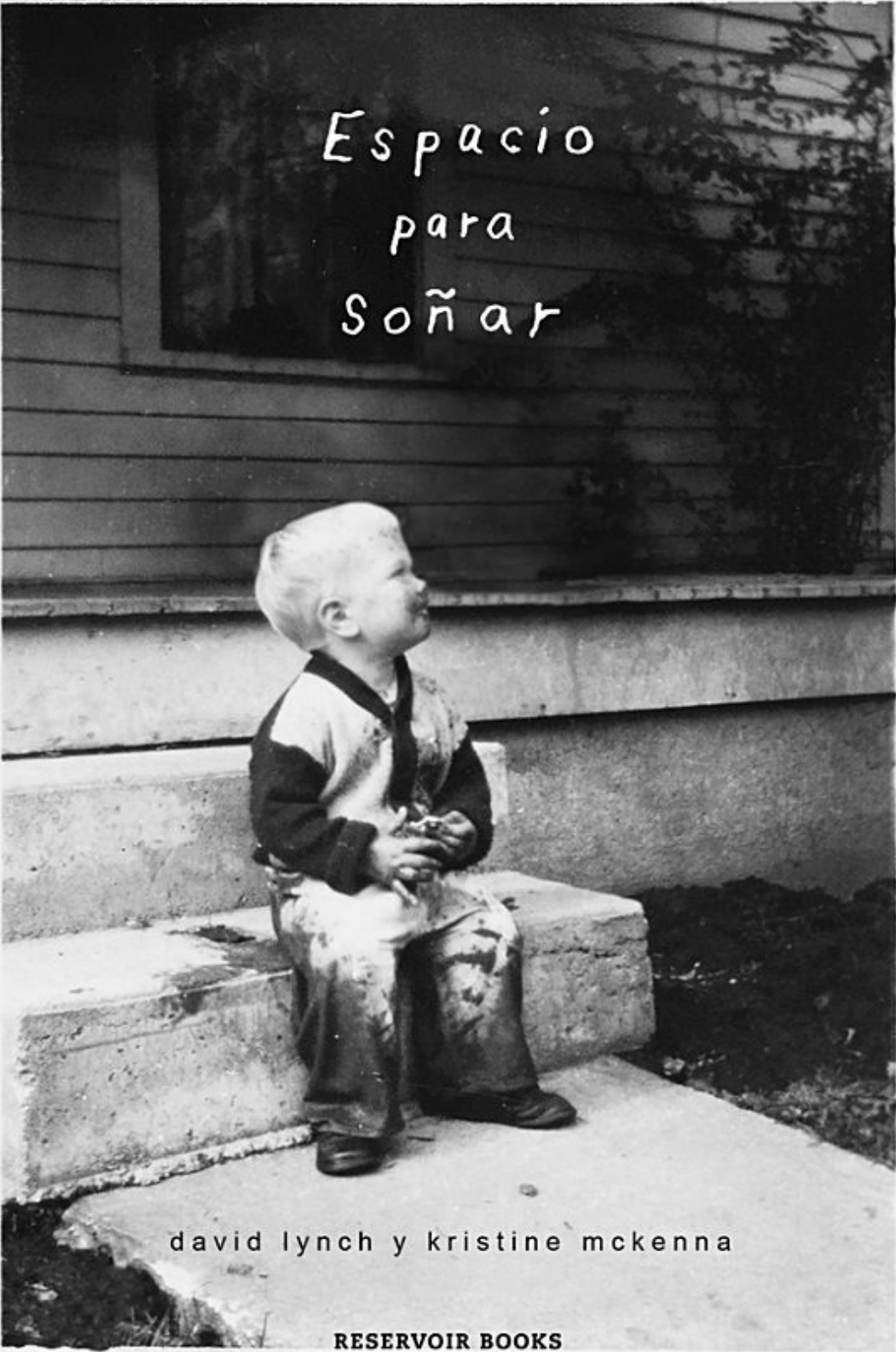


Espacio
para
Soñar

david lynch y kristine mckenna

RESERVOIR BOOKS



Espacio
para
Soñar

david lynch y kristine mckenna

RESERVOIR BOOKS



Lynch en la histórica Case Study House n.º 22 de Pierre Koenig en las Hollywood Hills, rodando un spot publicitario para L'Oréal en 2004. Fotografía de Scott Ressler.



Lynch filmando en el centro de Los Ángeles durante la producción de *Cabeza borradora*, 1972. Fotografía de Catherine Coulson.

SÍGUENOS EN
megustaleer



@megustaleerebooks



@reservoirbooks



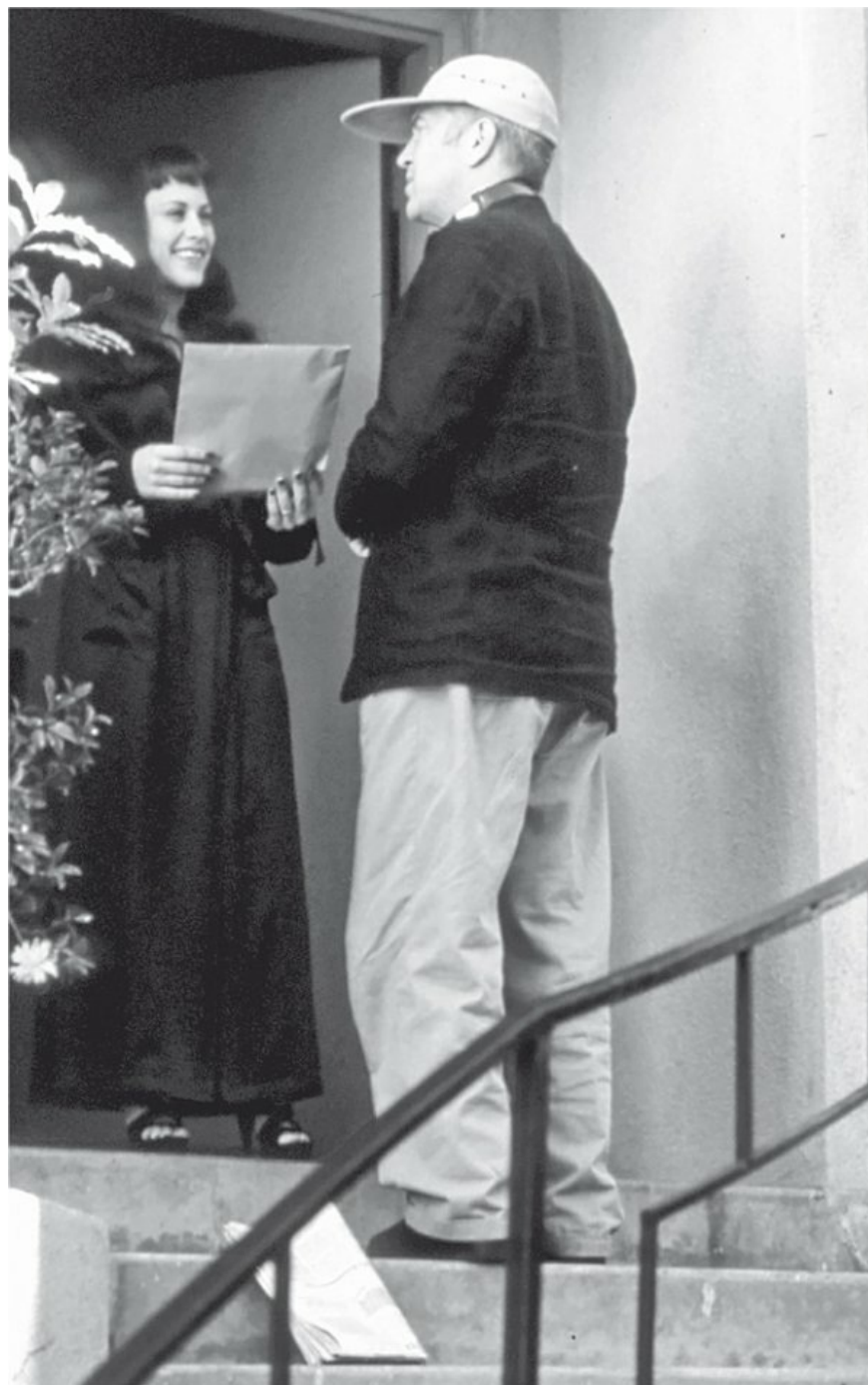
@reservoirbooks



@megustaleer

Penguin
Random House
Grupo Editorial

*Dedicado a Su Santidad el Maharishi Mahesh Yogi
y a la familia del mundo*



Lynch y Patricia Arquette en 1995 durante el rodaje de *Carretera perdida* en la casa de Lynch de Hollywood. Cortesía de mk2 Films. Fotografía de Suzanne Tenner.

INTRODUCCIÓN

Cuando hace unos años decidimos escribir juntos *Espacio para soñar*, nos marcamos dos objetivos. El primero era que se acercara lo más posible a la biografía definitiva; es decir, que todos los hechos, las cifras y las fechas sean correctos, y que todos los que guardan relación con ella consten y sean tomados en cuenta. En segundo lugar, queríamos que la voz del sujeto de la biografía tuviera un papel destacado en la narración.

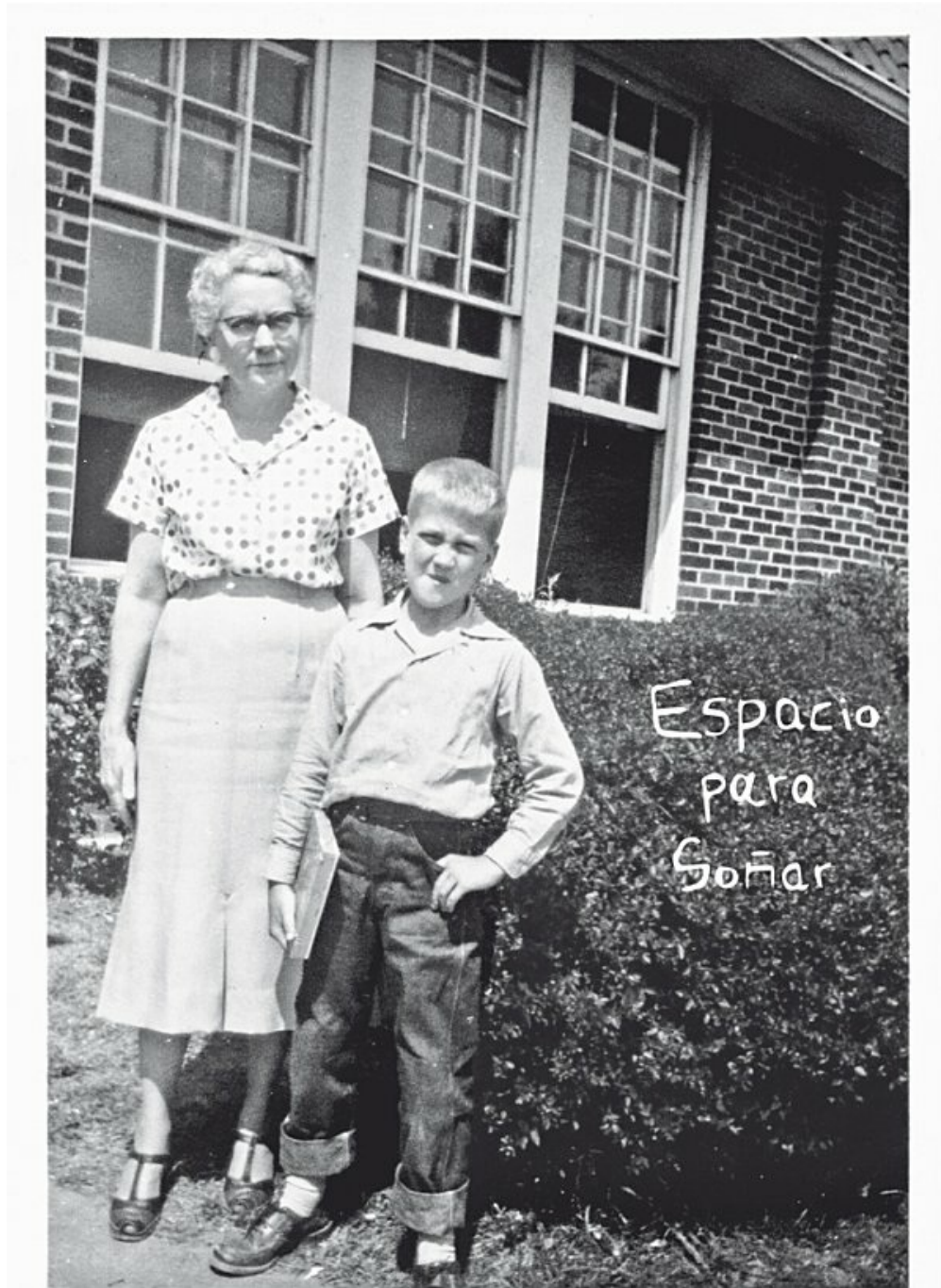
Para ello concebimos un método de trabajo que puede parecer extraño, pero que aporta un ritmo que confiamos en que el lector aprecie. Uno de los dos (Kristine) escribiría primero un capítulo utilizando las herramientas habituales de una biografía, como son la labor de documentación y las entrevistas a más de cien personas: familiares, amigos, exesposas, colaboradores, actores y productores. A continuación el otro (David) revisaría ese capítulo, enmendando errores o inexactitudes, y, utilizando los recuerdos de los demás para desenterrar los suyos, redactaría su propio capítulo. En pocas palabras, lo que el lector se dispone a leer es una conversación entre una persona y su propia biografía.

No establecimos unas reglas básicas ni declaramos límites cuando nos embarcamos en este proyecto. Las numerosas personas que se prestaron a ser entrevistadas fueron libres de dar su versión de los hechos. El libro no pretende ser una exégesis sobre las películas y las

obras de arte que forman parte de la historia, de las que hay bibliografía de sobra. Se trata de una crónica de los hechos sucedidos, no una explicación de lo que significan tales hechos.

Al llegar al final de nuestra colaboración los dos teníamos la impresión de que el libro se quedaba corto y de que apenas rascaba la superficie de la historia que contaba. La conciencia humana es demasiado vasta para confinarla entre las cubiertas de un libro, y cada experiencia tiene demasiados elementos a tener en cuenta. En resumen, aspirábamos a que esta biografía fuera la definitiva, pero sigue siendo un mero esbozo.

DAVID LYNCH Y KRISTINE MCKENNA



Lynch y su maestra de segundo, la señora Crabtree, en Durham, Carolina del Norte, c. 1954.
«Fue la única vez que saqué todo sobresalientes.» Fotografía de Sunny Lynch.



Lynch con su hermano pequeño, John Lynch, en Spokane, Washington, c. 1953. «Fuimos en ese coche cruzando el país cuando nos fuimos a vivir a Durham. Mi padre hizo ese viaje con el brazo en cabestrillo porque había estado arreglando un carro oxidado para mi hermana y se cortó el tendón de la mano.» Fotografía de Donald Lynch.



Edwina y Donald Lynch, c. 1944. «Mi padre era el jefe de la sala de máquinas de un destructor del Pacífico. A él y a un grupo de colegas les encargaron fabricar cortinas de humo y mi padre preparó una especie de mejunje de su invención, y todos declararon que, sin lugar a dudas, el mejor humo era el suyo.» Fotografía de Arthur Sundholm.

La madre de David Lynch era de ciudad y su padre, de campo. Este es un buen punto de partida, pues nos hallamos ante una historia de dualidades. «Todo se encuentra en un estado tan tierno, toda esa carne, y es un mundo imperfecto», ha observado Lynch, y es fundamental para comprender todo lo que ha hecho.[1] Vivimos en un universo de opuestos, un lugar donde coexisten en una tregua precaria el bien y el mal, el espíritu y la materia, la fe y la razón, el amor inocente y la lujuria carnal; la obra de Lynch habita en el complejo terreno donde lo bello y lo maldito colisionan.

La madre de Lynch, Edwina Sundholm, era descendiente de inmigrantes finlandeses y se crio en Brooklyn. Creció en medio del humo y el hollín de las ciudades, el olor a aceite y a gasolina, el artificio y la aniquilación de la naturaleza; todo ello constituye una parte esencial de Lynch y de su visión del mundo. Su bisabuelo paterno se asentó en un terreno cedido por el gobierno en la región del trigo cercana a Colfax, Washington, donde en 1884 nació su hijo, Austin Lynch. Aserraderos y árboles altísimos, olor a hierba recién cortada, cielos nocturnos tachonados de estrellas que solo se ven lejos de las ciudades... todo eso también forma parte de Lynch.

El abuelo de David Lynch, Austin Lynch, fue granjero como su padre en la tierra recién adquirida; en un funeral conoció a Maude Sullivan, una joven de Saint Maries, Idaho, y al cabo de un tiempo se

casó con ella. «Maude era culta y educó a nuestro padre para que tuviera mucha motivación», comentó la hermana de Lynch, Martha Levacy, refiriéndose a su abuela, que era maestra en una escuela de una sola aula en las tierras que su marido y ella tenían en propiedad cerca de Highwood, Montana.[2]

Austin y Maude Lynch tuvieron tres hijos: el padre de David Lynch, Donald, fue el segundo y nació el 4 de diciembre de 1915 en una casa sin agua corriente ni electricidad. «Vivía en un paraje desolado y le encantaban los árboles porque en la pradera no había ninguno — señaló el hermano de David, John—. Decidido a no ser granjero y vivir en la pradera, estudió ingeniería forestal.»[3]

Donald Lynch hacía un posgrado en entomología en la Universidad de Duke de Durham, Carolina del Norte, cuando, en 1939, conoció a Edwina, que estaba especializándose en alemán e inglés. Sus caminos se cruzaron durante una excursión por el bosque en la que a ella le llamaron la atención sus modales cuando él le sostuvo una rama baja para que pasara. Los dos sirvieron en la marina durante la Segunda Guerra Mundial, pero en cuanto esta terminó se casaron. La ceremonia se celebró el 16 de enero de 1945 en la capilla de la marina de Mare Island, California, a treinta y siete kilómetros al nordeste de San Francisco. Poco después Donald se puso a trabajar como investigador científico para el Departamento de agricultura de Missoula, Montana. Fue allí donde él y su mujer empezaron a formar una familia.

David Keith Lynch fue su primer hijo. Nació en Missoula el 20 de enero de 1946, y tenía dos meses cuando la familia se fue a vivir a Sandpoint, Idaho, adonde el departamento de agricultura había trasladado a su padre. Todavía vivían allí cuando en 1948 nació el hermano menor de David, John. Pero él también vino al mundo en

Missoula, pues Edwina Lynch, a quien llamaban Sunny, regresó para dar a luz. Ese mismo año la familia se trasladó a Spokane, Washington, donde en 1949 nació Martha. Pasaron 1954 en Durham mientras Donald finalizaba sus estudios en Duke, luego regresaron un breve período a Spokane y en 1955 se establecieron en Boise, Idaho, donde vivieron hasta 1960. Allí fue donde David Lynch pasó los años más importantes de su niñez.

Nunca ha habido un período mejor para ser niño en Estados Unidos que el que siguió a la Segunda Guerra Mundial. La guerra de Corea terminó en 1953; el tranquilizador pero acartonado presidente Dwight Eisenhower permaneció en la Casa Blanca dos mandatos, de 1953 a 1961; el mundo normal todavía prosperaba y no parecía haber muchos motivos de preocupación. Pese a ser la capital del estado de Idaho, en aquella época Boise era una pequeña ciudad y los niños de clase media que crecieron en ella gozaron de un nivel de libertad que hoy día resulta inimaginable. Entonces no se solía invitar a los amigos a jugar a casa y los niños se limitaban a vagar por las calles del vecindario, inventándose sus cosas y sus planes; esa fue la clase de niñez que Lynch conoció.

«La niñez fue realmente mágica para nosotros, sobre todo en verano, y mis mejores recuerdos de David se remontan a los veranos —recordaba Mark Smith, que era uno de los amigos íntimos de Lynch en Boise—. Entre la puerta trasera de mi casa y la de David había menos de diez metros, y en cuanto nuestros padres nos daban de desayunar, salíamos corriendo por la puerta y nos pasábamos el día entero jugando. En el vecindario había muchos descampados, y cogíamos las palas de nuestros padres y cavábamos grandes fuertes

subterráneos en los que nos tumbábamos. Estábamos en la edad de jugar a soldados.»[4]

Tanto el padre como la madre de Lynch tenían dos hermanos y, salvo uno, todos estaban casados y con hijos, de modo que era una gran familia de muchos tíos y primos, y de vez en cuando todos se reunían en la casa de los abuelos maternos de Lynch en Brooklyn. «La tía Lily y el tío Ed eran cariñosos y acogedores, y su casa de la calle Catorce era como un refugio; Lily tenía una gran mesa que ocupaba la mayor parte de la cocina y nos juntábamos todos allí — recordaba la prima de Lynch, Elena Zegarelli—. Cuando llegaban Edwina y Don con sus hijos era un gran acontecimiento, y Lily preparaba una gran comida y venían todos.»[5]

Los padres de Lynch eran personas excepcionales, a decir de todos. «Nuestros padres nos dejaban hacer cosas un tanto extravagantes que ahora nadie haría —comentó John Lynch—. Eran abiertos y no intentaban obligarnos a ir en una dirección u otra.» La primera mujer de David Lynch, Peggy Reavey, señaló: «Algo que David me dijo acerca de sus padres y que me pareció extraordinario era que, si uno de sus hijos tenía una idea sobre algo que quería hacer o estudiar, se lo tomaban totalmente en serio. Tenían un taller donde hacían toda clase de cosas e inmediatamente surgía la pregunta: ¿Cómo hacemos que esto funcione? Pasaba de ser algo que tenías en la cabeza a estar fuera en el mundo con una rapidez asombrosa, y eso era algo poderoso.

»Los padres de David animaban a sus hijos a ser ellos mismos — continuó Reavey—, pero el padre tenía unas normas de conducta muy definidas. No permitía que trataras mal a la gente, y si había algo que se te daba bien, se mostraba exigente. El criterio de David cuando se trata de hacer las cosas es impecable, y estoy segura de

que su padre influyó en ello».[6]

El amigo de la infancia, Gordon Templeton, recordaba a la madre de Lynch como «una gran ama de casa. Confeccionaba ella misma la ropa de sus hijos y era una gran costurera».[7] Además, los padres de Lynch tenían gestos románticos —«Se cogían de la mano y se despedían con un beso», comentó Martha Levacy—, y al firmar la correspondencia, la madre a menudo dibujaba un sol al lado de su nombre, «Sunny», y un árbol al lado del de su marido, «Don». Eran presbiterianos devotos. «Constituía una parte importante de nuestra educación —señaló John Lynch— e íbamos a la escuela dominical. Entre nuestros vecinos los Smith y nuestra familia existían fuertes contrastes. Los domingos todos los Smith se subían a su Thunderbird descapotable e iban a esquiar, y el señor Smith se fumaba un cigarrillo. Nosotros nos subíamos al Pontiac e íbamos a la iglesia. David pensaba que los Smith eran geniales mientras que nuestra familia le parecía aburrida.»

La hija de David, Jennifer Lynch, recuerda a su abuela como una mujer «remilgada y correcta que participaba activamente en su iglesia. Sunny también tenía un gran sentido del humor y adoraba a sus hijos. Nunca tuve la sensación de que tratara con favoritismo a David, pero él era sin duda el que más espacio mental le ocupaba. Mi padre quería mucho a sus padres, pero también desdeñaba toda esa bondad, la valla blanca y demás. Tiene una idea romántica de todo eso, pero al mismo tiempo lo aborrecía porque lo que él quería era fumar y entregarse a la vida del arte, y ellos en cambio iban a la iglesia y todo era perfecto, tranquilo y bueno. Le volvía un poco loco.»[8]

Los Lynch vivían en un callejón sin salida en la que vivían varios chicos de edad similar a pocas casas unos de otros, y todos se

hicieron amigos. «Éramos unos ocho —dijo Templeton—. Willard “Winks” Burns, Gary Gans, Riley “Riles” Cutler, yo, Mark y Randy Smith y David y John Lynch, y nos comportábamos como hermanos. A todos nos gustaba la revista *Mad*, íbamos a todas partes en bicicleta, pasábamos mucho tiempo en la piscina en verano e íbamos a las casas de nuestras amigas a escuchar música. Teníamos mucha libertad, nos dejaban estar fuera de casa hasta las diez de la noche, tomábamos el autobús solos para ir al centro y nos cuidábamos los unos a los otros. Y David caía bien a todo el mundo. Era simpático, sociable, poco pretencioso, leal y solícito.»

Lynch parece haber sido un chico espabilado que anhelaba una clase de sofisticación que no era fácil encontrar en Boise en la década de 1950, y ha confesado que de niño deseaba «que pasara algo extraordinario». Por primera vez la televisión llevaba a los hogares norteamericanos realidades alternativas y empezaba a socavar el carácter regional único de las ciudades y los pueblos de todo el país. Cabe imaginar que un niño intuitivo como Lynch percibió el profundo cambio que comenzaba a transformar el país. Al mismo tiempo, él era muy de su época y de su tierra, además de un dedicado miembro de los Boy Scouts; de adulto de vez en cuando ha promocionado su título de Eagle Scout, el máximo rango que se puede alcanzar en esta organización juvenil.

«Estuvimos juntos en la tropa 99 —señaló Mark Smith—. Hacíamos muchas actividades, como natación, aprender a hacer nudos, o un campamento de supervivencia de una sola noche donde un tipo nos enseñó qué se podía comer en el bosque para sobrevivir, cómo atrapar una ardilla y cocinarla, etcétera. Tuvimos unas cuantas sesiones en las que aprendimos a hacer todo eso y luego fuimos a las montañas a sobrevivir. Antes de irnos nos compramos todas las

golosinas que pudimos, pero en menos de una hora ya nos las habíamos comido todas. Luego llegamos a un lago y nos dijeron que pescáramos un pez, pero nadie pudo, y al hacerse de noche creíamos que íbamos a morir de hambre. Entonces nos fijamos en un avión que volaba en círculos sobre nuestras cabezas y que dejó caer una caja en un paracaídas. Fue todo un espectáculo. La caja estaba llena de provisiones como huevo en polvo, y sobrevivimos.»

Lynch era de esos niños que tienen un don nato para dibujar, y a una edad muy temprana se puso de manifiesto su talento artístico. Su madre se negaba a darle libros de colorear pues le parecía que restringían la imaginación, y su padre le traía de la oficina mucho papel cuadriculado; Lynch disponía de todos los materiales que necesitaba y siempre lo alentaban a ir donde su imaginación lo llevara cuando se sentaba a dibujar. «Eso era poco después de la guerra y estábamos rodeados de excedentes del ejército, así que yo dibujaba pistolas y cuchillos —ha recordado Lynch—. Aviones de combate, bombarderos y cazas, Tigres Voladores y ametralladoras Browning automáticas refrigeradas por agua.»[9]

«Casi todos los niños llevaban camisetas vulgares entonces —recordaba Martha Levacy—, y David empezó a diseñar camisetas individualizadas para todos los niños del vecindario con rotuladores Magic Markers y todos le compraron una. Recuerdo que nuestro vecino, el señor Smith, le compró una para un amigo que iba a cumplir cuarenta años. David hizo un dibujo al estilo de “La vida empieza a los 40” de un hombre que mira fijamente a una mujer atractiva.»

Lynch era un niño carismático y con talento que «sin duda atraía a la gente —comentó Smith—. Despertaba mucha simpatía y puedo imaginármelo fácilmente dirigiendo un plató de cine; derrochaba

energía, y siempre tenía muchos amigos porque hacía reír. Tengo un recuerdo de todos sentados en la acera en quinto curso, leyéndonos unos a otros la revista *Mad* y riéndonos a carcajadas, y cuando vi el primer episodio de *Twin Peaks* reconocí la misma clase de humor». La hermana de Lynch coincidió en que «gran parte del humor de ese período de nuestra vida está presente en la obra de David».

Lynch fue delegado de clase en séptimo y tocaba la trompeta en la banda del colegio. Como la mayoría de los habitantes en buena condición física de Boise, esquiaba y nadaba —se le daban bien ambos deportes, señaló su hermana—, y jugaba como primera base en la liga menor de béisbol. También le gustaba el cine. «Si iba a ver una película que yo no había visto, cuando volvía a casa me la contaba con todo lujo de detalles —comentó John Lynch—. Recuerdo que le gustó especialmente una que se titulaba *El hombre que mató a Liberty Valance*, no paraba de hablar de ella.» La primera película que Lynch recuerda haber visto fue *Cabalgata de pasiones*, un drama deprimente dirigido por Henry King en 1952 que culmina con el protagonista abatido a tiros en una barbería. «La vi con mis padres en un autocine, y recuerdo una escena de un tipo sentado en una silla de barbero que es acribillado con una metralleta, y otra escena de una niña que juega con un botón y de pronto sus padres se dan cuenta que se ha atragantado con él. Sentí verdadero horror.»

A la luz de la obra que Lynch empezó a producir, no sorprende que sus recuerdos de la niñez sean una mezcla de oscuridad y luz. Tal vez el trabajo de su padre con árboles enfermos le imbuyera de una mayor conciencia de lo que ha descrito como «un dolor terrible, un deterioro» que se esconde bajo la superficie de las cosas. Sea cual sea la razón, Lynch era más sensible de lo normal a la entropía que empieza al instante devorando todo lo nuevo, y que le producía

desasosiego. Los viajes que hacía con la familia para visitar a sus abuelos en Nueva York también le causaban desazón, y ha recordado que se quedaba muy perturbado por lo que encontraba allí. «Las cosas que me afectaban no eran nada comparadas con las sensaciones que me provocaban —ha admitido—. Creo que la gente tiene miedo, aunque no sepa lo que lo causa. A veces alguien entra en una habitación y nota que pasa algo, y cuando yo iba a Nueva York esa sensación me cubría como una manta. En medio de la naturaleza el miedo es diferente, pero también existe. Pueden pasar cosas horribles en el campo.»

En 1988 Lynch pintó un cuadro titulado *Boise, Idaho* que habla de esa clase de recuerdos. En el cuadrante derecho inferior de un campo negro se ve la silueta del estado, rodeada de pequeñas letras pegadas en las que se lee el título del cuadro. Cuatro líneas verticales irregulares interrumpen el campo negro, y a la izquierda de la imagen plana una especie de tornado amenazador parece estar avanzando hacia el estado. Es una imagen perturbadora.

Al parecer las corrientes más turbulentas que discurrían por la mente de Lynch no eran evidentes para sus compañeros de juegos de Boise. «Cuando ves ese coche negro subir serpenteando la colina en *Mulholland Drive* —comentó Smith—, sabes que va a pasar algo escalofriante. Esa no es la persona que era David de niño. La oscuridad que veo en su obra me sorprende y no sé de dónde viene.»

Lynch tenía catorce años cuando en 1960 trasladaron a su padre a Alexandria, Virginia, y la familia se mudó de nuevo. Smith recordaba que «cuando se marchó, fue como si alguien hubiera quitado la bombilla de la farola de la calle. La familia de David tenía un Pontiac de 1950, de modo que encima del capó destacaba el emblema de la marca, que es la cabeza de un nativo americano. Como se le había

roto la nariz nos referíamos al coche como el Jefe Nariz Rota, y antes de trasladarse se lo vendieron a mis padres». Gordon Templeton también recuerda el día que se fueron los Lynch. «Se fueron en tren y fuimos unos cuantos en bicicleta a la estación para despedirnos. Fue un día triste.»

Aunque Lynch floreció como estudiante en el instituto de Alexandria, los años que pasó en Boise siempre han ocupado un lugar especial en su corazón. «Cuando imagino Boise, veo el optimismo cromado de los eufóricos años cincuenta», ha dicho. Con la familia Lynch se fueron también otros vecinos, y John Lynch recordaba a David diciendo: «Fue entonces cuando acabó la música».

Lynch había empezado a dejar atrás la niñez cuando se marchó de Boise. Todavía recuerda lo consternado que se quedó al enterarse de que se había perdido el debut de Elvis Presley en *The Ed Sullivan Show*, y ya estaba seriamente interesado en las chicas cuando la familia se trasladó. «David empezó a ir detrás de una chica muy guapa —contó Smith—. Estaban muy enamorados.» La hermana de Lynch recuerda que «David siempre tenía novia, desde que era muy joven. Cuando estaba en la secundaria me contó que había besado a todas las chicas en un paseo en carreta que dio con su clase de séptimo.»

Lynch regresó a Boise en verano después de acabar el noveno curso en Virginia y pasó varias semanas quedándose en casas de amigos. «Cuando volvió parecía cambiado —recordó Smith—. Había madurado y vestía de otra forma, con un estilo único, y sus pantalones negros y camisas negras chocaban en nuestro grupo. Se le veía realmente seguro de sí mismo, y cuando nos habló de sus experiencias en Washington, D.C., nos quedamos impresionados.

Tenía una sofisticación que me hizo pensar: “Mi amigo se ha ido a algún lugar que me sobrepasa”.

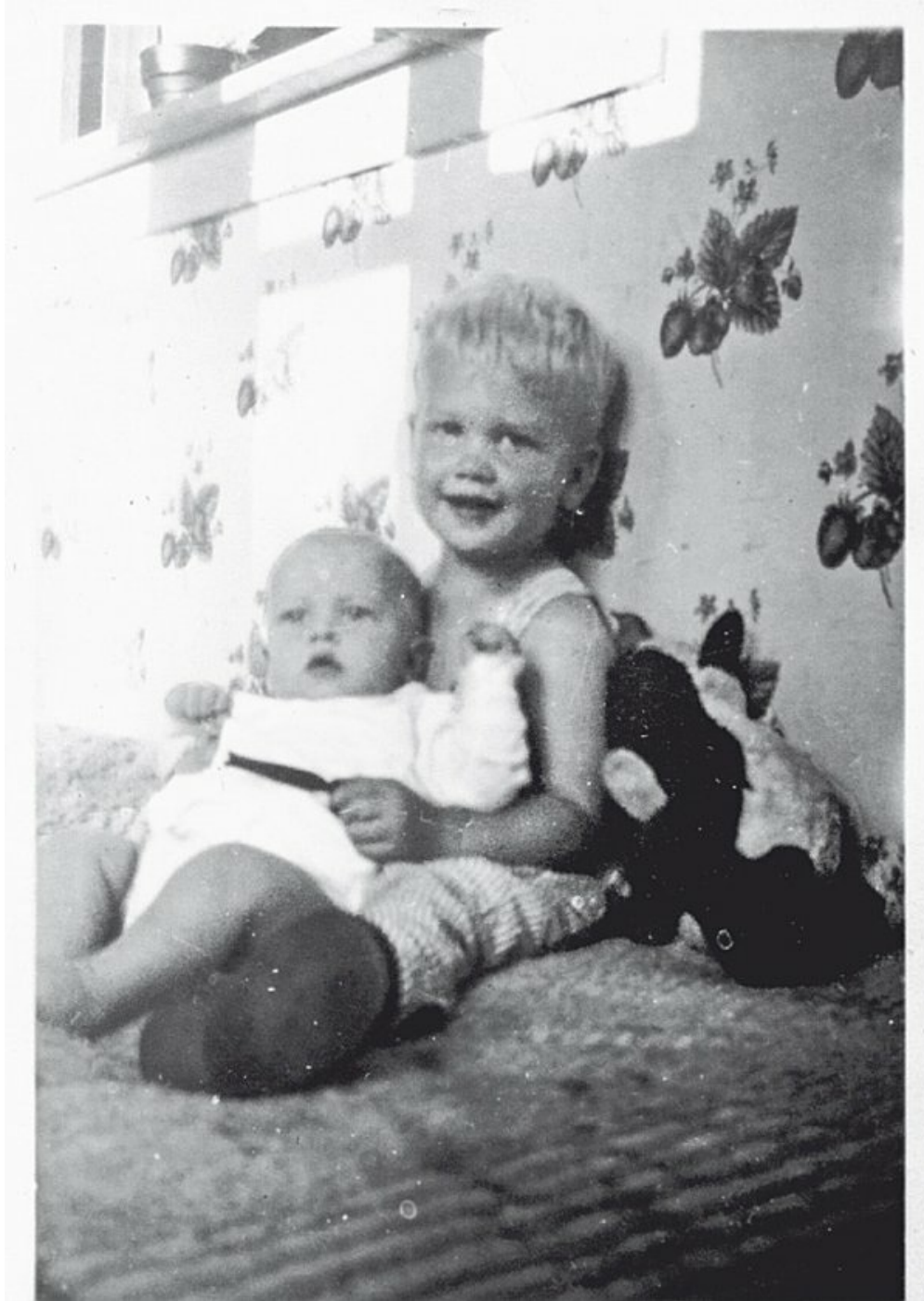
»Después del instituto David dejó de venir a Boise y perdimos el contacto —continuó Smith—. Mi hija pequeña es fotógrafa y vive en Los Ángeles, y en 2010 el fotógrafo para el que trabajaba de ayudante le dijo un día: “Hoy fotografiaremos a David Lynch”. En un descanso de la sesión fotográfica, ella se acercó a él y le dijo: “Señor Lynch, creo que podría haber conocido a mi padre. Se llama Mark Smith y es de Boise”. “Me tomas el pelo, ¿no?”, le respondió David, y la siguiente vez que visité a mi hija, lo fui a ver a su casa. No lo había visto desde la secundaria y me dio un fuerte abrazo mientras decía a toda la gente de su oficina: “Quiero que conozcáis a Mark, mi hermano”. David es muy leal, y se mantiene en contacto con mi hija; como padre, me alegro de que David esté allí. Ojalá fuera vecino mío.»

La década de 1950 nunca se ha desvanecido del todo para Lynch. Madres con vestidos camiseros de algodón sacando pan recién hecho del horno; padres de pecho fornido con camisas de sport asando carne en una barbacoa o yendo a trabajar con americana y corbata; los omnipresentes cigarrillos —en los años cincuenta todo el mundo fumaba—, el rock and roll clásico; las camareras con graciosos gorritos; las chicas con calcetines cortos y zapatos planos bicolor, jerséis y faldas plisadas a cuadros... esos son todos los elementos que forman parte del vocabulario estético de Lynch. Sin embargo, el aspecto más relevante que permaneció con él es la atmósfera: el brillante barniz de inocencia y bondad, las fuerzas oscuras que palpitaban por debajo, y la sensualidad encubierta que

dominó esos años se erigieron en piedra angular de su arte.

