] Estados Unidos. Dirigida por David Lynch, producida por New Line Cinema Ciby 2000.

Abajo: Plano 333. Aparece un primate tras la máscara de Pierre Tremond. *Twin Peaks: Fire walk with me*, 1992 [película] Estados Unidos. Dirigida por David Lynch, producida por New Line Cinema Ciby 2000.

Figura 37. 149

Plano: 6. El ventilador aborda a Laura cuando comienza a subir las escaleras. *Twin Peaks: The Entire Mystery. The Missing Pieces*, 2014. [Edición completa serie y película en Blue-ray] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Absurda, MK2 Diffusion, CBS Home Entertainment.

Figura 38. 154

Arriba: Plano: 1054. El rostro de Bob entre las manos de Laura. *Twin Peaks: Fire walk with me*, 1992 [película] Estados Unidos. Dirigida por David Lynch, producida por New Line Cinema Ciby 2000.

Abajo: Plano.1064. El rostro de Leland aparece como revelación de la identidad de Bob. *Twin Peaks: Fire walk with me*, 1992 [película] Estados Unidos. Dirigida por David Lynch, producida por New Line Cinema Ciby 2000.

Figura 39. 155

Desconocido, *Splendor Solis*, 1582. [Consulta: 18 agosto 2020] Disponible en:
<https://ia600200.us.archive.org/5/items/cu31924012366021/cu31924012366021.pdf>.

Figura 40. 157

Plano: 173. Instituto de secundaria. Clase 106. Pupitre vacío de Laura Palmer. *Twin Peaks*, episodio 01, temporada 1. *Un cadáver en Black Lake*, 1990, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 19 de abril 1990.

Figura 41. 160

Arriba: P. 1103. Instituto de secundaria. Terminan las clases. Laura se encuentra indispueta. *Twin Peaks: Fire walk with me*, 1992 [película] Estados Unidos. Dirigida por David Lynch, producida por New Line Cinema Ciby 2000.

Abajo: P. 1104. Pupitre vacío, luego de levantarse Laura. *Twin Peaks: Fire walk with me*, 1992 [película] Estados Unidos. Dirigida por David Lynch, producida por New Line Cinema Ciby 2000.

Figura 42. 165

Plano: 790. La chaqueta de Laura tirada en el suelo del local fronterizo Partyland. *Twin Peaks: Fire walk with me*, 1992 [película] Estados Unidos. Dirigida por David Lynch, producida por New Line Cinema Ciby 2000.

Figura 43. 168

Plano: 267. Donna sentada en uno de los sillones del restaurant Double R. *Twin Peaks*, episodio 01, temporada 2. *Que el gigante esté contigo*, 1990, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Propaganda films, Spelling televisión y Lynch and Frost Production. Emitido el 30 septiembre 1990.

Figura 44. 172

Plano: 356. Freddie tirado en el suelo, levanta su puño. *Twin Peaks: Return*, episodio 17, temporada 3. *El pasado dicta el futuro*, 2017, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 3 septiembre de 2017.

Figura 45. 176

Plano: 684. Freddie contempla su puño mientras hace un gesto de fortaleza física. *Twin Peaks: Return*, episodio 14, temporada 3. *Somos como el soñador*, 2017, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 13 agosto de 2017.

Figura 46. 177

Shingo Natsume, *One Punch-Man*, 2015. *One Punch-Man*, 2015 [serie de animación] Japón. Dirigida por Shingo Natsume, producida por Madhouse, TV Tokyo, Bandai Visual.

Figura 47. **179**

Plano: 143 Primer plano de los zapatos de Janey- e. *Twin Peaks: Return*, episodio 10, temporada 3. *Laura es la elegida*, 2017, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 16 Julio de 2017.

Figura 48. **180**

Arriba. Plano: 157. Una mujer entra en la sala de espera de la comisaria. *Twin Peaks: Return*, episodio 09, temporada 3. *Esta es la silla*, 2017, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 9 Julio de 2017.

