



P. W. Taft,

MAIN STREET,
SAXTONS RIVER, VT.

Now it's dark... Representaciones de lo siniestro y lo fantasmagórico en la obra de David Lynch.

Alejandra García Guerrero

Doctorado en Estudios Literarios

UCM

Resumen

La representación de la familia americana es uno de los motivos centrales de la obra de David Lynch, si no el más importante. Mediante el uso de recursos de familiarización y desfamiliarización, el director estadounidense logra que lo siniestro surja del núcleo familiar mismo. Para ello, lleva a cabo una reformulación del sentimiento de lo siniestro que ya aparecía en la ficción gótica, rompiendo las fronteras entre lo real y lo fantástico para dejar salir a personajes liminares, representaciones de lo fantasmagórico que perseguirán a los protagonistas haciendo que éstos se den cuenta de que lo siniestro, en última instancia, se encuentra en el hogar mismo, siendo estos fantasmas la corporeización de los oscuros sentimientos de la idílica comunidad americana.



Pese a que hubo otros antes que intentaron delimitar el concepto de "lo siniestro", la tentativa de Freud desde el campo de la psicología es, en principio, la que resulta más clara y precisa. Partiendo de la etimología alemana, *Unheimlich* sería, en principio, todo aquello que no pertenece al hogar (*Heimisch*, *Heimlich*) y que, bien por haber sufrido un proceso de desfamiliarización o mediante la intrusión o el descubrimiento de algo escondido que no se espera que surja en la seguridad del hogar, hace que lo familiar se nos presente como algo espantoso e incluso irreconocible. Esta "(...) suerte de espantoso que afecta [a] las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás" (Freud, 1979: 4) puede manifestarse, de manera paralela a la complejidad del concepto y sus múltiples acepciones, bajo diversas formas, todas ellas en relación con el hogar y lo conocido, pasando a ser para el que lo experimenta un sentimiento extraño, terrorífico o sublime. La literatura gótica es, con dife-

rencia, el ámbito por antonomasia de lo siniestro, tanto que, tal como ya aparece en Freud (y antes en Jentsch), mediante el análisis que lleva a cabo de "Der Sandmann" de E.T.A. Hoffmann, esta sensación tan difícil de definir pero tan fácilmente reconocible por el que lo experimenta es la raíz (o el objetivo, según se mire) de muchos de los monstruos, dobles y espectros que atraen y repelen a un tiempo al lector de la misma.

El director de cine David Lynch parte de estas y otras muchas representaciones de lo siniestro propias del gótico, utilizando y reformulando mecanismos propios de este movimiento como vehículo para la transgresión y la crítica social, objetivo que también heredará, en gran medida, de la ficción gótica. La experimentación de lo siniestro en el cine de Lynch se debe, en un primer nivel, a la yuxtaposición de lo bello y lo desagradable en el tratamiento de sus escenas, que reflejan el complejo entramado conformado por lo real y lo fantástico, lo superficial y lo subterráneo, lo idílico y lo grotesco; fronteras abiertas que permiten la proliferación de lo siniestro, dejando salir a seres liminares que resultan irreconocibles, de uno u otro modo, tanto para los personajes como para el espectador. ¿En qué medida la familiaridad asfixiante y la reivindicación de la Otredad monstruosa parten de un planteamiento gótico de lo siniestro? ¿Cómo consigue instaurarse en la realidad cotidiana un concepto tan ajeno a la cotidianeidad?

Si hubiera que elegir un *leitmotiv* para definir la obra de Lynch, ese sería, sin duda, el de la caída de la familia americana, el de la comunidad de iguales que, creada absolutamente de puertas para afuera, es carcomida lentamente por ansiedades y oscuros secretos que luchan por salir a la luz. Lo siniestro surge así en el núcleo mismo de lo familiar, partiendo de la noción de F.J.W. Schelling de lo siniestro como lo que debiera haber permanecido oculto pero, inevitablemente, ha acabado por manifestarse. La revelación de lo que nunca debería haberse conocido tiene lugar en la obra de Lynch en lo que podrían considerarse dos caminos opuestos que, sin embargo, por tener una raíz y un tinte común, el de la desfamiliarización, en muchas ocasiones se entrelazan. En el primero de los casos, el de la realidad corpórea, lo siniestro se hace carne y es experimentado de una manera directa en el cuerpo, bien ajeno o propio. En el segundo caso, lo siniestro surge de la incursión de lo sobrenatural en lo terrenal, desplazándose el origen de "lo escondido" a "lo desconocido".