«El vecindario donde se filmó *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*) se parece mucho al nuestro de Boise, y a media manzana de nuestra casa había un horripilante bloque de pisos como el de la película», señaló John Lynch. Las idílicas estampas estadounidenses con que empieza *Terciopelo azul* provienen de *Good Times on Our Street*, un libro infantil que se ha quedado permanentemente grabado en la mente de David. «El paseo en coche de *Terciopelo azul* también está inspirado en una experiencia en Boise. David y varios de sus colegas se apretujaron una vez en el coche de un chico mayor que ellos que se jactaba de conducir a más de ciento sesenta kilómetros por hora por Capital Boulevard. Creo que fue una experiencia aterradora, con ese loco al volante de un bólido trucado, y a David se le quedaría grabada. Gran parte de su obra se inspira en su niñez.»

Lynch hace alusión a su niñez en su obra, pero su impulso creativo y todo lo que ha producido no pueden reducirse a una simple ecuación. Podemos diseccionar la infancia de alguien en busca de claves que expliquen a la persona en que se ha convertido, pero por regla general no hay un hecho instigador, un *Rosebud*. Simplemente salimos con algo de lo que somos. Lynch llegó con una capacidad de disfrute extraordinaria y un deseo de dejarse seducir, y se mostró seguro y creativo desde el principio. Él no era uno de los chicos que se compraban una camiseta con un dibujo irreverente. Era el chico que las hacía. «David era un líder nato», comenta su hermano John.



John y David Lynch en Sandpoint, Idaho, c. 1948. Fotografía de Sunny Lynch.



De izquierda a derecha: David, John y Martha Lynch en los escalones de la casa de los Lynch en Spokane, Washington, c. 1950. Fotografía de Sunny Lynch.



Tocando la trompeta con amigos en la calle donde vivían en Boise, Idaho. «Eso es justo delante de mi casa, hacia 1956. Un día nos pusimos a tocar música. No sé quiénes son los niños que llevaban la melodía, pero el de la trompeta soy yo, y Mike Johnson y Riley Cutler están al trombón. El chaval que camina delante de nosotros es Randy Smith. Lo llamábamos Pud.» Fotografía de Mark Smith.

Es un detalle que mi hermano diga de mí que era un líder nato, pero yo fui un chaval normal y corriente. Tenía buenos amigos, no pensaba en si era o no popular y jamás me sentí diferente a nadie.

Se podría decir que el abuelo Sundholm, el padre de mi madre, era un hombre de clase trabajadora. En el taller de carpintero que tenía montado en el sótano había unas herramientas fantásticas, y tenía por allí unas cómodas de madera que eran una maravilla, con sus mecanismos de cierre incorporados y qué sé yo. Por lo visto, esa rama de mi familia eran buenos ebanistas; habían construido armarios para tiendas de la Quinta Avenida. Cuando yo era muy pequeño, mi madre me llevaba en tren a ver a esos abuelos. Recuerdo que era invierno y que mi abuelo me llevaba de paseo en el cochecito. Parece ser que yo hablaba mucho. Le decía cosas al quiosquero de Prospect Park; y creo que también sabía silbar. Era un niño feliz.

Justo después de nacer yo nos mudamos a Sandpoint, Idaho, y lo único que recuerdo de Sandpoint es estar sentado en un charco de fango con el pequeño Dicky

Smith. Era una especie de agujero al pie de un árbol, que llenaban de agua con la manguera, y estar allí marraneando con el fango era el paraíso. La parte más importante de mi niñez transcurrió en Boise, pero también me gustaba mucho Spokane, Washington, que es adonde nos mudamos después de Sandpoint. Los cielos de Spokane eran de un azul increíble. Debía de haber una base aérea cerca, porque veíamos pasar unos aviones gigantescos, que iban muy lentos porque eran de hélice. Siempre me encantó hacer cosas con las manos. Lo primero que hice fueron unas pistolas de madera, en Spokane. Me las apañé como pude con la sierra y demás; el resultado fue bastante tosco. También me gustaba mucho dibujar.

En Spokane tenía un amigo llamado Bobby que vivía en una casa al final de nuestra manzana, y cerca había también un bloque de pisos. Lo recuerdo: es invierno, me acerco a su casa embutido en mi pequeño anorak, sería cuando iba a párvulos. Bueno, pues yo con mi anorak y Bobby también con el suyo y hace un frío bestial. El bloque de pisos está un poco apartado de la calle y vemos que hay un pasillo con muchas puertas, y una de esas puertas está abierta. Entramos allí y no hay nadie en el piso. A uno de los dos se le ocurre la idea y nos ponemos a hacer bolas de nieve y meterlas en los cajones de una mesa, un escritorio. Metimos bolas de nieve en todos los cajones, todos los que pudimos encontrar; hacíamos una bola bien dura y la metíamos dentro. Hicimos varias bolas de nieve enormes,

como de dos palmos de ancho, y las pusimos encima de la cama, y también dejamos bolas en otras habitaciones. Después sacamos unas toallas del cuarto de baño y las extendimos en la calle, como si fueran banderas. Los coches al acercarse reducían la marcha, pero luego el conductor decía «¡Al carajo!» y pasaba por encima de las toallas. Vimos dos o tres coches pasar por encima, y nosotros en anorak haciendo bolas de nieve. Al final lo dejamos y cada cual se va a su casa. Estoy en el comedor cuando oigo sonar el teléfono, pero no le doy importancia. En aquellos tiempos, el teléfono no sonaba casi nunca, pero el caso es que no me entró pánico cuando lo oí. No sé si contestó mi madre, pero luego se puso mi padre, y al oírle hablar es cuando empiezo a temerme algo. Creo que mi querido padre tuvo que pagar bastante dinero por los desperfectos. ¿Por qué hicimos aquella gamberrada? ¡A saber!

De Spokane nos mudamos a Carolina del Norte para que mi padre pudiera terminar los estudios, y cuando escucho la canción «Three Coins in the Fountain» tengo ya una cierta estatura y estoy contemplando la fachada de la Universidad de Duke y había allí una fuente. Era un día de sol de 1954 y fue increíble, con aquella canción sonando de fondo.

Mis abuelos Sundholm vivían en un hermoso brownstone de la calle Catorce. Mi abuelo era el encargado de mantenimiento de un edificio de la Séptima Avenida. Creo que había tiendas en la planta baja, pero también era

un edificio de viviendas. La gente que vivía allí no estaba autorizada a cocinar. Una vez fui con mi abuelo. La puerta de uno de los pisos estaba abierta y pude ver a un hombre que cocía un huevo encima de una plancha de hierro, de las de planchar ropa. La gente se busca la vida. Es verdad que unos años después ir a Nueva York me ponía malo. Todo lo que tenía que ver con la ciudad me causaba temor. El metro, por ejemplo, era una locura. Bajar allí, el olor, el viento que producían los convoyes al pasar, los sonidos... Algunas cosas de Nueva York me daban verdadero miedo.

Austin y Maude Lynch, mis abuelos paternos, vivían en un pequeño rancho en Highwood, Montana. El padre de mi padre era igual que un cowboy y a mí me encantaba verle fumar. Yo entonces ya tenía ganas de fumar, pero él reafirmó ese deseo mío. Mi padre fumaba en pipa cuando yo era un crío, pero pescó una neumonía y tuvo que dejarlo. Sus pipas, sin embargo, estaban por allí y yo jugaba a que fumaba en ellas. Pensando que las boquillas estarían sucias, les habían puesto cinta adhesiva alrededor; yo tenía a mi disposición todas aquellas pipas, unas curvas, otras rectas, y me encantaban. Empecé a fumar siendo muy jovencito.

Mis abuelos tenían un rancho, y la ciudad más cercana era Fort Benton. En algún momento, durante los años cincuenta, se mudaron a una finca más pequeña en Hamilton, Montana; había una casa y bastante terreno. Todo muy rural. Tenían un caballo llamado Pinkeye que yo solía montar. Recuerdo que una vez el caballo se puso a

beber de un arroyo y tuve que hacer un gran esfuerzo para no resbalar pescuezo abajo y caerme al agua. Podías salir al patio de atrás y disparar un arma de fuego sin darle a nada. De chaval me encantaban los árboles; tenía una fuerte conexión con la naturaleza. Era todo lo que yo conocía. Cuando la familia salía en coche por el campo, parábamos en algún sitio y mi padre montaba una tienda de campaña; nunca nos hospedábamos en moteles. En aquellos tiempos había zonas de acampada cerca de las carreteras, pero eso ya es historia. En el rancho todo tenías que hacértelo tú, de modo que había montañas de herramientas para cualquier cosa, y mi padre siempre tuvo su taller de carpintería. Era un artesano y arreglaba instrumentos musicales que la gente le llevaba; construyó incluso diez o doce violines.

¡Proyectos! La palabra «proyecto» generaba verdadero entusiasmo entre los miembros de mi familia. Se te ocurre una idea para un proyecto y echas mano de las herramientas necesarias. ¡Las herramientas son una de las maravillas de este mundo! Que la gente invente cosas para hacer las cosas mejor me parece algo increíble. Como decía Peggy, mis padres se lo tomaban siempre en serio cuando a mí se me ocurría una idea para hacer algo.

Mis padres eran muy cariñosos y buenas personas. También sus padres lo habían sido, y a todo el mundo le caían bien mis padres. Eran gente buena, tal cual. Estas cosas uno raramente las piensa, pero luego oyes hablar de historias que les pasan a otros y te das cuenta de la suerte

que tuviste. Mi padre era todo un personaje. Yo siempre decía que si lo dejabas suelto se te iba derecho al bosque. Una vez fui con él de cacería. Cazar formaba parte del mundo en que se había criado; todo quisque tenía armas de fuego y salía un poco a cazar, así que él era cazador, pero no un cazador voraz. Y si mataba un ciervo, nos lo comíamos. Alquilabas un congelador para guardar la carne y de cuando en cuando ibas al sótano a por un trozo. Siempre detesté cenar venado. No le he disparado a un ciervo en mi vida, y me alegro.

En fin, yo entonces tendría unos diez años y mi padre quería ir a cazar. Salimos de Boise y tomamos una carretera de dos carriles. Es noche cerrada y no hay más luz que la de los faros del coche. Ahora cuesta imaginarse algo así, porque casi nunca vas totalmente a oscuras por una carretera. Bueno, al menos en Norteamérica. En fin, que aquello está oscuro como boca de lobo y son pistas de montaña con muchas curvas. De pronto se nos cruza un puercoespín. Mi padre odia los puercoespines porque se comen las copas de los árboles y los matan, así que intenta atropellar al pobre bicho pero el bicho se le escapa. Entonces mi padre se arrima al arcén, frena en seco, abre la guantera, saca su pistola del 32 y dice: «¡Vamos, Dave!». Atravesamos corriendo la carretera y empezamos a perseguir al puercoespín monte arriba, y como el terreno es pedregoso nos hace resbalar; en vez de subir, bajamos, y cuando por fin coronamos la loma vemos que hay allí tres

árboles. El puercoespín ha trepado a uno de ellos, así que empezamos a lanzar piedras para ver qué árbol es de los tres. Cuando estamos seguros, mi padre empieza a trepar por el tronco y dice: «¡Dave! Tira una piedra y mira si se mueve. ¡No lo veo!». Y yo voy y tiro una piedra, y mi padre grita: «¡A mí no, hombre!». Total, que lanzo unas cuantas piedras más, mi padre lo oye correr y —¡pum!, ¡pum!, ¡pum!— el bicho cae del árbol. Volvemos al coche y luego, de regreso de la cacería, paramos allí otra vez y encontramos al puercoespín, todo lleno de moscas. Yo me llevé un par de púas de recuerdo.

Hice segundo en Durham, Carolina del Norte, y mi profesora era la señora Crabtree. Mi padre había reanudado sus estudios en Durham, así que yo hacía los deberes sentado a la mesa de la cocina y estudiábamos juntos. Yo era el único chico de mi clase que sacaba todo sobresalientes. Mi novia de entonces, Alice Bauer, tuvo algún notable, o sea que quedó segunda. Una noche estamos papá y yo en la cocina, estudiando, y oigo que mi madre y él se ponen a hablar de un ratón que corre por allí. El domingo, mi madre se lleva a mi hermano y mi hermana a la iglesia con la idea de que papá se quede en casa para ocuparse del ratón. Mi padre me pidió que le ayudara a mover los fogones, y de repente el ratoncito sale corriendo de la cocina, cruza la sala de estar y se mete de un salto en un armario con ropa colgada. Mi padre agarró un bate de béisbol y la emprendió a golpes con la ropa hasta que el

ratón cayó sangrando al suelo.

Idaho City fue la ciudad más grande del estado de Idaho, pero cuando nosotros nos mudamos a Boise debía de haber un centenar de personas viviendo en Idaho City en verano, y medio centenar en invierno. Allí era donde estaba el centro de investigación del Bosque Nacional Experimental de Boise, y mi padre era el encargado del Bosque Experimental. ¡Qué bonita es la palabra «experimental»! Me encanta. Hacían pruebas sobre erosión, insectos y enfermedades e intentaban encontrar la manera de que los árboles estuviesen más sanos. Todos los edificios eran blancos con molduras verdes. En el patio había unos postes con casitas de madera en lo alto. Eran un poco como pajareras con puertas, y dentro había todo tipo de artilugios midiendo cosas como la humedad y la temperatura. Estaban muy bien hechas, las casitas, y también eran blancas con molduras verdes. En una especie de despacho había millones y millones de cajoncitos, y dentro de ellos insectos prendidos con alfileres. Había también enormes invernaderos con plantones y retoños, y si te adentrabas en el bosque veías que muchos árboles lucían pequeñas etiquetas de algún experimento o cosa parecida. Los controlaban uno por uno.

En esa época yo solía cazar ardillas listadas. Mi padre me llevaba al bosque en la camioneta del Servicio Forestal. A mí me encantaban aquellas pickups; eran palacios rodantes, y encima de color verde bosque. Yo me bajaba

con mi carabina del 22 y mi almuerzo y papá venía a recogerme cuando anocheceía. Me dejaban disparar a todas las ardillas listadas que encontrara, porque en aquel bosque había exceso de ellas, pero a pájaros no. Una vez estaba yo allí en el bosque y un pájaro alzó el vuelo desde la copa de un árbol muy alto; levanté la escopeta y apreté el gatillo sin pensar en ningún momento que podía darle, pero imagino que le di de lleno, porque vi una explosión de plumas y el pájaro que caía girando sobre sí mismo hasta precipitarse a un arroyo. La corriente se lo llevó.

En Boise vivíamos en Parke Circle Drive y nuestros vecinos eran los Smith. Además del matrimonio, había cuatro chicos —Mark, Randy, Denny y Greg— y la abuela, a la que llamaban Nana. Nana siempre estaba ocupada en el jardín, y uno sabía que estaba allí fuera porque se oía el tintineo de los cubitos de hielo en un vaso. Siempre la veías allí con sus guantes de jardinero, en una mano un combinado y en la otra un desplantador. Conducía el Pontiac que mis padres les vendieron a los Smith. No estaba sorda del todo, pero sí lo suficiente como para tener que pisar el gas a fondo para oír si el motor había arrancado o no. El rugido que se oía en el garaje era la señal de que Nana se marchaba en el Pontiac. Los domingos, la gente de Boise iba a la iglesia. Los Smith, que eran de la episcopaliana, solían ir juntos en un Ford familiar y el matrimonio se sentaba en primera fila del templo con un cartón de tabaco; no un par de cajetillas, no. Un cartón

entero.

Los chavales de entonces tenían mucha libertad de movimientos. Nosotros íbamos a todas partes y durante el día nunca estábamos en casa, siempre fuera, haciendo cosas. Era fantástico. Es espantoso que los críos ya no puedan crecer así. ¿Cómo lo hemos permitido? En casa no tuvimos televisor hasta que yo iba a tercero, y de niño veía un poco la tele pero no mucho. *Perry Mason* era lo único que me interesaba de verdad. La televisión hizo lo que internet está haciendo ahora y con creces: homogeneizarlo todo.

Es algo que no va a volver y que en los años cincuenta era muy importante: cada sitio tenía su propio estilo. En Boise las chicas y los chicos vestían de una determinada manera, y si ibas a Virginia vestían de una manera completamente diferente. O en Nueva York, igual, vestían también de otra manera y escuchaban otro tipo de música. En Queens, por ejemplo, las chicas tenían unas pintas como jamás habías visto en tu vida. ¡Y las de Brooklyn tampoco van como las de Queens! Aquella famosa foto de Diane Arbus de la pareja con el bebé, donde la chica lleva un determinado peinado, con mucho volumen; bueno, pues en Boise o en Virginia era imposible ver nada semejante. Y la música. Solo con captar la onda de la música de un sitio determinado, solo con mirar a las chicas y escuchar lo mismo que ellas, uno ya está al tanto de todo. Viven en un mundo totalmente extraño y singular y uno quiere saber de

qué va la cosa y qué es lo que les gusta. Pues bien, esa clase de diferencias prácticamente ha desaparecido. Quedan algunas, pero son muy pequeñas; por ejemplo, los hipsters de tu ciudad son casi idénticos a los que puedes encontrar en otras ciudades.

Ya desde muy pequeño tuve una novia cada año, y todas eran estupendas. Cuando hacía párvulos iba al cole con una niña y llevábamos cada cual su mantita para la siesta. Era lo que hacías con las chicas cuando ibas a párvulos. Mi amigo Riley Cutler (mi hijo Riley se llama así por él)... bueno, en cuarto yo tenía una novia que se llamaba Carol Cluff, y cuando pasamos a quinto se hizo novia de Riley y a día de hoy siguen siendo marido y mujer. Judy Puttnam fue novia mía en quinto y en sexto, y más adelante, ya en el instituto, cambié de novia cada dos semanas o así. Tenías una novia, te duraba unos días y luego pasabas a otra. Conservo una foto en que se me ve besando a Jane Johnson en una fiesta que hubo en un sótano. El padre de Jane era médico y ella y yo mirábamos libros de medicina juntos.

Te cuento lo de un beso que recuerdo muy bien. El jefe de mi padre era el señor Packard y un verano la familia Packard vino a pasar unos días en el centro de investigación. Los Packard tenían una hija guapísima, Sue, que era de mi edad, y Sue vino acompañada de un chaval vecino suyo con el que tenía sexo. Yo estaba muy lejos de semejante cosa, o sea que me quedé pasmado de que fueran tan displicentes como para hablarme de ello. Un día, Sue y

yo le dimos esquinazo al vecino y nos largamos solos. En el lecho de un bosque de pino ponderosa suele haber un colchón de agujas de casi dos palmos. A eso lo denominan mantillo. Es increíblemente blando, y Sue y yo corríamos entre los árboles y en una de esas nos lanzamos al mantillo y nos dimos un beso larguísimo. Fue alucinante. El beso iba siendo cada vez más íntimo, y alguna cosa empezó a prender.

Me acuerdo especialmente de los veranos porque el invierno significaba cole, y los seres humanos le ponemos un velo al colegio porque es horrible. Apenas si recuerdo estar dentro de un aula; de las clases solo me acuerdo de la de arte. Aunque mi profesor de arte era muy conservador, las clases me gustaban mucho. Pero aún me gustaba más estar al aire libre.

Esquiábamos en un sitio llamado Bogus Basin, que estaba a unos treinta kilómetros siguiendo unas pistas de montaña con muchas curvas, y la nieve era realmente buena, mucho mejor que la de Sun Valley. El lugar era pequeño, pero cuando eres un chaval todo te parece grande. En verano podías sacarte un pase de temporada trabajando unos cuantos días en Bogus Basin; había que limpiar maleza o cosas por el estilo. Un verano estábamos allí, trabajando, y encontramos el cadáver de una vaca junto a un riachuelo. Como llevábamos unas piquetas, se nos

ocurrió reventar a la pobre vaca, que estaba toda hinchada. La piqueta tiene un lado afilado y el otro extremo es un trozo de acero en punta, así que le hincamos a la vaca el extremo puntiagudo, pero enseguida vimos que teníamos un problema. Al darle con la piqueta al animal, la herramienta salía rebotada... podría haber matado a alguien. Si le atizabas muy fuerte, la vaca parecía soltar un pedo, y el olor era nauseabundo de verdad porque la vaca estaba en proceso de descomposición. No hubo modo de reventarla. Creo que al final lo dejamos correr. No sé por qué queríamos reventarla, la verdad. Ya se sabe cómo son los chavales... siempre haciendo cosas.

En Bogus Basin había un telesquí en lugar de telesilla para subir a lo más alto, y en verano siempre te encontrabas cosas allí donde la gente hacía cola para subir. Se les caían al suelo nevado, y nosotros las encontrábamos cuando la nieve empezaba a fundirse: billetes de cinco dólares, todo tipo de calderilla... Era fantástico encontrar dinero. Una vez, saliendo yo del instituto para tomar el autobús que iba a la montaña —habría unos quince centímetros de nieve acumulada—, vi en el suelo un pequeño monedero de color azul. Abultaba bastante. Lo cogí —estaba empapado de la nieve— y al abrirlo vi un fajo de billetes canadienses, que en Estados Unidos tienen mucho valor. Aquel día me gasté una buena parte del botín solo esquiando. En la tienda vendían galletas danesas y creo que compré varias para mis amigos. El resto del dinero me lo llevé a casa, pero mi

padre me hizo poner un anuncio en el periódico local por si alguien lo reclamaba; no fue así y me pude quedar el dinero.

A mi profesora de cuarto, la señora Fordyce, le pusimos por mote Cuatro Ojos. Yo me sentaba en la cuarta o quinta fila y tenía detrás a una niña que llevaba una pulsera y no paraba de frotarse. Como si no pudiera parar de hacerlo. Yo sabía más o menos lo que estaba haciendo, pero no del todo. Estas cosas los chavales las aprenden poquito a poco. Mi novia de sexto, Judy Puttnam, tenía una amiga que se llamaba Tina Schwartz. Un día les pidieron a todas las chicas que fueran a un aula diferente y luego volvieron. A mí me picaba la curiosidad. ¿De qué iba la cosa? Por la tarde fui a buscar a Judy y después fuimos juntos a casa de Tina Schwartz, y Tina va y dice: «Os enseñaré lo que nos han explicado». Entonces saca un tampón, se pone en cuclillas y hace una demostración de cómo había que meterse aquello. Fue todo un descubrimiento para mí.

En los años cincuenta la gente tardaba mucho más en hacerse mayor. Cuando iba a sexto se comentaba de uno de nuestra clase que tenía que afeitarse y era más grande que la mayoría de los chavales. Decían que entró en el aseo de chicos y se hizo aquello en el pene y le salió un fluido de color blanco. Yo no me lo podía creer, pero algo me decía que era verdad. Lo comparo con trascender durante la meditación. No acabas de creerte que alguien pueda volverse un iluminado, pero en tu fuero interno sabes que

podría ser verdad. Pues aquello era lo mismo. Y pensé: Lo voy a probar esta noche. Tardé una eternidad. No pasaba nada de nada, ¿vale? Y de repente aquella sensación, y yo pensé: ¿De dónde viene esta sensación? ¡Madre mía! Resulta que lo que contaban era verdad y era increíble. Fue como descubrir el fuego. Fue igual que la meditación. Uno aprende la técnica y, mira por dónde, las cosas empiezan a cambiar. Real como la vida misma.

Recuerdo que también descubrí el rock'n'roll por esa época. El rock'n'roll te hace soñar y te aporta una sensación, y la primera vez que lo oí fue muy potente. La música ha cambiado bastante desde el nacimiento del rock'n'roll, pero cuando surgió este estilo fue toda una revolución, porque lo que lo precedía era completamente diferente. Como si hubiera salido de la nada. Entonces ya se hacía rhythm & blues pero nosotros no lo escuchábamos; tampoco escuchábamos jazz, ya puestos, exceptuando a Brubeck. En 1959 el Dave Brubeck Quartet sacó «Blue Rondo à la Turk» y para mí fue la locura. El señor Smith tenía el disco y yo iba a su casa a escucharlo y me enamoré de aquella música.

El cine no contaba mucho en Boise durante los cincuenta. Recuerdo que fui a ver *Lo que el viento se llevó* en un cine al aire libre que montaron en Camp Lejeune, Carolina del Norte, sobre un césped muy cuidado. Ver aquella película al aire libre, en una pantalla gigante, una noche de verano... estuvo muy bien. No recuerdo hablarle

de cine a mi hermano y tampoco me acuerdo de la primera vez que vi *El mago de Oz*, pero esta película se me quedó grabada. No fui el único: a mucha gente se le quedó grabada.

El rollo de pueblo típico de los cincuenta es algo peculiar, y captar esa atmósfera tiene su intrínquilis. Yo diría que es como un sueño. Sin embargo, el rollo de los cincuenta no siempre es positivo; siempre supe que pasaban cosas. A menudo salía de noche a dar una vuelta en bici y veía casas con las luces encendidas, luces que me parecían acogedoras, o sabía qué personas vivían allí. Pero en otras casas las luces eran mortecinas y yo no conocía a los que vivían en ellas. La sensación que me daban era que allí pasaban cosas que no eran muy alegres. No le daba más vueltas al asunto, pero sabía que detrás de aquellas puertas y ventanas ocurrían cosas.

Una noche estaba fuera con mi hermano, al final de la calle donde vivíamos. Ahora todo está iluminado por la noche, pero en los cincuenta, en pueblos como Boise, había unas farolas que daban una luz mortecina y estaba todo mucho más oscuro. Eso hace que la noche tenga algo de mágico, porque las cosas se funden en la negrura. Total, estábamos al final de la calle y de repente surge de la oscuridad —fue algo increíble— una mujer desnuda de piel muy blanca. Quizá fue la calidad de la luz y el hecho de

que surgiera de lo oscuro, pero me pareció que su piel tenía el color de la leche, y había sangre en su boca. No podía andar muy bien, y tenía mala pinta y estaba completamente desnuda. Yo nunca había visto nada igual. La mujer venía hacia nosotros pero no nos veía. Mi hermano se puso a gritar y ella se sentó en el bordillo. Yo quería ayudarla, pero era pequeño aún y no sabía qué hacer. Podría haberle preguntado si se encontraba bien, si le pasaba algo. Ella no dijo nada. Tenía miedo, le habían pegado una paliza, pero era hermosa incluso traumatizada como estaba.

No siempre me veía con mis amigos cuando salía de la casa de Parke Circle Drive. Un día salí y estaba bastante nublado, puede que fuera muy de mañana. La casa siguiente a la de los Smith era la de la familia Yontz, y el césped de los Smith se fundía, por decirlo así, con el de los Yontz, y entre las dos casas había un pequeño espacio con arbustos en un lado y una cerca en el otro y una cancela que daba a una calle sin salida. De este lado de la cancela, sentado en el suelo, había un chico al que yo no había visto nunca. Estaba llorando. Me acerqué a él y le pregunté si se encontraba bien, pero no me contestó. Me acerqué un poco más, le pregunté qué le pasaba y me dijo: «Se ha muerto mi padre». Lloraba de tal manera que apenas si le salían las palabras, y la forma en que lo dijo me apabulló. Me senté un rato a su lado, pero enseguida comprendí que no podía ayudarlo. De niño la muerte te parece algo lejano y abstracto, no te preocupas gran cosa por ella, pero estando

al lado de aquel chico tuve una sensación de lo más horrible.

En Vista Avenue había toda clase de pequeños comercios, como tiendas de coleccionismo y ferreterías, y allí compramos material para fabricar bombas. Aprendimos a hacer bombas caseras e hicimos tres en el sótano de Riley Cutler, bastante potentes. Riley hizo explotar una él solo cerca de un canal de riego que había allí y dijo que fue increíble. Yo lancé la segunda frente a la casa de Willard Burns. Todos jugábamos al béisbol, o sea que teníamos buenos brazos. Lancé la bomba bastante alto, empezó a bajar, chocó y rebotó... pero nada. Fui a buscarla y la lancé de nuevo, pero esta vez cuando chocó contra el suelo, rebotó y estalló de qué manera. El tubo que utilizábamos para la carcasa se convirtió en metralla y reventó la cerca de Gordy Templeton, el vecino de al lado. Gordy estaba en el trono en ese momento y salió de la casa agarrándose los pantalones y con un rollo de papel higiénico en la otra mano. Y entonces pensamos: Ojo, podríamos haber matado a alguien o acabar volando nosotros por los aires, así que la última bomba decidimos lanzarla a una piscina vacía, donde no podría hacer daño a nadie.

El ruido que produjo cuando explotó en la piscina fue descomunal; Gordy y yo salimos disparados en una dirección y todos los demás en la otra. Yo fui a casa de

Gordy, en cuya sala de estar tenían una ventana panorámica. Nos instalamos en el sofá y la señora Templeton nos preparó emparedados de atún con patatas fritas, algo que en casa yo no veía nunca, como no fuera para acompañar un atún a la cazuela. Eran las únicas patatas fritas que probaba. Y en cuanto a dulces, como mucho galletas de avena con pasas. Comida sana, ya ves. En fin, estábamos allí sentados comiendo y de pronto aparece frente a nosotros, enmarcado por la ventana panorámica, una gigantesca motocicleta de color dorado, negro y blanco, conducida por un poli igual de gigantesco. El poli se puso el casco bajo el brazo, se acercó a la puerta, llamó al timbre y se nos llevó a comisaría. Yo era presidente del séptimo curso y me obligaron a redactar un escrito sobre los deberes y obligaciones de los que mandan.

Hubo otro asunto peliagudo. Mi hermana Martha estaba en primaria cuando yo empecé la secundaria, y para ir al colegio tenía que pasar por delante del instituto. Yo le dije a mi querida hermanita que cuando pasara por allí enseñara el dedo corazón a la gente porque eso era un símbolo de amistad. No sé si llegó a hacerlo, pero Martha se lo consultó a mi padre y este se enfadó mucho conmigo. En otra ocasión un chaval le robó a su padre un puñado de balas del calibre 22 y me dio unas cuantas. Son muy pesadas, las del calibre 22, y parecen joyas en pequeño. Las guardé un tiempo, pero luego empecé a pensar que podía meterme en un lío por tenerlas en casa, así que las envolví

en papel de periódico, las metí en una bolsa y las tiré al cubo de la basura. En invierno mi madre solía quemar basura en la chimenea, y cuando tiró todo aquel papel al hogar y le prendió fuego, al poco rato empezaron a salir balas volando en todas direcciones. Me vi metido en un buen lío.

Habíamos organizado un campeonato de bádminton en el patio de los Smith y un día oímos una tremenda explosión y salimos corriendo a la calle. Vimos una columna de humo al final de la manzana. Al acercarnos allí nos encontramos a Jody Masters, un chaval que era mayor que nosotros. Estaba construyendo un cohete con un trozo de tubería y al encenderlo sin querer el cohete le había cortado un pie. Salió su madre, que estaba embarazada, y vio que su hijo mayor no podía levantarse del suelo. Lo intentaba, pero tenía el pie colgando de los tendones en medio de un charco de sangre y miles de cabezas de cerillas gastadas. Al final volvieron a coserle el pie y no pasó nada. En Boise mucha gente fabricaba bombas o jugaba con gasolina.

De allí nos mudamos a Alexandria, Virginia, después de terminar yo octavo. Me enfadé mucho cuando nos fuimos de Boise. No puedo expresar hasta qué punto me afectó aquella mudanza. Además, era el fin de una época; tiene razón mi hermano cuando dice que ese fue el momento en que la música paró. El verano siguiente a terminar yo noveno, volvimos a Boise en tren mi madre, mi hermana, mi hermano y yo.

Mi abuelo paterno falleció aquel verano. Yo fui el último que lo vio con vida. Le habían amputado una pierna y no se le acababa de curar, porque mi abuelo tenía muy mal las arterias. Vivía en una casa del vecindario con otras cinco o seis personas, al cuidado de unas enfermeras. Mi madre y mi abuela iban a verle cada día, pero una vez no les fue posible y me dijeron: «David, ¿te importaría ir tú hoy a visitar al abuelo, ya que nosotras no podemos?». Les dije que iría. Pasaron las horas, era ya bastante tarde, y entonces me acordé de que tenía que ir a ver al abuelo. Le pedí prestada la bici a un chico, delante de la piscina del instituto South, y fui pedaleando por Shoshone Street. Encontré al abuelo en su silla de ruedas, estaba tomando el fresco en el patio de delante. Me senté allí con él y mantuvimos una larga e interesante conversación. No logro recordar de qué hablamos —puede que le preguntara por los viejos tiempos, y hubo ratos también en los que ni él ni yo dijimos nada—, pero a mí siempre me gustaba hacerle compañía. Y entonces me dijo: «Oye, Dave, será mejor que entre», y yo: «Como quieras, abuelo». Monté en la bici y, justo cuando me marchaba, volví la cabeza y vi que unas enfermeras corrían hacia él. Yo estaba pedaleando, y en ese momento un garaje de madera pintado de verde me tapó la vista, así que la última imagen que tuve de él fue la de unas enfermeras saliendo de la casa para atenderle.

De allí me fui a casa de Carol Robinson porque su primo, Jim Barratt, había fabricado una bomba del tamaño de un

bate de béisbol y pensaba detonarla ese día. Colocó la bomba sobre el césped recién cortado del patio de atrás. Qué bien olía aquello. No he vuelto a disfrutar de ese olor en muchos años, y aquí en Los Ángeles no sé de ningún césped recién cortado. Bueno, el caso es que había una jofaina de porcelana como de un palmo y medio de diámetro. Jim la colocó encima de la bomba, encendió la mecha y aquella cosa pegó un pedo de la hostia. Lanzó la jofaina a cincuenta metros de altura o más, escupió tierra en todas direcciones, y del césped salía una preciosa columna de humo de tres o cuatro metros. Fue todo un espectáculo.

Al cabo de un rato oigo sirenas y pienso que es la policía que viene de camino, así que vuelvo a toda leche a la piscina y le devuelvo al chico su bicicleta. Mientras voy andando al piso donde viven mis abuelos, veo a mi madre delante. Iba hacia el coche, pero al verme empieza a gesticular como una loca, así que aprieto el paso y cuando llego a su altura le pregunto qué pasa. «Es el abuelo», me dice. Conduje a toda velocidad hasta un hospital del centro, donde habían ingresado a mi abuelo, aparqué en doble fila y mi madre entró. Al cabo de un cuarto de hora vuelve a salir, y me di cuenta enseguida de que algo pasaba. Cuando montó en el coche dijo: «El abuelo acaba de morir».

Yo había estado con él un cuarto de hora antes. Rebobinando ahora, estoy seguro de que cuando me dijo «Dave, será mejor que entre», él sabía que le pasaba algo (creo que tuvo una hemorragia interna) y no quiso decirlo

delante de mí. Aquella noche, mi abuela me pidió que le contara todos los detalles de la visita. Después até cabos y entendí que las sirenas no eran por la bomba casera; era la ambulancia que iba a buscar a mi abuelo. Fue el primer abuelo que se me murió; yo les tenía mucho apego a los cuatro, y a él lo quería mucho. Fue un golpe muy duro para mí, que se muriera.

Volví a Boise una vez, en 1992, para averiguar qué le había pasado a una amiga que se suicidó en los años setenta. La historia empezó mucho antes. Cuando yo dejé Boise camino de Alexandria después de terminar octavo, mi novia era Jane Johnson, y ese primer año que pasé en Alexandria (el peor de todos, noveno curso) Jane y yo nos carteamos y la relación se mantuvo más o menos viva. Luego, en 1961, cuando fuimos a Boise aquel verano, Jane y yo rompimos a los quince días. Pero mientras estábamos allí yo empecé a salir con otra chica, y fue con ella con quien mantuve correspondencia de vuelta en Alexandria. Nos escribimos cartas durante años, y las cartas de entonces solían ser largas.

Cuando terminé secundaria fui en un autobús Greyhound a visitar a mi abuela. El autobús tenía un motor enorme que hacía mucho ruido y el conductor iba a ciento veinte o ciento treinta por carreteras de dos carriles. Campos de artemisa a ambos lados durante todo el trayecto. Recuerdo que uno de los pasajeros tenía pinta de cowboy auténtico. Llevaba un sombrero de cowboy sucio de sudor y mugre, la

cara era un mapa de arrugas, toda cuarteada, y tenía unos ojos de un azul metálico. Se pasó todo el viaje mirando por la ventanilla. Un cowboy de la vieja escuela. Bueno, pues llegamos a Boise y voy a casa de mi abuela, que entonces vivía con la señora Foudray, y las dos ancianas me mimaban de qué manera. Yo les parecía guapísimo. Una delicia.

La abuela me dejaba usar su coche y fui hasta el hotel. En el entresuelo, que era oscuro y como extraño, había una heladería y era donde trabajaba la chica con la que yo me carteaba. Le pregunté si quería ir esa noche al autocine, y después de cenar con la abuela y la señora Foudray, fuimos al autocine la chica y yo. En aquellos tiempos había muchos autocines. Era fantástico. Total, empezamos a besuquearnos en el coche y ella me cuenta cosas íntimas y empiezo a darme cuenta de que es una chica de armas tomar. Después de aquello tuvo novios bastante extraños, supongo que porque los chicos «normales» como yo le tenían un poco de miedo. Recuerdo que me dijo: «La gente en general no sabe lo que quiere, y tú tienes la gran suerte de que sabes lo que quieres hacer». Creo que su vida ya había tomado un rumbo oscuro.

Seguimos carteándonos durante un tiempo; de hecho, yo aún le escribía, y a otras dos chicas también, cuando me casé con Peggy. Llevaba años escribiendo cartas a esas tres chicas y un día Peggy me dice: «David, eres un hombre casado; tienes que dejar de cartearte con esas chicas».

Peggy no era celosa en absoluto, pero me dijo: «Mira, escríbeles una cartita amable y ellas lo entenderán», como si yo fuera un crío. No volví a mandarles ninguna carta.