Centro. Plano: 158. Plano detalle de los zapatos. *Twin Peaks: Return*, episodio 09, temporada 3. *Esta es la silla*, 2017, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 9 Julio de 2017.

Abajo. Plano: 159. Plano Medio de Dougie. *Twin Peaks: Return*, episodio 09, temporada 3. *Esta es la silla*, 2017, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 9 Julio de 2017.

Figura 49. **184**

Izquierda: David Lynch, *Corazón salvaje*, 1990 [película] Estados Unidos. Dirigida por David Lynch, producida por Polygram Filmed Entertainment, Propaganda Films.

Derecha: David Lynch, *Corazón salvaje*, 1990. David Lynch, *Corazón salvaje*, 1990 [película] Estados Unidos. Dirigida por David Lynch, producida por Polygram Filmed Entertainment, Propaganda Films.

Figura 50. **188**

La nueva versión de Phillip Jeffries. [Consulta: 27 octubre 2019] Disponible en: <https://25yearslatersite.com/2022/01/10/phillip-jeffriess-magic-8-ball-and-the-geometry-of-twin-peaks/>.

Figura 51. **190**

Arriba izquierda: Athanor alquímico. Geber, *Filosofía y alquimia. Libro 3*. [Consulta: 27 diciembre 2019] Disponible en: <https://www.qdl.qa/en/archive/qlhlc/10675>.

Arriba derecha: Matraz Kitasato químico. [Consulta: 27 octubre 2019]
Disponible en: <https://esp.labbox.com/producto/matraz-kitasato-forma-erlenmeyer-lbg/>

Abajo Izquierda: P. 157. Naido y Cooper en la parte alta de la habitación púrpura. *Twin Peaks: Return*, episodio 02, temporada 3. *Las estrellas giran y un tiempo se presentan a sí mismo*, 2017, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 22 mayo de 2017.

Figura 52. **193**

Izquierda: Sir Hans Sloane, *Donum Dei*, mitad del s.XV.

Derecha: Sir Hans Sloane, *Donum Dei*, mitad del s.XV.

Figura 53. **196**

Imagen del anuncio de las palas doradas fabricadas por el Doctor Amp. 05. *Twin Peaks: Return*, episodio 05, temporada 3. *Archivos*. 2017, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 6 abril de 2017.

Figura 54. **201**

Plano: 652. La Sra. Dido observa el interior del orbe dorado. *Twin Peaks: Return*, episodio 08, temporada 3. *¿Tienes fuego?*, 2017, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 25 junio de 2017.

Figura 55. **204**

Isaac Baulot, *Mutus Liber*, 1677. [Consulta: 26 mayo 2017] Disponible en: <https://www.derechopenalenlared.com/libros/Mutus-Liber.pdf>.

Figura 56. **206**

Izquierda: Figura Esquema de un tribikos, un alambique con tres brazos creado por Maria la Judía. [Consulta: 12 febrero 2021] Disponible en: https://www.researchgate.net/figure/Maria-la-Judia-a-Grabado-de-representacion-de-Maria-la-Profetisa-del-libro-de-Michael_fig7_262430860d.

Derecha: Baño María. Alambique sobre la parte superior del *Athanol*. [Consulta: 12 febrero 2021] Disponible en:

<https://elcomercio.pe/tecnologia/inventos/las-creaciones-de-la-madre-de-la-alquimia-maria-la-profetisa-que-se-siguen-usando-20-siglos-despues-noticia/>.

Figura 57. **207**

Arriba: Plano: 649. El Bombero fabrica el orbe dorado. *Twin Peaks: Return*, episodio 08, temporada 3. *¿Tienes fuego?*, 2017, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 25 junio de 2017.

Centro: Plano: 555. El orbe dorado entrando en el mecanismo dorado. *Twin Peaks: Return*, episodio 08, temporada 3. *¿Tienes fuego?*, 2017, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 25 junio de 2017.