Lynch construye una realidad en la que las contradicciones familiares y sociales de la clase media acaban por provocar una ansiedad tal en sus personajes que deben definirse en relación con las anomalías que sirven de vía de escape para sus represiones y traumas. Así, por oposición directa con la familiaridad, aparecen en el gótico criaturas que provocan en el sujeto, al ser incapaz de reconocerlas, un sentimiento de extrañeza tal que hace que éstas representen figuras de Otredad máxima. Es el monstruo, figura de desarrollo clave en la ficción gótica, quien establece y desafía a un tiempo las fronteras de lo que puede considerarse o



Miradas a la Otredad en
The Elephant Man
 (David Lynch, 1980)

no humano frente a su Otredad, que es representada como el producto de un violento cambio en vías de desarrollo. El monstruo, al ser reconocido como no-humano, pone en riesgo las fronteras que constriñen el discurso de lo humano, para quien su corporeidad representa lo irrepresentable. El cuerpo de Merrick, a medio camino entre el animal y el ser humano, como si de un experimento del Dr. Moreau se tratara, se presenta a los múltiples voyeurs de *The Elephant Man* como un ser liminar que ha perdido el derecho a la identidad al situarse en “the threshold between the two terms of an opposition, like human/beast, male/female or civilized/primitive, by which cultures are able meaningfully to organize experience” (Hurley, 2004: 190). Figura de Otredad máxima para la sociedad victoriana, para la que representa un objeto de deseo y repulsión que permite al resto situarse dentro de la normalidad establecida mediante la vejación de este fenómeno, Merrick estará siempre rodeado de miradas de extrañeza que, en ocasiones, intentan dar una explicación a la “bestia” “in the name of science” (*The Elephant Man*), tal y como ya lo hicieron el Dr. Van Helsing o el Dr. Jekyll, transformando las miradas crueles del freak show en la mirada escudriñadora de la Otredad que ofrece Mr. Freeves, que también es, sin embargo, consecuencia de la experimentación de lo siniestro en primer término. La diferencia en la experimentación de lo siniestro en estos dos tipos



*Lo sublime en
The Elephant Man
(David Lynch, 1980)*

de miradas está en la representación última que lleva a cabo Lynch de cada una de ellas en dos de las escenas clave de la película, que presentan una reformulación voyeurística a través del espejo y la sombra. En el primero de los casos, tras una desfamiliarización grotesca que desposee a Merrick de su recién estrenada identidad mediante la mofa más cruel, el espejo hace que el monstruo, que ya se sentía Otro ante sí mismo, experimente lo siniestro en su individualidad al observarse por primera vez, y es precisamente la experimentación del dolor ajeno llevado a su máxima expresión lo que hace a los autores de la macabra broma partícipes de la humanidad de Merrick, convirtiendo lo no familiar en familiar, peligro que traducirá el sentimiento de lo siniestro en terror y hará que los presentes, finalmente, se marchen. En el segundo caso, Lynch marca una frontera entre la mirada científica y la del espectador, que no puede evitar desear ver lo que hay detrás de la cortina, con lo que crea un ambiente contradictorio en el que ninguna de las dos miradas, fijas en la silueta del monstruo, lo sitúa en el espacio propio de lo humano.

La diferencia fundamental entre lo siniestro como extraño o como terrorífico la marca, por tanto, la entrada definitiva del Otro en el ámbito del Yo, esto es, la incursión de lo monstruoso en lo humano, de lo no



Asesinato del "bebé"
Representación abyecta de lo familiar siniestro en
Eraserhead (David Lynch, 1977)

familiar por irreconocible en el mundo conocido. Este encuentro convierte la experiencia de lo siniestro en sublime con el reconocimiento absoluto de la humanidad del monstruo en su mirada. Tal y como ocurre con la mirada de la criatura del Dr. Frankenstein, los ojos de Merrick, de una profunda humanidad, convierten su Otredad en inasible, haciendo que Mr. Freeves experimente "the strongest emotion which the mind is capable of feeling" (Burke, 2008 :3), convirtiéndose lo humano en monstruoso y viceversa.