Muchos años después, en 1991, durante el rodaje de *Twin Peaks: Fuego camina conmigo* (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*), yo solía ir a meditar a mi remolque. Un día, después de la meditación, abro la puerta de la caravana y alguien del equipo dice: «Ha venido un tal Dick Hamm que dice que te conoce». Y yo: «¿Dick Hamm? ¿Estás de guasa?». Dick Hamm y yo habíamos hecho primaria juntos y no nos veíamos desde hacía décadas. Fui a donde me estaba esperando; había venido con su mujer, que era de Nueva York. En un momento dado le pregunté si había visto a aquella chica con la que yo había ido al autocine, y va Dick y me dice: «No, murió. Se quitó la vida tirándose al canal». Yo empecé a preguntarme qué habría detrás, qué le habría pasado a la chica. Así que una vez terminado el rodaje, volví a Boise e investigué un poco. Fui a la biblioteca y leí las crónicas que hablaban de la chica, y vi los partes de la policía correspondientes al día en que se suicidó.

La chica se había casado con un hombre mayor al que su hermano y su padre odiaban, y paralelamente tenía una historia con un destacado ciudadano de Boise. Un viernes por la noche, el tipo rompió con ella y la chica se vino abajo. No podía disimular su tristeza, y deduzco que su marido debió de sospechar algo. El domingo por la

mañana, un matrimonio vecino había organizado un brunch y la chica y su marido acudieron por separado. Según parece, el marido se marchó a casa; un poco más tarde llega ella, va al dormitorio, coge un revólver del 22 tipo peli del Oeste, se mete en el lavadero, se apunta al pecho, aprieta el gatillo y luego sale tambaleándose de la casa y cae muerta en el jardín. Yo pensé: si te vas a suicidar, ¿para qué demonios salir al jardín?

En cuanto a la investigación, creo que el tío con el que ella estaba saliendo fue a la policía y les dijo: «Esto es un suicidio; no metáis las narices porque voy a salir yo mal parado; no menéis el asunto, tíos. Dadle carpetazo y punto». Fui a comisaría e intenté colarles que estaba buscando argumento para una película: «¿Sabéis de alguna chica que se suicidara durante esos años?» No salió bien, porque ellos no estaban dispuestos a sacar a relucir esa historia. Obtuve permiso para hacer una foto de la escena del crimen/suicidio. Rellené los formularios, los presenté, y me dijeron: «Lo sentimos mucho, pero todo el material de ese año fue a parar a la basura». Yo conocía a esa chica desde que era muy joven, y no puedo explicar por qué la vida se le complicó de esa manera.

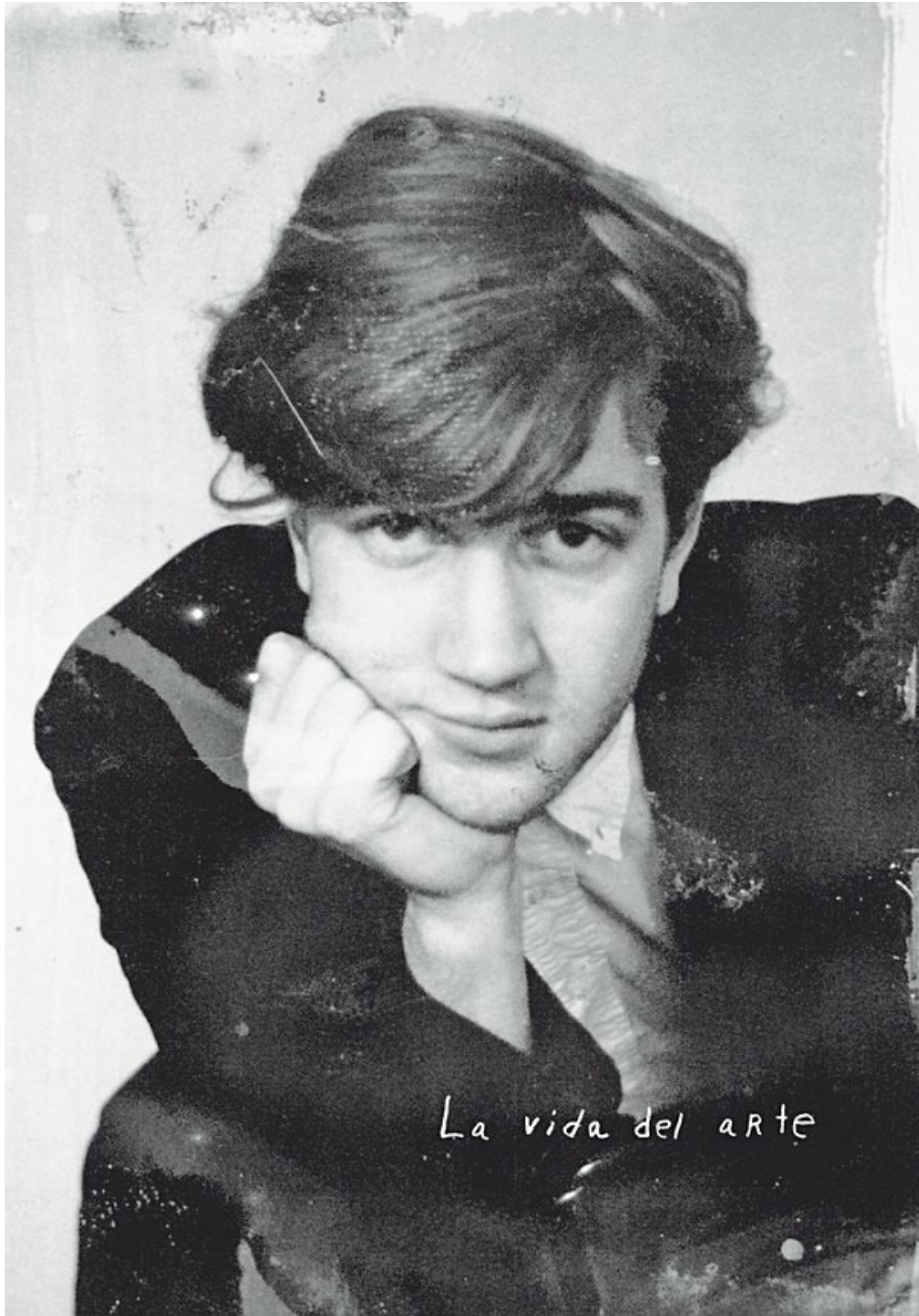
Lo que sí sé es que gran parte de lo que somos está ya determinado cuando venimos al mundo. Lo llaman la rueda del nacimiento y la muerte; yo creo que hemos estado aquí muchas, muchas veces. Hay una ley natural que dice que uno siembra lo que recoge y que nacemos con la certeza de

que una parte del pasado nos va a influir de por vida. Imaginaos una pelota de béisbol; le pegas con el bate y la pelota sale disparada y no vuelve hasta que choca con algo y empieza a retroceder. Hay tanto espacio vacío que puede que no vuelva durante mucho tiempo, pero luego lo hace y viene otra vez hacia ti, la persona que puso la pelota en movimiento.

Yo opino que el destino también juega un importantísimo papel en nuestra vida, porque si no es imposible explicar ciertas cosas. ¿Cómo es que me concedieron una beca de cine independiente y pude entrar en el Centro de Estudios Cinematográficos Avanzados del American Film Institute? ¿Cómo es que conoces a ciertas personas y te enamoras de ellas y en cambio no conoces a otras muchas? Al nacer, uno ya es, en buena medida, de una manera determinada, y aunque padres y amigos pueden influir un poco, básicamente uno es lo que es ya desde el principio. Mis hijos son todos diferentes entre sí y llegaron al mundo teniendo su propia pequeña personalidad. Uno los va conociendo y los quiere, pero eso en realidad tiene poco que ver con el camino que van a seguir en la vida. Ciertas cosas están ya fijadas. Eso sí, las experiencias de la niñez pueden moldearte, y los años que yo pasé en Boise fueron tremendamente importantes para mí.

Agosto de 1960, nuestra última noche en Boise. Un triángulo de hierba separa nuestro camino de entrada del de la casa de los Smith, y mi padre, mi hermano, mi hermana

y yo estábamos en ese triángulo despidiéndonos de los chicos Smith: Mark, Denny, Randy y Greg. De pronto aparece el señor Smith y veo que habla con mi padre y le estrecha la mano. Contemplando aquella escena, fui consciente de lo serio de la situación, de la enorme importancia de aquella última noche. En todos los años que los Smith habían sido nuestros vecinos, yo no había hablado ni una sola vez cara a cara con el señor Smith, y allí estaba él ahora, dirigiéndose hacia mí. Me tendió la mano y yo se la cogí. Creo que dijo algo como «Te echaremos de menos, David», pero yo no le oí porque me eché a llorar sin más. Me di cuenta de la importancia que tenía para mí aquella familia, así como la de todos los amigos que dejaba en el pueblo. La sensación fue en aumento y me produjo una profunda tristeza. Y luego vi las tinieblas de lo desconocido que se me venía encima. Con lágrimas en los ojos, miré al señor Smith mientras nos estrechábamos la mano. Era incapaz de hablar. Aquello fue, sin duda alguna, el final de una época dorada y maravillosa.



Lynch, c. 1967. «Esta foto la tomaron en Filadelfia, en la casa Padre, Hijo y Espíritu Santo.»
Fotografía de C. K. Williams.



Lynch con uno de sus cuadros en la casa de sus padres de Alexandria, Virginia, en 1963. «Era un óleo sobre lienzo de una escena de embarcadero, y creo que le di ese cuadro a Judy Westerman. Creo que lo tiene su hija.» Fotografía de Donald Lynch.

Alexandria, Virginia, era otro mundo. Una ciudad relativamente sofisticada a once kilómetros al sur del centro de Washington, D.C., venía a ser como un barrio de las afueras en el que miles de funcionarios gubernamentales han fijado su residencia. A comienzos de la década de 1960 la población de Alexandria era cinco veces la de Boise, pero a Lynch no pareció abrumarle el mundo más grande en el que se había adentrado. «Por lo que he oído decir, David fue una estrella en el instituto y daba la impresión de ser el chico de oro —señaló Peggy Reavey—. Tuvo eso desde el principio.»

El rumbo de la vida de Lynch se clarificó considerablemente cuando al poco tiempo de empezar el instituto trabó amistad con Toby Keeler. «Conocí a David delante de la casa de su novia, y quien me causó impresión fue ella, no él», comentó Keeler, que empezó a ir detrás de la novia, Linda Styles, hasta que se la robó. «David vivía en otra parte de la ciudad, pero en Alexandria la edad de conducir era a los quince años, y él la había acompañado a casa en el Chevy Impala de grandes alas de su familia. David me cayó bien enseguida. Siempre ha sido una de las personas más agradables del planeta, y hemos bromeado durante años sobre el hecho de que le robara la novia. Los dos estudiábamos en el instituto Hammond y pertenecíamos a una fraternidad cuyo lema secreto era “Confianza de principio a fin”, pero el David que yo conocí no era el típico chico de fraternidad al que le

va la juerga.»[1]

Lynch se hizo amigo íntimo de Keeler, pero fue el padre de este, el artista Bushnell Keeler, quien cambiaría su vida. «Bush ejerció una gran influencia en David, porque tuvo el coraje de romper con la vida que había estado viviendo para montar un estudio y empezar a hacer arte —comentó Toby—. David decía que le estalló una bomba en la cabeza cuando se enteró de lo que había hecho Bushnell. “¿Pintor artístico? ¿Se puede ser eso?”»

El hermano menor de Bushnell Keeler, David, lo recordaba como un «tipo muy inestable. Bush se licenció en administración de empresas por el Dartmouth College y se casó con una chica de una familia adinerada de Cleveland. Se convirtió en un joven ejecutivo y le iba bien, pero no soportaba su trabajo, de modo que se trasladó con la familia a Alexandria con la idea de estudiar para ser ordenado pastor. Al cabo de dos años se dio cuenta de que tampoco quería ser eso. Era un joven airado que siempre lo cuestionaba todo, y consumía muchas drogas que le alteraban el estado de ánimo, lo que no ayudaba. Al final comprendió que lo que realmente ambicionaba era ser artista, y eso es lo que hizo. Su matrimonio no superó esa decisión.

»Bush entendió algo que nadie más había entendido aún, y era que David quería realmente ser artista —añadió David Keeler sobre su hermano, que falleció en 2012—. Bush consideró que estaba en un buen momento de su vida para recibir el empujón que seguramente no iban a darle sus padres, de modo que lo apoyó totalmente. David se quedaba muchas veces en su casa, y Bush le hizo sitio en su estudio para que trabajara.»[2]

El compromiso de Lynch con el arte se hizo aún más firme cuando conoció a Jack Fisk durante el primer año, y ambos pusieron los

cimientos de una amistad profunda que continúa viva hoy día. Un director y diseñador de producción de gran renombre en la actualidad, Fisk —que entonces se llamaba Jhon Luton— era un chico atractivo y larguirucho que había nacido en Canton, Illinois, el segundo hijo de tres. Su hermana Susan tenía cuatro años más que él, y su hermana Mary, uno menos. Al morir su padre en un accidente de avión, su madre se casó con Charles Luton, cuyo trabajo como supervisor en la construcción de fundiciones obligaba a la familia a mudarse con frecuencia. (Más tarde Fisk recuperó el apellido de nacimiento, al igual que su hermana Mary.) De niño Fisk asistió a una escuela militar católica, y en diferentes momentos la familia vivió en Kalamazoo, Michigan; Richmond, Virginia, y Lahore, Pakistán. Cuando por fin se establecieron en Alexandria, Fisk tenía catorce años.

«David y yo nos conocíamos de oídas pues a los dos nos interesaba pintar —señaló Fisk—. Lo recuerdo de pie en una entrada del instituto, presentándose; me dijo que iba a segundo, pero yo sabía que solo estaba en primero. A veces nos reímos de que me mintiera ese día. Yo trabajaba en el Herter's Drug store sirviendo refrescos de soda, y él se presentó allí y consiguió empleo como repartidor de medicamentos a domicilio con el jeep de la empresa.»[3]

El trabajo de Lynch le hacía ir por toda la ciudad y no pasó inadvertido. «Yo repartía periódicos, y unos dos años antes de conocerlo personalmente lo veía con esas bolsas pequeñas, llamando a las puertas —comentó el artista Clark Fox, que iba al instituto con él—. No encajaba del todo. Si tenías el pelo largo entonces recibías críticas, pero él lo llevaba todo lo largo que era posible sin meterse en líos, y era muy pálido. Siempre iba con americana y corbata cuando trabajaba para el drugstore. Era inconfundible.»[4]

Fisk había tenido una niñez inestable mientras que la de Lynch

había sido bucólica y segura, y eran muy distintos de manera de ser, pero tenían en común la meta de dedicar su vida al arte y sintonizaron. «Yo había vivido en muchos lugares diferentes y era algo así como un chico solitario, pero David tenía facilidad para hacer amigos. Caía bien a todo el mundo —comentó Fisk—. Cuando él habla uno quiere escucharlo, siempre ha sido así. También fue excéntrico desde el principio. Íbamos a un instituto convencional en el que había fraternidades... todo el mundo pertenecía a una excepto yo, y todos los tíos llevaban camisas de madrás y pantalones caqui. David se presentó para el cargo de tesorero, el eslogan de su campaña fue “Save with Dave” [Ahorra con Dave], y en la asamblea en la que hablaban los candidatos, él se levantó vestido con un mil rayas y zapatillas de tenis. Hoy día no parece estrafalario, pero en esa época a nadie se le ocurriría llevar zapatillas de deporte con un traje.»

Lynch ganó la votación para tesorero del instituto, pero alrededor de esa época su interés por la pintura empezó a eclipsar prácticamente todo lo demás. «Ya no quería dedicarse a cosas como ser el tesorero del instituto —recordaba Fisk—. No sé si lo destituyeron o dimitió, pero no duró mucho.»

La rebelión es una parte normal de la adolescencia de casi todas las personas, pero la actitud recalcitrante de Lynch se distinguía en que él no se rebelaba solo para divertirse; se rebelaba porque había descubierto algo fuera del instituto que era de vital importancia para él. «No era corriente en esa época y ese lugar que alguien como David mostrara tanto interés en la pintura al óleo —señaló John Lynch—, y a nuestros padres les preocupó que se descarriara. Su rebelión empezó en noveno curso, y aunque nunca tuvo problemas con la ley, hubo fiestas y alcohol, y el primer año en Alexandria salió unas

cuantas veces por la noche a hurtadillas y lo pillaron. Luego estaba la comida. Mi madre preparaba platos normales, pero a David le parecían demasiado normales; “¡Tu comida es demasiado limpia!”, le decía. En Boise se había tomado en serio los Boy Scouts, pero cuando se trasladó a Virginia también se rebeló contra ello. Mi padre insistió en que continuara y alcanzara el grado de Eagle Scout, y David así lo hizo, pero creo que fue en parte por nuestro padre.»

Lynch se despidió de los Scouts el día que cumplió quince años, cuando se encontró entre un puñado de Eagle Scouts seleccionados para ocupar los asientos VIP en el desfile inaugural de la ceremonia de investidura de John Kennedy. Recuerda que vio pasar a Kennedy, Dwight Eisenhower, Lyndon Johnson y Richard Nixon en limusinas a pocos metros de donde él estaba.

Fue sin duda impresionante, pero él tenía la cabeza en otras cosas. «Poco después de que nos trasladáramos a Alexandria —comentó Martha Levacy—, lo único que David quería era pintar, y yo hice de mediadora. Hablaba con él de lo que les preocupaba a mis padres, y luego exponía a mis padres el punto de vista de él, e intentaba mantener la paz. Nuestros padres tenían mucha paciencia y David siempre era respetuoso con ellos, de modo que no había altercados fuertes, pero sí discusiones.»

Su prima Elena Zegarelli describió a los padres de Lynch como «personas muy rectas, conservadoras y religiosas. Sunny era una mujer atractiva con una voz suave y melodiosa, pero era estricta. Recuerdo un día que estábamos toda la familia en un restaurante de Brooklyn celebrando el cumpleaños de nuestra bisabuela Hermina. Todos bebían vino, pero aunque David tenía dieciséis años, su madre no le dejó probarlo. Cuando ves la obra de David, cuesta creer que él venga de la misma familia. Tengo la impresión de que tener una

familia tan mojigata lo hizo ir en la otra dirección.»

Pese a las restricciones que encontraba en casa, Lynch ya estaba en camino. «David había alquilado una habitación a Bushnell Keeler cuando nos conocimos —recordaba Fisk—, y me dijo: “¿Quieres que compartamos estudio?”. Era minúsculo, pero acepté pues costaba veinticinco dólares al mes, y Bushnell venía a ver nuestra obra y hacía de crítico. Le hablé del libro de Robert Henri, *El espíritu del arte*, y David me introdujo a él, se sentaba a leerlo y me hablaba de él. Fue increíble encontrar a alguien que escribiera sobre la experiencia de ser pintor... de pronto ya no te sentías solo. Gracias al libro de Henri supimos de artistas como Van Gogh y Modigliani, y cualquiera que hubiera estado en Francia en los años veinte nos interesaba.»

Una figura destacada en el movimiento estadounidense conocido como la Escuela Ashcan, que defendía un realismo crudo y descarnado, Robert Henri era un maestro reverenciado entre cuyos alumnos estaban Edward Hopper, George Bellows y Stuart Davis. *El espíritu del arte*, publicado en 1923, es una útil síntesis de las clases que impartió a lo largo de varias décadas, y tuvo un gran impacto sobre Lynch. El lenguaje y la sintaxis del libro suenan anticuados hoy día, pero el sentimiento que expresa es atemporal. Es un libro discretamente extraordinario y alentador con un mensaje sencillo: ponte como misión expresarte con la máxima libertad y de la forma más completa posible, ten fe en que merece la pena el esfuerzo y cree en tu potencial para hacerlo.

A comienzos de 1962 Lynch, que tenía dieciséis años, decidió que era el momento de dejar el estudio de Bushnell Keeler y buscar uno para él, y sus padres accedieron a pagar parte del alquiler. «Fue un gran paso para ellos», señaló Levacy. John Lynch recordaba que «Bushnell habló con nuestros padres de que David quería su propio

estudio y añadió: “David no pierde el tiempo. Utiliza el estudio para pintar”. David se buscó un trabajo y ayudó a pagarlo, y era realmente barato. En los años sesenta había una zona llamada Old Town que era como los bajos fondos de Alexandria. [Hoy día es un barrio en alza lleno de boutiques y emporios de café caro.] Las calles estaban bordeadas de viviendas de ladrillo que se habían construido doscientos años atrás y eran poco más que una ruina, y la que David y Jack alquilaron era menos que eso. Ocuparon el segundo piso, y en el edificio había una vieja escalera estrecha que crujía al pisar los peldaños. Organizaban alguna juerga, pero lo utilizaban realmente como estudio, y David iba todas las noches y se quedaba hasta muy tarde. Tenía un toque de queda, y había un reloj eléctrico que se suponía que tenía que desenchufar al llegar a casa para que nuestros padres no supieran a qué hora había regresado. Aun así, siempre le costaba despertarse por la mañana, y papá a veces le ponía un paño mojado en la cara. David no lo soportaba».

Durante la secundaria, tanto Fisk como él asistieron a la Corcoran School of Art de Washington, D.C., y su atención se desplazó cada vez más hacia la vida fuera del recinto del instituto. «Recibí aviso de que iba a suspender arte, y creo que a David también le estaba yendo mal en la clase de arte, pero pintábamos todo el tiempo y compartimos muchos estudios juntos —contó Fisk—. Recuerdo uno en Cameron Street donde logramos alquilar un edificio entero, y pintamos toda una habitación de negro y allí era donde íbamos para pensar. Cuando conocí a David, pintaba escenas callejeras de París, y las hacía con una técnica de cartón y pintura al temple bastante bonita. Un día vino con un óleo de un barco en un embarcadero. En esa época aplicaba una capa de pintura muy gruesa y una polilla había quedado atrapada en ella, y al intentar escapar había dejado un

bonito remolino en el cielo. Recuerdo lo que se emocionó contemplando esa muerte mezclada con la pintura.

»Si David iba en una dirección con su arte, yo hallé otro camino que seguir —continuó Fisk—. Siempre nos dábamos caña mutuamente para mejorar y eso nos ayudaba a evolucionar. Mi obra era cada vez más abstracta, y los cuadros de David se volvieron más oscuros: muelles nocturnos, animales moribundos... temas realmente fúnebres. Él nunca ha dejado de tener un carácter alegre y una personalidad risueña, pero siempre le han atraído las cosas oscuras. Ese es uno de los misterios que lo envuelven.»

Mientras tanto, los padres de Lynch estaban desconcertados. «David podía pintar el Capitolio a la perfección y hacía dibujos de las casas de nuestros abuelos por ambos lados que eran fabulosos —contaba Levacy—. Recuerdo a mi madre preguntándole: “¿Por qué no dibujas algo que sea bonito como hacías antes?”.» Lynch se estaba armando de valor para desafiar lo que se consideraba el comportamiento normal, y esos cambios en su personalidad lo llevaron a un período de arenas movedizas en casa. Sin embargo, ciertas cosas en él nunca cambiaron. Lynch era en esencia una persona amable, y eso se ponía de manifiesto en algo tan simple como su forma de tratar a su hermano pequeño. «David y yo compartimos habitación durante la secundaria, y nos peleábamos, pero él me hacía favores —contaría John Lynch—. Era muy popular en el instituto, pero lejos de avergonzarse de su hermano pequeño me llevaba con él, y yo me juntaba con sus amigos y mis amigos pasaron a formar parte del grupo. Algunos de mis amigos también eran bichos raros.»

El cine estadounidense estaba de capa caída durante la primera mitad de los años sesenta, cuando Lynch era adolescente. La

revolución social que le infundiría nueva vida aún no había empezado, y los estudios producían castas comedias románticas protagonizadas por Doris Day, musicales de Elvis Presley y las llamadas beach-party movies, o épicas históricas sobredimensionadas. Sin embargo, el cine extranjero estaba viviendo una edad de oro, y durante esos años Pier Paolo Pasolini, Roman Polanski, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Luis Buñuel, Alfred Hitchcock, Jean-Luc Godard, François Truffaut e Ingmar Bergman hicieron obras maestras. Stanley Kubrick era uno de los pocos cineastas estadounidenses que estaban abriendo nuevos caminos, y Lynch ha expresado gran admiración por su adaptación de la erótica comedia de Vladimir Nabokov, *Lolita* (1962). También tiene buen recuerdo de *En una isla tranquila al sur*, con Sandra Dee y Troy Donahue. Aunque su hermano lo describe viendo películas de Bergman y Fellini en aquellos años, David no las recuerda.

La novia más importante en la adolescencia de Lynch fue Judy Westerman. Los eligieron la pareja más guapa del instituto, y en el anuario hay una foto de ambos en una bicicleta para dos. «David tenía una novia formal, pero también salía con algunas de las chicas más “lanzadas” del instituto —comentó Clark Fox—. Hablaba de lo que llamaba las *wow women* o mujeres para quitar el aliento, y aunque no entraba en muchos detalles, sé que eran algo desenfrenadas. Le intrigaba el lado salvaje de la vida.»

Fisk recordaba que «David y Judy estaban muy unidos, pero no era de esas relaciones que daban paso a algo físico. Él no era mujeriego, pero las mujeres le despertaban fascinación». Cuando Lynch conoció a la hermana pequeña de Fisk, Mary, la fascinación no fue instantánea, pero los dos recuerdan ese primer encuentro. «Yo tenía catorce o quince años cuando conocí a David —contó Mary Fisk, que

se convirtió en su segunda esposa en 1977—. Estaba sentada en el salón de casa y Jack cruzó la habitación con él y dijo: “Esta es mi hermana Mary”. En el salón había un recipiente de latón con cigarrillos, y supongo que le chocó verlo, porque su familia no fumaba. No sé por qué, pero él siempre me ha asociado con el tabaco; me lo ha dicho muchas veces.»

«Lynch iba en serio con Judy Westerman entonces, pero en realidad estaba enamorado de Nancy Briggs —continuó Mary Fisk—. Yo me enamoré de David el verano anterior a mi último año y estaba loca de amor; es asombrosa la facilidad que tiene para conectar con la gente. Salimos unas cuantas veces pero nunca fuimos en serio, porque los dos teníamos pareja entonces. Eso fue el verano siguiente de que David y Jack terminaran el instituto, de modo que ese otoño cada uno se fue por su lado.»[5]

Lynch acabó la secundaria en junio de 1964, y tres meses después el trabajo de su padre llevó a la familia a Walnut Creek, California, justo cuando Lynch iniciaba sus clases en la escuela del Museo de Bellas Artes de Boston. Al mismo tiempo Jack Fisk empezó a estudiar en Cooper Union, una universidad privada de Manhattan. Era y es una escuela excelente —en esa época entre los profesores estaban Ad Reinhardt y Josef Albers—, pero Fisk abandonó los estudios un año después y se fue a Boston para juntarse de nuevo con Lynch. «Me quedé parado cuando entré en su apartamento porque estaba lleno de cuadros, y los había de muy distintos tipos —comentó—. Eran naranjas y negros, lo que parecía un tanto brillante para él, y me impresionó lo mucho que había pintado. Recuerdo que pensé: Dios mío, cómo ha trabajado. Una razón era porque se quedaba en casa para pintar en lugar de ir a clase. Las clases eran una distracción para él.»

Es interesante señalar las diferencias entre la implicación de uno y otro en el arte, y lo que estaba sucediendo en Manhattan, que entonces era el centro internacional del mundo del arte. La época de apogeo del expresionismo abstracto había pasado, y el modernismo tardío estaba cediendo terreno al arte pop, que se había colocado a la vanguardia de la narrativa de la historia del arte. Robert Rauschenberg y Jasper Johns estaban desarrollando nuevas estrategias para salvar la brecha entre el arte y la vida, y el conceptualismo y el minimalismo se hallaban en camino. Boston se encontraba a un corto trayecto en tren de Manhattan, donde Fisk vivía, pero lo que ocurría fuera de sus estudios parece haber tenido interés marginal para Lynch y Fisk, que se dejaban guiar por Robert Henri antes que por *Artforum*. Para ellos el arte era una vocación noble que exigía disciplina, soledad y una determinación feroz; el frío sarcasmo del pop y los cócteles del mundo del arte de Nueva York no tenían cabida en sus prácticas artísticas. Eran románticos en el sentido clásico de la palabra y se movían en otra trayectoria.

Hacia el final del segundo semestre de Lynch en Boston, sus notas eran cada vez peores, y después de suspender las asignaturas de escultura y diseño dejó la escuela. Pero irse de Boston no estuvo exento de complicaciones. «Había ensuciado el apartamento en Boston con sus óleos, y el casero insistió en que pagara los daños, de modo que mi padre tuvo que contratar a un abogado para que llegara a un acuerdo —contó John Lynch—. Papá no te gritaba, pero sabías cuándo estaba enfadado, y creo que se quedó decepcionado con David.»

¿Adónde dirigirse a continuación? El hermano de Bushnell Keeler tenía una agencia de viajes en Boston y les consiguió vuelos gratuitos a Europa como guías turísticos; sus obligaciones se reducían a

reunirse con un grupo de chicas en el aeropuerto y encargarse de que se subieran a un avión. Así, a finales de primavera de 1965 Fisk y Lynch se marcharon juntos a Europa con la intención de estudiar en la Academia Internacional de Verano de Artes Plásticas de Salzburgo, una institución situada en un castillo conocido como la fortaleza de Hohensalzburg. También conocida como la «Escuela de la Visión», fue fundada en 1953 por el pintor expresionista austríaco Oskar Kokoschka en la ciudad donde transcurre el impecable musical *Sonrisas y lágrimas* de 1965. «Enseguida me di cuenta de que no quería pintar allí», ha recordado Lynch. Habían llegado dos meses antes del comienzo de las clases a una ciudad que los decepcionó, y estaban perdidos, sin saber qué hacer consigo mismos. «Entre los dos teníamos unos doscientos cincuenta dólares, y a David le encantaba la Coca-Cola, que costaba un dólar, y fumaba Marlboros, que costaban un dólar la cajetilla, y yo veía cómo se nos iba acabando el dinero», contó Fisk. Duraron quince días en total.

«Cuando regresé a casa, mi padrastro me dio mil dólares, que era mucho dinero entonces, y solicité una plaza en la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania, porque estaban reclutando gente para Vietnam y podías conseguir una prórroga si eras estudiante — continuó Fisk—. Fui a Filadelfia, pero no entré en la escuela porque no había presentado la solicitud a tiempo, de modo que conseguí trabajo en *The Philadelphia Inquirer* verificando los anuncios para su guía de televisión. Un par de semanas después el presidente Johnson desató una escalada bélica y empezaron a reclutar a más gente, y me llamaron de la academia. “Te vamos a dar una plaza”, me dijeron, y así es como entré. Alquilé una habitación diminuta por treinta dólares al mes en la Veintiuna con Cherry Street.»

No fue tan fácil para Lynch. «Sus padres se enfadaron mucho al

enterarse de que no estaba estudiando y le dijeron: “No cuentes con nosotros” —recuerda Peggy Reavey—. Vivió el resto de 1965 en Alexandria, trabajando en una sucesión de empleos malos, y sé que pasó por momentos duros. Creo que fue por aquella época cuando lo reclutaron; se libró, probablemente por tener el estómago nervioso. Tenía muchos problemas estomacales de joven.» (Lynch tenía problemas de espalda que le libraron de ser reclutado.)

Cuando Lynch regresó de Europa y se dirigió de nuevo a Alexandria, lo acogieron los Keeler. Hizo algunos arreglos en la casa, entre ellos pintar el cuarto de baño del piso superior que, según cuenta Toby Keeler, «le llevó una eternidad. Utilizaba un pincel muy pequeño y se pasó tres días pintando el cuarto de baño y probablemente dedicó uno solo al radiador. Llegó hasta el último recoveco y lo dejó mejor que nuevo. Mi madre todavía se ríe cuando piensa en David en ese cuarto de baño».[6] Una noche que los Keeler tenían invitados para cenar, Bushnell anunció: «David ha decidido irse para buscarse un lugar para él». Era la primera noticia que tenía Lynch, pero a Keeler le pareció que debía seguir con su vida y empezar a vivir con chicos de su edad.

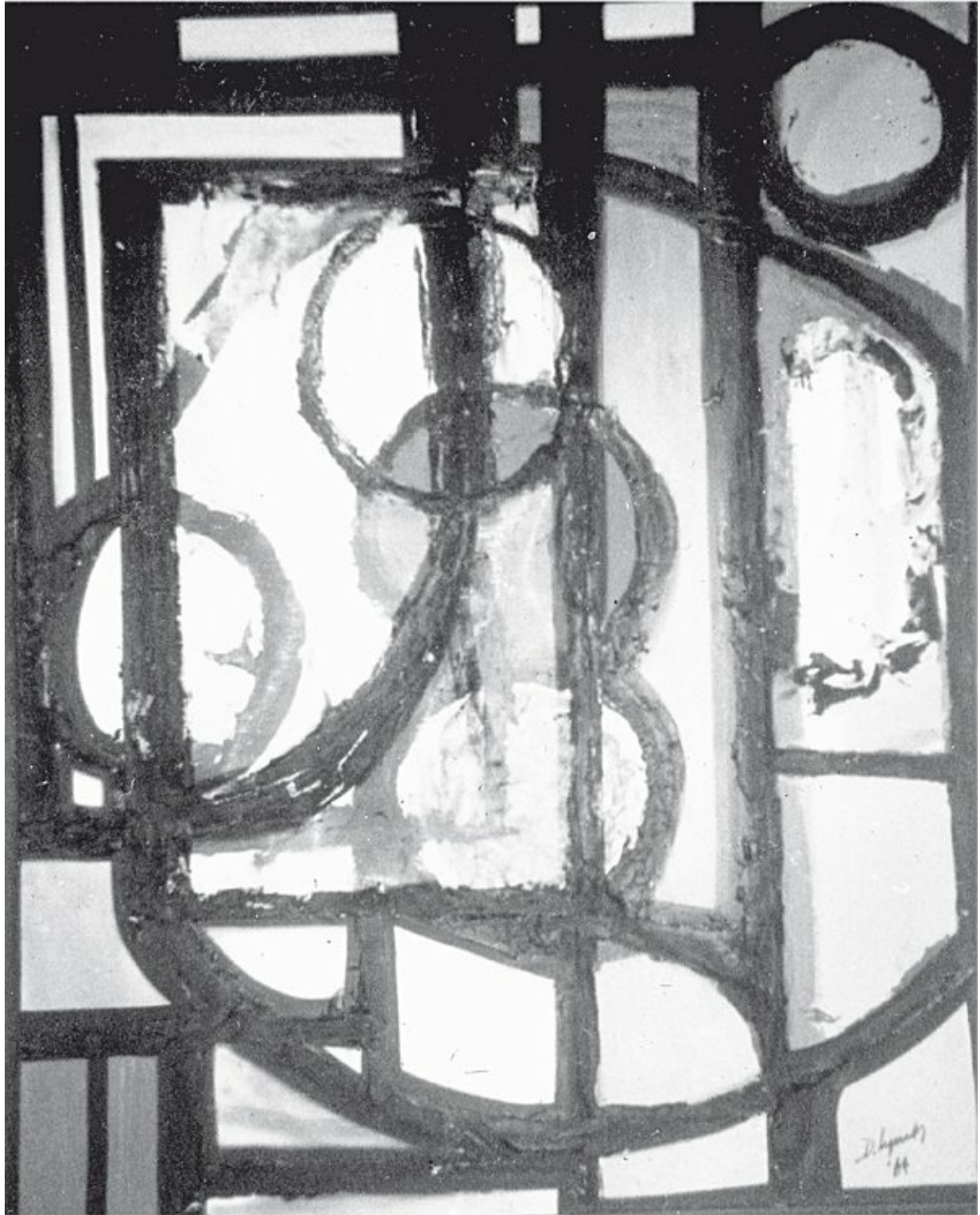
«David consumía todo el arte que podía —observó David Keeler—, y siempre parecía contento... utilizaba expresiones ingenuas como “chachi”. Una de sus preferidas era “de perlas”. Bush lo animaba a probar esto o aquello, y él respondía: “¡Me parece de perlas, Bushnell!”. Aun así, creo que andaba desorientado en esa época. Se sentía algo desesperado y necesitaba dinero porque había encontrado un piso para él solo, de modo que le conseguí un empleo copiando planos en la ingeniería donde yo trabajaba como delineante. David trabajaba solo en la sala de los planos y le encantaba experimentar con materiales. Se acercaba a mi mesa y me decía:

“¡Eh, Dave! ¿Qué te parece esto? ¡Mira!”. No dedicaba mucho tiempo a la empresa. No recuerdo a cuál de los dos nos despidieron antes.

»Además, a David le costaba mucho levantarse por las mañanas — continuó Keeler—. Yo pasaba por su casa al ir al trabajo y gritaba hacia su ventana: “¡Lynch! ¡Levántate! ¡Llegarás tarde!”. Vivía en un edificio que pertenecía a un tipo llamado Michelangelo Aloca, y justo debajo de su habitación había una tienda de marcos que llevaba el mismo Aloca. Era parapléjico y corpulento, un tipo muy fuerte de aspecto intimidador.»

Después de la ingeniería, Lynch se puso a trabajar con Aloca en su tienda de marcos. También perdió ese empleo cuando estropeó un marco, y entonces Aloca lo puso de portero. Él hacía lo que podía, pero fue un período difícil, y se sintió aliviado cuando su camino y el de Fisk volvieron a cruzarse. «En algún momento regresé a Alexandria y encontré a David trabajando en una tienda de arte, barriendo... David era un gran barrendero —dijo Fisk—. Todavía le gusta barrer y se enorgullece de ello, pero le pagaban una miseria. Vivía en un apartamento muy bien decorado con objetos de poco valor (recuerdo que las cortinas eran naranjas), pero creo que su vida estaba algo así como estancada. “Deberías venirte a Filadelfia”, le dije, y él vino a ver la escuela y luego se matriculó.»