Derecha: Plano: 560. El orbe es enviado a la tierra. *Twin Peaks: Return*, episodio 08, temporada 3. *¿Tienes fuego?*, 2017, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 25 junio de 2017.

Figura 58. **208**

Plano: 618. El anillo sobre la mesa de formica verde en la Habitación Roja. *Twin Peaks: Fire walk with me*, 1992 [película] Estados Unidos. Dirigida por David Lynch, producida por New Line Cinema Ciby 2000.

Figura 59. **212**

Plano: 289. Instante exacto en el que el anillo cae al suelo de la Habitación Roja. *Twin Peaks: Return*, episodio 13, temporada 3. *¿Qué historia es está, Charlie?* 2017, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 6 agosto de 2017.

Figura 60. **214**

Arriba: Plano: 288. Detalle de la mano de Ray Monroe en el momento en que el anillo desaparece. *Twin Peaks: Return*, episodio 13, temporada 3. *¿Qué historia es está, Charlie?* 2017, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 6 agosto de 2017.

Central primera: Plano: 297. Ray Monroe en el interior de la Habitación Roja. *Twin Peaks: Return*, episodio 13, temporada 3. *¿Qué historia es está,*

Charlie? 2017, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 6 agosto de 2017.

Central segunda: Plano: 298. Peana dorada con tapa verde de piedra de formica. *Twin Peaks: Return*, episodio 13, temporada 3. *¿Qué historia es está, Charlie?* 2017, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 6 agosto de 2017.

Abajo: Plano: 298. Mike, el manco, coloca el anillo en la mesa de formica. *Twin Peaks: Return*, episodio 13, temporada 3. *¿Qué historia es está, Charlie?* 2017, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 6 agosto de 2017.

Figura 61.

217

Izquierda: Plano: 309. Detalle de Diane en el bar del Hotel. *Twin Peaks: Return*, episodio 16, temporada 3. *No llame, no hay timbre*, 2017, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 27 agosto de 2017.

Derecha: Plano: 447. La cabeza de Naido desaparece y en su lugar aparece el rostro de Diane. *Twin Peaks: Return*, episodio 17, temporada 3. *El pasado dicta el futuro*, 2017, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 3 septiembre de 2017.

Figura 62.

220

Plano: 164. Diane observa a su doble de pie junto a una columna en el exterior del Motel. *Twin Peaks: Return*, episodio 17, temporada 3. *El pasado dicta el futuro*, 2017, [serie de televisión] Estados Unidos. Dirigido por David Lynch, producido por Washington, Rancho Rosa y Lynch and Frost Production. Emitido el 3 septiembre de 2017.

INDICE DE TABLAS

Tabla 1. Análisis cinematográfico del plano 16	55
Tabla 2. Análisis cinematográfico del plano 505	57
Tabla 3. Análisis fílmico del plano 189	72
Tabla 4. Análisis cinematográfico del plano 464	89
Tabla 5. Análisis cinematográfico del plano 29	94
Tabla 6. Análisis cinematográfico del plano 526	100
Tabla 7. Análisis fílmico del plano 243	110
Tabla 8. Análisis cinematográfico del plano 276	114
Tabla 9. Análisis cinematográfico del plano 496	118
Tabla 10. Análisis cinematográfico del plano 240	133
Tabla 11. Análisis fílmico del plano 215	136
Tabla 12. Análisis fílmico del plano 498	141
Tabla 13. Análisis cinematográfico del plano 6	149
Tabla 14. Análisis fílmico del plano 173	157
Tabla 15. Análisis cinematográfico del plano 790	165
Tabla 16. Análisis cinematográfico del plano 267	168
Tabla 17. Análisis cinematográfico del plano 356	172
Tabla 18. Análisis cinematográfico del plano 143	179
Tabla 19. Análisis cinematográfico del plano 652	201
Tabla 20. Análisis fílmico del plano 618	208

Tabla 21. Análisis cinematográfico del plano 289	212
Tabla 22. Análisis fílmico del plano 309	217
Tabla 23. Análisis fílmico del plano 447	217