De este modo, lo siniestro se convierte en el impulso fundamental humano que ayuda a definir lo cultural y lo psicológico mediante la familiarización de lo que no le es familiar al sujeto, que se convierte en rechazo de algo que no es otra cosa sino él mismo mediante la representación de lo siniestro en lo imposible corpóreo, o lo que es lo mismo, mediante el proceso monstruoso de la abyección. Partiendo de Julia Kristeva, la abyección aparece en todo aquello que, perteneciente en principio a lo humano, ha sido expulsado de él, convirtiéndose en un "no yo. No eso. Pero tampoco nada. Un "algo" que no reconozco como cosa. Un peso de no-sentido que no tiene nada de significativo y que me aplasta. En el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyec-



El revelador cartel que se hizo para
Blue Velvet (David Lynch, 1986)
 en Estados Unidos

ción son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura” (Kristeva, 2004: 8-9). Así, monstruos y fantasmas, entre lo humano y lo no-humano, entre la vida y la muerte, se nos presentan como siniestros por reconocer en ellos una parte de nosotros que ha sido rechazada mediante procesos de repulsión y terror. Aunque se podría aplicar un estudio de lo abyecto en toda la obra de Lynch, considero que, al partir la propia Kristeva de imágenes puramente corporales para explicar el concepto, esta manifestación de lo siniestro es inseparable de estas imágenes, cuya idea de fondo es casi siempre la misma: la de la represión y el trauma hechos materia. Sin duda, el ejemplo que da mejor muestra de lo siniestro abyecto es *Eraserhead*, desde su estética oscura y alucinatoria, heredera del cine expresionista y vinculada, por su modelo narrativo, al surrealista. La angustia de Henry, el protagonista, reflejada en todo momento en su expresión, mezcla de sorpresa alucinatoria y terror, se refleja en la repulsión por todo lo humano, que es presentado en la película de manera exageradamente abyecta: asistimos en *Eraserhead* a un festival de pústulas, fluidos, extraña comida y materia pestilente que se reproduce irrefrenablemente dentro de un ambiente asfixiante de familiaridad siniestra representado directa y metafóricamente a través de la desfamiliarización del núcleo familiar, conformado por extraños personajes que definen tal núcleo mediante actuaciones extrañas y no

familiares que parecen reflejar algún tipo de oscura represión, y que se mueven por habitaciones selladas por muros y espacios plagados de decadencia industrial como reformulación de la ruina gótica. Pero si hay en la película una representación de la angustia y la represión familiar e individual por antonomasia, ésta es sin duda la del cuerpo monstruoso del “bebé”.

De una materialidad y forma irreconocibles, donde apenas hay vestigio de identidad humana, el cuerpo cambiante y sin piel del benjamín de la familia representa en sí mismo dicotomías irresolubles tales como dentro/fuera o vivo/muerto, como ya representarían monstruos como Drácula o Frankenstein, haciendo patente la abyección mediante la aparición de pústulas y la expulsión de fluidos a medida que el terror del padre ante lo familiar absolutamente siniestro va creciendo. Como si esta abyección procediera directamente del subconsciente de Henry, el cuerpo monstruoso del niño es acompañado de dos otredades que parecen provenir del mundo onírico del protagonista y que se presentan como los artífices de su “nacimiento” y su muerte: the Lady in the Radiator, que mientras surgen réplicas del feto sin parar, le recuerda con una tierna sintonía que “In heaven, everything is fine” sobre el siniestro escenario de lo que también parece un freak show, con las cortinas rojas tan características del espacio siniestro en la obra de Lynch; y the Man in the Planet, de quien parece que hereda el pequeño las pústulas, que lleva a cabo la creación del monstruo mediante la activación de una serie de palancas. La angustia ante la presencia de este carnaval de abyección que no reconoce como propio pero que es, ante todo, “carne de su carne”, hace que mate a la criatura y varias de sus réplicas de la forma más abyecta posible, abriéndolo en canal, acabando definitivamente con el núcleo idílico familiar.