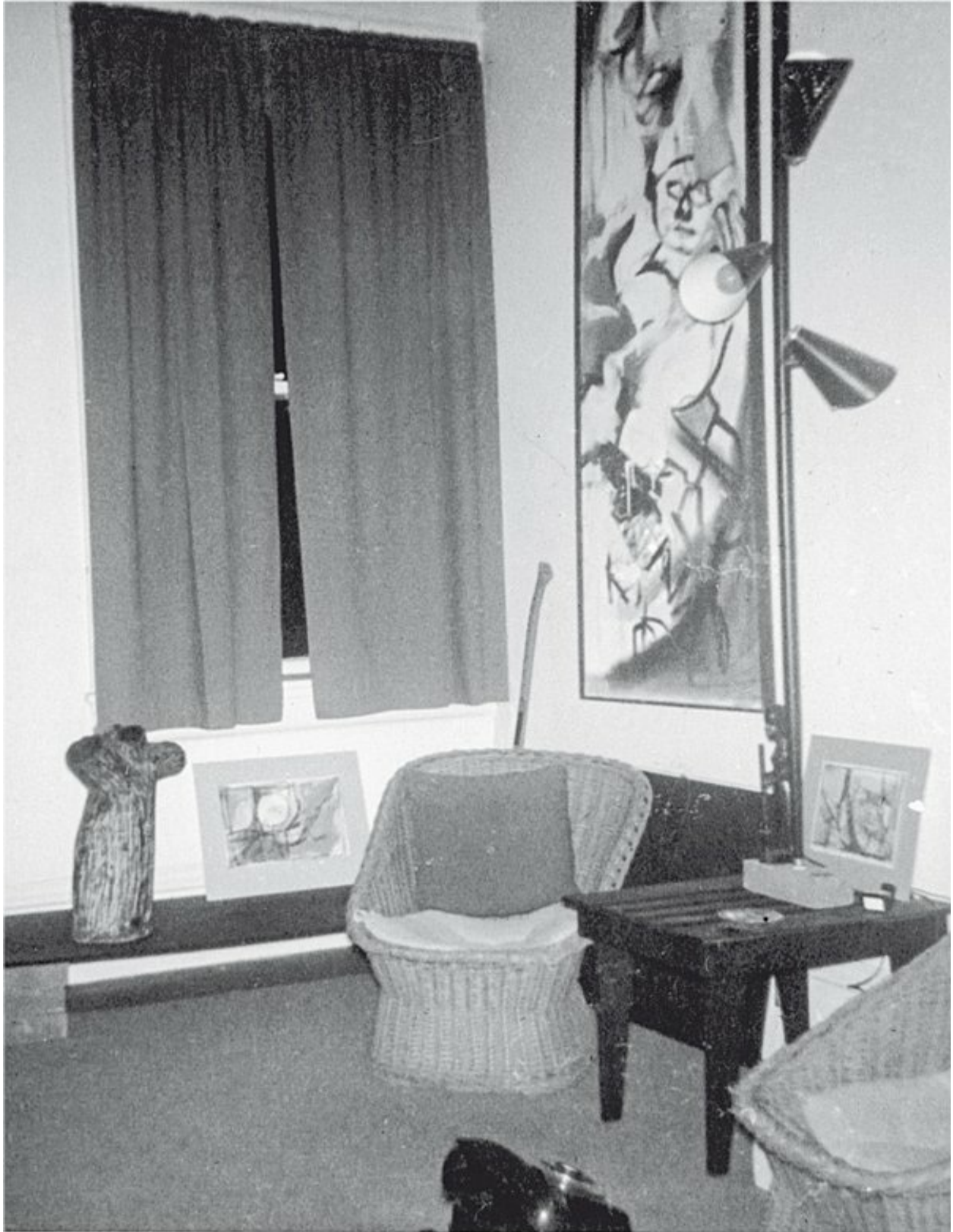
Lynch se dirigió a Filadelfia al final de ese año y se marchó de Alexandria para siempre, pero no sin dejar huella. La madre de Fisk era la administradora de la casa donde los Lynch habían vivido de alquiler, y él había pintado un mural en el techo de su dormitorio. «Cuando se mudaron tuvieron un gran problema para librarse de ese mural —contaría Fisk—. David lo había pintado en azul de Prusia, que era uno de sus colores preferidos, y siempre acababa traspasando.»



Óleo sobre lienzo sin título (c. 1964) que pintó Lynch cuando estudiaba en la Boston Museum School. Fotografía de David Lynch.



El mural que Lynch pintó en el techo de su dormitorio en Alexandria, c. 1963. Fotografía de Sunny Lynch.



La sala de estar del piso donde Lynch vivió mientras estudiaba en Boston, 1964. Fotografía

de David Lynch.

El peor año de mi vida fue cuando hice noveno. Extrañaba a mis amigos de Boise, el ambiente del pueblo, la luz y los olores; Virginia me parecía un lugar muy oscuro. Detestaba la naturaleza que había en Alexandria (los bosques no tenían nada que ver con los de Boise), me mezclé con malos elementos y acabé convertido en una especie de delincuente juvenil. Uno de los chicos, que era algo así como el jefe de la banda, aparentaba más años de los que tenía y era como un adulto. Un tío con mucha labia. Tenía pinta de Rock Hudson pero en más bajo y le había robado el coche a su vecino. Montábamos unos cuantos y nos íbamos a Washington, D.C. a las dos o las tres de la madrugada, a ciento ochenta por hora por la Shirley Highway, e íbamos a tiendas de chismes varios o a tomar copas o lo que fuera. Lo que me atraía de aquel tío era que me gustaba la idea de hacer cosas raras, más o menos, porque no estaba a gusto con la vida que llevaba. Bueno, me gustaba y no me gustaba. Una vez se presentó en casa y llevaba un cigarrillo encajado detrás de la oreja y un paquete de tabaco remetido en la manga de la camiseta.

Mis padres le conocieron y no pusieron muy buena cara. Debieron de pensar: Pobre Dave, anda metido en algo...

El tipo este tenía montones de novias y creo que colgó los estudios. Yo volví a Boise un verano, después de terminar noveno, y cuando regresé a Alexandria él ya no estaba. Y luego un día, a la hora del almuerzo, estaba yo en el aparcamiento, supongo que para ir a la zona de fumar, y el tipo aparece al volante de un descapotable y con una chica al lado. El paraíso. Viva la vida. No sé qué habrá sido de él.

Mi habitación daba a una terraza de la segunda planta y podía descolgarme por allí y escabullirme de casa; al día siguiente tenía que ir a clase. Una vez llegué a casa y en cuanto apoyé la cabeza en la almohada me sonó el despertador. Era de locos, y mis padres sabían que yo me escapaba, pero no en qué andaba metido. Tampoco había para tanto, en realidad, pero sí que pillé algunas borracheras serias, una de ellas a base de ginebra. Estaba yo allí bebiendo y diciéndoles a unas chicas que aquello era agua y acabé en el jardín de Russell Kefauver. Cuando desperté vi un poste de madera con un número, y yo venga a mirar aquel número hasta que me di cuenta de que estaba panza arriba en un patio y que aquello era casa de Russell. Ni siquiera sé cómo volví a casa.

Mis padres estaban preocupados por mí cuando yo hacía noveno. En las revistas de entonces había un concurso titulado «Dibújame», y solo por ver si era capaz de hacerlo,

dibujé una cosa y la envié. Y entonces, una noche, se presenta un hombre en casa y les dice a mis padres que mi dibujo era tan bueno que me han dado una especie de beca de mentirijillas. Yo estaba arriba, y mis padres abajo hablando con aquel individuo en la sala de estar, y fue todo un detalle. Intentaban ayudarme a encontrar un rumbo mejor en la vida.

Supongo que a esa edad yo creía en Dios a mi manera. Nunca pensaba en ello, pero sabía que tenía que haber algo que llevara el timón. Luego, un domingo por la mañana — yo tenía entonces catorce años—, pensé: No saco nada yendo a la iglesia. Sabía que aquello era un paripé y nada más y, viéndolo en retrospectiva, está claro que mi destino era el Maharishi. Cuando trabajaba en *Cabeza borradora (Eraserhead)* solía ver fotos de maestros indios que me hacían pensar: Esta cara sabe algo que yo ignoro. ¿Y si fuera cierto que existe eso que llaman iluminación? ¿Es algo real o un invento hindú? Ahora sé que es real. En fin, el caso es que dejé de ir a la iglesia.

Como en cualquier instituto, los tíos cachas del instituto Hammond eran los alumnos más populares. Después estaban las fraternidades, que no es que fueran malos chicos, pero les importaba un bledo el deporte y estaban por otras cosas. El presidente de la fraternidad en la que yo me metí se llamaba Lester Grossman y era un personaje total. Después de las clases, Lester trabajaba en una zapatería, y cada noche robaba un calzador metálico.

Cuando llegaba a casa lo tiraba al suelo de su habitación; la pila de calzadores era cada vez mayor. Un pariente suyo nos consiguió unas bombillas a precio de ganga y nosotros las vendíamos a domicilio. Nos las quitaban de las manos. Reunimos un montón de dinero y lo celebramos con una fiesta gigante. No fue solo para nuestro instituto, sino para todos los del área de Washington, D.C., y fue algo colosal. Contratamos a un grupo, los Hot Nuts; había que pagar entrada y sacamos mogollón de dinero. Teníamos tanta pasta que nos fuimos a pasar una semana a Virginia Beach; la fraternidad costeó los pequeños bungalows, la cena de cada noche e incluso algunos gastos personales. Yo pertenezco a una fraternidad prácticamente durante toda la secundaria. Había gente que organizaba fiestas en sótanos para bailar agarrado, y a eso también me apuntaba. El cine no me decía nada cuando yo era un adolescente. Solo veía películas en el autocine, pero en realidad iba para darme el lote. Alguna vez sí que fui a un cine normal, pero ¿para qué ir a un cine normal? Hace frío, está oscuro y afuera el día sigue su curso. Podías estar haciendo un montón de cosas.

Yo visto ahora igual que entonces. En el instituto no era consciente de tener un estilo propio. La ropa me la compraba en Penney's. Me encantaban los pantalones caqui y solía llevar americana y corbata; me sentía cómodo así. Durante mucho tiempo utilicé tres corbatas, una normal y dos de lazo, pero estas venían ya con el lazo hecho. Siempre me he abrochado el botón superior de la camisa

porque no me gusta el aire en el cuello y tampoco me gusta que nadie me toque las clavículas; me saca de quicio y no sé por qué. Puede que ese fuera el motivo de usar corbata o pajarita, protegerme el cuello.

En el instituto conocí a Jack Fisk y nos hicimos amigos porque a los dos nos interesaba el arte, pero lo que de verdad me atraía de Jack es que era un trabajador infatigable. Ver con qué seriedad trabaja o construye cosas es un hermoso espectáculo. Siento por Jack un tremendo respeto, y como le conocí cuando éramos jóvenes, es el tipo de amistad que dura mucho tiempo. Debe de hacer meses que no hablamos, pero Jack es mi mejor amigo. Recuerdo que también tuve mucho trato con su hermana Mary. Estaba como un tren y siempre me sentí atraído por ella. Llegamos a salir un tiempo y me lo montaba con ella; creo que a Jack le sentó fatal.

La novia que tuve durante mi primer año de instituto se llamaba Linda Styles. Era muy menuda y teatrera y solíamos darnos el lote en el sótano de su casa. Sus padres eran simpáticos; él estaba en la marina y ella era un encanto. Me dejaban fumar. La mayor parte de la gente no se hacía el menor problema con esto del tabaco. Más adelante, Linda acabaría saliendo con el jefe de una banda, y creo que él se la tiraba. Yo es que no lo hice hasta los dieciocho años, el verano después de terminar la secundaria. Quizá tardé mucho, aunque a mí me parece que era un chico bastante normal para la época. Eran otros

tiempos. Después de Linda Styles tonteeé con otras chicas. Puestos a hablar de preferencias, se podría decir que me gustaban especialmente las morenas, y también las bibliotecarias, me refiero a esas chicas cuyo aspecto exterior anodino esconde un auténtico fuego interior...

Judy Westerman fue mi novia principal del instituto. Yo la quería mucho. De aspecto era un poco como Paula Prentiss. ¿Le fui fiel? No. Bueno, sí y no. Me relacionaba con otras chicas e iba un poco más lejos con ellas porque Judy era católica. Probablemente hicimos más al principio que al final, sobre todo porque ella seguía yendo a catecismo y cada vez descubría más cosas que no estaban permitidas. Solo una chica me rompió el corazón: Nancy Briggs. Era la novia de mi amigo Charlie Smith y no sé si él se enteró de que a mí me gustaba ella mucho. Pero yo a ella no le gustaba tanto. Estuve loco por Nancy durante la primera mitad del año que estuve en el *college* de Boston y lo pasé realmente mal.

Durante aquellas vacaciones de Navidad volví a Virginia, y como estaba sufriendo mucho David Keeler me dijo: «¿Por qué no la invitas a comer y así ves qué pasa?». Total, llamé a Nancy y fuimos a un McDonald's. Nos llevamos la comida al coche y yo le pregunté si me quería. Ella dijo que no, y eso fue todo. Todavía estuve encaprichado de ella durante un tiempo; soñaba con Nancy Briggs a menudo. ¿Por qué tanto interés? Pues porque la quería. Uno nunca sabe realmente por qué se enamora de

tal o cual persona. Con ella no llegó a pasar nada, y sin embargo no me la podía quitar de la cabeza. Cuando terminé de rodar *Terciopelo azul* yo me encontraba en Washington y no sé por qué pensé: Voy a llamar a Nancy Briggs. Conseguí su número de teléfono, la llamé, y no bien oí su voz dejé de sufrir por completo. Fue como pasar del sueño a la realidad, y lo más potente era el sueño. Es asombroso cómo funciona el cerebro. ¿Por qué sufrí durante tantos años? A saber...

A finales de los cincuenta las cosas estaban cambiando en el país; el cambio que noté al mudarnos a Virginia estaba ocurriendo también en Boise. Y cuando asesinaron a Kennedy la cosa se puso fea. Recuerdo bien aquel día. Yo estaba montando una exposición en el vestíbulo del instituto, unas vitrinas de cristal enormes, y como el despacho de administración estaba allí al lado, oí que por la radio decían algo sobre el presidente. No que hubiera muerto, sino que estaba en el hospital, y ahí empezaron los rumores. Cuando terminé lo que estaba haciendo, una mujer me dijo «Tienes que volver a tu aula», así que volví y entonces explicaron lo que había pasado y cerraron la escuela. Fui andando a casa con Judy; ella sollozaba de tal manera que no podía ni hablar. Vivía en la segunda planta de un bloque de pisos. Subimos a su casa y al entrar vimos a su madre en la sala de estar. Judy se apartó de mí, pasó de

largo sin decirle nada a su madre, se metió en su cuarto y no volvió a salir hasta cuatro días después.

Al principio no me planteé quién podía haber asesinado a Kennedy, pero luego uno empieza a investigar. La gente habla de quién podía tener un móvil. LBJ vivía en Texas y le hizo bajar allí; él quería ser presidente porque medía un metro noventa. LBJ era el senador más poderoso que haya habido nunca. ¿Renunciar a eso para ser vicepresidente? Lo separaba de la presidencia una bala de veinticinco centavos, y yo creo que LBJ detestaba a Kennedy y que lo organizó todo para acceder a la presidencia. Esa es mi teoría.

En octavo me gustaban las ciencias, a saber por qué, y cuando empecé noveno me apunté a todas las asignaturas de ciencias. Ahora no me lo puedo creer. ¡Cuatro cursos así! En noveno conocí a Toby Keeler, y cuando me dijo que su padre era pintor —no, no pintor de brocha gorda, sino artista pintor—, aquello fue una bomba. La bomba explotó dentro de mi cabeza. Supongo que aquello salió volando como si hubiera estallado una bomba H, y a partir de ahí yo ya no quise ser otra cosa que pintor. Pero tenía que ir a clase, y el instituto era lo peor del mundo. Ir diariamente a aquel edificio y estar allí tantas horas me parecía ridículo. Guardo apenas tres recuerdos de estar en clase en el instituto; ninguno de ellos es bueno. Me acuerdo de que un día le susurré a Sam Johnson: «¡Dime! ¡Venga, dime, dime!». Íbamos a hacer un examen y él me iba diciendo cosas y yo intentaba retenerlas el tiempo suficiente como

para aprobar. No estudiaba nunca y no podía saltarme las clases de ciencias; me echaron del consejo escolar porque cateé física y me negué a ir a clase. Lo que hice, en cambio, fue entrar en el despacho y suplicar que me librasen de aquella tortura. «Yo no quiero ser físico», les decía, y ellos contestaban: «Mira, David, en la vida hay cosas que tienes que hacer, te gusten o no». A mi hermano pequeño le apasionaba la electrónica desde que era un crío y eso es lo que acabó haciendo; yo creo que incluso de chaval uno ya sabe qué es lo que va a hacer. Deberían sacarnos de la escuela y dejar que nos concentráramos en lo que nos guste más. ¡Rayos! ¡Yo podría haberme dedicado a pintar en vez de estar cuatro años allí metido! Y encima no me acuerdo de nada. ¡Cero! No recuerdo absolutamente nada de lo que aprendí en el instituto.

El fin de semana después de conocernos, Toby Keeler me llevó al estudio de su padre. En esa época Bushnell tenía un estudio cojonudo en Georgetown. Vivía dedicado al arte, pintando a todas horas. Solo estuve una vez en el estudio de Georgetown, y poco después me entero de que se ha mudado a Alexandria, donde disponía de un edificio entero. Yo quería tener un estudio y Bushnell se ofreció a alquilarme una habitación. Hablé con mi padre y él me dijo: «Te pago la mitad si consigues un empleo y te pagas el resto». Conseguí trabajo en Herter's Drug Store repartiendo medicamentos en el jeep rojo y blanco de la tienda. Era un jeep sin capota y con cambio de marchas

manual. Todavía ahora no me lo creo. Tenía que buscar la dirección de los clientes y llevarles medicinas, y eso es mucha responsabilidad. A veces, los fines de semana, despachaba cigarrillos en Herter's. En esa época Bushnell contrataba modelos y yo me sentaba allí a dibujar. Bushnell siempre tenía café a mano. Un tal Bill Lay se apuntó también al estudio pero luego no apareció nunca.

Jack había empezado a trabajar en la habitación que yo tenía donde Bushnell. Lo que pasa es que no había sitio suficiente para los dos, así que nos trasladamos a un estudio que estaba encima de una zapatería. La casera era la señora Marciette, que no tenía ni un solo diente. Se quejaba mucho de nosotros —«No pienso tener la luz encendida toda la santa noche para dos mocosos; limpiad; yo estoy enferma; no sé por qué os he alquilado esto»— y siempre estaba rondando por allí. Cuando yo encendía las luces de mi habitación, durante una milésima de segundo veía como diez millones de cucarachas, y un momento después habían desaparecido. Aquello estaba plagado de bichos, pero Jack y yo teníamos un cuarto para cada uno y había una cocina. Era un sitio estupendo para pintar.

En el desván, encima de donde estábamos Jack y yo, vivía un tal Radio. Era jorobado y tenía que subir por una escalera realmente estrecha hasta una puerta con un candado en la cerradura. Allí tenía su guarida. A Radio tampoco le quedaban apenas dientes. En su cuarto tenía como cincuenta revistas porno por allí tiradas, un hornillo

donde se hacía sus filetes —solo filetes, nada más—, y bebía aguardiente barato. Trabajaba para un circo y su misión consistía en viajar a ciudades antes de la llegada del circo, telefonar a destacados empresarios locales y conseguir que donaran dinero para que niños necesitados pudieran ver el espectáculo. El circo alquilaba una habitación donde fuera, hacía instalar una docena de teléfonos y un montón de tíos se dedicaban a llamar a gente. Era un tinglado. Enviaban, qué sé yo, un autocar entero de niños necesitados al circo y el resto de la pasta se lo quedaban. Radio explicaba: «Me llaman Radio porque no pueden apagarme». Jack y yo teníamos un teléfono, y una noche bajó Radio y nos preguntó si podía hacer una llamada. Le dijimos que sí, y el tío entra y había allí una mesita con un teléfono de los antiguos y se pone a marcar y al momento ya estaba. Jamás he visto a nadie marcar un número a tal velocidad. Como si hubiera metido todos los dedos a la vez en el dial; una fracción de segundo después ya estaba hablando con alguien. Si cerrabas los ojos podías jurar que estabas oyendo a un santo —y, encima, superinteligente— contándote los sufrimientos de los niños necesitados. Radio era increíble.

La vecina de la señora Marciette se llamaba Frankie Welch y era como Doris Day pero en moreno. El edificio estaba muy cerca del ayuntamiento pero el barrio estaba fatal, y Frankie Welch fue de las primeras en instalarse. Tuvo vista y se montó una tienda de alto copete donde

vendía prendas de vestir. También diseñaba ropa. Con el tiempo acabó siendo muy amiga de Betty Ford y le hacía vestidos y tal. Cuando se enteró de que éramos artistas, me encargó unos rótulos pintados al óleo. Quedaron muy bien. Pero entonces la señora Marciette dijo que nos marcháramos. Solíamos estar allí hasta altas horas de la noche y dejábamos las luces encendidas, y ella tenía que pagar la factura de la luz y encima había pintura por todas partes. Yo no solía dejar un sitio mejor de lo que estaba al entrar en él. No es que lo pusiéramos todo patas arriba como las estrellas de rock, pero si pintas, manchas. Después de mudarnos de allí, vi a Radio una vez más. Fue en el centro. El jorobado, con una pequeña maleta hecha polvo, estaba esperando el autobús para ir a la siguiente ciudad.

En la época del instituto, una vez fui al médico porque tenía espasmos intestinales, producto de los nervios y de todas las cosas que no estaba haciendo bien. En aquel entonces yo tenía tres vidas, la del estudio, la de la fraternidad y la de la familia, y no quería que se mezclaran entre sí. Nunca llevaba amigos a casa y no quería que mis padres supiesen absolutamente nada. Sabía cómo comportarme en casa, y era diferente de cómo me comportaba en la fraternidad y también en el estudio de pintor. Todo ello generaba una gran cantidad de tensión y de nerviosismo.

El mundillo artístico neoyorquino me traía sin cuidado. Ir a un *college* de Nueva York significaba muy poco para mí. No sé qué me empujó a elegir la Boston Museum School. Solo tenía una cosa clara: quería ir a Boston. El nombre me encantaba —Boston Museum School—, pero luego el sitio no me gustó nada y casi no podía ir a clase porque me daba miedo salir del piso. Tenía agorafobia; aún tengo un poco. No me gusta salir. Mi padre me dijo que me buscara un compañero de piso porque el alquiler era demasiado caro, así que colgué un anuncio en la academia y un tal Peter Blankfield —que luego se cambió el nombre por el de Peter Wolf y fue cantante de la J. Geils Band— se me acercó y dijo: «Me gustaría compartir piso contigo». Yo le dije que vale y vino aquella noche.

Un tío, Peter Laffin, tenía una camioneta, y montamos los tres en ella y fuimos de Boston hasta Brooklyn o el Bronx, no recuerdo, para recoger las cosas de Peter. Iban fumando hierba en la camioneta; yo no la había probado nunca, o sea que empezaba a estar colocado solo del humo que había en la cabina, y me dieron unas caladas. Ellos sabían cómo funciona la marihuana y sabían que yo no, y entonces me dicen: «Oye, David, ¿no te entraría bien un donut ahora mismo?». Y yo: «¡Sí! ¡Quiero un donut pero ya». Compramos unos donuts de azúcar glas que al menos tenían tres semanas, y yo estaba tan ansioso por comer que me metí en los pulmones una carretada de azúcar. Hay que

ir con cuidado.

Me tocaba a mí conducir. Íbamos por la autovía y estaba todo muy silencioso y de repente oigo que alguien dice: «David». Silencio otra vez. Un momento después alguien dice: «¡David! ¡Te has parado en medio de la autopista!». Yo iba mirando las líneas de la carretera, que cada vez pasaban más y más despacio, me encantaba mirarlas y supongo que yo también empecé a ir más y más despacio hasta que las líneas dejaron de moverse. Era de noche, una autovía de ocho carriles, y los coches pasaban por nuestro lado a toda leche, ¡y yo allí parado! ¡Qué peligro!

No sé por qué razón, subimos a casa de alguien. El piso estaba iluminado por tres o cuatro luces navideñas, rojas en su mayoría. El tipo tenía una gigantesca motocicleta en la sala de estar, con todas las piezas desmontadas. Fue como entrar en el infierno. Luego fuimos a casa de Peter, bajamos al sótano y mientras estábamos allí ahuequé las manos y se me llenaron de un agua oscura y, de repente, flotando en la superficie del agua, veo la cara de Nancy Briggs. Ni más ni menos. Fue mi primera experiencia con la marihuana. A la mañana siguiente cargamos las cosas de Peter en la camioneta y fuimos a ver a Jack. Me contó que varios de los estudiantes de su escuela estaban tomando heroína. Fui a una fiesta en el edificio de Jack y había allí un chaval vestido con camisa de seda, hecho un ovillo en el suelo; se había metido heroína. En esa época empezaban a verse hippies; yo no los miraba por encima del hombro, pero

aquello parecía una moda pasajera y muchos de ellos se alimentaban de uva y frutos secos. Algunos vestían como si fueran de la India y decían que meditaban, pero yo entonces no quería saber nada de la meditación.

Eché a Peter de mi piso al cabo de unos meses. Lo que pasó fue que en un concierto de Bob Dylan acabé sentado al lado de una chica con la que acababa de romper. No podía creerlo: era mucha casualidad. Yo, claro, había quedado con ella cuando aún salíamos, pero luego al romper decidí ir solo al concierto y estaba colocado, ¡y va y me la encuentro! Recuerdo que pensé que era una extraña coincidencia, ir a sentarme justo al lado de ella. Las localidades eran malas y, además, estábamos muy lejos del escenario y el auditorio era enorme. Era el año 1964. Dylan actuaba solo, sin grupo, y se le veía pequeñísimo. Con el pulgar y el índice me puse a tomar medidas de sus vaqueros, y le dije a aquella chica: «¡El pantalón solo mide un dieciseisavo de pulgada!». Luego hice lo propio con la guitarra y le dije: «¡La guitarra también mide solo un dieciseisavo de pulgada!». Me pareció la cosa más extraña y mágica del mundo y me entró la paranoia. En el intermedio salí corriendo al aire libre. Hacía frío y pensé: Menos mal que he salido. Y me fui andando a casa. Estaba allí y al rato aparece Peter con unos cuantos amigos y me dice: «Oye, ¡a Dylan nadie le deja plantado!». Y yo le contesté: «Yo le dejo plantado porque me lo paso por los cojones. Largaos de aquí». Y los eché a todos. Recuerdo

que la primera vez que oí cantar a Dylan fue en la radio del coche; iba con mi hermano y nos echamos a reír como idiotas. Era «Blowin' in the Wind» y el tío cantaba de una manera genial, pero a la vez graciosa.

Solo asistí dos semestres a la Boston Museum School, y la segunda mitad ni siquiera fui a clase. La única clase que me gustaba era escultura. La daban en el desván del museo. Aquello tendría siete u ocho metros de anchura pero unos treinta metros de largo y un techo altísimo, con una claraboya a todo lo largo. Había unos recipientes enormes con material (yeso, arcilla), y fue allí donde aprendí a hacer vaciado. El profesor se llamaba Jonfried Georg Birkschneider y cuando recibía la paga se instalaba en la barra larguísima de madera oscura de un bar de la ciudad y se ponía a beber. Tenía una novia llamada Natalie. Al terminar mi primer semestre volví a Alexandria por Navidad y le dejé instalarse en mi piso con Natalie. Cuando volví a Boston, también dejé que se instalaran conmigo en el piso que yo tenía alquilado. Estuvieron allí varios meses. Yo pintaba en una habitación, y Natalie y él ocupaban la otra. El tío no daba un palo al agua, pero a mí no me importaba. Hizo que me aficionara a la Moxie, una especie de coca-cola que beben en Boston. Yo la odiaba hasta que un día descubrí que si metes las botellas en el congelador, la chapa sale disparada y queda una especie de sorbete que sabe la mar de bien. Era como un granizado de Moxie. No sé qué habrá sido de Jonfried Georg Birkschneider.

Dejé el *college* y me fui a Europa con Jack. Es un viaje que forma parte del sueño de todo artista, pero la cosa estaba mal organizada. Yo era el único que tenía dinero — aunque Jack podría haber conseguido un poco si hubiera escrito a su casa—, pero la verdad es que nos lo pasamos muy bien...más o menos. Lo único que no nos gustó fue Salzburgo, pero una vez que lo liquidamos, fue gloria bendita. De allí nos trasladamos a París, estuvimos un par de días y luego tomamos el genuino Orient Express —todo trenes eléctricos— hasta Venecia, y luego trenes de carbón hasta Atenas. Llegamos allí de noche, y a la mañana siguiente, cuando me desperté, había lagartijas paseándose por las paredes y el techo. Yo quería ir a Atenas porque al padre de Nancy Briggs lo habían trasladado e iba a estar allí en cuestión de dos meses, y también estaría Nancy, pero al final solo nos quedamos un día en Atenas. Yo me dije: Estoy a más de diez mil kilómetros de donde desearía estar y lo único que quiero es largarme de este sitio. Creo que a Jack le pasaba igual.

Pero para entonces ya estábamos pelados. Volvimos a París y en el tren conocimos a cuatro profesoras y nos dieron la dirección donde se hospedaban en París. Llegamos a la capital y resulta que Mary le ha enviado a Jack un billete de avión, pero yo no tengo billete y Jack se va a ir al aeropuerto. Antes de que se marchara decidimos acercarnos a la dirección que nos habían pasado aquellas chicas, pero como no estaban, fuimos a una cafetería, yo

pedí una Coca-Cola y le di a Jack el poco dinero que me quedaba para que tomara un taxi hasta el aeropuerto. Me quedé allí sentado, solo, terminándome la Coca-Cola, y luego probé otra vez en casa de las chicas pero no habían llegado aún. Volví al bar, estuve un rato allí, y luego fui a probar otra vez y, por fin, ya estaban en casa. Me dejaron ducharme y me dieron veinte dólares. Yo no podía localizar a mis padres porque estaban de vacaciones, así que telefoneé a mi abuelo y lo desperté (allí eran las cuatro de la mañana), y él rápidamente me envió dinero para un billete. Volví en avión y fui a Brooklyn. Llevaba encima un montón de monedas europeas y se las regalé a mi abuelo. Cuando se murió, encontraron un pequeño monedero con un papelito sujeto mediante un imperdible, y en el papel ponía: «Esto son monedas que David me trajo de Europa». Todavía guardo el monedero en alguna parte.

Fueron unos meses extraños, después de lo de Europa. A mis padres les sentó mal que yo decidiera no estudiar en Salzburgo, y encima cuando volví a Alexandria me instalé en casa de Keeler. Bushnell y su mujer se habían ido y solo estaba Toby. Se asombró mucho de verme. La idea era que yo iba a estar fuera tres años, y al cabo de quince días me presento en su casa. Después me instalé en un sitio propio. A mí siempre me gusta organizarlo todo bien; es un poco como pintar. Quiero que el sitio donde vivo sea de una cierta manera, que dé buen rollo tanto para estar como para trabajar. Tiene que ver con la mente, que necesita una

determinada cosa, una configuración.

Michelangelo Aloca hacía *action painting* de los cincuenta y era propietario de una tienda de marcos, y me dio trabajo. Un tipo bastante raro. Tenía la cabeza más grande que he visto en mi vida, una barba descomunal y un torso de gigante, pero las piernas eran de un niño de tres años. Estaba en una silla de ruedas, pero de cintura para arriba era muy fuerte. Una vez yendo en coche pasamos junto a unas vigas de hierro enormes, y el tipo se bajó del coche, fue hasta las vigas, agarró una, la levantó y la dejó caer. Estaba chiflado. Su mujer era muy guapa y tenían un hijo precioso. ¡Una esposa despampanante! Aloca me despidió como empleado de la tienda de marcos y luego me contrató para barrer. Un día va y me dice: «¿Quieres ganarte cinco dólares extra?». Yo le dije que sí. «Las chicas acaban de dejar libre el sitio que ocupaban —me explicó—. Ve a limpiar el váter.» Resulta que el váter, a poco que soplara un poco de brisa, rebosaba. Estaba hasta los topes, un agua entre marrón, blanco y rojo. Lo dejé tan limpio que se podría haber comido en él. Limpio como los chorros del oro.

Una vez fui a casa de Mike Aloca y me lo encontré allí hablando con un negro. Después de que el tipo se fuera, Mike dice: «¿Quieres una tele gratis?». Yo le dije que sí. «Pues coge este dinero y esta pistola y ese tío te llevará a un sitio donde hay televisores», me dijo Mike. Convencí a Charlie Smith y a otro más para que me acompañaran y

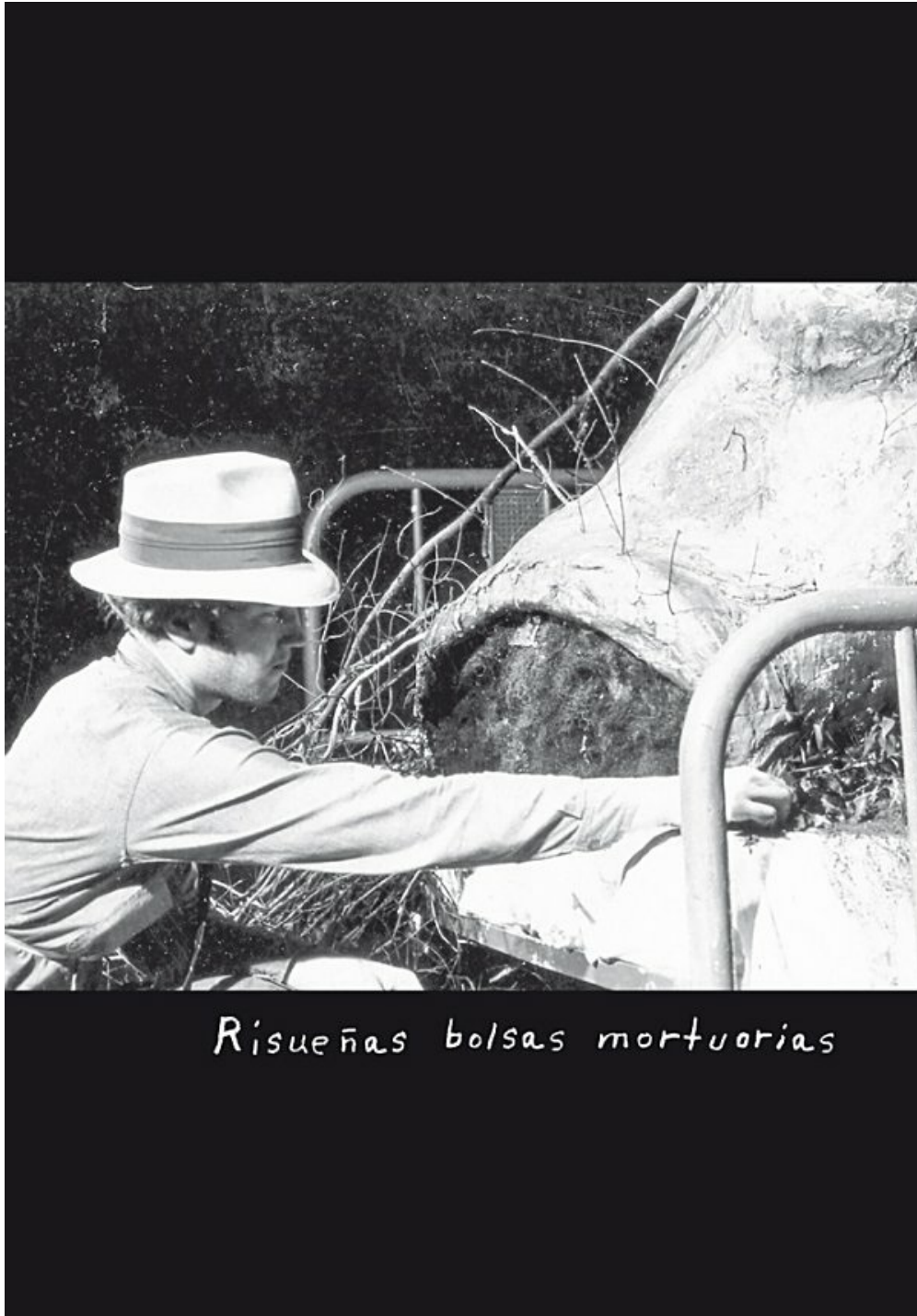
fuimos al D.C. Buscamos al negro y el tío nos dice adónde tenemos que ir. Cuando llegamos dice: «Parad ahí. Entraré yo a por las teles». Entra y al cabo de un rato vuelve y dice: «No me dan las teles si antes no les doy el dinero». Nosotros nos negamos en redondo, así que el tipo entra allí otra vez y vuelve a salir con las manos vacías, repitiendo que sin dinero no hay nada que hacer. Le decimos que no, vuelve a hacer otro viaje y esta vez saca un televisor. Decidimos correr el riesgo. Le damos el dinero, el tipo entra... y ya no vuelve a salir, y nosotros allí sentados, con una pistola cargada debajo del asiento delantero. Por suerte, Mike se limitó a reír cuando le contamos lo que había ocurrido. Una vez me dijo que yo me gastaba en pintura todo el dinero que él me pagaba. «Quiero que me enseñes la comida que compras; tienes que alimentarte», dijo. Yo debía de tener cara de enfermo o algo. Le enseñé unas botellas de leche y un bote de mantequilla de cacahuete y una barra de pan, y él dijo: «Estupendo».

Me despedían de todos los trabajos. Durante una temporada estuve trabajando para un artista que vivía en Alexandria; el tipo hacía unos círculos de metacrilato de color rojo, azul y amarillo y tenía una pequeña tienda y yo era el encargado. Allí no entraba nunca nadie. De vez en cuando le birlaba unas monedas de la caja y me compraba una Coca-Cola. Un día apareció Jack y me dijo que iba a alistarse en la marina, pero la cosa le duró apenas tres segundos, porque unos días después me enteré de que se

había apuntado en la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania, en Filadelfia, así que él allá arriba y yo aquí abajo en Virginia.