Este regreso a la realidad de lo siniestro, esencia de la represión, en una forma monstruosa que no se espera que surja en la realidad familiar es representado a la perfección en la dualidad de mundos de la tranquila comunidad de Lumberton, en la que bajo la aparente amabilidad de un vecindario donde la representación de lo familiar es, en muchas ocasiones, siniestra por excesiva (sólo tenemos que recordar aquí el *opening* de la película), se esconden los juegos macabros de Frank y sus amigos. Esta caracterización de la familia americana instalada en cómodas y familiares comunidades donde lo siniestro escondido, tal y como lo definía Schelling (“What lies beneath will now be revealed”, reza la frase que aparece en el cartel americano de la cinta) surge en forma de terrorífica pesadilla ha hecho que muchos sitúen a *Blue Velvet* dentro del llamado “gótico suburbano”. Heredera directa, en este sentido, de *The Haunting of Hill House* y “The Lottery”, ambos de Shirley Jackson, donde lo siniestro surge del interior mediante la intrusión de lo no familiar en lo familiar (en el primer caso) y mediante el tratamiento familiar adquirido por los oscuros impulsos violentos de una amable y pequeña comunidad americana (en el segundo caso), *Blue Velvet* presenta a la perfección la oposición entre

el espacio público idílico y el espacio privado oscuro y tóxico, donde las pesadillas de los habitantes se hacen realidad en la configuración siniestra de personajes como el de Frank, en el que parecen materializarse las reflexiones de Freud sobre lo siniestro en relación con los deseos reprimidos infantiles a través de un perverso juego sexual plagado de violencia y comportamientos enfermizos. El descubrimiento de esta realidad siniestra surge de la incertidumbre ante lo desconocido (como ya planteaba Jentsch en su análisis del cuento de Hoffmann) del inocente Jeffrey, que entra a formar parte de la violencia ejercida contra Dorothy desde una posición voyeurística que muy pronto se transformará en participación activa en la misma.

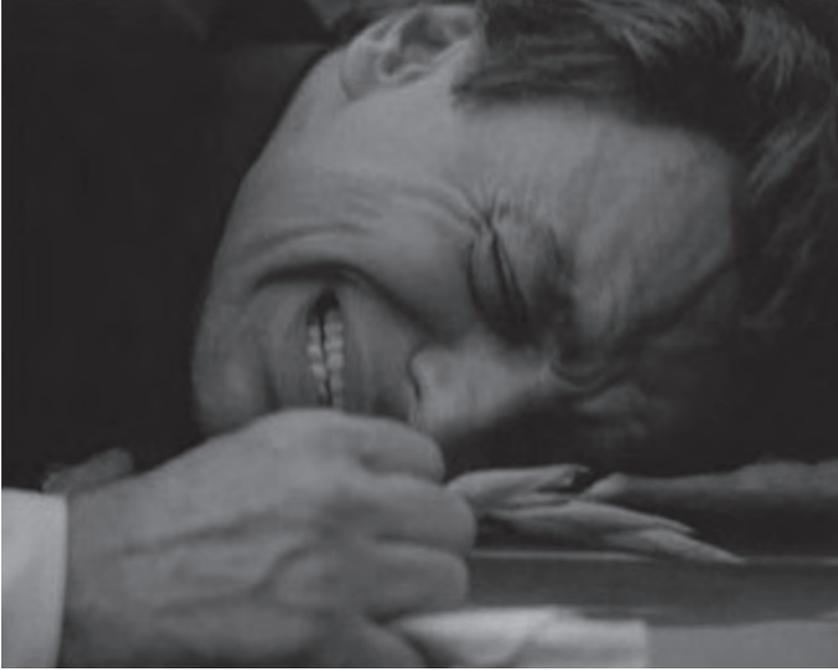
El terror siniestro surgido del mundo subterráneo de Lumberton sigue, además, sus propios mecanismos de desfamiliarización a través del simulacro, que se presenta al espectador en forma de irrealidad terrorífica. Así, escenas superficiales comunes en Lynch, como la tierna canción de amor interpretada por Dorothy en un escenario onírico rodeado de cortinas rojas, o la interpretación de Roy Orbison que lleva a cabo Don en un ambiente pretendidamente festivo en el que todos, sin embargo, lo observan paralizados, son descontextualizadas de manera brutal a través de la contaminación de lo siniestro, pasando a hacer referencia a algo oculto, escondido, que aporta un significado terrorífico a la escena: estas insulsas canciones melódicas con letras empalagosas ya no hablan de amor, sino de tortura, locura y crimen. Lo siniestro real es referenciado, además, en *Blue Velvet*, a partir de lo sobrenatural, que hace referencia, en última instancia, a la maldad del mundo escondida tras las apariencias, representada en los símbolos de la oscuridad enunciada por Frank (“Now it’s dark...”) y del fuego, que marca el paso de lo familiar a lo no familiar, metáfora que aparecerá desde esta película en toda la obra de Lynch y que hace referencia, en primer lugar, a los oscuros secretos que arden en el corazón de estas comunidades, en las que “el “otro” del que se había intentado escapar viviendo en un lugar habitado por congéneres casi clónicos (en raza, en clase social) resulta hallarse, metafóricamente, en el corazón mismo del suburbio” (Méndez García, 2013: 125).