Bushnell sabía que Alexandria no era lo mejor para mí, y como sabía también que Jack estaba en la academia, dijo: «Vamos a ponerle las cosas difíciles al amigo Dave». Empezaron a hacerme el vacío, Bushnell y su hermano; yo no sabía por qué lo hacían y me dolió mucho. Luego, Bushnell escribió una carta a la academia diciéndoles lo buen artista que era yo, y creo que esa carta ayudó mucho a que entrara en la academia. Bushnell hizo que me diera cuenta de que quería ser pintor; después me proporcionó un estudio; fue un referente para mí, y después escribió aquella carta. O sea que me ayudó en muchos sentidos. Su mujer y él fueron los que me hablaron por primera vez del American Film Institute. Se enteraron de que yo había hecho dos cortos y me dijeron que el AFI concedía becas. Bushnell fue, sin lugar a dudas, una persona muy importante en mi vida.

Él me ayudó mucho durante aquellos años, pero, en líneas generales, yo no lo pasé muy bien. La adolescencia es una época de euforia y fervor, pero tiene esa parte de cadena de presidiario, que es el instituto. El instituto fue una tortura.



Lynch trabajando en el plató de *The Grandmother* en su casa de Filadelfia, 1968. Fotografía de Peggy Reavey.



Peggy Reavey y Lynch delante de la casa de los padres de ella en Filadelfia, c. 1968.
Fotografía de Bernard V. Lentz.

Filadelfia pasó a ser una ciudad en quiebra en la década de 1960. En los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial, la escasez de vivienda sumada a una afluencia de afroamericanos desencadenó una ola de lo que se conoce como *white flight* o el éxodo de la población blanca, y de la década de los cincuenta a la de los ochenta la población disminuyó. Las relaciones raciales siempre habían sido tirantes y durante los años sesenta los musulmanes negros, los nacionalistas negros y una rama militante de la NAACP que tenía su base en Filadelfia desempeñaron un papel clave en el nacimiento del movimiento Black Power, y hubo una drástica escalada de las tensiones. La hostilidad latente entre hippies, estudiantes activistas, policías, narcotraficantes y miembros de las comunidades afroamericana y católica irlandesa alcanzó a menudo un punto crítico y se extendió a las calles.

Uno de los primeros disturbios raciales de la era de los derechos civiles estalló en Filadelfia menos de un año y medio antes de que Lynch llegara allí, y dejó doscientas veinticinco tiendas destrizadas o con serios desperfectos; muchas no volvieron a abrir, y avenidas comerciales en otro tiempo bulliciosas se transformaron en pasillos vacíos de escaparates devastados y cristales rotos. Un vigoroso tráfico de drogas contribuyó a la violencia de la ciudad, y la pobreza desmoralizó a los habitantes. Peligrosa y sucia, Filadelfia proporcionó

a Lynch un rico abono para la imaginación. «Era un lugar terrorífico — comentó Jack Fisk— e introdujo a David en un mundo realmente sórdido.»

Situada en pleno centro urbano como si se tratara de una zona desmilitarizada se encontraba la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania. «En una ciudad sumida en conflictos y paranoia, la escuela era como un oasis», recordaba el compañero de clase de Lynch, Bruce Samuelson.[1] Albergada en un edificio victoriano recargado, era la escuela de arte más antigua del país, y durante los años que Lynch estudió en ella se la tenía por conservadora, pero era exactamente el trampolín que él necesitaba.

«David se instaló conmigo en la pequeña habitación que yo tenía alquilada —dijo Fisk—. Llegó en noviembre de 1965 y vivimos allí hasta que él empezó sus clases en enero. En la habitación había dos sofás, en los que dormíamos, y yo tenía una colección de plantas muertas desperdigadas alrededor; a David le gustan las plantas muertas. Luego, el día de Año Nuevo, alquilamos una casa por cuarenta y cinco dólares al mes que estaba delante del depósito de cadáveres, en una escalofriante zona industrial de Filadelfia. A la gente le daba miedo venir a vernos, y cuando David caminaba por los alrededores lo hacía con una estaca con clavos por si lo atacaban. Un día un policía lo detuvo, y cuando vio la estaca le dijo: “Así me gusta, guárdala bien”. Trabajábamos toda la noche y dormíamos durante el día, y no nos relacionábamos mucho con los profesores... lo único que hacíamos era pintar.»

Lynch y Fisk no se molestaban en ir a clase muy a menudo, pero enseguida se integraron en una comunidad de estudiantes de ideas afines. «David y Jack aparecieron como una especie de dúo dinámico y pasaron a formar parte de nuestro grupo —recordaba el artista Eo

Omwake—. Éramos los alternativos, los experimentales, unos doce en total. Un círculo íntimo de colegas que nos dábamos caña unos a otros, y todos llevábamos un estilo de vida bohemio y frugal.»[2]

A ese círculo pertenecía la pintora Virginia Maitland, que recordaba a Lynch como «un chico acicalado y cursi que bebía mucho café y fumaba cigarrillos. Era excéntrico en su pulcritud. Solía ir con Jack, que era alto como Abraham Lincoln y más bien hippy, y los acompañaba el perro de Jack, Five. Formaban una pareja interesante».[3]

«David siempre llevaba pantalones caqui con zapatos acordonados y calcetines muy gruesos —comentó su compañero de clase James Havard—. En cuanto nos conocimos nos hicimos amigos porque me gustó la emoción con que vivía su trabajo: si David hacía algo que le gustaba, se metía de lleno en ello. Sin embargo, Filadelfia era un lugar muy duro entonces y apenas nos alcanzaba para vivir. No salíamos mucho por las noches, porque resultaba demasiado peligroso, pero éramos desenfrenados a nuestra manera, y David también lo era. Nos juntábamos todos en mi casa a escuchar a los Beatles, y él aporreaba una lata de dos kilos de patatas fritas a modo de tambor. Lo aporreaba sin más.»[4]

Samuelson recuerda que le sorprendió «lo caballeresco que era David al hablar y el hecho de que llevara corbata; en aquella época no lo hacía nadie aparte de los profesores. Recuerdo que cuando me separé de él el día que lo conocí pensé que algo no cuadraba, y cuando me volví para mirarlo de nuevo, vi que llevaba dos corbatas. No pretendía llamar la atención; las dos corbatas formaban parte de su identidad».

Cinco meses antes de que Lynch llegara a la academia, Peggy Lentz Reavey empezó a estudiar en ella. Era hija de un abogado de

éxito, y al acabar la secundaria se matriculó inmediatamente. Vivía en una residencia de estudiantes del campus la primera vez que los caminos de David y de ella se cruzaron. «Me llamó mucho la atención —recordaba ella—. Lo vi sentado en la cafetería y pensé: Ahí tienes un chico guapo. En aquella época andaba más bien perdido, muchas de sus camisas tenían agujeros, y parecía muy dulce y vulnerable. Era exactamente la clase de chico de cara angelical y mirada inocente que una chica quiere cuidar.»

Tanto Reavey como Lynch tenían pareja cuando se conocieron, de modo que durante meses solo fueron amigos. «Comíamos juntos y nos gustaba hablar, pero recuerdo que al principio pensé que él era un poco lento porque no mostraba interés por las cosas que yo había aprendido a admirar y que asociaba con ser artista. Yo creía que los artistas no eran populares en el instituto, y allí estaba ese chico de ensueño que había pertenecido a una fraternidad y que contaba historias maravillosas de un mundo del que yo apenas sabía nada. Las salidas de esquí, los conejos que cazaban en el desierto de las afueras de Boise, el rancho de trigales de su abuelo... ¡todo me sonaba tan ajeno y tan divertido! Veníamos de mundos completamente distintos desde un punto de vista cultural. “¡Peg, no me creo que te guste eso! ¡Es tan deprimente!” En realidad David estaba deprimido cuando empezamos a salir.»

«Creo que cuando David vivía cerca del depósito de cadáveres pasó por un período depresivo —coincidió Omwake—; dormía unas dieciocho horas al día, por ejemplo. Una vez yo estaba hablando con Jack en la casa que ambos compartían cuando David se despertó. Salió, se bebió cuatro o cinco Coca-Colas, habló un poco y volvió a la cama. Dormía mucho en esa época.»

Cuando estaba despierto Lynch debía de ser sumamente

productivo, porque hizo grandes progresos en la academia. A los cinco meses de empezar las clases recibió una mención honorífica en un concurso por una escultura que había hecho usando varias técnicas y que consistía en una bola de metal que desencadenaba una reacción en cadena con una bombilla y un petardo. «Era una de las pocas escuelas de arte que hacían hincapié en la formación clásica, pero David no estuvo mucho tiempo yendo a las clases de primero, como dibujo de naturalezas muertas —comentó Virginia Maitland—. Pasó rápidamente a las clases avanzadas. Había grandes salas en las que ponían a todos los alumnos de nivel avanzado, y allí nos juntamos unos cinco o seis. Recuerdo que sentía una auténtica descarga viendo a David trabajar.»

Cuando Lynch llegó a la academia tenía conocimientos técnicos, pero aún no había desarrollado la voz única que conforma su obra de madurez, y durante el primer año probó distintos estilos. De esa época se conservan minuciosos retratos de grafito pintados con buena mano que resultan irreales y extraños: hombres con la nariz sangrante, vomitando o con el cráneo resquebrajado; figuras que Lynch ha descrito como «mujeres mecánicas», que combinan la anatomía humana con piezas de maquinaria; y dibujos delicados de gran carga sexual que evocan la obra del artista alemán Hans Bellmer. Todos están ejecutados con gran refinamiento, pero la potente sensibilidad de Lynch aún no está allí. Luego, en 1967, produjo *The Bride*, un retrato de metro ochenta por metro ochenta de una figura espectral con un traje de boda. «Se estaba sumergiendo de cabeza en la oscuridad y el miedo —dijo Reavey refiriéndose al cuadro, que considera un gran avance y cuyo paradero es desconocido—. Estaba hermosamente pintado, con el encaje blanco del traje de la joven difuminado sobre un suelo oscuro, y ella alargaba

una mano esquelética por debajo de su traje para provocarse un aborto. El feto apenas se insinuaba y no estaba cubierto de sangre... era sutil. Era un gran cuadro.»

Lynch y Fisk siguieron viviendo delante del depósito de cadáveres hasta abril de 1967, cuando se mudaron al número 2429 de Aspen Street, en un vecindario católico irlandés. Se trasladaron a una de esas casas adosadas de tres pisos que se conocían como «Padre, Hijo y Espíritu Santo»; Fisk ocupaba el segundo, Lynch el tercero, y en el de abajo estaban la cocina y la sala de estar. Reavey vivía a una parada en autobús, y a esas alturas Lynch y ella ya eran pareja. «Él insistía en llamarlo “amistad con sexo”, pero yo estaba bastante enganchada», recuerda Reavey, que era una presencia constante en Aspen Street y acabaría viviendo con Lynch y Fisk, hasta que este se trasladó a un loft situado encima de un cercano taller de reparación de carrocerías unos meses después.

«David y Jack eran graciosísimos juntos, no parabas de reír cuando estabas con ellos —recuerda Reavey—. David solía empujar la bicicleta a mi lado cuando volvíamos andando de la academia, y un día encontramos un pájaro herido en la acera. Él se mostró muy interesado y se lo llevó a casa, y cuando el pájaro murió se pasó casi toda la noche hirviéndolo para arrancarle la carne y hacer algo con el esqueleto. David y Jack tenían un gato negro que se llamaba Zero, y a la mañana siguiente estábamos sentados tomando café, y lo oímos en la otra habitación mordisqueando los huesos. Jack se desternilló de la risa.

»El local favorito de David para comer era la cafetería de un drugstore de Cherry Street, y todos los que trabajaban en ella nos conocían por el nombre —continuó Reavey refiriéndose a los primeros meses con Lynch—. David bromeaba con las camareras y le

encantaba Paul, el anciano que había detrás de la caja registradora. Paul tenía el pelo blanco y gafas, y llevaba corbata, y siempre hablaba con David de su televisor. Hablaba de cuando lo compró y de lo acertado que había estado escogiendo el modelo, y siempre acababa la conversación diciendo con gran solemnidad: “Y, Dave... tengo la suerte de que la recepción es excelente”. David todavía habla de Paul y su buena recepción.»

El principal acontecimiento del mito de creación de David Lynch tuvo lugar a principios de 1967. Mientras pintaba una figura de pie rodeada de follaje de verdes oscuros, oyó lo que ha descrito como «un pequeño viento» y atisbó movimiento en el cuadro. Como un don que le era concedido del éter, la idea de un cuadro en movimiento se hizo más clara en su mente.

Habló de hacer una película con Bruce Samuelson, que en aquella época pintaba cuadros viscerales y carnosos del cuerpo humano, pero acabaron rechazando la idea que habían elaborado. Sin embargo Lynch estaba resuelto a explorar en esa nueva dirección, y alquiló una cámara en Photorama, una tienda del centro de Filadelfia, y filmó con ella *Six Men Getting Sick (Six Times)*, una pieza de animación de un minuto que se repite seis veces y se proyecta sobre una pantalla esculpida única de dos metros por tres. Realizado con un presupuesto de doscientos dólares y filmado en una habitación vacía de un hotel que era propiedad de la academia, el cortometraje combina tres caras detalladas moldeadas en yeso y a continuación en fibra de vidrio —Lynch moldeó dos veces la cara de Fisk y este moldeó la de Lynch una— con otras tres caras proyectadas. En aquel momento Lynch experimentaba con distintos materiales, y Reavey comentó: «David nunca había utilizado la resina de poliéster antes de *Six Men Getting Sick*, y la primera remesa que mezcló estalló en

llamas».

Los cuerpos de las seis figuras que aparecen en el corto tienen una articulación mínima y están concentrados en unos globos hinchados y rojos que representan los estómagos. Los estómagos animados se llenan de un líquido de colores que se eleva hasta que las caras estallan a la vez en una arcada y salen de ellas chorros de pintura blanca que gotea sobre un campo violeta. Durante todo el corto suena una sirena estridente, en la pantalla parpadea la palabra *sick*, «enfermo», y unas manos se agitan con angustia. La película obtuvo el Premio en Memoria del Dr. William S. Biddle Cadwalader de la academia, que Lynch compartió con el pintor Noel Mahaffey. Un estudiante llamado H. Barton Wasserman se quedó lo bastante impresionado para encargarse a Lynch una instalación similar para su casa.

«David me pintó con una pintura acrílica rojo brillante que escocía mucho y lo armó todo con un cabezal de ducha —recordaba Reavey del encargo de Wasserman—. En mitad de la noche necesitó el cabezal y una manguera, y se tiró a la calle a buscarlos, ¡y volvió con ellos! Esa clase de cosas le pasaban a menudo.» Lynch tardó meses en filmar dos minutos veinticinco segundos de película, y cuando la mandó a revelar, descubrió que la cámara que había estado utilizando estaba rota y la película había salido borrosa. «Hundió la cabeza entre las manos y lloró durante dos minutos seguidos —contó Reavey—, luego dijo “Joder”, y llevó a arreglar la cámara. Era muy disciplinado.» Wasserman anuló el encargo, pero dejó que Lynch se quedara con el resto del dinero que le había dado para el proyecto.

En agosto de 1967 Reavey se enteró de que estaba embarazada, y un mes después, al comienzo del semestre de otoño, Lynch dejó la academia. En una carta dirigida al centro explicó: «No volveré en

otoño, pero vendré de vez en cuando para tomar una Coca-Cola. No ando bien de dinero y el médico me dice que soy alérgico al óleo. Me está saliendo una úlcera y estoy criando lombrices, y sufro además espasmos intestinales. No tengo fuerzas para continuar con el trabajo concienzudo que estoy haciendo aquí en la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania. Un abrazo, David. P.S.: Pero voy a hacer películas en serio».[5]

A finales de año Reavey también dejó la academia. «David me dijo: “Casémonos, Peg. Íbamos a casarnos de todos modos. Casémonos” —recordaba Reavey—. Yo no podía creer que tuviéramos que ir a decir a mis padres que estaba embarazada, pero lo hicimos, y el hecho de que adoraran a David ayudó.

»Nos casamos el 7 de enero de 1968 en la iglesia a la que iban mis padres, y había un nuevo pastor que estuvo genial —continuó Reavey—. Se puso de nuestra parte: Eh, chicos, habéis encontrado el amor, eso es fantástico. Yo ya estaba de seis meses para entonces y llevé un vestido blanco hasta el suelo, y celebramos una ceremonia formal, lo que a David y a mí nos pareció divertido. Mis padres invitaron a sus amigos y fue un poco incómodo para ellos, así que me sentí un poco mal, pero lo capeamos. Luego fuimos a casa de mis padres para disfrutar de un aperitivo y champán. Vinieron todos nuestros amigos artistas y corrió el champán, y fue una fiesta desenfrenada. No nos fuimos de luna de miel, pero nos pagaron una habitación en el Chestnut Hill Hotel, que ahora es bonito pero que entonces era bastante cutre. Nos dieron una habitación lúgubre, pero los dos estábamos felices y nos divertimos mucho.»

Con los fondos que le quedaban del encargo de Wasserman, más la ayuda económica que recibía de su padre, Lynch se embarcó en su segundo proyecto, *The Alphabet*, un cortometraje de cuatro minutos

protagonizado por Reavey. *The Alphabet* se inspiró en lo que esta le contó de su sobrina, que recitaba nerviosa el abecedario mientras dormía. Empezando con una toma de Reavey con un camisón blanco en una cama de sábanas blancas situada en medio de un espacio negro, la película pasa a intercalar acción en vivo con animación. Los dibujos van acompañados de una innovadora banda sonora que empieza con un grupo de niños canturreando «A, B, C», y sigue con un barítono masculino (el amigo de Lynch, Robert Chadwick) cantando una canción sin sentido de tonos estentóreos; el llanto de un bebé y una madre arrullándolo, y Reavey recitando el abecedario completo. Descrito por Lynch como «una pesadilla sobre el miedo a aprender», es un cortometraje encantador con un trasfondo amenazador. Concluye con la mujer vomitando sangre mientras se retuerce en la cama. «La primera vez que se proyectó *The Alphabet* en un cine de verdad fue en el Band Box —recordaba Reavey— y la película empezó pero sin sonido.» Lynch se levantó y gritó «¡Paren la película!», y corrió a la cabina de proyección con ella a la zaga. Los padres de Reavey habían ido a ver la película y Lynch recuerda esa noche como «una pesadilla».

«La obra de David era el centro de nuestra vida, y en cuanto terminaba una película, todo giraba en torno a cómo conseguir hacer otra —comentó Reavey—. Yo no tenía ninguna duda de que me quería, pero me dijo: “El trabajo es lo principal y debe tener prioridad”. Así eran las cosas. Yo también me sentía muy involucrada en su trabajo... conectábamos realmente en el plano estético. Lo veía hacer cosas que me fascinaban y exclamaba: “¡Cielos, eres un genio!”. Se lo decía a menudo y todavía lo creo. Hacía cosas que resultaban perfectas y originales.»

Reavey había empezado a trabajar en la librería del Museo de Arte

de Filadelfia en 1967 y continuó haciéndolo hasta que estuvo de parto. Jennifer Chambers Lynch nació el 7 de abril de 1968, y Reavey recordaba: «David estaba de lo más emocionado con Jen, pero llevaba mal los lloros nocturnos. No tenía paciencia para eso. Dormir era importante para él, y no era divertido despertarlo; tenía problemas de estómago y siempre le dolía por la mañana. Pero Jen era una niña maravillosa y realmente fácil, y durante mucho tiempo fue el centro de mi vida; los tres hacíamos todo juntos y éramos una familia idílica.»

Cuando Reavey y Lynch se casaron, el padre de Reavey les dio dos mil dólares, y los padres de Lynch aportaron fondos adicionales que les permitieron comprarse una casa. «Estaba en el número 2416 de Poplar, esquina con Ringgold —señaló Reavey—. Las ventanas saledizas del dormitorio, en las que encajamos la cama, daban a la iglesia católica ucraniana, y había muchos árboles. Esa casa hizo posible muchas cosas, pero tenía algunos aspectos duros. Arrancamos todo el linóleo, pero nunca acabamos de pulir los suelos de madera, y había partes realmente ásperas; si derramabas algo en la cocina se quedaba impregnado en la madera. La madre de David vino a vernos justo antes de que nos mudáramos a California y me dijo: “Peggy, vas a echar de menos este suelo”. Sunny tenía un sentido del humor muy cáustico. Una vez me miró y me dijo: “Peggy, llevamos años preocupados por ti. La mujer de David...”. Podía ser muy graciosa, y Don también tenía un gran sentido del humor. Siempre me lo pasaba bien con los padres de David.»

Como esposa de Lynch, Reavey llevaba una vida interesante y plena; sin embargo, la violencia de Filadelfia no era poca cosa. Ella había crecido allí y no le parecía que fuera más duro que en cualquier otra gran ciudad del nordeste en los años sesenta, pero reconocía: «No me gustaba cuando pegaban un tiro a alguien delante de nuestra

puerta. Aun así, todos los días salía de casa y empujaba el cochecito por toda la ciudad para comprar película o lo que fuera que necesitáramos, y no tenía miedo. Aunque podía ser espeluznante.

»Una noche que David salió, vi una cara en una ventana del segundo piso, y poco después de que él volviera oímos a alguien bajar de un salto. Al día siguiente un amigo le prestó a David una escopeta, y nos pasamos la noche sentados en nuestro sofá de terciopelo azul (por el que él todavía suspira) con ella en las manos. Otra noche que estábamos en la cama, oímos cómo intentaban tirar abajo la puerta principal, cosa que lograron. Debajo de la cama guardábamos una espada ceremonial que nos había dado mi padre, y David se puso los calzoncillos al revés, la sacó y corrió hasta lo alto de la escalera. «¡Salid pitando de aquí!», gritó. Era un vecindario imprevisible y pasaron muchas cosas en esa casa».

Lynch no tenía un empleo ni lo buscaba cuando Rodger LaPelle y Christine McGinnis —ambos titulados por la academia y de los primeros que apoyaron su arte— le ofrecieron trabajo de grabador en un taller que hacía un tipo de grabados artísticos muy populares. La madre de McGinnis, Dorothy, también trabajaba en él, y LaPelle recordaba: «Comíamos juntos todos los días y solo hablábamos de arte».[6]

Los cuadros más potentes de Lynch de aquel período en Filadelfia los hizo los dos últimos años que vivió allí. Había visto una exposición de la obra de Francis Bacon en la Marlborough-Gerson Gallery de Nueva York, que duró de noviembre a finales de diciembre de 1968, y se había quedado impresionado. No fue el único, y Maitland señaló que «la mayoría fuimos influenciados por Bacon, y yo podía ver su influencia en David en ese momento». Bacon está presente de manera irrefutable en los cuadros que Lynch realizó durante ese

período, pero su influencia fue subsumida en gran medida por su propia visión.

Tal como ocurre en la obra de Bacon, casi todos los primeros cuadros de Lynch son retratos, y emplean líneas verticales y horizontales que transforman los lienzos en escenarios, los cuales sirven para enmarcar incidentes curiosos. En los cuadros de Lynch los incidentes son las figuras en sí. Las sorprendentes criaturas que parecen haber emergido de un suelo limoso son conglomeraciones increíbles de extremidades humanas, formas animales y afloramientos orgánicos que disuelven las fronteras entre una especie y otra; representan todas las criaturas vivas como partes de un solo campo energético. Aisladas en entornos negros, las figuras a menudo parecen viajar a través de un terreno tenebroso que está plagado de peligros. *Flying Bird with Cigarette Butts* (1968) representa una figura suspendida en un cielo negro con lo que parecen unas crías atadas a su vientre con un par de cuerdas. En *Gardenback* (1968-1970), un águila parece haberse injertado unas piernas humanas. Salen protuberancias de la espalda redondeada de esta figura, que camina de perfil y tiene un montículo semejante a un pecho en la base de la columna vertebral.

Esos cuadros visionarios los hizo Lynch a finales de los años sesenta, y aunque en el tocadiscos de su casa giraba casi de forma permanente el último álbum de los Beatles, las aguas más profundas de la contracultura tenían poco interés para él. «David nunca se drogó, no le hacía falta —recordaba Reavey—. Un amigo una vez nos dio una piedra de hachís y nos recomendó que fumáramos antes de acostarnos. No sabíamos lo que hacíamos, de modo que nos la fumamos entera sentados en el sofá de terciopelo azul y a duras penas nos arrastramos al piso de arriba cuando terminamos. El

alcohol tampoco ocupó nunca mucho espacio en nuestra vida. Mi padre solía preparar lo que llamaba “el Especial Lynch” con vodka y limón, y a David le gustaba, pero eso era todo lo que bebía.»

«Nunca he visto a David ebrio aparte de en mi boda, en la que todos se caían de borrachos —comentó Maitland—. Recuerdo que más tarde mi madre me dijo: “¡Tu amigo David daba saltos en mi bonito sofá amarillo!”. Esa es probablemente la única vez que se ha emborrachado tanto.»

Alentado por Bushnell Keeler, Lynch pidió una beca de siete mil quinientos dólares en el American Film Institute de Los Ángeles, y como parte de la solicitud presentó *The Alphabet* junto con el nuevo guion que había escrito titulado *The Grandmother*. Obtuvo cinco mil dólares para realizar *The Grandmother*, que trataba de un niño solitario que era castigado reiteradamente por sus crueles padres por orinarse en la cama. Una crónica de treinta y cuatro minutos sobre un chico que planta unas semillas de las que crece una abuela cariñosa, la película estaba protagonizada por la colega de trabajo Dorothy McGinnis en el papel de la abuela. Richard White, un niño del barrio de Lynch, hacía el papel del niño, y Robert Chadwick y Virginia Maitland interpretaban a los padres.

Lynch y Reavey transformaron el tercer piso de su casa en un plató de cine, y ella se recordaba «intentando discurrir cómo pintar de negro las paredes sin dejar de definir la forma de una habitación; acabamos utilizando tiza en las esquinas donde se juntan el techo y la pared». La creación del plató también supuso derribar varias paredes, y «fue un gran embrollo —contó ella—. Me pasé mucho tiempo llenando pequeñas bolsas de plástico de trozos de yeso y sacándolas

a la calle para que las recogieran. Las bolsas grandes habrían pesado demasiado, de modo que usábamos esas con amarres que parecen orejas de conejo. Un día estábamos mirando por la ventana cuando llegó el camión de la basura, y David se partió de la risa porque habíamos llenado la calle de esas pequeñas bolsas y parecían una gran manada de conejos».

Maitland contó que participó en *The Grandmother* a raíz de una insinuación de Reavey. «Peggy me preguntó: “¿Quieres hacerlo? Te pagaré trescientos dólares”. Recuerdo claramente que estábamos en su casa y que no podía estar más lúgubre tal como él la había dejado. Nos pidió que nos pusiéramos gomas alrededor de la cabeza para que se nos viera un aspecto raro y que nos pintáramos la cara de blanco. Hay una escena en la que Bob y yo estamos enterrados hasta el cuello, y él necesitaba un lugar donde cavar hoyos profundos, de modo que acabamos filmando esa escena en la casa de los padres de Eo Omwake, en Chadds Ford, Pennsylvania. David cavó los hoyos y en cuanto estuvimos dentro nos cubrió de tierra, y recuerdo que nos dejó ahí durante lo que me pareció demasiado tiempo. Pero por eso es un director tan grande: era increíble incluso entonces. Podía obligarte a hacer cualquier cosa y lo hacía de la forma más encantadora.»

Un problema crucial de *The Grandmother* se resolvió cuando Lynch conoció a Alan Splet, una especie de genio del sonido freelance. «Fue estupendo que David y Al se juntaran, porque realmente congeniaron —comentó Reavey—. Al era un tipo encantador y excéntrico que había trabajado de contable en Schmidt’s Brewery, y que tenía un don natural para el sonido. Tenía la barba y el cabello pelirrojos, y la mirada intensa de Van Gogh y era flaco como un palillo y ciego como un murciélago, de modo que no podía conducir y tenía

que ir a pie a todas partes, lo que no le importaba. Vestía con poco estilo, siempre con camisas de manga corta baratas, y era un violoncelista maravilloso. Cuando vivía con nosotros en Los Ángeles, a veces llegaba a casa y ponía música clásica a todo volumen en el tocadiscos, y allí sentado la dirigía.»

Lynch descubrió que los archivos de efectos sonoros existentes no cubrían las necesidades de *The Grandmother*, de modo que entre Splet y él produjeron sus propios efectos y crearon una banda sonora poco convencional que es de vital importancia para la película. *The Grandmother* estaba casi acabada en 1969 cuando el director del American Film Institute, Toni Vellani, tomó un tren de Washington, D.C., a Filadelfia para asistir a una proyección; se emocionó tanto al ver la película que prometió ocuparse de que Lynch ingresara como becario en el Centro de Estudios Cinematográficos Avanzados del AFI el semestre de otoño de 1970. «Recuerdo que David tenía un folleto del AFI y que se quedaba mirándolo», comentó Reavey.

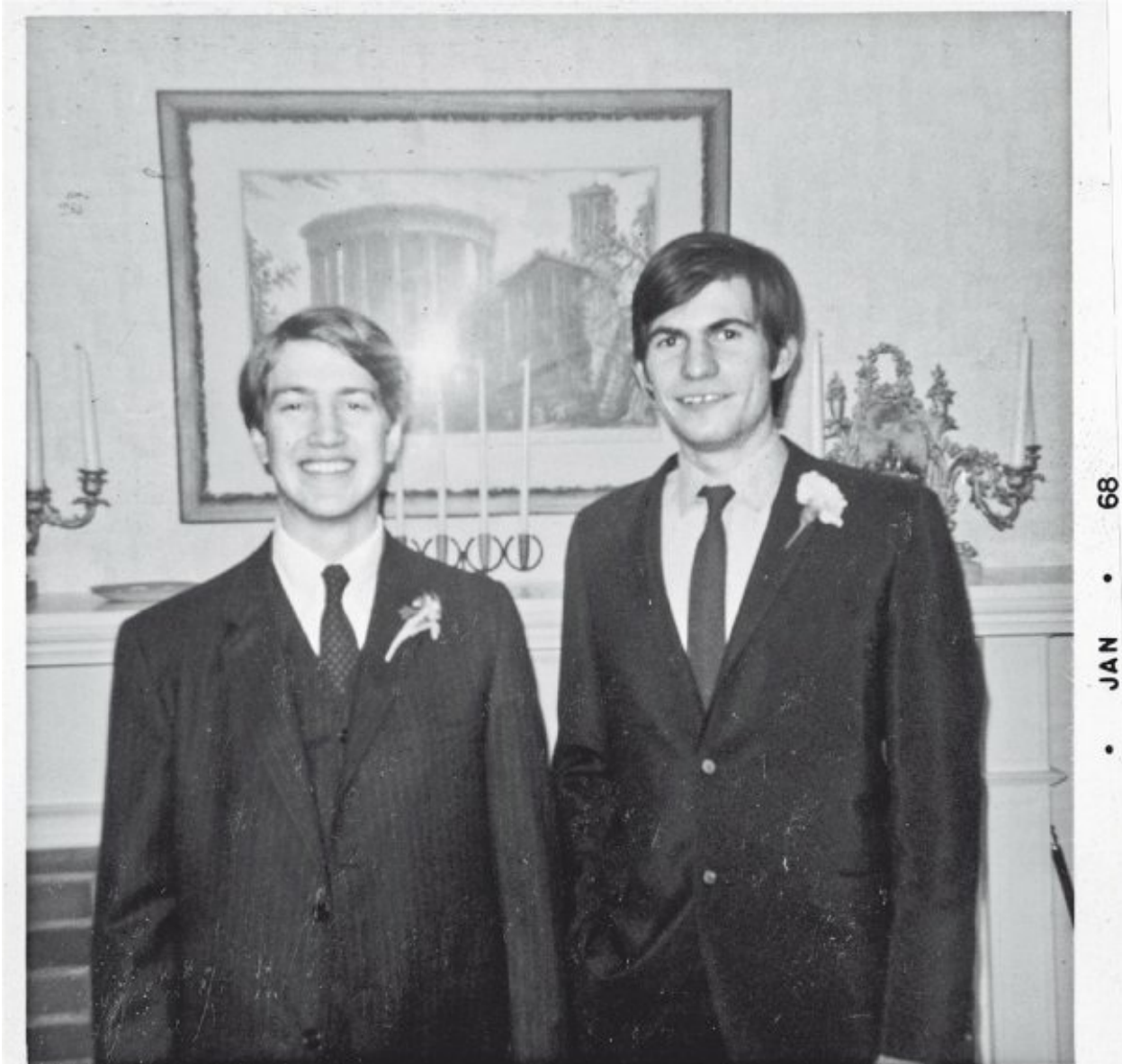
Vellani cumplió su palabra, y en una carta a sus padres con fecha del 20 de noviembre de 1969 Lynch escribió: «Tenemos la sensación de que ha ocurrido un milagro. Probablemente me pasaré todo el mes intentando hacerme a la idea, y después de Navidad Peggy y yo nos pondremos en marcha».

Filadelfia había obrado su extraña magia exponiendo a Lynch a cosas con las que no estaba familiarizado. La violencia fortuita, los prejuicios raciales, la conducta strafalaria que a menudo va de la mano de la privación... había visto todas esas cosas en las calles de la ciudad y habían alterado su manera de ver el mundo. El caos de Filadelfia contrastaba abiertamente con la abundancia y el optimismo del mundo en el que él había crecido, y uno de los temas persistentes de su arte sería la reconciliación de esos dos extremos.

El terreno había sido preparado para la agonía y el éxtasis de *Cabeza borradora*, y Lynch se dirigió a Los Ángeles, donde encontraría las condiciones para que el proyecto se afanzara y prosperara. «Vendimos la casa por ocho mil dólares antes de irnos — dijo Reavey—. Todavía nos juntamos para hablar de esa casa y de ese sofá de terciopelo azul que compramos en Goodwill... David se emociona mucho cuando hablamos de lo que compramos en esa tienda de segunda mano. “¡Ese sofá nos costó veinte dólares!”, dice siempre. Pero Jack acabó por alguna razón en la cárcel el día antes de que nos fuéramos a Filadelfia y no pudo ayudarnos a trasladarlo. “¡Maldita sea! ¡Deberíamos habernos llevado con nosotros ese sofá!”, sigue diciendo David.»



Reavey y Lynch en la cafetería que hay junto a la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania, en Filadelfia, c. 1967.



Lynch y su padrino de boda, Jack Fisk, el día que se casó con Reavey en 1968; la recepción se celebró en la casa de los padres de Reavey. Fotografía de Peggy Reavey.

Yo no sabía nada de política ni de cómo funcionaban las cosas en Filadelfia antes de trasladarme allí. No es que pasara de todo; simplemente no sabía, porque la política me dejaba indiferente. Creo que en esa época ni siquiera votaba. El caso es que la academia me aceptó y yo tomé un autobús hasta Filadelfia; que fuera a parar a esa escuela debió de ser cosa del destino. Jack y yo no íbamos a clase; si estábamos en aquella escuela era para encontrar mentes afines, y algunas encontramos, y la inspiración fue mutua. Todos los alumnos con los que traté eran pintores de verdad, y había un montón de ellos. Boston era otro rollo; allí la gente no iba en serio.

Mi familia me mantuvo durante el tiempo que estuve allí y mi querido padre nunca me repudió, pero Peggy y Eo Omwake tienen parte de razón al decir que yo estaba un poco deprimido cuando llegué a Filadelfia. No era exactamente una depresión, más bien un estado de melancolía, y no tenía nada que ver con la ciudad. Era una sensación de estar perdido. No había encontrado aún mi camino y eso quizá me preocupaba.

Llegué a finales de 1965 y me instalé en el pisito de Jack. En aquella época Jack tenía un cachorro, Five, y todo el suelo estaba sembrado de papel de periódico porque Jack lo estaba adiestrando. Cuando andabas se oía el susurro del papel. Five era un perro estupendo y Jack lo tuvo muchos años. Justo al lado de donde vivíamos estaba el Famous Diner, que regentaban Pete y Mom. Pete era un tipo grandote y Mom era una chica grandota con los cabellos de un amarillo extrañísimo. Recordaba a la mujer que salía en los paquetes de harina, la del delantal azul. Famous Diner era el clásico restaurante tipo vagón de tren, con un mostrador muy largo y bancos a lo largo de la pared; un sitio fantástico. Repartían los donuts de mermelada a las cinco y media de la mañana.

El sitio de Jack era demasiado pequeño y tuvimos que mudarnos. Encontramos algo en la trece con Wood. Hicimos la mudanza el día de Nochevieja y lo recuerdo como si fuera ayer. Sería la una de la madrugada, lo metimos todo en un carro de la compra, el colchón de Jack y un montón de cosas; lo mío iba en una bolsa grande. Y mientras empujábamos el carrito, nos cruzamos con una pareja feliz (probablemente estaban ebrios) y nos dicen: «¿De mudanza en Nochevieja? ¿Necesitáis dinero?». Y yo contesté: «¡Qué va! ¡Somos ricos!». No sé por qué dije aquello, pero así era como me sentía.

El sitio nuevo era una especie de local comercial, y en la trastienda había un retrete y un lavabo. No había ducha ni

agua caliente, pero Jack se sacó de la manga una cafetera de acero inoxidable que podía calentar agua. Él ocupaba toda la planta baja; yo tenía un estudio en el piso de arriba, al lado de un tal Richard Childers, que ocupaba un cuarto en la parte de atrás, y mi dormitorio estaba en la buhardilla. Como la ventana del dormitorio estaba rota, tuve que ponerle un trozo de contrachapado; meaba en una cacerola y luego la vaciaba en el patio trasero. Las paredes de mi dormitorio estaban plagadas de grietas, así que fui a una cabina de teléfono y arranqué todas las páginas blancas. Las amarillas no las quería; sólo las blancas. Preparé un poco de engrudo y empapelé la habitación con las páginas blancas; quedó genial. Tenía allí una estufa eléctrica, y una mañana vino James Havard a recogerme para ir a la academia y vi que el contrachapado había volado de la ventana y que en el suelo de la habitación había un montoncito de nieve. Yo tenía la estufa tan cerca de la cama que casi le prendo fuego a la almohada, así que James tal vez me salvó la vida.