Es a partir de entonces cuando la obra de Lynch comienza a configurarse mediante una serie de símbolos concretos que sitúan el origen de lo siniestro más allá de la realidad, en lo que he clasificado al inicio como siniestro fantástico, donde fuerzas maléficas en principio desconocidas rompen violentamente con la tranquilidad de lo familiar, representándose en personajes liminares como el del fantasma, el espectro, el doble o el “habitante entre dos mundos”. Éste tratamiento de lo siniestro se presenta con especial intensidad en *Twin Peaks* (serie y película), que parte del planteamiento dicotómico de la realidad que ya se presentaba en *Blue Velvet* para llevarlo mucho más allá gracias a la disolución de fronteras que he mencionado anteriormente, que le permiten beber de la influencia de gran parte de la tradición gótica y neogótica norteamericana.

El planteamiento de la historia, cuyo desarrollo, debido a su formato, depende en gran parte de la intriga, es bastante parecido al de *Blue Velvet*: nos encontramos ante un pequeño pueblo idílico americano, dedicado fundamentalmente (como Lumberton) al noble oficio de la madera, que poco a poco se nos va descubriendo siniestro a un segundo nivel, subterráneo y oculto, del que los habitantes de la apacible comunidad forman parte. Se desarrolla en *Twin Peaks*, por tanto, el planteamiento del gótico suburbano de la pretendida familiaridad que esconde oscuros secretos de una manera bastante más siniestra, hasta el punto de que ya no sabemos qué es familiar y qué no lo es en una historia cuyo telón de fondo es el incesto dentro de una familia ejemplar, los abusos de un padre a su hija adolescente, cuyo retrato domina todos los espacios, amplia sonrisa siniestra que comienza a perder su familiaridad desde el punto de partida de la serie: su muerte.

Poco a poco, este punto de partida irá perdiendo interés según nos vayamos introduciendo en la vida de sus excéntricos vecinos, personajes con comportamientos insólitos y extravagantes que son la representación de lo siniestro tanto a nivel superficial (una mujer que habla con un tronco, un psicólogo que no se separa de su coco, un afectado general interesado en lo paranormal) como a nivel subterráneo (tráfico de drogas, redes de prostitución, violencia, asesinatos y conspiraciones), en un continuo juego de familiarización y defamiliarización que pasa en muchas ocasiones por lo grotesco y la parodia de lo prototípicamente americano, comenzando por la configuración del anodino pueblo maderero en el que la inocencia de sus gentes parecía estar asegurada. Heredera directa del planteamiento del gótico sureño desde el espacio (aunque el paisaje de *Twin Peaks*, en la frontera de Canadá, no sea el mismo, sí comparte con éste la voluptuosidad del espacio natural en las zonas rurales) y las gentes que lo habitan (en cuanto a su representación rural, donde lo comunitario y lo familiar tienen un gran peso), lleva a cabo una reformulación directa del mismo desde los conceptos nucleares y las características que lo rodean, enunciadas por Long (2001: 1): el hogar, la familia y sus rituales (desde las reuniones familiares a la insana ingesta de rosquillas y café), la celebración de la excentricidad, la presencia de la culpa en todo el pueblo, que se ve involucrado de una u otra manera en la muerte de la joven que alejará la pretendida tranquilidad del pueblo para siempre, la sensación de la pérdida inminente (sólo tenemos que recordar aquí el comienzo del capítulo o las corazonadas de Cooper), la tradición local (la presencia de la industria maderera, en todo momento, desde los títulos de crédito), el extraño humor negro frente a lo trágico (la escena de Leland llorando sobre el ataúd que, atascado, sube y baja de la fosa) y la imposibilidad de dejar el pasado atrás.

El gótico sureño parte así de una extraña realidad que, tratada con ironía y altas dosis de humor negro, hace brotar lo siniestro del ámbito familiar, ofreciendo una dura crítica a la falsa moral rural que parte en muchas de sus manifestaciones de una nostalgia similar a la puritana,



Twin Peaks
(David Lynch, 1990-1991)

siguiendo la línea de muchos de los cuentos de Flannery O'Connor recopilados en *A Good Man Is Hard To Find* y, sobre todo, de los cuentos grotescos de Joyce Carol Oates, que, aunque sureña por adscripción literaria y no por nacimiento, refleja a la perfección la incursión de lo siniestro en las tranquilas y aisladas granjas del sur, representado en la aparición de figuras liminares o en el cumplimiento de extraños presagios que son, como en "Haunted", la representación de deseos y realidades escondidas en la represión más profunda de la tradición. Mediante la aparición de estos espacios liminares y los seres que los habitan David Lynch consigue completar la manifestación de lo siniestro que, sólo revelado en el estado onírico inconsciente a Dale Cooper, entra a formar parte de la realidad mediante una brecha escondida en lo más profundo del pueblo, sus bosques, instaurándose en él tras la comunión de sus habitantes con el Mal al no poder refrenar los deseos más oscuros de su Voluntad, deseos que permiten las idas y venidas de lo siniestro. Para completar esta explicación de lo siniestro a partir de lo fantástico, Lynch parte de la tradición de las leyendas de fantasmas de la época victoriana en torno al fuego como representación de la tensión entre lo familiar y el mundo misterioso y desconocido de la muerte, haciendo que el espectro dominante de the Black Lodge, BOB (cuyo nombre, por banal y familiar, lo hace aún más siniestro), se personi-



Twin Peaks
(David Lynch, 1990-1991)

fique para conseguir “the ultimate effects of the haunted, the uncanny, and the return of the repressed while placing these thoroughly in the depths of American life and American psyche” (Punter, 2002 :108). Estas representaciones monstruosas de lo intersticial que van devorando, como el fuego al que se hace referencia de manera continua, el alma del pueblo, se encuentran, como en “Oh, Whistle and I’ll Come to You, My Lad”, de M.R. James, en el viento mismo, pero el personaje debe, de alguna forma, atraerlas para que puedan entrar a la realidad cotidiana, al ámbito tranquilo del hogar. Para entender al completo la representación de lo siniestro en BOB debemos acudir a la influencia de tres de las representaciones de lo espectral más fructíferas del gótico: la de la presencia inidentificable, la del wendigo y la del doble.

La presencia inidentificable es tratada en el gótico victoriano como un ente siniestro que persigue al protagonista, representación agónica de la represión que se encuentra en muchísimos autores, entre ellos en muchos de los cuentos de E.A. Poe, M.R. James o J.T.S. Le Fanu. En “The Watcher”, de este último, el espectro persigue al protagonista a lo largo del tiempo, al igual que hace BOB con Leland Palmer, causando en él una mezcla de terror y deseo que provocará el encuentro fatídico con la presencia, lo que derivará en la locura tras haber presenciado lo



BOB en el cuerpo de Leland y BOB en forma de lechuza
(*Twin Peaks*, David Lynch, 1990-1991)

irreconocible, lo siniestro desconocido. Esta presencia, por otro lado, es concretizada en una de las leyendas de terror más tradicionales en la ficción norteamericana: la del wendigo, narrada por A.H. Blackwood en "The Wendigo" y August Derleth¹ en "The Dweller in Darkness", entre otros, siendo de este último de quien toma Lynch la configuración del monstruo, cuyo paralelismo se observaba ya en el título que da nombre a la leyenda en *Twin Peaks*, explicada a Cooper por Hawk, "The Dweller on the Threshold". Este monstruo que habita escondido, como el resto de habitantes de the Black Lodge, en el bosque, devora,