Era un tío muy auténtico. Mayor que yo, artista de verdad y un trabajador infatigable. ¿Sabéis la palabra «pictórico»? Pues James era eso, pictórico. A todo le daba ese fantástico toque orgánico. James tuvo mucho éxito. Una vez, seis o siete de la academia fuimos a Nueva York porque participaba en una gran exposición en la zona norte de la ciudad. Hacia el final de la inauguración estábamos ya medio borrachos y teníamos que bajar al centro. No sé si

conducía yo, pero lo recuerdo como si así fuera. Era la una o las dos de la mañana y pillamos todos los semáforos en verde desde la galería hasta abajo de todo. Fue increíble.

Virginia Maitland resultó ser una pintora seria, pero yo la recuerdo más como una chica muy fiestera. Un día estaba ella en la calle y en la esquina había un tío joven soplando reclamos de esos para pájaros. Virginia se lo llevó a su casa y el tío hizo una exhibición de gorjeos en la sala de estar, y a ella le gustó tanto que decidió darle alojamiento. Se llamaba Bob Chadwick. Bob era maquinista y su jefe estaba muy contento con él, porque Bob era muy de fiar. Trabajaba en un sitio donde había un torno de diez metros de largo con diez mil engranajes diferentes para hacer cortes complicadísimos, y Bob era el único que sabía manejar la máquina. Tenía una gran intuición para todo; no era artista plástico, pero sí un artista con las máquinas.

Nuestro barrio era bastante peculiar. Justo al lado estaba Pop's Diner. Pop y su hijo Andy llevaban el negocio, y un día conocí allí a un tipo que trabajaba en el depósito de cadáveres. «Si quieres pasarte un día —me dijo—, me avisas y llamas al timbre a medianoche.» Así lo hice. Una noche fui allí, llamé al timbre y me abrió la puerta. La entrada parecía un vestíbulo de hotel pero en pequeño. Había una máquina de cigarrillos, una de caramelos, suelo de mosaico, una pequeña zona de recepción, un sofá y un pasillo con una puerta al fondo. El hombre abrió aquella puerta y dijo: «Pasa y ponte cómodo». No había nadie

trabajando dentro, estaba yo solo. Había diferentes habitaciones y en cada una cosas diferentes. Me metí en la cámara frigorífica. Hacía frío porque era necesario para conservar los cadáveres; los cadáveres los tenían en una especie de literas. Todos ellos habían tenido algún percance o sufrido algún tipo de violencia. Mostraban heridas y cortes varios, pero sin sangre, solo la herida abierta. Estuve allí dentro un buen rato y me puse a pensar en cada uno de ellos y lo que debían de haber sufrido. No me resultó perturbador. Sentía curiosidad. Había una sala con toda una colección de partes anatómicas, de adultos y niños, pero nada de ello me asustó.

Un día, yendo hacia la hamburguesería White Tower, vi las risueñas bolsas mortuorias. La parte de atrás de la morgue daba a un callejón, y al pasar por allí podías ver bolsas para transporte de cadáveres colgando de unos ganchos. Les daban un manguerazo y las bolsas escupían agua y fluidos corporales, y como se ensanchaban por la mitad parecía que sonrieran con ganas. Risueñas bolsas mortuorias.

Creo que durante ese período cambié y me volví un poco sucio. Judy Westerman estudiaba entonces en la Universidad de Pennsylvania y creo que estaba en una residencia femenina. Una vez a Jack y a mí nos contrataron para llevar unas pinturas a la residencia. Yo pensé: Qué bien, así veré a Judy. Una vez entregada la mercancía, me fui a los dormitorios, entro, y veo que aquello está

superlimpio. Yo tenía pinta de vagabundo total, aparte de estudiar en una academia de arte, y todas las chicas me miraron mal. Alguien avisó a Judy, y yo pensé que se avergonzaría de mí. Supongo que le dijeron: «¿Se puede saber quién es esa especie de vagabundo?». Pero cuando bajó estuvimos charlando un rato la mar de tranquilos. Ella ya me conocía, pero sus compañeras no. Fue la última vez que vi a Judy.

Una vez organizamos una gran fiesta en la Trece con Wood. Debía de haber varios cientos de personas en la casa, y de repente se me acerca alguien y me dice: «David, fulano de tal tiene un arma. Habrá que cogérsela y esconderla». El tipo en cuestión estaba cabreado con no sé quién, así que le cogimos la pistola y la escondimos en el lavabo; yo me críe entre armas de fuego, no me causa ningún problema. En la fiesta había montones de estudiantes de arte pero no todo eran estudiantes de arte; había una chica que parecía un poco boba, lo que no quitaba que fuera supersexy. La combinación perfecta. Creo que era invierno, porque en mi dormitorio de la buhardilla había cantidad de abrigos y chaquetas. Cuando alguien se marchaba, yo subía a buscar su abrigo. En una de estas, subo a mi cuarto y allí, encima de la cama, tirada sobre una especie de abrigo de visón, me encuentro a una chica con las bragas bajadas. Estaba claro que alguien se había aprovechado de ella. Estaba borracha como una cuba y tuve que ayudarla a levantarse y hacer que se vistiera. O

sea que en la fiesta también hubo de eso.

Aún quedaba mogollón de gente cuando apareció la poli. «Ha habido una denuncia; tendrán que marcharse todos a casa», nos dijeron. Bueno, pues se marchó casi todo el mundo salvo unas quince personas o así. Un tío estaba tocando flojito una guitarra acústica, en plan muy tranqui, y en eso que vuelve la poli. «Habíamos quedado en que se largaba todo el mundo.» Entonces una tal Olivia, que seguramente estaba borracha, se acerca a uno de los polis, le hace una peineta y dice: «¿Por qué no te vas a tomar por culo?». «Muy bien, todo el mundo, al furgón», dijo el poli. Aparcado enfrente había un furgón policial, nos hicieron subir a todos —Jack, yo, Olivia y el resto— y nos llevaron a comisaría. En el interrogatorio sale a la luz que Jack y yo somos los que vivimos en la casa, así que nos arrestan como propietarios de un prostíbulo y nos encierran. A Olivia, que era la que se había puesto borde, la envían al calabozo de mujeres. A Jack y a mí nos metieron en una celda; había dos travestidos —un tal Cookie, que estaba en nuestra celda, y otro en una de más allá—, y se pasaron la noche hablando entre ellos. También había un asesino —él ocupaba el catre— y como media docena de personas más. A la mañana siguiente nos llevaron ante el juez y se presentaron unos estudiantes de arte y pagaron la fianza.

Nosotros llegamos a Filadelfia antes de que hubiera hippies, «cerdos» y demás, y al principio la policía no nos molestaba pese a que teníamos una pinta rara. Pero la cosa

empeoró mientras estábamos allí debido a lo que estaba ocurriendo en el país. Richard tenía un camión y una noche fui con él al cine. Cuando volvíamos a casa, miró por el retrovisor y vio a la poli detrás. Estábamos llegando a un cruce, el semáforo se puso en ámbar y Richard frenó, y eso debió de hacer pensar a los polis que estábamos nerviosos. El semáforo cambió a verde, pasamos el cruce y entonces oímos la sirena y vimos las luces. «¡Deténganse!» Richard obedece y frena junto a una enorme pared de roca. Uno de los polis se planta delante del camión, a la luz de los faros delanteros, se lleva la mano a la pistola y dice: «¡Bajen del vehículo!». Así lo hacemos, y entonces grita: «¡Las manos contra la pared!». Ponemos las manos contra la pared de roca y mientras empiezan a cachear a Richard, yo pienso: Están cacheando a Richard, a mí no, o sea que bajé los brazos y de inmediato una manaza me estampa contra la pared. «¡He dicho las manos contra la pared!» Aparece un furgón policial con unos veinte polis. Nos hacen subir al furgón, metidos en una especie de jaula metálica. Oímos a alguien hablar por la radio describiendo a dos tíos y la ropa que llevan, y Richard y yo nos miramos y nos damos cuenta de que somos como los tíos cuya descripción acaban de dar. Entramos en la comisaría y al rato aparece un viejo con un vendaje ensangrentado en la cabeza, nos lo ponen delante, el viejo nos mira bien y dice «No, no son ellos», y nos dejan marchar. Aquel día me puse muy nervioso.

Se me ha atribuido un gusto especial por las siluetas en un jardín por la noche, pero a mí no me gustan los jardines salvo una determinada clase en concreto. Una vez hice un boceto de un jardín con motores eléctricos que bombeaban petróleo; eso sí que me gusta, la fusión de hombre y naturaleza. Por eso me encantan las fábricas antiguas. Maquinaria y petróleo, toda esa ingeniería mecánica, gigantescos y ruidosos hornos vomitando metal fundido, fuego y carbón y chimeneas, piezas de fundición y triturado, las texturas y los sonidos. Eso ha desaparecido para siempre; ahora todo es limpio y silencioso. Era otro estilo de vida, y uno de los aspectos que más me gustaban de Filadelfia. También me gustaba cómo eran las habitaciones en Filadelfia, aquella madera oscura, espacios con unas proporciones determinadas, y aquel tono peculiar de verde; era un color muy utilizado en las zonas pobres, un verde vómito con un toque de blanco. Un color viejo.

Ignoro si tenía alguna idea en la cabeza cuando empecé *Six Men Getting Sick*; simplemente me puse a trabajar. Pregunté por ahí y encontré un sitio llamado Photorama donde tenían cámaras de 16 mm mucho más baratas que en otras tiendas. El sitio era un poco sórdido, pero fui y alquilé una Bell & Howell de tres lentes y mecanismo de cuerda; una cámara pequeña, preciosa. Rodé el cortometraje en un viejo hotel propiedad de la academia. Las habitaciones estaban vacías y destrozadas, pero los pasillos estaban

repletos de alfombras orientales enrolladas, lámparas de latón y sofás y butacas que eran una maravilla. Construí una cosa con una tabla a modo de lienzo apoyada encima de un radiador, y luego coloqué la cámara al fondo, encima de una cómoda que encontré en el pasillo y trasladé a la habitación. Clavé la cómoda al suelo para asegurarme de que la cámara no se moviera en absoluto.

No sé de dónde me vino la idea de hacer esa pantalla esculpida. Creo que la resina plástica no prendió al mezclarla, pero quemaba tanto que echaba humo a lo bestia. La mezcla se hacía en unos contenedores de papel y a mí me encantaba. El papel se ponía marrón conforme se iba chamuscando, y se calentaba tanto que lo oías crujir y veías los gases que despedía aquel artilugio. Una vez terminada la película, construí una especie de estructura de mecano para llevar el film hasta el techo y hacerlo bajar otra vez por el proyector, y en el escenario coloqué un magnetófono con una cinta que repetía sin cesar el sonido de una sirena. Fue en una exposición de pintura y escultura, y los estudiantes me dejaron apagar las luces quince minutos cada hora, y eso ya es una pasada.

Bart Wasserman era un antiguo alumno de la academia cuyos padres habían muerto dejándole muchísimo dinero, y cuando vio *Six Men Getting Sick* me dijo que me daba mil dólares para que le hiciera una instalación en su casa. Me tiré dos meses trabajando en el film, pero cuando lo revelaron se veía todo borroso. Dicen que me puse como

una fiera y seguramente es verdad, pero casi de inmediato se me empezaron a ocurrir ideas para cortos de animación y con actores reales. Yo pensé: Esto es una oportunidad y algún motivo habrá para que esté pasando, a lo mejor Bart me deja hacer una película de este tipo. Le llamé y me dijo: «David, por mí de acuerdo; tú pásame una copia». Más adelante conocí a la mujer de Bart en Francia (se había ido a vivir a la Borgoña), y ella me dijo que Bart jamás había hecho nada altruista en toda su vida, exceptuando lo que hizo por mí. Que aquella película no quedara bien resultó ser un magnífico augurio. La cosa no pudo haber salido mejor. De no ser por aquello, yo jamás habría conseguido una beca del AFI.

La película que hice con el resto del dinero de Bart, *The Alphabet*, va un poco sobre el tema de la escuela y el aprendizaje, y cómo este puede llegar a ser un infierno las más de las veces. Cuando tuve la primera idea, oí un rumor de viento y luego vi que algo se movía, y el murmullo era tan importante como la imagen en movimiento: tenía que ser sonido e imagen moviéndose al unísono. Para la banda sonora de *The Alphabet* necesitaba un montón de sonidos, así que me fui al laboratorio Calvin de Frenes y alquilé un magnetófono de bobina abierta Uher, de fabricación alemana, una máquina de las buenas. Grabé un montón de cosas, pero luego vi que el aparato estaba averiado y distorsionaba los sonidos ... ¡y me encantó! Era increíble. Volví con el Uher al laboratorio diciéndoles que estaba

estropeado y me lo dieron gratis, y encima con aquellos sonidos ya grabados. Después me fui con todo a ver a Bob Column, en Calvin de Frenes, y él tenía una mesa de mezclas de cuatro pistas y lo mezclamos allí entre los dos. Lo de mezclar y sincronizar fue algo mágico.

Antes de juntarme con Peggy, solía tener relaciones con gente pero me duraban poco. Salí con una chica que se llamaba Lorraine; era estudiante de arte y vivía con su madre en el extrarradio de Filadelfia. Lorraine tenía aspecto de italiana y era una chica divertida. Estábamos en casa de su madre y bajábamos los tres al sótano y sacábamos comida del congelador para cenar mirando la tele. En aquel congelador había de todo. Su madre se encargaba de calentar la cena para los tres. Metías lo que fuera en el horno, ¡y al cabo de un rato tenías la cena lista! ¡Y estaba rica! La madre de Lorraine también era divertida. Al final Lorraine acabó casándose con Doug Randall, que me hizo algunas fotos fijas para *The Grandmother*. Después también salí con una tal Margo y con una tal Sheila. Olivia, la chica a la que arrestaron, me caía muy bien, pero no llegamos a ser novios. ¿Sabéis esa película, *Jules et Jim*? Pues Olivia, Jack y yo éramos un poco así, íbamos a todas partes juntos.

Peggy fue la primera persona de la que me enamoré. Quería a Judy Westerman y a Nancy Briggs, pero ellas no

tenían ni remota idea de lo que yo hacía en el estudio y estaba claro que llevaban caminos muy diferentes del mío. Peggy, en cambio, lo sabía todo y lo captaba todo y era mi admiradora número uno. Yo no sabía escribir a máquina y ella me pasaba los guiones; fue increíble conmigo, no os lo podéis imaginar. Empezamos siendo amigos. Íbamos al drugstore que había al lado de la academia y nos sentábamos a charlar y lo pasábamos muy bien.

Un día Peggy me dijo que estaba embarazada. Una cosa llevó a la otra y acabamos casándonos. Lo único que recuerdo de la boda es que Jack se presentó con una camisa de taxista. Yo quería a Peggy, pero no sé si habríamos llegado a casarnos de no haberse quedado embarazada, porque matrimonio y vida de artista no encajan. Claro que nadie pensaría que eso es lo que opino yo, porque he estado casado cuatro veces. En fin, el caso es que unos meses después nació Jennifer. En esa época el padre de la criatura nunca estaba en la sala de partos. Cuando yo pregunté si podía entrar, aquel tipo me miró con cara rara y me dijo: «Te vigilaré para ver cómo lo llevas». Le sacó sangre a Peggy y yo no me desmayé; Peggy vomitó un montón de porquería y yo tan pancho. En vista de lo cual, el tipo dijo: «Vale, puedes entrar». Me hicieron lavar bien las manos. Fue una buena experiencia. Yo quería verlo por el hecho de ver y nada más. Tener un hijo no me hizo pensar que había llegado la hora de sentar la cabeza o cosas por el estilo. Fue como... bueno, no como tener un perro, pero sí que hubo

como un cambio de textura en la casa. Además, los bebés necesitan cosas y había cosas en las que yo podía contribuir. Nos enteramos de que a los bebés les gusta ver objetos en movimiento, así que cogí una caja de cerillas, las doblé una por una de diferentes maneras y las colgué de un hilo. Era como un móvil de pobres, pero creo que logramos el efecto deseado. Diría que sirvió para aumentar el coeficiente intelectual de la niña, ¡porque Jen es listísima!

Yo siempre he pensado que el trabajo es lo primero, pero ahora hay padres a quienes les encanta pasar el rato con sus críos, ir a funciones del colegio y todo eso. Mi generación no era así. Mis padres nunca fueron a ver nuestros partidos de béisbol. ¡Pues claro que no! Esa es una parcela nuestra, ¿para qué van a meter ellos las narices? Se supone que lo suyo es trabajar y ocuparse de sus propios asuntos. Ahora, en cambio, ves a todos los padres allí, animando a sus chavales. Es de lo más ridículo.

Poco antes de nacer Jen, Peggy dijo: «Tendrías que ir a ver la casa de Phyllis y Clayton. Lo tienen muy bien montado». Cogí la bici y fui a ver a aquella pareja de artistas que conocíamos. Vivían en una casa enorme, eran pintores los dos y cada cual disponía de su propio espacio para trabajar. Me lo enseñaron todo y yo dije: «Qué suerte tenéis; esto es una maravilla». Y Phyllis dijo: «La casa de al lado está en venta». Fui a verla, y resultó que era aún más grande que la de ellos. Estaba justo en la esquina de la calle. Miré el nombre de la inmobiliaria que había en el

cartel, fui a las oficinas de Osakow Realty y me presenté. La agradable y rolliza señora que atendía me dijo: «¿En qué puedo ayudarle?». Le pregunté cuánto costaba la casa del 2416 de Poplar, y ella abrió el registro y dijo: «Vamos a ver... Sí, la casa tiene doce habitaciones, tres plantas, ventanas en voladizo, chimenea en cada planta, sótano de tierra, radiadores de aceite, patio trasero y árbol. Y cuesta tres mil quinientos dólares, rebajada seiscientos dólares». Yo dije: «La compro». Y eso hicimos. Estaba justo en la frontera entre un barrio de ucranianos y un barrio de negros y había mucha violencia en el ambiente —y quiero decir mucha—, pero era el sitio perfecto para rodar *The Grandmother* y fue una suerte poder comprarla. A Peggy y a mí nos encantaba aquella casa. Antes de comprarla nosotros había sido un centro de reunión de comunistas, y debajo del linóleo del suelo encontré todo tipo de panfletos y demás. La casa tenía un suelo de madera blanda, así que habían puesto periódicos debajo y luego el linóleo encima. Este linóleo era muy viejo y lo que hice fue ir arrancándolo. Un día, cuando estaba en ello en la parte delantera de la casa, oí un ruido como de agua, mucha agua. Fue algo verdaderamente insólito. Al subir la persiana vi a unos diez mil manifestantes en la calle y pensé que alucinaba. Ese día habían asesinado a Martin Luther King.

Íbamos poco al cine. De vez en cuando, no muy a menudo, iba al Band Box, una sala de arte y ensayo donde vi por primera vez cosas de la *nouvelle vague*. Y aunque

estaba metido en hacer una película, yo no pensaba ni por un momento que perteneciera a ese mundillo, ¡ni de coña! Mi amigo Charlie Williams era poeta, y cuando vio *The Alphabet*, yo le pregunté: «¿Tú crees que esto es cine de arte y ensayo?». Y él dijo: «Sí, David». Yo no sabía nada de nada. Me encantó *Bonnie and Clyde*, aunque no fue por eso por lo que empecé a usar un sombrero Stetson tipo panamá; fue porque encontré uno de segunda mano. Para quitarte un sombrero de esos, sueles pellizcar la parte delantera del ala y poco a poco se te van rompiendo. Los Stetson que yo me compraba eran usados, la paja se te deshacía, y al poco tiempo tenías un bonito agujero. Hay muchas fotos en las que salgo llevando un sombrero con agujeros. Tuve dos o tres y me gustaban mucho.

El Goodwill de Filadelfia era un sitio increíble. ¿Que necesitaba camisas? Muy bien, pues bajaba por Girard Avenue hasta Broad Street, donde estaba Goodwill, y allí tenían camisas a punta pala. Limpias. Planchadas. ¡Algunas almidonadas incluso! ¡Como nuevas! Yo cogía tres y preguntaba el precio en el mostrador. «Treinta centavos.» Me gustaban las lámparas de reconocimiento médico, y en Goodwill las había con toda clase de ajustes y adminículos. En nuestra sala de estar teníamos quince de esas lámparas. Las dejé en Filadelfia porque Jack iba a ayudarme a cargar el camión con el que me trasladé a Los Ángeles, pero él trabajaba entonces en un local porno, hubo una redada y lo metieron en la cárcel el día que teníamos pensado cargar.

Al final lo hicimos entre mi hermano, Peggy y yo, y algunas cosas interesantes se quedaron allí.

Cuando me junté con Peggy, Jack se mudó a una vivienda encima de un taller de chapa. El dueño del taller era de Trinidad y se llamaba Barker. Barker le caía bien a todo el mundo. Tenía las piernas como si fueran de goma; se ponía en cuclillas y se levantaba de un salto, su complexión era ideal para el trabajo de chapa. Un día me hizo atravesar todo el taller —estaba a tope de coches subidos a torres— hasta donde había algo grande tapado por una lona vieja y llena de polvo. Entonces Barker retira la lona y me dice: «Te ofrezco este coche. Es un Volkswagen de 1966 sin apenas rodaje. Lo embistieron por detrás, siniestro total, pero puedo repararlo y te lo dejaría por seiscientos dólares». «¡Sería estupendo!», le dije. Barker me lo dejó como nuevo; ¡hasta olía a nuevo! Iba finísimo, era un coche de ensueño, y en excelente estado. Me encantaba aquel Volkswagen. Cuando me cepillaba los dientes en el baño de la segunda planta, miraba por la ventana y lo veía aparcado en la calle y me parecía precioso. Una mañana, estoy cepillándome los dientes, miro abajo y pienso: ¿Dónde aparqué ayer? El coche no está. Era mi primer coche y me lo habían robado. Tuve que buscarme otro. Había una estación de servicio al final de la calle donde vivía la familia de Peggy, y su padre me acompañó hasta allí y le dijo al encargado: «David necesita un coche. ¿Qué coches usados tienes?». Me quedé un Ford

Falcon familiar, que también era una preciosidad. Era de los de cambio manual con levas en el volante, el Ford Falcon más sencillo que os podáis imaginar; calefacción, radio y nada más. Pero llevaba neumáticos de nieve en el maletero y podías ir a donde quisieras con él. Aquel coche me enamoró.

Como tenía que esperar a que me mandaran por correo la placa de la matrícula, decidí hacer yo una mientras tanto. Fue un proyecto muy divertido. Corté un trozo de cartón; era cartón bueno y del mismo grosor que una placa de matrícula. Le di la forma exacta de una matrícula normal. Luego medí la altura de las letras y los números en la matrícula de un coche aparcado, me fijé en los colores y fabriqué una pegatina fluorescente de licencia provisional. El problema fue que la matrícula que copié tenía o todo letras o todo números, mientras que la mía tenía las dos cosas, letras y números. Luego me enteré de que letras y números no son de la misma altura. Total, que un poli novato se fijó en mi matrícula y vio que era una falsificación porque las letras y los números eran de la misma altura, y aquel agente se convirtió en un héroe local por haber detectado la trampa. Se presenta la poli en casa y Peggy venga a llorar; ¡la cosa era grave! Volvieron más tarde y pidieron la matrícula falsa para el museo de la policía. ¡Me había quedado genial! Fue la primera vez que un museo adquirió una obra mía.

Una noche vuelvo del cine, subo a la segunda planta y

empiezo a contarle a Peggy de qué iba la película. De pronto advierto que pone los ojos como platos porque ha visto a alguien fuera. Bajo rápidamente para llamar por teléfono y justo en ese momento llama nuestra vecina, Phyllis. Es todo un personaje, y se pone a hablar por los codos hasta que yo la interrumpo y le digo: «Phyllis, tengo que colgar enseguida para llamar a la policía. Alguien está intentando entrar». Mientras estoy hablando, veo que algo se mueve y luego oigo ruido de cristales rotos. Hay alguien frente a la ventana, y oigo ruidos también en el sótano. O sea que eran dos tíos. No recuerdo estar la noche siguiente sentado en el sofá con una escopeta, como explica Peggy (creo que nunca tuvimos un arma en esa casa). Pero sí, es verdad que en Filadelfia pasaban historias así. En otra ocasión estaba yo durmiendo y me despierto y veo la cara de Peggy a cinco centímetros de la mía. «¡David! ¡Ha entrado alguien!» Me levanto, me pongo los calzoncillos del revés y de debajo de la cama saco una espada ceremonial que nos había regalado su padre. Luego voy hasta la escalera y grito: «¡Largo de aquí!». Había dos parejas de negros al pie de la escalera; me miraron como si yo estuviera totalmente chiflado. Habían venido a follar o a montar una fiesta o algo porque pensaban que la casa estaba abandonada. «Tú no vives aquí», dijo uno. Y yo grité: «¡Y una mierda que no!».

Cuando Jen nació yo ya había dejado los estudios y escribí una tontería de carta a la administración. Después

encontré trabajo. Christine McGinnis y Rodger LaPelle eran pintores, pero para ganar dinero Christine producía grabados de animales y Dorothy, su madre, a la que llamaban Flash, se ocupaba de la impresión. Era el trabajo perfecto para mí. Flash y yo trabajábamos codo con codo: enfrente teníamos un pequeño televisor y detrás había una prensa manual y varias cubetas. Primero había que entintar la placa, luego cogías uno de los calcetines de nailon usados que Rodger solía comprar y lo doblabas de una determinada manera. A continuación pasabas el nailon por encima de la placa, tocando las montañas y dejando los valles. Después había que hacer una copia en papel de primera calidad. Un día, mientras yo estaba trabajando en el taller, Rodger me dijo: «David, te pagaré veinticinco dólares por pintar los fines de semana y me guardaré los cuadros que vayas haciendo». Después de mudarme a Los Ángeles, él me mandaba papel y lápices para que le hiciera dibujos, pagando. Rodger era, y es, un amigo de los artistas.

Una tarde encontré en Photorama una Bolex usada con un bonito estuche de piel por cuatrocientos cincuenta dólares. Quería comprarla, pero me dijeron: «David, no podemos reservarte esa cámara. Si se presenta alguien y la quiere, tenemos que venderla. Si vienes mañana por la mañana con el dinero, es tuya». Me entró pánico porque no quería que nadie se la llevara. En aquella época no conseguía despertarme temprano, así que Jack, su novia

Wendy y yo tomamos anfetaminas y nos pasamos la noche en vela. Me presenté en la tienda a la hora de abrir y compré la cámara.

Tomando anfetaminas hice unos dibujos preciosos. En aquellos tiempos muchas chicas iban al médico para conseguir pastillas para adelgazar, y por lo visto se vendían a puñados. ¡Las chicas volvían a casa con bolsas enormes! Yo no estaba en contra de las drogas, simplemente no eran importantes para mí. Una vez Jack y yo decidimos ir a la granja que Timothy Leary tenía en Millbrook y tomamos ácido y nos quedamos allí, pero resultó ser un sueño en colores que duró solo un par de días. No fuimos al concierto de Woodstock, pero sí a Woodstock. Era invierno y fuimos porque habíamos oído hablar de un ermitaño que vivía allí y yo quería verle. Nadie le había visto nunca. Se había construido una especie de montículo con tierra, piedras y ramas con unos banderines encima, y cuando fuimos estaba todo cubierto de nieve. Él vivía dentro, y creo que por unas rendijas podía ver si alguien se acercaba a su madriguera, pero tú no podías verle a él. El caso es que no le vimos, pero pudimos sentir su presencia.

No sé de dónde salió la idea para *The Grandmother*. Hay una escena en la que Virginia Maitland y Bob Chadwick salen de unos hoyos en el suelo, y no sé explicar por qué quería yo que emergieran de la tierra; tenía que ser así y punto. No se suponía que hubiera de parecer real, pero debía ser de una determinada manera. Hice los agujeros y

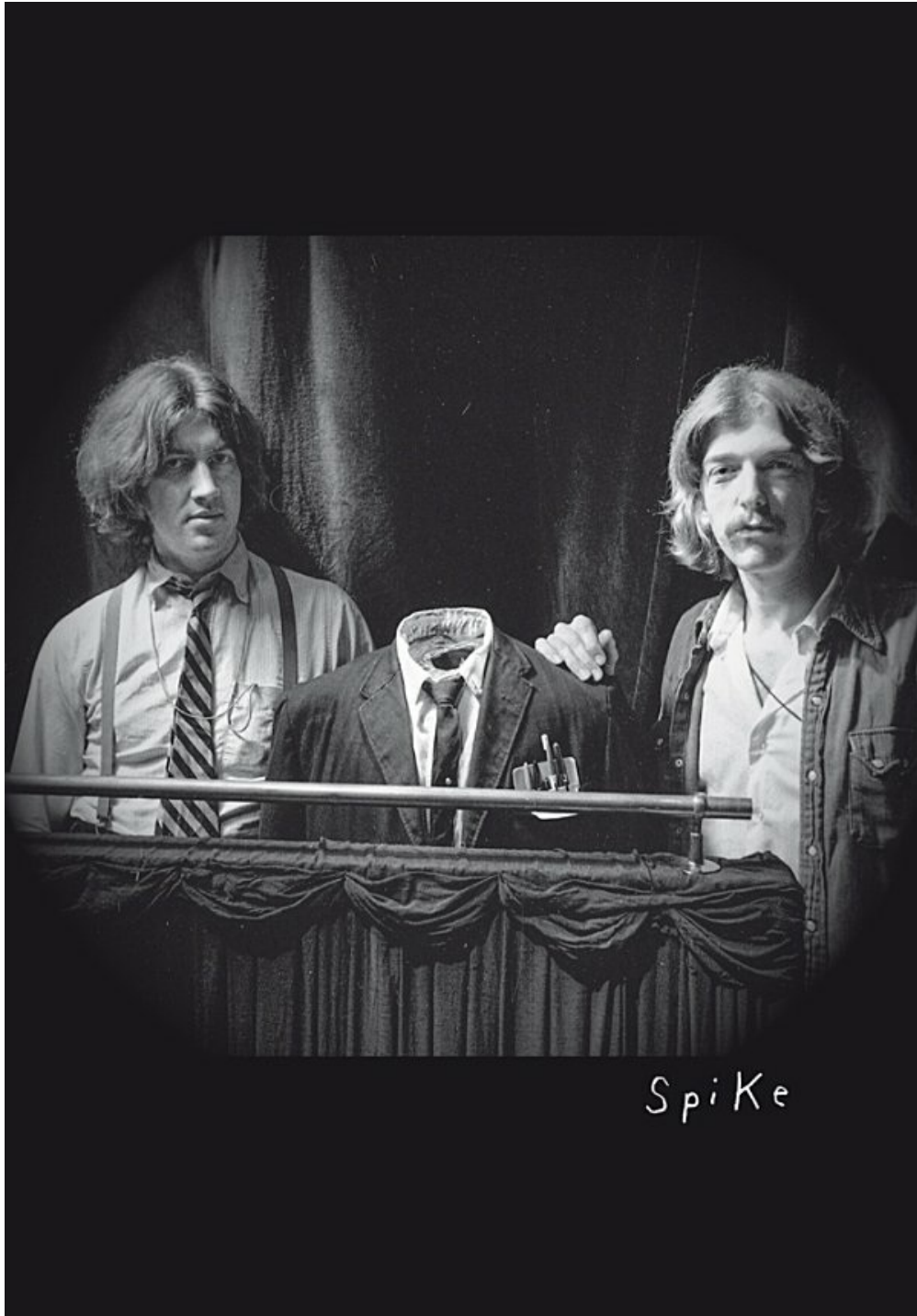
ellos se metieron dentro. Cuando comienza la escena solo se ven hojas y arbustos, y de repente salen aquellas personas. Bob y Ginger lo hicieron de maravilla. En realidad no estaban enterrados; básicamente tuvieron que quitarse la hojarasca de encima. Luego emerge Richard White de su propio agujero y los otros dos se ponen a ladrarle y hay primeros planos distorsionados de ladridos. Estaba haciendo una especie de *stop motion*, pero la verdad es que no sabría explicar cómo lo hice. Era un apaño por falta de presupuesto, pero a mí me estaba bien. Siempre digo que hacer películas es cosa de sentido común. Una vez que tienes clara la idea, ya se te ocurre cómo hacerlo. Peggy decía que las cosas se me ponían de cara cuando estaba haciendo esas películas, y en parte tiene razón. Encontraba soluciones a todo. Así de simple.

Cuando llegó el momento de poner sonido a *The Grandmother*, acudí a Calvin de Frenes, al departamento de sonido. Llamo a la puerta y Bob abre y me dice: «David, vamos tan agobiados de trabajo que he tenido que contratar a un ayudante, se llama Alan Splet, y es con él con quien vas a trabajar». Me desinflé bastante al oírlo, y entonces miro hacia donde estaba el ayudante y veo a un tipo pálido, flaco como un alambre, vestido con un traje negro que brillaba de tan gastado. Al se me acerca con sus gafas de culo de botella, sonrío, me estrecha la mano, y noto cómo le traquetean los huesos del brazo. Pues así era Al. Le dije que necesitaba unos cuantos sonidos y él buscó en los discos de

efectos, me puso algunos cortes y dijo: «¿Algo así?». Contesté que no. Puso otro. «¿Este tal vez?» «No», le dije. Después de un buen rato así, Al me dice «Creo que vamos a tener que hacerlos nosotros, David», y nos tiramos sesenta y tres días, nueve horas diarias, fabricando sonidos. Por ejemplo, los silbidos de la abuela. En Calvin de Frenes apenas si tenían equipo; no había módulo de reverberación. Al consiguió un tubo de aire acondicionado que debía de medir más de diez metros. Fuimos a un sitio, yo silbé por el tubo en cuestión y Al colocó un magnetófono en el otro extremo. Como el tubo era hueco, el silbido sonaba un poco más largo al salir por el otro lado. Después, mediante un altavoz pegado al tubo, pasó lo grabado y volvió a grabarlo: ahora la reverberación era el doble de larga. Repetimos el proceso unas cuantas veces hasta conseguir el efecto que yo deseaba. Todos los sonidos, del primero al último, los inventamos nosotros, y nunca me había divertido tanto. Después hice la mezcla allí, en Calvin de Frenes, y Bob Column me dice muy serio: «David, en primer lugar, no puedes sacar de aquí la película hasta que pagues la factura. Segundo, si te cobran por horas, te saldrá por un dineral; si te cobran tarifa de cortometraje, para ti será un auténtico chollo». Bob habló con sus jefes y al final me aplicaron tarifa de cortometraje.

Para conseguir una beca del AFI tenías que presentar un presupuesto. Yo escribí que mi película costaría 7.119 dólares, y al final costó 7.200. No sé cómo lo hice, pero así

fue. La beca original era de cinco mil dólares pero yo necesitaba dos mil doscientos más para sacar la película del estudio, así que Toni Vellani tomó el tren en Washington, D.C. Fui a buscarlo a la estación, le enseñé la película y me dijo: «El dinero es tuyo». Mientras le acompañaba de vuelta a la estación, dijo: «David, yo creo que deberías ir al Centro de Estudios Cinematográficos Avanzados de Los Ángeles». ¡Eso es como decirle a alguien que le ha caído un gordo de quinientos mil millones de dólares! O como decirle: ¡Vivirás eternamente!



Lynch y el cámara Fred Elmes en uno de los platós de *Cabeza borradora* en el American Film Institute de Los Ángeles, c. 1973. Fotografía de Catherine Coulson.



Lynch y el diseñador de sonido Alan Splet en la sala para comer que era parte del estudio improvisado de *Cabeza borradora* en Los Ángeles, c. 1972.



Lynch, Reavey y Jennifer Lynch frente a la casa de Catherine Coulson y Jack Nance en el área de Beachwood Canyon de Los Ángeles el día de Navidad, c. 1972. Fotografías de Catherine Coulson.

Cuando Lynch se marchó de Filadelfia en 1970 para estudiar en el American Film Institute de Los Ángeles fue como si saliera de un armario oscuro a la deslumbrante luz del sol. En aquella época el AFI se hallaba en Greystone Mansion, una espléndida residencia estilo neo-tudor que el magnate del petróleo Edward Doheny hizo construir en 1928 sobre siete hectáreas de terreno. En 1965 el Ayuntamiento de Beverly Hills la adquirió para impedir que la demolieran, y de 1969 a 1981 se la alquiló al AFI por un dólar al año con la esperanza de que la restaurara y mantuviera. Fundado por George Stevens Jr., el American Film Institute estuvo bajo la dirección de Toni Vellani de 1968 a 1977; fueron ellos dos los que reconocieron el talento de Lynch y lo admitieron como estudiante.

John Lynch acabó sus estudios en la Cal Poly, San Luis Obispo, poco después de que su hermano se trasladara al oeste, de modo que fue en coche a Filadelfia, lo ayudó a cargar sus pertenencias en una furgoneta Hertz amarilla y dejó su coche en el patio trasero de un amigo de David para acompañarlo todo el trayecto hasta Los Ángeles. «En el último minuto Jack Fisk decidió apuntarse con su perro, de modo que viajamos los tres y un perro, y lo pasamos muy bien», recordaba John Lynch.

Vellani y Stevens se habían quedado tan impresionados con el trabajo de Alan Splet en *The Grandmother* que le nombraron jefe del

departamento de sonido del AFI. Splet se trasladó a Los Ángeles en julio y ya estaba instalado cuando Lynch llegó a finales de agosto para quedarse con él. Después de dos semanas resolviendo el asunto de la vivienda, Lynch y su hermano se dirigieron a Berkeley para ver a sus padres, que vivieron un breve período allí, y para recoger a Peggy y a Jennifer.

«El padre de David nos dio doscientos cincuenta dólares al mes durante dos años, que era lo que se tardaba en obtener un título en el American Film Institute, y el alquiler de nuestra casa costaba doscientos veinte al mes —recuerda Reavey—. No era grande pero tenía muchas habitaciones pequeñas, y nuestra parte del alquiler era ochenta dólares porque había muchas personas viviendo con nosotros.» La casa de los Lynch estaba flanqueada por edificios de tres pisos, y «en uno de ellos sonaba a todo volumen “I’ll Be There” de los Jackson 5 durante horas seguidas, y encontramos una vieja lavadora que instalamos en el porche trasero. No teníamos secadora, de modo que solíamos tender la colada fuera».