1. Tanto Derleth como Blackwood, pertenecientes al "círculo de Lovecraft", pueden clasificarse dentro de la llamada *weird fiction*. La figura del wendigo aparece muchas veces asociada con criaturas y dioses primigenios del escritor de Providence, especialmente con Ithaqua (que adquirió mayor desarrollo en los relatos de Derleth, su creador) y Nyarlathotep, tratándose en ambos casos (especialmente en el primero) de reformulaciones más delimitadas de la figura del wendigo, maligno devorador de almas (y de cuerpos) que causa la locura y la destrucción de los que con él se encuentran. Este ser monstruoso y su amplio desarrollo en la *weird fiction* podría ser un tema a tratar en *Twin Peaks*; sin embargo, no me paro demasiado en ello por tratarse de una de las tantas representaciones de lo siniestro en la obra de Lynch.



El brazo de BOB sale de the Black Lodge, en el círculo de árboles sicomoros del bosque Ghostwood (la referencia es más que evidente) en Twin Peaks (David Lynch, 1990-1991)

metafórica o literalmente, las almas humanas que osen molestarle. Para ello, el wendigo adopta, en muchas de sus versiones, forma humana y/o animal, al igual que hace BOB mediante la posesión del cuerpo de sus “víctimas”, adoptando otras veces, al igual que en el relato de Le Fanu, forma de lechuza. Esta forma cambiante de BOB lo hace, si cabe, más siniestro por monstruoso, siendo una figura liminar en múltiples sentidos.

Pero, si hay una figura intersticial heredada del gótico que cobra importancia en *Twin Peaks*, desde su título, y toda la obra posterior de Lynch, ésa es la del doble, especialmente fructífera como representación siniestra de la semántica de los mundos posibles, “que asigna innumerables dobles a cada individuo” (Doležel, 2003: 265). La temática del doble en el caso de *Twin Peaks* está a medio camino entre el tema de Anfitrión o Doppelgänger (cuyo nombre se debe al relato de E.T.A. Hoffmann, “Der Doppelgänger”) — donde dos individuos con diferentes identidades personales, pero homomórficos en sus propiedades esenciales, coexisten en un mismo mundo— y el propiamente llamado tema del doble, en el que dos encarnaciones alternas de un único individuo coexisten en el mismo mundo de ficción. En este caso, “por regla general, los dobles actúan como antagonistas, como si quisieran demostrar que no



Lost Highway
(David Lynch, 1997)

puede haber sitio para dos encarnaciones del mismo individuo en un solo mundo. Proyectado en una trama, este antagonismo da lugar a una tragedia, esto explica por qué los relatos del doble acaban tan a menudo en asesinato, que, al mismo tiempo, es un suicidio” (Doležel, 2003: 272). Esta temática queda del todo confirmada en las últimas escenas del capítulo 29, donde, en el mundo posible de the Red Room, Cooper se enfrenta a su antagonista, la parte sombría de su propia alma.

El tema del doble, en este segundo sentido, es desarrollado extensamente en *Lost Highway*, donde los protagonistas cambian de cuerpo, de manera abyectamente siniestra, como en *The Strange Case of Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, de R. L. Stevenson, sin poder encontrarse nunca. En este caso, así como en *Mulholland Dr.*, aunque también persisten muchos de los tratamientos de lo siniestro aparecidos antes en su obra, cobran especial importancia los espacios irreales, tales como el onírico por el que ya viajara el Randolph Carter de Lovecraft o el de la realidad alternativa. La superposición de estos espacios tiene como consecuencia la desaparición de las barreras cognitivas para aquéllos personajes que, como Dale Cooper, son capaces de conocer ambas realidades. Es precisamente la desaparición de estas barreras la que provoca lo siniestro por irreconocible, causando en el sujeto el terror y la locura, tan común



Mulholland Dr.
(David Lynch, 2001)

en los protagonistas, desde Drácula, de la ficción gótica. La desaparición de estas barreras, por otro lado, permite la salida a la superficie de toda una serie de personajes que, corporeizados desde el sueño, acabarán controlando las mentes de los protagonistas, tales como el Mystery Man de *Lost Highway* o el monstruoso hombre mugriento de *Mulholland Dr.*, capaces de jugar con el tiempo y el espacio, llevando a cabo una “strange temporalization in the service of temporalizing the strange” (Paice, 2009: 150) que tiene como consecuencia la instauración de un tiempo cíclico de una superficie espacial porosa llena de espacios escondidos donde lo siniestro y lo esquizofrénico son las reglas generales.

La entrada a estos mundos escondidos, tan comunes en lo que David Punter (2013: 213 y ss.) denomina “gótico esquizofrénico”, sólo es posible a través del miedo, un terror siniestro que, en primera instancia, aflora en el personaje como consecuencia de la represión que gobierna el mundo superficial. Allí, donde todo lo humano se desfamiliariza mediante la actuación teatral y lo sobrenatural aparece naturalizado mediante códigos extraños que obligan al personaje a entrar de lleno en ese mundo siniestro para intentar comprenderlo, lo irrefutablemente familiar es profundamente perverso y está situado en el alma de lo nacional. Ante esta situación, es comprensible que se prefiera el

silencio, como en el club de *Mulholland Dr.*, al lenguaje, haciendo que se elija la muerte frente a la vida en lo que puede considerarse una reivindicación de la Otredad llevada al extremo ante el fracaso de la identidad personal y familiar, siendo más siniestro lo superficial que lo oculto.

Referencias Bibliográficas:

- BLACKWOOD, Algernon Henry. "The Wendigo". En *The Ithaqua Cycle*. Hayward: Chaosium Inc., 2006, pp. 1-39.
- BURKE, Edmund. *A Philophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. New York: Routledge, 2008.
- DERLETH, August. "The Dweller in Darkness". *Weird Tales*. November 1944, pp. 8-30. Consulta en línea. < <http://www.unz.org/Pub/WeirdTales-1944nov-00008> > [Última consulta: 17 de octubre de 2014].AAAAAA
- DOLEŽEL, Lubomir. "Una semántica para la temática: el caso del doble". VV.AA. *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco/ Libros, 2003.
- FREUD, Sigmund. *Lo siniestro*. Barcelona: José J. de Olañeta Editor, 1979.
- HURLEY, Kelly. *The Gothic Body*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- JACKSON, Shirley. "The Lottery". Mankato: Creative Education, 2008.
- JACKSON, Shirley. *The Haunting of Hill House*. London: Penguin Classics, 2009.
- JAMES, Montague Rhodes. "Oh, Whistle, and I'll Come to You, My Lad". En *Complete Ghost Stories*. London: Collector's Library, 2007, pp. 109-134.
- KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004.
- LE FANU, Joseph Thomas Sheridan. "The Watcher". En *The Watcher and Other Weird Stories*. London: Downey & Co., 2012, pp. 3-64.
- LONG, Judy. "What Is Southern, Anyway". En *Harriette Austin Writers Conference*. Athens: Hill Street Press, 2001. Consulta en línea. <http://www.knowsouthernhistory.net/Articles/Culture/what_is_southern.html>. [Última consulta: 16 de octubre de 2014].
- MÉNDEZ GARCÍA, Carmen. "Gótico y espacios suburbanos en la literatura posmoderna estadounidense". *Herejía y Belleza*, N° 2, 2014, pp. 115-130.
- O'CONNOR, Flannery. *A Good Man Is Hard to Find*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.
- OATES, Joyce Carol. "Haunted". En *Haunted: Tales of the Grotesque*. Ontario: Penguin Books, 1994, pp. 3-25.
- PAICE, Brett. *Postmodern American Gothic: The Politics of Fear in the Works of Thomas Pynchon, David Lynch, and Steve Erickson*. Notre Dame: University of Notre Dame, 2009.

- PUNTER, David. "Scottish and Irish Gothic". En VV.AA. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 105-124.
- PUNTER, David. *The Literature of Terror*. Vol. 2. New York: Routledge, 2013.

Filmografía:

- *Blue Velvet*. Dir. David Lynch. De Laurentiis Entertainment Group, 1986.
- *Eraserhead*. Dir. David Lynch. American Film Institute, 1977.
- *Lost Highway*. Dir. David Lynch. October Films/CiBy 2000, 1997.
- *Mulholland Dr.* Dir. David Lynch. Les Films Alain Sarde/Asymmetrical Productions, 2001.
- *The Elephant Man*. Dir. David Lynch. Brookfilms, 1980.
- *Twin Peaks*. Cread. David Lynch y Mark Frost. Lynch/Frost Productions/Propaganda Films, 1990-1991.