A comienzos de la década de 1970 la hermana de Fisk, Mary, también estuvo yendo y viniendo de Los Ángeles. Quería vivir cerca de su hermano, que había vuelto a Los Ángeles poco después de que Lynch se instalara allí, y después de formarse para ser azafata de la Pan American Airways, se trasladó y alquiló la casa de al lado de los Lynch.

Lynch empezó las clases el 25 de septiembre y se reunió con los alumnos de la primera promoción del American Film Institute, entre los que se encontraban Terrence Malick, Caleb Deschanel, Tim Hunter y Paul Schrader. En ese momento el plan de estudios del instituto consistía en ver películas y hablar de ellas, y para los treinta alumnos de la clase de Lynch tuvo particular importancia el curso de

análisis cinematográfico que impartía el cineasta checoslovaco Frank Daniel. Daniel llegó a Estados Unidos en 1968 por mediación de George Stevens Jr., que le envió billetes de avión para él y su familia cuando los soviéticos invadieron Checoslovaquia, y muchos alumnos del AFI lo han descrito como una presencia inspiradora. Fue Daniel quien diseñó lo que se ha dado en llamar el paradigma de secuencias en la escritura de un guion, que recomienda inventarse setenta elementos relacionados con escenas concretas, escribir cada uno en una tarjeta y organizarlos a continuación en una secuencia coherente. Si lo haces, ya tienes un guion. Es una idea simple que a Lynch le resultó útil.

El American Film Institute era un lugar libre y sin restricciones, pero ser becario no estaba exento de presiones; se esperaba que los alumnos descubrieran su propio camino, y Lynch pasó gran parte de su primer año luchando por encauzar el rumbo. «Había estado trabajando en el guion de *Gardenback*, que era una película sobre la infidelidad inspirada en un cuadro que pintó en Filadelfia, pero no era lo que sentía en su corazón —recordaba Reavey—, de modo que no estaba yendo a ninguna parte.»

Frank Daniel y Caleb Deschanel eran admiradores de *Gardenback*, y Deschanel llevó el guion a un amigo productor de la Twentieth Century Fox, que ofreció a Lynch cincuenta mil dólares para que ampliara el tratamiento de cuarenta páginas hasta convertirlo en un largometraje completo. Lynch se reunió con Daniel, Vellani y el guionista Gill Dennis en varias ocasiones para escribir el guion, pero cuando este adquirió la longitud de un largometraje él ya había perdido todo interés en el proyecto, y a finales de la primavera de 1971 lo abandonó.

Luego, durante los meses de verano, empezó a cristalizar en su

mente *Cabeza borradora*. «La sentí, no la pensé», ha confesado Lynch, y cualquiera que se haya entregado enteramente al cine puede entender lo que quiere decir. Se ha hablado mucho del humor repulsivo de *Cabeza borradora*, pero centrarse en sus aspectos cómicos es hacer una lectura superficial de una obra de múltiples capas. Una película magistral que opera sin filtros de ninguna clase, *Cabeza borradora* es el ello (*id*) en estado puro. El argumento es sencillo. Un joven llamado Henry Spencer que vive en una deprimente distopía postindustrial conoce a una chica llamada Mary y ella se queda embarazada. Henry es presa de la ansiedad ante la llegada de su hijo deforme y anhela librarse del horror que siente. Experimenta primero el misterio de lo erótico, luego la muerte del niño y finalmente intercede lo divino y su tormento cesa. En cierto sentido es una historia sobre la gracia.

Lynch escribe con un estilo claro y directo, y el guion de *Cabeza borradora* tiene el rigor y la precisión de una obra de Beckett. De apenas veintiuna páginas, en él hay el menor número posible de acotaciones de dirección y se centra sobre todo en descripciones evocadoras; es evidente que la atmósfera de la película —palpable y ligeramente siniestra— era de suma importancia para Lynch. La primera mitad de la película que nos ha llegado sigue prácticamente palabra por palabra el guion; sin embargo, en la segunda mitad el argumento se desvía de forma significativa. En la visión original de Lynch, Henry acababa siendo devorado por el bebé diabólico. Eso no ocurre en la película; más bien se introduce en el tercer acto un nuevo personaje que transforma el desenlace. Lynch experimentó un despertar espiritual durante los cinco años que duró la producción, y es lógico que la película cambiara en ese tiempo.

«*Cabeza borradora* trata del karma —dijo Jack Fisk, que interpreta

un personaje llamado el hombre del planeta—. No me di cuenta mientras la rodábamos, pero el hombre del planeta va moviendo palancas que simbolizan el karma. Hay muchas cosas espirituales en *Cabeza borradora*, y David la hizo antes de empezar a meditar. Él siempre ha sido así, y con el tiempo solo ha ido a más.»

El mismo Lynch ha dicho que «*Cabeza borradora* es mi película más espiritual. Nadie me entiende cuando lo digo, pero es así. Surgió a partir de unos sentimientos, pero no sabía qué significado tenían realmente para mí. De modo que saqué la Biblia y me puse a leer, y seguí leyendo y leyendo hasta que un día llegué a una frase y me dije: “Aquí está”. Pero no puedo decir qué frase era».

Cuando Lynch regresó al American Film Institute en septiembre de 1971, se encontró con que le habían puesto con alumnos de primero y se enfadó. Estaba a punto de dejarlo para siempre cuando aprobaron el proyecto de *Cabeza borradora*, y decidió quedarse y esperar. Se necesitaban fondos para la película, pero la política financiera del instituto se encontraba en una coyuntura peculiar en ese momento. El año anterior habían dado una cantidad importante a un alumno llamado Stanton Kaye para que finalizara *In Pursuit of Treasure*, que iba a ser el primer largometraje producido por el AFI. Pero la película de Kaye nunca se acabó y se consideró un fracaso absoluto, y durante mucho tiempo la perspectiva de financiar el largometraje de otro alumno se consideró anatema. Eso no fue un problema para Lynch, pues el sucinto guion de *Cabeza borradora* parecía escrito para un cortometraje. El American Film Institute destinó diez mil dólares a la película, que fueron a parar a la preproducción cuando 1971 tocaba a su fin.

Fuera de la mansión principal del American Film Institute había un conjunto de dependencias de servicio, garajes, un invernadero,

establos y un pajar abandonados. Lynch plantó su bandera entre esos edificios de ladrillo en ruinas y los convirtió en un modesto estudio improvisado que ocuparía durante los siguientes cuatro años. Consistía en una sala de cámaras, un cuarto de baño, una sala para comer, una zona de montaje, una sala de descanso y un gran ático donde guardaban los decorados. Además allí había privacidad; la escuela puso a disposición de Lynch su equipo y lo dejó tranquilo para que hiciera su película.

A la hora de reunir a su equipo de rodaje y a los actores, Lynch buscó primero entre sus amigos de confianza y preguntó a Splet, Fisk y Herb Cardwell, un director de fotografía que había trabajado en *Calvin de Frenes*, si querían colaborar. Consiguieron un miembro fundamental del equipo cuando Doreen Small aceptó el puesto de directora de producción. Nacida y criada en Nueva York, Small visitó a unos amigos en Topanga Canyon en 1971 y acabó alquilando un piso en Laurel Canyon. Poco después de que se mudara, su casero, James Newport, mencionó que estaba ayudando a Jack Fisk en una blaxploitation titulada *Cool Breeze* y que buscaban ayudantes. «Yo corría de un lado para otro buscando accesorios y disfraces — recordaba Small— cuando Jack me dijo: “Tengo un amigo en el AFI que necesita ayuda. ¿Te gustaría conocerlo?”.

»De modo que fui a los establos y conocí a David —continuó—. Llevaba tres corbatas, un sombrero panamá, una camisa de vestir azul sin coderas, unos pantalones caqui holgados y botas de trabajo. Era muy guapo y enseguida se hizo evidente que era un individuo único; todo el que conocía a David veía esa chispa. Me dijo que lo que realmente necesitaba era un director de producción, y me preguntó: “¿Sabes hacer eso?”. Y yo respondí: “Por supuesto”. Él añadió: “También necesito un supervisor de guion; ¿sabes hacer

eso?”. Y yo respondí: “Por supuesto”. Y entonces me compró un cronómetro para que me encargara de la continuidad del rodaje.»[1]

Poco después de conocer a Lynch, Small asistió a una fiesta en Topanga y le presentaron a Charlotte Stewart, que era una joven actriz de televisión destacada en ese momento. Las dos decidieron alquilar juntas un piso que compartieron durante un par de años. «Doreen sabía que David necesitaba una actriz para su película, de modo que lo invitó a cenar a Topanga, que era una zona rural muy bonita entonces —contó Stewart—. Abrí la puerta y allí estaban Peggy y este tipo, y él parecía un joven entusiasta. Tenía en la mano un saco de semillas de trigo y me lo dio, y yo le di las gracias, pensando: ¿De qué va? Supongo que él pensó: Viven en el campo; tal vez quieran plantar grano.

»Durante la cena él me pareció una persona agradable además de muy joven —continuó Stewart—. Sacó el guion de *Cabeza borradora*, y yo lo hojeé y no entendí una palabra... pero por lo que vi trataba de una joven pareja con un bebé que no era un bebé en realidad. No había mucho diálogo, y pensé: Bueno, esto lo liquido en un par de semanas.»[2]

Lynch buscaba a un protagonista cuando conoció a Catherine Coulson y a Jack Nance. Coulson se trasladó con su familia de Illinois a California cuando contrataron a su padre para llevar una emisora de radio en Riverside, e hizo su debut en la radio a los cuatro años en un programa local llamado *Breakfast with the Coulsons*. Ella estudió historia del arte en el Scripps College de Claremont, y cuando se apuntó a la escuela de posgrado de la Estatal de San Francisco, el centro de su vida pasó a ser el teatro. En 1967 había varios miembros del Dallas Theater Center en el programa de estancias artísticas de la estatal de San Francisco y entre ellos estaba el actor Jack Nance.

Coulson y Nance se hicieron pareja, y después de casarse en La Jolla, California, en 1968, se convirtieron en miembros de Interplayers Circus, una compañía teatral fundada por David Lindeman, quien en 1971 asistió brevemente al American Film Institute. Lindeman le comentó a Lynch que Nance podía encajar en el papel de Henry Spencer y él coincidió en que era perfecto.

Varios de los actores que tenían un papel pequeño en *Cabeza borradora* llegaron a través de Coulson, y otros cuantos miembros del reparto, entre ellos Judith Roberts (la Chica Guapa al otro lado del pasillo), Allen Joseph (señor X) y Jeanne Bates (señora X), pertenecían a la compañía de repertorio Theater West. Bates era una avezada veterana del cine y la televisión, y tenía cincuenta años cumplidos cuando la seleccionaron para *Cabeza borradora*. Sin embargo, a Lynch le preocupaba que fuera demasiado guapa para el papel, y le puso en la cara un lunar del que salía un pelo. Como la mayoría de la gente que conocía a Lynch, ella se quedó prendada de él. «Recuerdo a Jeanne pacientemente sentada mientras él le ponía ese feo lunar en la mejilla —señaló Small—. David trabajaba con actores de gran experiencia, y ellos vieron desde el principio que era un genio y confiaron en él.»

Si el reparto se completó rápidamente, la creación del universo donde esta se desarrollaba costó mucho más, y aquí es donde la genialidad de Lynch quedó de manifiesto. El mundo de Henry, construido en gran medida con materiales rescatados de la basura, es una especie de milagro en el que Lynch hizo mucho con muy poco. Todo se readaptaba y se reutilizaba reiteradamente para crear los decorados meticulosamente contruidos: un piso, un vestíbulo, el escenario de un teatro, una fábrica de lápices, una vivienda en las afueras, una oficina y un porche delantero. Lynch y Splet

insonorizaron los platós con mantas y aislante de fibra de vidrio en sacos de arpillera, y Lynch alquiló el equipo que se necesitaba para rodar las secuencias especiales. En *Cabeza borradora* hay varias tomas de efectos complejos, y la solución de las cuestiones técnicas a menudo pasaba por frías llamadas a los especialistas en efectos de los estudios vecinos. Lynch era una persona práctica que disfrutaba resolviendo los problemas, y aprendió mucho a base de probar y equivocarse.

Doreen Small recorrió los rastros y las tiendas de segunda mano buscando vestimentas y accesorios, y Coulson y Nance vaciaron el salón de su casa para amueblar el vestíbulo del edificio de Henry. Una fuente de recursos particularmente valiosa fue la tía de Coulson, Margit Fellegi Laszlo, que vivía en una casa de diecisiete habitaciones en Beverly Hills. Diseñadora de la compañía de bañadores californiana Cole, Laszlo tenía un sótano lleno de material, y Coulson y Lynch a menudo lo exploraban en busca de accesorios. «Allí fue donde encontramos el humidificador para el bebé», recordaba Coulson.[3]

Pero para hacer *Cabeza borradora* tuvieron que buscar cosas bastante más extrañas que un humidificador. «David quería una perra con una camada de cachorros lactantes, así que llamé a veterinarios para averiguar si sabían de alguien que tuviera una perra con una nueva camada, y luego llamé a esas personas y les pregunté si podían dejarnos su perra —recordaba Small—. Para conseguir cordones umbilicales de los hospitales tuve que mentir y decir que aparecerían en tarros en el fondo de una escena. Los cordones umbilicales que salen en la película son auténticos, y conseguimos cinco o seis; Jack los llamaba “umbilis”. Tuve que buscar cosas insólitas.»

El bebé de *Cabeza borradora* —a quien Nance puso el nombre de Spike [«Pincho»]— es un elemento crucial en la película, y Lynch se puso a trabajar en él meses antes de que empezara el rodaje; ni Lynch ni nadie del reparto y del equipo de rodaje han revelado nunca cómo lo creó. La película también requería dos grandes accesorios — un planeta y la cabeza de un bebé— que hizo con distintos materiales. La «cabeza de bebé gigante», como la llamaban, la construyó en el patio y le llevó varios meses terminarla. «Estuvo allí durante bastante tiempo, y los vecinos se referían a ella como “el gran huevo”», recordaba Reavey.

Como parte de la preproducción, Lynch proyectó las películas *El crepúsculo de los dioses* y *Un lugar en el sol* para los actores y el equipo de rodaje. La fotografía de ambas es en blanco y negro y parece particularmente saturada y rica, y Small recordaba que «él quería que entendiéramos el concepto del color negro. También nos animaba a ir a ver a un tipo llamado James que vivía en un cañón para que nos leyera el horóscopo».

Empezaron a rodar el 29 de mayo de 1972, y la primera escena del plan de rodaje fue en el comedor de Henry con los padres de Mary, el señor y la señora X. «No podía creer lo que se alargó todo esa primera noche —recordaba Charlotte Stewart—, y la razón era porque David tenía que hacerlo todo él mismo; la verdad es que lo hizo todo él. Los artefactos de iluminación tenían que estar perfectamente ajustados, y él mismo preparó los pollos de la cena; tenía que tocar todo lo que había en el plató. Recuerdo que pensé: Dios mío, nunca lo conseguirá; no entiende que en este negocio no se puede tardar tanto. Me dio pena que no lo supiera.»

La película avanzaba a un ritmo glacial, y llevaban un año de rodaje cuando el director de fotografía Herb Cardwell decidió que necesitaba un empleo que le proporcionara un sueldo para vivir y abandonó. Eso le brindó una oportunidad al cámara Fred Elmes. Nacido en East Orange, Nueva Jersey, Elmes estudió fotografía en el Instituto de Tecnología de Rochester y a continuación se apuntó al programa de estudios cinematográficos de la Universidad de Nueva York. Cuando un profesor de allí le habló del American Film Institute, se dirigió al oeste.

Elmes empezó las clases en el AFI en otoño de 1972 y recordaba: «Unos meses después de llegar Toni Vellani me dijo: “Tenemos aquí un cineasta que necesita un director de fotografía. Deberías conocerle”. Conocí a David y me enseñó varias escenas, y yo no sabía qué pensar de lo que veía, pero me quedé cautivado. Las había filmado en blanco y negro, y el diseño era precioso y cuidado, y el estilo de la interpretación, fascinante. Todo ello me dejó anonadado y no pude decir que no.[4]

»Uno de los principales retos era iluminar una película tan negra para que se viera algo», continuó Elmes hablando de *Cabeza borradora*, que se rodó casi por entero de noche. Lo pedía la atmósfera del guion, pero también era el único momento del día en que había suficiente silencio en las instalaciones del AFI para trabajar. «Rodábamos todo por la noche —comentó Coulson— y en un momento determinado Alan Splet decía “Pájaros, oigo pájaros”, y sabíamos que era el momento de dejar de trabajar.»

Y la película «no podía ser lo bastante oscura», afirmó Elmes, que se pasó dos semanas trabajando con Cardwell para ponerse al día antes de que se marchara. «David y yo mirábamos las tomas del día y decíamos: “Veo un detalle en esa sombra negra que no debería

estar ahí, hagámosla más oscura”. Ambos estábamos de acuerdo en que la atmósfera que creas es fundamental. El guion y la interpretación son importantes, pero lo que hace que una película funcione son la atmósfera y la iluminación. En *Cabeza borradora* David contaba la historia casi puramente a través de la atmósfera y el aspecto físico de las cosas.»

En cuanto a las pocas tomas exteriores con luz natural que había en la película, Coulson recordaba: «Filmamos muchos de los exteriores, entre ellos la primera escena, bajo un puente del centro de Los Ángeles. Trabajábamos de prisa cuando rodábamos en exteriores porque no teníamos permisos, resultaba algo estresante pero era divertido».

«A la gente le encanta trabajar para David —comentó Reavey—. Si haces algo tan insignificante como llevarle un café, consigue que te sientas como si hubieras realizado una gran proeza. ¡Es increíble! Y creo que así es como lo siente él realmente. A David le gusta emocionarse con las cosas.»

«David es una persona carismática y poderosa —señaló Elmes—, y todos nos sentíamos muy involucrados. Teníamos claro que estábamos haciendo una película suya, pero él agradecía el trabajo de todos, y sin darse cuenta elevaba el nivel de exigencia a su alrededor. Por ejemplo, no paraba de dibujar, y verlo era muy inspirador. Quería que todos trabajáramos duro y probáramos cosas nuevas.»

Durante la producción de *Cabeza borradora* Lynch no tuvo tiempo para pintar en un estudio, pero en esos años nunca dejó de producir arte gráfico. Cualquier superficie en blanco servía, y completó varias series en libritos de cerillas, servilletas de papel y hojas de cuaderno barato. Aunque los materiales que utilizaba eran humildes, esa obra

no puede despreciarse como simples garabatos. Es demasiado lograda y reflexiva para eso.

Las intrincadas representaciones ejecutadas en libritos de cerillas vacíos constituyen pequeños universos que, pese a su tamaño, dan la impresión de ser vastos y expansivos. Otra serie que gira en torno a un patrón obsesivo y funciona diferente son los nidos de líneas decorativas, que implosionan y parecen un poco amenazadores. Los dibujos de las servilletas están compuestos de extrañas formas en rojo, negro y amarillo que flotan en campos blancos; casi parecen algo identificable, pero son pura abstracción geométrica. Y luego hay dibujos que son claramente estudios preliminares para *Cabeza borradora*, como un retrato de Henry mirando un montoncito de tierra sobre una mesita de noche, y una imagen del bebé tumbado junto a una forma de volcán del que sale una sola rama de la parte superior. Un boceto del bebé después de cortarle el pañal blanco tiene una cualidad lírica de la que sin duda carece la escena de la película correspondiente, que es bastante truculenta.

Lynch siempre tuvo claro lo que era mejor para *Cabeza borradora*, pero invitaba al reparto a hacer aportaciones y reconocía una buena idea cuando la veía. A Charlotte Stewart le encomendó la tarea de peinar a Nance la primera noche de rodaje, y ella empezó a peinarle el pelo hacia atrás frenéticamente. Todos los que estaban cerca se reían, pero cuando Lynch entró, echó un vistazo y declaró: «¡Eso es!». El peinado característico de Henry Spencer fue fruto de la casualidad.

A Lynch también le pareció acertada la contribución que hizo Stewart a su propio personaje. «Le pregunté a David si veía bien que

me hiciera yo el traje, porque Mary parece la clase de chica que se hace su propia ropa, aunque no muy bien, ya que nada acaba de encajarle; queríamos que la parte superior del traje no le encajara y dejara ver la tira del sostén cayéndole del hombro —recordaba Stewart—. Mary no tiene confianza en sí misma, por eso va tan encorvada y jorobada, y tiene infecciones de oído. Antes de rodar, David me dibujaba una infección goteante en la oreja derecha. No se veía, pero sabíamos que estaba ahí.

»No tengo ni idea de por qué David creyó que yo haría bien ese papel. Selecciona el reparto de forma muy extraña, y no le importa lo que hayan hecho antes los actores, él nunca hace pruebas. Te conoce y habla contigo de lo que sea, y ve lo que le hace falta. Y su forma de trabajar con los actores es la misma ahora que en *Cabeza borradora* —señaló Stewart, que años después apareció en las tres temporadas de *Twin Peaks*—. Es muy reservado y nunca da una indicación a un actor que puedan oír los demás. Se acerca discretamente a él y le susurra al oído. Es una forma de dirigir realmente confidencial.»

Lynch es un fanático de los ensayos, y aunque Henry Spencer no parece hacer gran cosa, supuso un esfuerzo considerable causar esa impresión; Lynch coreografió sus movimientos de un modo tan enrevesado que el menor gesto está cargado de significado. Reflexionando sobre su relación laboral con Lynch, Nance recordaba que tenían «largas y extrañas conversaciones, sesiones analíticas, y las cosas se iban revelando por sí solas a medida que avanzábamos. Y el personaje de Henry era muy fácil. Era como ponerse un traje cómodo. Te ponías el traje y la corbata, y ahí lo tenías».[5]

Si el reparto de *Cabeza borradora* era pequeño, el equipo de rodaje lo era aún más, y a menudo se reducía a Coulson. «Hice de todo,

desde enrollar papel para crear la sensación de que el ascensor se movía hasta empujar el dolly —contó ella, que trabajaba de camarera en aquella época y contribuía a la producción con las propinas y la comida—. Fred era mi mentor y me enseñó a hacer fotos y a ser ayudante de cámara. Yo también era la que iba y venía del laboratorio que revelaba la película. La teníamos que tener a una hora determinada, y me subía al VW Bug e iba a toda velocidad a Seward Street en mitad de la noche para entregársela a Mars Baumgarten, un gran tipo que trabajaba allí en el turno nocturno. Como trabajábamos muchas horas al día, comíamos en los establos, y cocinábamos todo en un pequeño hornillo con una sartén. Casi siempre era el mismo menú porque entonces David solo comía sándwiches de queso fundido o de ensalada de huevo.»

Cabeza borradora empezaba a absorber la vida de Lynch, pero a lo largo de 1972 los lazos familiares se mantuvieron relativamente sólidos. «Teníamos una mesa redonda de roble en el comedor, y para mi cumpleaños David y Jen consiguieron mucho barro y lo amontonaron sobre ella formando un montículo, e hicieron cuevas y recovecos, y modelaron figurillas y las pusieron dentro —recordaba Reavey—. Me encantó. Estuvimos bastante tiempo comiendo en la sala con el plato en las rodillas porque nadie quería dismantelar el montículo. Se quedó varios meses en la mesa de comedor.»

Hubo distracciones pasajeras, pero *Cabeza borradora* fue la preocupación principal en la casa de los Lynch desde el momento en que él se puso a trabajar en ella. «Tal vez eso confirma la brillantez de mi padre como director, pero nos convenció de que *Cabeza borradora* encerraba el secreto de la felicidad y de que él nos estaba haciendo partícipes de ella —comentó Jennifer Lynch—. Yo pasaba mucho tiempo en el plató y *Cabeza borradora* formó parte de mi

niñez. Me parecía increíble y no me di cuenta de que mi niñez era distinta hasta que tuve diez u once años. Nunca me pareció que mi padre fuera un excéntrico y siempre me sentí orgullosa de él. Siempre.»

A Lynch le pareció que los actores y los miembros del equipo de rodaje tenían que cobrar algo, de modo que durante los dos primeros años de rodaje cada uno recibió veinticinco dólares a la semana. (Hacia el final de la película se vio obligado a rebajarlo a doce con cincuenta.) Era un sueldo modesto, pero hacia la primavera de 1973 el único dinero con que Lynch contaba seguía siendo el que le había proporcionado el American Film Institute. A partir de entonces le dijeron que podía seguir utilizando el equipo del AFI pero que no recibiría más fondos, y *Cabeza borradora* estuvo forzosamente e intermitentemente parada durante casi un año.

«David siempre estaba intentando conseguir dinero para la película, y cuando regresé de rodar *Malas tierras* le di algo —contó Fisk, que fue el director artístico del debut fílmico de Terrence Malick en 1973. (Fueron Lynch y Splet quienes le presentaron a Malick.)—. Estaba acostumbrado a ganar cien dólares a la semana y de pronto ganaba mucho más, y era como caído del cielo. Con los años debí de darle cuatro mil dólares a David, y él me ha devuelto todo eso y más.»

La actriz Sissy Spacek era coprotagonista de *Malas tierras*, y un año después de que Fisk y ella se conocieran se casaron y él la introdujo en el mundo de *Cabeza borradora*. «Cuando conocí a Jack en *Malas tierras*, me lo contó todo sobre su mejor amigo, David, y en cuanto regresamos a Los Ángeles me llevó a conocerlo —recordaba Spacek—. Nos presentamos a las tantas de la noche y todo estaba envuelto en intriga y misterio. David vivía en los establos del AFI, donde rodaba por las noches, y durante el día los miembros del

equipo de rodaje lo encerraban en el plató y él dormía. Tenías que llamar unas cuantas veces a la puerta y tener la llave, y era como meterte en Fort Knox.

»Jack era el primer artista de verdad que conocía —continuó Spacek— y me presentó a muchas personas de gran talento, entre ellas a David. Siempre he agradecido haberlos conocido en ese momento de mi vida y de mi carrera porque pudieron ser una influencia para mí. David y Jack eran artistas hasta la médula: se volcaban en todos los aspectos de su trabajo, nunca se traicionaban a sí mismos y les fascinaba crear cosas.»[6]

Tras haber regresado a la Costa Este, la hermana de Fisk, Mary, volvió a Los Ángeles en 1973. Había estado brevemente casada y durante seis meses vivió en Laurel Canyon antes de separarse de su marido y regresar al este. Mientras estuvo en Los Ángeles trabajó para Nash Publishing y colocó a Reavey allí como recepcionista.

Lynch tomó muchos empleos sueltos durante esa pausa y el dinero que necesitaba para reanudar el rodaje llegaba a trompicones; el plan de rodaje irregular sumado a lo concienzudo que era Lynch en su trabajo hacía que la paciencia fuera una cualidad fundamental en los actores y miembros del equipo de rodaje. Todos los implicados en la filmación debían estar listos para entrar en acción en cualquier momento, y lo suficientemente comprometidos para esperar mientras Lynch perfeccionaba las cosas en el set de rodaje.

«Las esperas eran continuas y eso hacía que Jack Nance fuera la persona idónea para interpretar el papel de Henry, pues era capaz de quedarse sentado largo rato en silencio —comentó Stewart—. David siempre andaba ocupado retocando un accesorio u otro, y Catherine

estaba muy atareada haciendo lo que él le pedía, y Jack y yo nos sentábamos a esperar, y nadie refunfuñaba. Todos estábamos teniendo nuestros más y nuestros menos en casa y nos hicimos amigos.»

Cuando llevaban poco más de un año de rodaje, Doreen Small se instaló a vivir en el plató de *Cabeza borradora*. «Tardaba demasiado en ir y venir de Topanga —recordaba— y acabé teniendo una relación personal con David; empezó un día en la sala de música y fue una relación intensa. Mi padre murió durante el rodaje y mi madre se trasladó a Santa Mónica, y David a veces se quedaba con nosotras. Los tres intimamos mucho, y mi madre compraba ropa y materiales artísticos para él.»

La vida doméstica de Lynch, de más está decirlo, se estaba deteriorando, y Reavey y él iban camino de la separación. «En Filadelfia yo había formado parte de todo lo que hacía David, pero en Los Ángeles cambiaron las cosas —comentó Reavey—. Yo ya no era parte de ello, había muchas asistentes alrededor y no había sitio para mí. Mi hermana vino a Los Ángeles y visitó el plató, y cuando regresó me dijo “Todas están enamoradas de él, ¿sabes?”, y yo le respondí: “Qué bien, ¿no?”. Yo era muy ingenua.»

Fue un período estresante para Lynch. Estaba haciendo una película en la que creía apasionadamente, pero el dinero era un problema constante, y su vida personal se estaba complicando. Aún más importante, se sentía inquieto a un nivel profundo que iba más allá del dinero o el amor. Desde que sus padres se mudaron a Riverside en 1973, su hermana, Martha Levacy, iba al sur de California con regularidad, y estaba a punto de tener un papel

fundamental en un acontecimiento transformador en la vida de Lynch que apelaría a los sentimientos más profundos que estaba experimentando.

Todo empezó en 1972 cuando Levacy estaba en Sun Valley formándose para ser instructora de esquí. Un día tenía que asistir a primera hora de la mañana a una clase práctica en lo alto de la montaña, «y subí en el telesilla sentada al lado de un joven muy agradable —recordaba—. Le mencioné que parecía muy despierto para la hora que era y él me respondió que uno de los beneficios de la meditación trascendental era que descansabas profundamente, y me habló de ello durante todo el trayecto hasta la cima. Aprendí a meditar y se convirtió en una parte importante de mi vida».[7]

Poco después de que Levacy empezara a meditar, estaba hablando un día con Lynch por teléfono cuando él detectó algo diferente en su voz. Le preguntó qué le pasaba y ella le habló de la meditación trascendental, y le dio la dirección del centro del Movimiento para la Regeneración Espiritual. «Era el lugar ideal para que David diera el siguiente paso —comentó Levacy—. No todos los centros le habrían impactado, pero ese era perfecto para él; le gustó el ambiente que se respiraba y el 1 de julio de 1973 aprendió a meditar. Mucho antes de que todo esto ocurriera David me comentó que había estado viendo las cosas en una perspectiva más amplia, y la creencia de la meditación trascendental en que ahí fuera hay iluminación hizo eco en él.»

Al frente del centro del Movimiento para la Regeneración Espiritual estaba Charlie Lutes, que era una de las primeras personas en Estados Unidos que se apuntaron a un programa de meditación del yogui Maharishi Mahesh. Se trata de una técnica simple que permite a los que la practican alcanzar los niveles más profundos de

conciencia y tiene sus raíces en la antigua sabiduría védica. Después de llevar la meditación tradicional a Estados Unidos en 1959, el Maharishi abrió con Lutes cientos de centros en todo el mundo, entre ellos el primer centro de meditación trascendental en Estados Unidos, el de Santa Mónica, donde las charlas semanales que Lutes impartía en él atrajeron a grandes multitudes en los años setenta. Lynch asistió con regularidad. «Charlie era como un hermano para el Maharishi, y fue fundamental para David, quien se hizo íntimo de él y de su mujer, Helen», dijo Levacy.

Todos los que conocían a Lynch se sorprendieron del cambio que la meditación produjo en él. «David era mucho más negativo antes de que empezara a meditar —recordaba Small—. Le hizo más sereno, menos insatisfecho, más relajado. Era como si le hubieran quitado un peso de encima.»

Después de dedicar todos los momentos que permanecía despierto a *Cabeza borradora* durante casi dos años, Lynch hizo espacio en su vida para la meditación. «Fuimos todos a ver al Maharishi cuando apareció en *The Merv Griffin Show* —contó Levacy—. Catherine acompañó a David, que llevaba una bonita americana y una camisa blanca, y cuando entraron alguien dijo: “¡Vosotros dos! ¡Por aquí!”. Los sentaron delante de todo, imagino que porque les gustó su aspecto, de modo que David acabó en la primera fila, todo elegante, y tuvo que ser muy emocionante.»

Durante ese período Lynch hizo varios dibujos que reflejan el cambio que se estaba produciendo en él. En *Infusing the Being* hay un par de formas oscuras semejantes a árboles colocadas una al lado de la otra; en la base de la forma de la izquierda hay un prisma de color, mientras que en la de la derecha tanto la base como la parte superior están coloreadas. Unas evocadoras imágenes de

crecimiento describen formas subterráneas que luchan por salir a la superficie, y también hay composiciones sin título que combinan elementos reconocibles —árboles, nubes— con diseños abstractos, y dan la sensación de ser entradas a catedrales abovedadas.

«Tenía cinco años cuando mi padre empezó a meditar, y fui claramente consciente de cómo cambió cuando eso ocurrió —rememoraba Jennifer Lynch—. Recuerdo que había menos gritos, pero también tuve la sensación de que pasaba menos tiempo en casa.»

La meditación introdujo en la vida de Lynch algo muy necesario, pero también hizo más grande la escisión existente en su matrimonio. «David veneraba a Charlie Lutes, que era un buen tipo, pero nada de lo que decía tenía mucho interés para mí —recordaba Reavey—. David no entendía por qué no estaba emocionada con la meditación, pero él buscaba realmente la espiritualidad en ese momento mientras que yo lo que quería era salir y divertirme.»

Mary Fisk había vuelto a la Costa Este a esas alturas y trabajaba para el senador de Georgia, Herman Talmadge, en Washington, D.C. «Una noche que estaba en la oficina hablando con Jack por el servicio telefónico especial, David se puso y empezó a hablarme de la meditación; fue a partir de entonces cuando empezamos realmente a comunicarnos», contó Fisk, que se trasladó de nuevo a Los Ángeles a finales de año.

Lynch la llevó al centro del Movimiento para la Regeneración Espiritual y ella empezó a asistir con regularidad. «Charlie Lutes era un hombre dinámico, atractivo y sensible que podía cambiar la energía de una habitación —recordaba Fisk—. Los Beatles lo llamaban capitán Kundalini... era impresionante.

»La meditación cambió a David, se volvió más conservador, dejó de

comer carne y de fumar —continuó Fisk—. Me dijo que había meses en los que iba por ahí con un cigarrillo de metro y medio en la cabeza, no podía dejar de pensar en ello, pero logró dejar de fumar. También empezó a vestir de otra forma, y las dos corbatas y los sombreros apolillados desaparecieron. Se vestía bien cuando iba al centro.»

Durante ese período el matrimonio de Lynch degeneró aún más. «Un día volví del trabajo a la hora de comer y encontré a David en casa —recordaba Reavey—, y le dije: “No sé si deberíamos pensar en separarnos”. Él me respondió “No me quieres tanto como antes, ¿verdad?”, dando a entender que él tampoco lo hacía, y yo le dije: “Supongo que no”. Había llegado un momento en que ya no me fascinaba tanto el funcionamiento de su mente y quería algo de tiempo para mí. Es claustrofóbico vivir dentro de la cabeza de otra persona. Además, ¿qué vas a hacer? ¿Luchar por salvar un matrimonio? No se trataba de competir con una chica del barrio. Habría tenido que enfrentarme con montones de mujeres, además de con Hollywood.»

Durante esos años Lynch llevó una vida totalmente nocturna, y poco después de separarse de Reavey se puso a trabajar como repartidor de *The Wall Street Journal* por 48,50 dólares a la semana. Levacy lo acompañó una vez durante el reparto de medianoche y lo describió como «una gran experiencia». Lo tenía todo organizado, con todos los periódicos amontonados en el asiento del pasajero de su VW Bug, y yo me senté en el trasero porque él necesitaba tener las dos ventanillas libres. Se conocía el recorrido como la palma de la mano y convirtió en un arte el acto de arrojar los periódicos por las ventanillas. Le gustaba golpear ciertas ventanas de un modo

particular, porque se encendía la luz de la casa».

El rodaje de *Cabeza borradora* se reanudó en mayo de 1974, y continuó de forma esporádica durante el año siguiente. Aproximadamente por las mismas fechas Splet se marchó de Los Ángeles para pasar varios meses en Findhorn, una comunidad utópica en el norte de Escocia cuyos fundadores, Peter Caddy y Dorothy Maclean, afirmaban tener contacto directo con los espíritus del mundo natural. Poco después de su partida, Doreen Small se trasladó a Santa Bárbara y las cosas se pusieron más difíciles para Lynch. George Stevens Jr. llegó a un acuerdo con Sid Solow, director del laboratorio Consolidated Film Industries, para revelar gratuitamente la película de Lynch, pero el AFI empezó a retirarle piezas de equipo y, como de costumbre, no había dinero. «En un momento dado David dijo: “Creo que tenemos que parar” —recordaba Elmes—. Catherine, Jack y yo nos miramos, y dijimos: “David, no podemos parar... no está acabada. Encontraremos la manera”».

De modo que siguieron insistiendo. Un día Lynch estaba haciendo bocetos en la sala del comedor cuando se le ocurrió una figura que llegó a ser conocida como la Mujer del Radiador. Lynch vio en ella el personaje que necesitaba para concluir la historia de Henry, y descubrió encantado que el radiador que formaba parte del decorado estaba diseñado de tal modo que podía adaptarse a la función que tendría el personaje en la historia. Interpretada por la cantante Laurel Near, la mujer del radiador vive en un lugar protegido y cálido, y representa la unidad y la esperanza; su llegada señala un cambio en la trayectoria narrativa y permite poner fin a la historia con una nota de optimismo y esperanza. Una rubia de mirada ingenua y carrillos grotescamente abultados, la mujer del radiador requería mucho maquillaje, que Lynch tardaba horas en aplicar. También compuso la

letra de una canción que tituló «In Heaven» para que ella la cantara. Su amigo Peter Ivers le puso música y cantó la canción para la banda sonora; es la voz de Ivers la que se oye en la película.

Los frecuentes intervalos inactivos en la producción de *Cabeza borradora* dejaban libre a Lynch para buscar financiación, sin duda una de las partes más odiosas de ser cineasta, pero de vez en cuando se divertía. En 1974 los ejecutivos del AFI quisieron decantarse por una marca de cintas de vídeo, Ampex o Sony, para grabar los proyectos de dirección, y le pidieron a Elmes que rodara algo con una y con la otra para probarlas y comparar. Al enterarse, Lynch se ofreció a escribir una escena para la prueba y concibió rápidamente un guion para un cortometraje que tituló *The Amputee* y que Coulson accedió a interpretar. «David hace el papel de médico que venda los muñones de una amputada, y escribió un monólogo para ella, que soy yo, que debía oírse en voz en off —recordaba Coulson—. Lo rodamos dos veces en una de las numerosas salas desiertas de Greystone Mansion utilizando cada vez una marca distinta, luego Fred llevó las pruebas a una sala de proyección maravillosa del AFI y se las enseñó a esos ejecutivos. Cuando se encontraron con aquello uno gritó: “¡Lynch! ¡Seguro que Lynch tiene algo que ver con esto!”.»

Hacia finales de 1974 terminó oficialmente el matrimonio de los Lynch. «Fui a un asesor jurídico y pagué cincuenta dólares por los impresos que necesitaba, luego una amiga me acompañó al juzgado y los presenté —contó Reavey de su divorcio singularmente amistoso con Lynch—. Mis padres adoraban a David y les dio mucha pena que rompiéramos. Yo quería mucho a los padres de David, y aunque se esforzaron por mantener el contacto, fue una verdadera pérdida para mí cuando nos divorciamos.» En cuanto a Jennifer Lynch, dijo: «Lo

pasé muy mal cuando mis padres se divorciaron. No lo soportaba».

Lynch vivía en el plató de *Cabeza borradora* cuando finalizó el divorcio, pero a finales de 1974 le pidieron que desalojara los establos del AFI y se instaló en un bungalow de Rosewood Avenue, en Hollywood Oeste. «Tenía un pequeño patio vallado con un gran naranjo en el centro que hacía las delicias de los loros; siempre había un montón de loros ahí fuera —comentó Mary Fisk de la casa, cuyo alquiler costaba ochenta y cinco dólares al mes—. David puso tragaluces y construyó un estante para utilizar de encimera en la cocina, que no tenía fregadero; cuando solo te alimentas de sándwiches de atún no necesitas una gran cocina. Recuerdo que Jen pasaba los fines de semana allí. Él tenía muy poco dinero y no podía cuidar muy bien de sí mismo, y menos aún de una niña.»

«Cuando me quedaba con papá, él no “cuidaba de mí” de una forma convencional —recordaba Jennifer Lynch—. Hacíamos cosas de mayores. Repartíamos periódicos y paseábamos alrededor de pozos de petróleo; hablábamos de ideas, rescatábamos cosas de los contenedores de basura y comíamos en el Bob’s. Era genial. Recuerdo que cuando pasaban *Cabeza borradora* en el Nuart, íbamos al Bob’s y ¿sabes esos pequeños soportes de plástico para el menú del día? Pues sacábamos los cartones y les dábamos la vuelta de modo que se viera el lado en blanco, y en él escribíamos “Id a ver *Cabeza borradora*”, y volvíamos a meterlos en el soporte. Cuando él vivía en Rosewood le dio fuerte por cosas como el polen de abeja, las semillas de soja y el ginseng, y yo lo veía sacar sus vitaminas y tomar una pequeña dosis. Estaba muy metido en eso.

»No comprendí que éramos pobres hasta que tenía unos nueve años —continuó—. Invité a una amiga a pasar el fin de semana cuando papá vivía en Rosewood, y Mary Fisk nos llevó a

Disneylandia, construimos una casa de muñecas con David y fuimos a la bolera. Fue un gran fin de semana. El domingo por la noche me puse enferma y el lunes me quedé en casa, y cuando fui al colegio el martes por la mañana, todos me decían: “Sherry dice que vives en un garaje”. No volví a invitar a nadie en mucho tiempo.»

Lynch es un animal de costumbres, y alrededor de esta época adoptó un ritual que formaría parte de su vida durante los siguientes ocho años: cada día a las dos y media iba al Bob’s Big Boy y consumía varias tazas de café y un batido de chocolate. Si alguien se reunió con él durante esos años, probablemente lo hiciera en el Bob’s. (Sin embargo, estaba abierto a ir a otros establecimientos, y también frecuentaba el Du-par’s del Valle de San Fernando, el Ben Frank’s de Sunset Boulevard, y el Nibblers de Wilshire Boulevard.)

Unos meses después del traslado de Lynch, Splet regresó de Escocia, y transformaron el garaje doble que había junto al bungalow de Rosewood en una oficina de posproducción. Splet se instaló en ella. Desde el verano de 1975 hasta principios de 1976 Lynch montó la película mientras Splet editaba el sonido, y fue en esos ocho meses de trabajo intensivo cuando *Cabeza borradora* se convirtió en la obra maestra que es hoy. En la banda sonora de *Cabeza borradora* hay una tensión casi insoportable, y las capas de sonido —los amenazantes ladridos de perro, el silbato de un tren lejano, el zumbido de una máquina que da vueltas, el sonido a hueco que reverbera en la habitación y que es la encarnación de la soledad— son tan complejas y ricas que si uno cerrara los ojos podría experimentar la película solo escuchándola. «David y Alan aprovecharon la potencia de los sonidos industriales y realmente lograron que sirvieran para controlar el ambiente y el sentimiento de la película —señaló Elmes—. La forma en que construyeron esa

banda sonora es brillante.»

Durante esta fase de la posproducción Mary Fisk se había instalado en un piso a unas pocas manzanas del bungalow de Lynch, y empezaron a salir. «David y Alan acordaron que ninguno de los dos saldría con nadie hasta que acabaran la película —contó Fisk—, pero David quedaba conmigo todos los días para comer y no se lo decía a él. En aquella época David también salía con Martha Bonner, una amiga común que conocimos en el centro, y durante dos años estuvo yendo y viniendo entre las dos. No intentó ocultarme que se sentía atraído por Martha, pero ella sabía que él salía conmigo y que era complicado, de modo que la relación con ella nunca prosperó.»

A pesar de su situación sentimental, Fisk creía firmemente en *Cabeza borradora*, y persuadió a un amigo de la familia, Chuck Hamel, para que invirtiera diez mil dólares en ella. Esos fondos fueron indispensables para que Lynch se centrara en acabarla, y una vez que Splet y él tuvieron el sonido, hicieron un primer montaje. David pidió a los principales actores y al equipo de rodaje que se reunieran con él en el Hamburger Hamlet, un restaurante ya desaparecido de Sunset Boulevard, y sorprendió a todos anunciándoles que estaban entre los catorce beneficiarios que recibirían un porcentaje de los ingresos que obtuviera la película. Escribió las condiciones del acuerdo en servilletas de papel, y «al cabo de unos años todos recibimos talones por correo —contó Coulson—. Fue increíble que hiciera eso». Todos los beneficiarios continuaron recibiendo talones anuales.

Cabeza borradora tuvo su estreno extraoficial para los actores y los miembros del equipo en una sala de proyección del AFI. «Cuando David nos enseñó por primera vez la película se nos hizo interminable —comentó Stewart refiriéndose a esa proyección que duró una hora y

quince minutos—. Luego me llamó y me pidió mi opinión, y le dije: “David, es como un dolor de muelas... no se aguanta”. Fue un suplicio verla de principio a fin.» Lynch escuchó atento todo lo que el círculo de amigos íntimos tenía que decirle, pero aún no estaba preparado para suprimir nada de la película.

Unos representantes del Festival de Cine de Cannes que estaban visitando el AFI cuando Lynch estaba allí montando la película, expresaron su entusiasmo acerca del metraje que vieron; en aquel momento David se propuso llevar *Cabeza borradora* a Cannes. Resultó ser una experiencia infructuosa y poco después el Festival de Cine de Nueva York también la rechazó. No fue un gran período para Lynch. «Recuerdo que quedábamos para comer en el Bob's después de que nos divorciáramos, y él me decía: “Estoy preparado para introducirme en el círculo... Me he cansado de estar fuera” —contó Reavey—. Sí, su sensibilidad tal vez sea underground y oscura, pero una vez que se introdujo en Hollywood no quería ser el bicho raro, quería operar en el campo donde estaban sucediendo las cosas reales... y así debía ser. Yo no soportaría vivir en un mundo donde alguien como David no puede expresarse.»

Cuando los organizadores de la Exposición Internacional de Cine de Los Ángeles —conocida como el festival Filmex— empezaron a revisar películas para su programa de 1976, Lynch estaba demasiado desmoralizado para considerar presentar *Cabeza borradora*. Pero Fisk insistió en que lo hiciera, y la aceptaron y se proyectó por primera vez ante un público en el festival. Aparte de una mala crítica que recibió de *Variety*, ver la película entre los espectadores resultó ser una experiencia iluminadora para Lynch. Se dio cuenta de que mejoraría con un montaje más riguroso, de modo que tomó una copia compuesta y eliminó veinte minutos de metraje en los que había al

menos cuatro escenas importantes, entre ellas una de Henry dando una patada a un mueble en el vestíbulo de su edificio, y una de Coulson y su amigo V. Phipps-Wilson atados a camas con cables, siendo amenazados por un hombre con un aparato eléctrico en las manos. A Lynch le encantaban, pero comprendió que alargaban la película y que tenían que suprimirse.

Cabeza borradora llegó a oídos de Ben Barenholtz, un productor y distribuidor neoyorquino que pidió una copia. Barenholtz ha sido un héroe en el mundo del cine independiente durante décadas al poner en marcha unas sesiones de cine de madrugada que han servido de cuerda de salvamento para los cineastas iconoclastas que no habrían podido proyectar su obra de otro modo. Su espíritu innovador permitía que películas como *Pink Flamingos* de John Waters encontraran su público, y su apoyo fue crucial para *Cabeza borradora*. La compañía de Barenholtz, Libra Films, accedió a distribuir la película y envió a Los Ángeles a su colega, Fred Baker, para cerrar el trato con Lynch. El apretón de manos oficial tuvo lugar en Schwab's Pharmacy, que es el decorado de una escena de *El crepúsculo de los dioses* y tuvo por tanto un significado particular para Lynch.

Si *Cabeza borradora* parecía estar llegando a buen puerto, la vida personal de Lynch seguía siendo caótica. «Un día, poco después de que Ben se hiciera cargo de *Cabeza borradora*, David me dijo que quería estar con Martha Bonner —contó Fisk—. David y yo ya estábamos viviendo juntos. “De acuerdo. Me vuelvo a Virginia”, le dije, y me marché. Tres días después de que me fuera, me telefoneó y me pidió que me casara con él. Mi madre estaba en contra porque él no tenía dinero, y a mi hermano tampoco le pareció buena idea que me casara con él. Me hizo sentar y dijo: “David es diferente, Mary. El matrimonio no durará”. Pero a mí no me importó. David tiene ese

amor increíble dentro de él, y cuando estás con él tienes la sensación de ser la persona más importante del mundo. Solo el tono de su voz y el afecto que da son extraordinarios.»

El 21 de junio de 1977 Lynch y Fisk se casaron en una pequeña ceremonia en la iglesia de Riverside a la que los padres de él fueron. «Nos casamos un martes y el padre de David se ocupó de que nos dejaran las flores del servicio del domingo, de modo que hubo flores, y también alquiló un organista —contó Fisk—. Celebramos una boda tradicional y luego tuvimos una luna de miel de una noche en Big Bear.»

Dieciséis días después Lynch registró en el Writers Guild, el sindicato de guionistas estadounidense, un tratamiento de lo que esperaba que fuera su siguiente película, *Ronnie Rocket*, y se dirigió con Fisk a Nueva York. Allí vivió durante tres meses en el piso de Barenholtz mientras trabajaba con un laboratorio intentando imprimir una copia de exhibición aceptable de *Cabeza borradora*. En cuanto Barenholtz adquirió los derechos de la música de Fats Waller, que es fundamental para crear la atmósfera, la película estuvo lista para proyectarse. Se estrenó oficialmente en el Cinema Village de Manhattan ese otoño, con una invitación que era el anuncio de un nacimiento.

Conseguir una distribuidora para *Cabeza borradora* no resolvió los problemas económicos de Lynch, y al regresar de Nueva York vivió los meses siguientes en Riverside, donde trabajó con su padre reformando una casa que tenían previsto vender de nuevo. Mientras él estaba en Riverside, Fisk trabajó en la sección de gestión inmobiliaria de Coldwell Banker, pero iba a verlo los fines de semana. «Después de casarnos estuvimos un tiempo viviendo con los padres de David de forma intermitente —contó Fisk—. Cuando su padre y él

volvían de trabajar en esa casa, su madre corría a la puerta con los brazos abiertos y los abrazaba. Eran una familia muy cariñosa. Obtuvieron seis mil dólares de beneficios con la casa reformada, y los padres de David se los dieron todos a él. Estaban preocupados porque no veían los sueños que él tenía para sí, pero aun así lo ayudaron a financiar *The Grandmother*. Es extraordinario que vieran a un hijo trabajar en algo que no entendían y lo apoyaran igualmente.»

A finales de 1977 Lynch seguía estando económicamente en un agujero negro, de modo que convirtió la sala de posproducción en un taller y empezó lo que llamó la fase de «construcción de cobertizos», que significa exactamente eso: se dedicó a construir cobertizos y a trabajos de carpintería. Por desalentador que eso pueda sonar, las ilusiones de Lynch seguían intactas. «Estaba emocionado —contaría Mary Fisk—. Había acabado la película y la habían proyectado en el Filmex, y se hablaba de ella. Yo me despertaba y lo veía con esa gran sonrisa, listo para empezar el día. Estaba preparado para el siguiente proyecto.

»Nuestra vida social giraba en torno a la comunidad del centro de meditación —continuó Fisk—. Acudíamos allí todos los viernes por la noche, y esas personas se convirtieron en nuestros mejores amigos. Quedábamos con ellas para ir al cine (vi muchísimas películas con David), pero no nos quedamos atrapados en el negocio del cine.»

Mientras tanto *Cabeza borradora* iba convirtiéndose discretamente en una sensación en el circuito de cine de madrugada por recomendación verbal y se hallaba en los primeros días de lo que acabaron siendo cuatro años en el cine Nuart de Los Ángeles. La película llegó en un momento oportuno pues coincidió con que en Los Ángeles se estaba formando la clase de público moderno capaz de apreciarla. El arte de la performance radical estaba en su apogeo, el

punk rock cobraba impulso y publicaciones estafalarias como las revistas *Wet*, *Slash* y *L.A. Reader*, que aplaudían todo lo experimental y underground, prosperaban. Los miembros de esas facciones llenaban las butacas del Nuart y aceptaron a Lynch como uno de ellos. John Waters animaba a sus admiradores a ver *Cabeza borradora*, a Stanley Kubrick le encantó la película, y el nombre de Lynch empezaba a conocerse.

Él seguía siendo un *outsider*, pero su vida había cambiado. Tenía unas prácticas espirituales que lo habían asentado, tenía una nueva mujer, y había hecho una película que era exactamente lo que se había propuesto hacer. «Me mantuve fiel a mi idea original de *Cabeza borradora* —ha dicho Lynch—, hasta el punto de que hay escenas en la película que parecen estar más dentro de mi cabeza que en la pantalla.» Y, por último, contaba con un puñado de entendidos de la industria y con miles de cinéfilos que entendían lo que había logrado con la película.

«David conecta con mucha más gente de la que cabría esperar, en su visión hay algo con lo que la gente se identifica —concluyó Jack Fisk—. Vi por primera vez *Cabeza borradora* en un pase de medianoche del Nuart, y el público estaba fascinado y se sabía de memoria todo el diálogo. Pensé: ¡Dios mío, ha encontrado un público para esto!»



Lynch en el vestíbulo del edificio de Henry Spencer en *Cabeza borradora*, c. 1972. Fotografía de Catherine Coulson.



Charlotte Stewart y Lynch en el porche delantero de la casa de la familia X en *Cabeza borradora*, 1972. Fotografía de Catherine Coulson.



Mary Fisk en la casa que compartió con Lynch en Rosewood Avenue de Los Ángeles, 1977.
Fotografía de David Lynch.

El viaje desde Filadelfia lo hicimos juntos Jack, su perro Five, mi hermano John y yo, y atravesar el país en coche fue una maravilla. Recuerdo que en un momento dado estábamos bajando hacia un valle gigantesco, y el cielo era tan grande que cuando salías de la hondonada el tiempo era distinto según hacia dónde miraras. En una parte del cielo había sol, mientras que en otra estaba descargando una tormenta de narices. Viajamos treinta horas seguidas hasta llegar a Oklahoma City, donde vivían unos tíos míos, y al día siguiente cubrimos un buen trecho y cuando decidimos parar estábamos ya en Nuevo México. Era una noche sin luna. Fuimos hasta unos matorrales para dormir en el suelo. Reinaba un gran silencio, y de repente oímos una especie de resoplido y vemos un caballo atado a uno de los arbustos. Al despertarnos por la mañana, camionetas de indios giraban en círculo a nuestro alrededor. Nos habíamos metido en una reserva y debían de preguntarse qué coño hacíamos nosotros allí. Tenían toda la razón. Nosotros no sabíamos que estábamos en una reserva india.

Llegamos a Los Ángeles pasada la medianoche del tercer

día. Nos metimos por Sunset Boulevard, torcimos a la altura del Whisky a Go Go y fuimos a casa de Al Splet, donde pasamos la noche. Descubrí la luz de Los Ángeles a la mañana siguiente. Por poco me atropellan, porque estaba en medio de San Vicente Boulevard: ¡la luz era tan bonita que no me lo podía creer! La ciudad, cómo no, me cautivó de buenas a primeras. El caso es que estaba yo allí, contemplando la luz, y entonces veo un cartel de SE ALQUILA en el 950 de San Vicente. Al cabo de dos horas tenía la casa alquilada por doscientos veinte dólares al mes.

El Ford Falcon lo había vendido estando en Filadelfia y necesitaba un coche, así que Jack, John y yo echamos a andar por Santa Monica Boulevard haciendo dedo. Paró una actriz y nos dijo: «Todos los comercios de coches usados están al final de la avenida, en Santa Mónica, y yo voy para allá, o sea que os dejaré allí mismo». Probamos en varios sitios, hasta que mi hermano avistó un Volkswagen de 1959 de un color gris desvaído. John, que entiende de coches, le echó un vistazo y dijo: «Este es bueno». Como acababan de darme el segundo premio en el festival de cine de Bellevue por *The Grandmother* (estaba dotado con doscientos cincuenta dólares) y el coche costaba unos doscientos, no me lo pensé más. Necesitaba un seguro, y justo enfrente veo que está State Farm, así que subí unos escalones de madera y en la segunda planta hablé con un tipo muy simpático que se ocupó de todo. En un solo día ya tenía coche, seguro y casa. No me lo podía creer. Hubo

veces en que la casa estaba a tope de inquilinos; Herb Cardwell, por ejemplo; Al Splet; mi hermano John; Jack también estuvo una temporada. A mí no me importaba tener a tanta gente viviendo en casa, pero ahora no podría soportarlo.

El día que Jack, mi hermano y yo fuimos al American Film Institute y vi por primera vez aquella mansión, no me lo podía creer. Me sentí inmensamente feliz de estar allí. Yo quería hacer *Gardenback* y acababa de terminar un guion de cuarenta páginas. Un día conocí a Caleb Deschanel, se leyó el guion y le gustó. Pensando que aquello era una especie de película de terror, le pasó el guion a un productor amigo suyo que hacía películas de terror de bajo presupuesto. El tipo le dice: «Quiero hacerla y os daré cincuenta mil dólares, pero el guion debe tener cien o ciento veinte páginas». Eso me deprimió mucho. La historia estaba completa, no había nada que añadir, pero me tiré el curso siguiente rellenando el guion con diálogos triviales en compañía de Frank Daniel y un alumno llamado Gill Dennis, que era algo así como el compinche de Frank. Yo en el fondo no dejaba de pensar: ¿De veras quiero hacer esto? Porque ya tenía alguna idea para lo que iba a ser *Cabeza borradora*.

Un día, durante mi primer año en el AFI, Toni Vellani me dijo: «Quiero que vengas a conocer a Roberto Rossellini». Fui al despacho de Toni y allí estaba Rossellini. Nos dimos la mano, nos sentamos a hablar y enseguida hicimos buenas

migas. Roberto le dijo a Toni: «Me gustaría que David viniera a Roma como estudiante de intercambio y asistiera a mi escuela, el Centro Sperimentale di Cinematografia». En la revista *Variety* salió que yo iba a ir a Roma, pero de repente me entero de que la escuela de Rossellini se ha ido al carajo. El destino. Está visto que yo no tenía que ir. Aun así, me gustó conocerle personalmente.

Como yo necesitaba dinero, Toni me dijo: «Podrías hacer prácticas con Ed Parone, que ahora mismo está haciendo *La comandante Barbara* en el Mark Taper Forum». Y allá que fui. Mis «prácticas» consistieron en llevarle café a Ed Parone. Los protagonistas de la obra eran David Birney y Blythe Danner, y en ella debutaba Richard Dreyfuss, que fue quien se llevó los mayores elogios. Yo odiaba la obra y el director me caía mal. Parone no fue muy amable conmigo, tal vez no le gustaba el café que yo le suministraba. Mi actitud no era buena y el teatro no me interesaba en lo más mínimo. Eso sí, Blythe Danner era muy simpática.

Toni sabía que el trabajo manual se me daba bien y me buscó un empleo en Utah, construyendo atrezzo para una película de Stanton Kaye, *In Pursuit of Treasure*. Antes de ir para allá oí contar chismes sobre Kaye, como que había que empujarlo para que hiciera su trabajo, que no era puntual, que todo le importaba una mierda: su comportamiento era extraño. Llegué a Utah y me puse a hacer el tesoro para la película en cuestión. Todo me lo

inventaba: hice dioses aztecas y lingotes de oro. Estaba yo solo en un sótano con un tal Happy, que trabajaba en un circo ambulante. Yo le llamaba «Happ». Aunque mi trabajo debía durar solo una semana, cuando ya llevaba allí quince días me harté y dije: «De esto se puede encargarse mi amigo Jack». Dicho y hecho: llegó Jack, conoció a un montón de gente, todo el mundo vio que era muy bueno y eso le abrió puertas. Creo que fue un punto de inflexión para él.

El primer día de mi segundo año en el AFI, llego y veo que me han puesto en clases de primero, como si hubiera cateado. Además, yo había perdido todo el puto curso y me dio un ataque de rabia. Gill, al verme en el pasillo con aquella cara de perro que llevaba, me dice: «¡David, para! ¡Para!». Intentó detenerme, pero yo voy hasta el despacho de Frank, paso por delante de Mierka, su ayudante, me planto frente a Frank y le suelto: «¡Lo dejo!». Salgo en tromba del despacho, voy a ver a Alan y me dice: «¡Pues yo también lo dejo!». Nos fuimos al Hamburger Hamlet y renegamos y maldijimos a placer entre sorbo y sorbo de café. Cuando volví a casa unas horas después, Peggy me dijo, preocupada: «¿Qué ocurre? Han llamado del instituto y están muy enfadados contigo». Volví allí y Frank me dice: «David, si quieres dejarlo, es que no hemos hecho bien las cosas. ¿Qué te gustaría?». Y yo le digo: «Quiero hacer *Cabeza borradora*». «Bien, pues harás *Cabeza borradora*», dice Frank.

En cuanto me puse a trabajar en *Cabeza borradora* no

fui más a clase, pero de vez en cuando me acercaba allí para ver una película. El proyectista de la sala grande del AFI era un fanático absoluto del cine y cuando decía «David, esta película tienes que verla sí o sí», yo sabía que iba a ser algo muy especial. Por ejemplo, una cosa que me enseñó fue *Le sang des bêtes*, una peli francesa que intercala imágenes de dos enamorados caminando por las calles de un pueblo francés y de un matadero de los de antes. Patio de adoquines, grandes cadenas, artilugios de acero. Sacan un caballo que va echando vapor por los ollares; le aplican una cosa en la frente y ¡pum!, el caballo cae en redondo. Luego lo izan por los cascos mediante unas cadenas y en cuestión de segundos lo tienen despellejado, la sangre escurriendo hacia la alcantarilla; corte a la pareja paseando por el pueblo. Era demasiado.

Yo estaba buscando actores para *Cabeza borradora* y había un tal David Lindeman, director de teatro, a quien recordaba del AFI. Le expliqué el personaje de Henry y le pregunté si conocía algún actor que pudiera hacer ese papel. Lindeman me dio dos nombres. Uno era Jack Nance, así que decidí probar. Al final siempre acabé eligiendo al primero con quien hablaba. Tampoco es que aceptara a cualquiera, pero el caso es que en *Cabeza borradora* estuvieron todos perfectos.

La mansión Doheny se alzaba sobre una colina. Además de planta baja y piso, tenía un sótano con habitaciones reconvertidas en despachos. Había también una bolera y un

cuarto para la colada. Como el sol es bueno para lavar la ropa, los Doheny habían hecho hacer allí una especie de foso que no se podía ver desde la calle. Con paredes de unos cinco metros de altura, era simplemente un hoyo a cielo abierto donde tendían la colada. Un hoyo precioso. Paredes de hormigón y unos escalones muy bonitos para salir. Fue en ese hoyo donde monté el escenario para la Mujer del Radiador. Se quedó allí un tiempo porque tardamos mucho en construirlo, seguramente debido a que yo estaba sin blanca.

El caso es que había quedado con Jack Nance en uno de aquellos despachos del sótano. Cuando entró, vi que estaba de morros en plan «a ver de qué cojones van estos principiantes». Nos pusimos a hablar, pero todo era muy forzado y no prosperó. Cuando terminamos, le dije: «Te acompaño hasta la salida». Echamos a andar por el pasillo, los dos callados, cruzamos unas puertas y llegamos a un aparcamiento. Estábamos allí y entonces Jack se fija en un coche y dice: «Esa baca mola». Yo dije: «Gracias», y él: «¿Es tuyo el coche? ¡No veas!». De repente cambió por completo. Enseguida nos pusimos a hablar del personaje, y yo dije: «Henry tiene cara de desconcertado». Jack puso cara de desconcertado. «No, no, así no» —dije—. Como si estuviera perdido.» Jack puso cara de estar perdido. «No, así tampoco. Más bien como si estuviera preguntándose algo.» Puso cara de preguntarse algo, y yo le dije que no otra vez. Al final lo cogí por los hombros y le dije: «A ver,

pon una cara totalmente inexpresiva». Se puso inexpresivo total. «¡Esa, Jack, perfecto!», exclamé yo. Después, Jack iba por ahí diciendo: «Henry es totalmente inexpresivo». Quise que viniera a casa, le presenté a Peggy y ella me miró levantando el pulgar mientras él estaba de espaldas. Más tarde lo acompañé al AFI. Jack fue absolutamente perfecto en todos los sentidos. He pensado quién más podría haber hecho el papel de Henry de entre la muchísima gente que he visto desde entonces, y no se me ocurre nadie. Yo creo que fue el destino. Jack Nance no solo era perfecto, sino que además, como dijo Charlotte, no le importaba esperar. Se sentaba por ahí, enfrascado en las mil y una cosas que tenía en la cabeza, y le daba igual lo que pasara a su alrededor.

Cuando le conocí, Jack llevaba una especie de peinado afro. No queríamos que en la película apareciera como recién salido de peluquería, así que una semana antes de empezar a rodar hice venir a un barbero, los envié al pajar que había en la caballeriza y el barbero le cortó el pelo. Tenía que ser muy corto de los lados y largo de arriba; era el look que yo buscaba y tenía que ser así. Por alguna razón es algo que toda la vida me ha gustado, desde muy pequeño. El corte de pelo era muy importante, pero el momento cumbre fue la primera noche de rodaje, cuando Charlotte se lo crepó. Al final quedó mucho más alto de lo que yo tenía pensado, de manera que Charlotte jugó un papel crucial en la creación de Henry.

En el lado este de Sunset Boulevard, hacia el final de la avenida, había un estudio increíble que estaba a punto de cerrar, así que alquilé un camión con una plataforma de diez metros de largo y nos acercamos con Jack un día nublado. Lo estaban vendiendo todo. Salimos de allí con una montaña de tres metros y pico de material cargada en el camión: tablones, barriles de clavos, alambre, un telón de fondo que hacía nueve metros por doce, el radiador que se ve en la habitación de Henry... un montón de cosas. Le preguntamos al tío cuánto quería por todo y nos dijo: «Cien pavos». Con aquellos tablones construí los decorados para la película. Cerca del estudio, sin dejar Sunset, había un sitio de alfombras que parecía una vieja gasolinera o taller de reparaciones. Tenía la fachada de estuco y un rótulo descolorido, y dentro estaba muy oscuro y llenísimo de polvo, y sobre el suelo mugriento había montañas de alfombras apiladas. Tú ibas mirando las pilas, levantando alfombras para verlas mejor. Cuando encontrabas una a tu gusto, salían unos tíos de la oscuridad, retiraban toda la pila y sacaban la alfombra que tú querías; si luego no te gustaba, tiraban la alfombra a lo alto de la pila y se formaba una nube de polvo. Todas las alfombras de la película las compré allí, y el sonido pregrabado lo sacamos de unos contenedores que había en la Warner Bros. Estaban repletos de unos rollos preciosos de cinta magnética que alguien había desechado. Entre Al y yo retiramos el asiento trasero del Volkswagen y cargamos centenares de rollos de

sonido pregrabado usado. El material se puede reutilizar si lo metes en un desmagnetizador, y de eso se encargó Al. Yo no quería ni acercarme a aquel trasto, porque es un imán descomunal. Introduces la película magnética en el desmagnetizador y luego la giras de una determinada manera —es para que las moléculas se reorganicen—; finalmente la sacas de una determinada manera y listo. Como si fuera a estrenar.

En el AFI nadie utilizaba la caballeriza, de modo que me instalé allí y tuve un estudio de generosas proporciones durante cuatro años. Varias personas de la escuela se presentaron la primera noche de rodaje y ya no volvieron a bajar más. Fue una gran suerte para mí, como si me hubiera muerto y estuviera en el cielo. Aquel primer año, los únicos que rondaban por allí eran los actores: Doreen Small, Catherine Coulson, Herb Cardwell (y más tarde Fred, que sustituyó a Herb), y yo. Al estuvo presente cuando grabamos sonido directo, pero aparte de eso allí nunca había nadie. Nunca. A lo largo de cuatro años algunos fines de semana venía gente para echar una mano, pero el equipo era básicamente el que he dicho. Nadie más.

Doreen Small fue esencial para *Cabeza borradora* e hizo un gran trabajo. Yo, sin embargo, nunca le dije a nadie que se hiciera una carta astral. Hay gente que afirma «David me obligó a aprender meditación trascendental», pero esas

cosas no se pueden forzar. Tiene que ser que el deseo surja de dentro de cada uno.

Fue Alan Splet quien me habló de un tal James Farrell, que vivía en una casita de Silver Lake donde aparcabas en un trecho de tierra. Fui a ver a James y resultó que además de astrólogo era vidente, un tío fuera de lo normal. Como vidente era muy peculiar; hacía lo que se denomina lecturas en frío. Llegabas allí, saludabas a su mujer y entonces ella se marchaba y él te hacía la lectura. Yo no tenía dinero, pero fui a verle muchas veces porque James era un hombre muy razonable. (En aquellos tiempos todo era razonable.)

Al cabo de muchos años, durante el rodaje de *Dune*, quise hablar con él y resultó que estaba viviendo en un bloque de pisos de Century City. Cuando abrió la puerta le noté diferente, parecía que flotara, y entonces me dice: «¡David, me he vuelto gay!». Estaba contentísimo de ser gay, y yo le dije que perfecto y entonces me hizo una lectura. Le pregunté sobre las chicas con las que yo salía y dijo: «David, se conocen todas entre ellas». Lo que quiso decir era que las chicas controlan la superficie, pero que una parte de ellas sabe mucho más, y la forma en que lo dijo me convenció. Las chicas están más adelantadas en muchos sentidos porque son madres, y eso de la maternidad es muy importante. El Maharishi decía que para los hijos la madre es diez veces más importante que el padre. Si las mujeres gobernaran el mundo, creo que la paz sería algo mucho más factible.

Unos cinco años después de aquella lectura, un día estaba yo hablando con Mark Frost en una mesa del Dupar's, en Ventura Boulevard. Entraba y salía gente, y en un momento dado pasó alguien por allí con una mujer y vi brevemente unos pantalones de hombre, una especie de jersey entre naranja y rosa y parte de una cabeza de un rosa marronáceo. Estaba hablando con Mark y oigo que caen monedas al suelo, vuelvo la cabeza y digo: «¿James?». Y él dice: «¿David?». Me acerqué a hablar con él y noté algo extraño. Tenía la piel de un tono naranja subido, y un tiempo después me enteré de que James había muerto de sida. Era muy buen astrólogo y un vidente increíble, además de una gran persona.

Yo solía poner Wagner (*Tannhäuser* y *Tristan und Isolde*) donde estaban los pesebres de la caballeriza, y Jack y yo nos sentábamos a escuchar la música cuando se ponía el sol, antes de empezar el rodaje. A mucho volumen. También ponía la sonata *Claro de luna* interpretada por Vladimir Horowitz. Santo Dios, qué bien tocaba. El tempo era lentísimo, y he oído decir que Horowitz era capaz de tocar una tecla de piano en cien intensidades diferentes, desde una nota casi ínfima hasta una capaz de romper las ventanas. Hay mucho sentimiento cuando Horowitz toca esa sonata. ¡Y Beethoven compuso la maldita pieza cuando ya estaba sordo! Increíble. Captain Beefheart era un gran artista, y yo en esa época también escuchaba *Trout Mask Replica* muy a menudo. La gente empezaba a llegar a la

caballeriza hacia las seis, y mientras esperábamos, Jack y yo nos dedicábamos a poner música a todo trapo. Estábamos en la mejor zona de Beverly Hills. Contemplábamos el bosque y cómo la luz se iba extinguendo, fumábamos sin parar y escuchábamos música a tope.

Durante aquel primer año de trabajo, yo me fui distanciando de casa, pero no adrede; simplemente no paraba de trabajar. Peggy y yo siempre fuimos amigos y no había discusiones en casa, porque ella también es artista. Cuando Jennifer y yo, para su cumpleaños, le hicimos una escultura de barro en la mesa del comedor, teníamos allí cubos y cubos de barro, una montaña de tres palmos de alto o así, llegaba al borde de la mesa. ¿A cuántas amas de casa les gustaría ver eso en el comedor? ¡A no más de una! Lo normal es que se desquiciaran. ¡Estáis estropeando la mesa!, dirían. Peg se volvió loca con aquello. Es una chica estupenda y me dejaba ser artista, pero le tocó estar en segundo plano durante mucho tiempo y creo que eso la deprimió. No fue una buena época para ella.

Me quedé sin blanca cuando llevaba un año rodando *Cabeza borradora* y Herb se marchó, pero yo entendí que lo hiciera. Herb era una persona de lo más interesante. Era un excelente piloto porque pensaba en tres dimensiones, y también un magnífico ingeniero mecánico. Una vez nos dijo a Peggy y a mí: «He conseguido una avioneta. ¿Os gustaría pasar el día volando hasta el desierto?».

«Estupendo», le dijimos. Cuando volvimos se estaba haciendo de noche, y rodando ya por la pista de aterrizaje del aeródromo Herb conectó la radio y dio las buenas noches a la torre de control. El modo en que lo dijo me erizó el vello de la nuca. Tuve la sensación de que en otro tiempo Herb había sido un piloto espacial. El modo en que dijo aquel «buenas noches» fue hermosísimo, como si lo hubiera estado haciendo durante mil millones de años.

Una vez Herb y Al decidieron volar de vuelta al este. Al está legalmente ciego pero va a pilotar el avión, así que despegan para el largo viaje y su primera escala es Pocatello, Idaho. Antes de llegar Herb avisa por radio al campo de aviación y el tipo dice: «Tendré preparado un coche de alquiler con las llaves dentro. Apaga las luces y cierra con llave cuando os marchéis». Herb aparca el avión una vez allí, suben al coche y van hacia Pocatello. Es de noche, carretera de dos carriles, Herb al volante, y Herb se pone a hablar. Pasado un rato, su voz empieza a subir de tono y Herb se va saliendo de la calzada. Al grita: «¡Cuidado, Herb!». Herb corrige la dirección. Continúa hablando, la voz cada vez más y más aguda, y se despista otra vez, hasta que se sale completamente de la carretera, su voz ya superaguda. Al le grita: «¡Herb!». Por fin, este reacciona y se reincorpora a la calzada como si nada le hubiera pasado. A saber qué diantre le ocurrió esa noche.

A veces terminábamos de rodar a las dos o las tres de la mañana y era demasiado tarde para hacer más tomas, así

que nos íbamos todos. Herb vivía con nosotros pero casi nunca venía a casa. De hecho, nadie sabía adónde iba Herb, pero a las nueve de la mañana lo veíamos llegar en su coche. Entraba en casa y no decía esta boca es mía; estaba claro que era mejor no preguntar. Jen se acuerda de Herb por las mañanas. Sus movimientos eran muy lentos, no se mostraba huraño pero tampoco contento, y solía echar mano del alijo de barritas de chocolate que no permitía que nadie más tocara. Jen se moría de ganas de probar aquellas barritas, pero creo que Herb nunca compartió una con ella.

Algunas veces en Calvin de Frenes necesitabas autorización de seguridad para trabajar en películas porque se trataba de películas del gobierno, y Herb tenía esa autorización. (Mucha gente pensaba que Herb era agente de la CIA.) Una vez le encargaron diseñar proyecciones en 16 mm para aviones y tuvo que ir a Londres por trabajo. Todos sus compañeros de viaje saben que Herb es un tío interesante. La reunión estaba prevista por la mañana en el área de Gatwick. Los tíos se presentan a la hora convenida, pero Herb no aparece. Lo llaman por teléfono a su habitación y no contesta nadie; llaman al gerente del hotel y le piden que vaya a ver. Cuando entran, se encuentran a Herb muerto en la cama. Le hicieron una autopsia en Londres y no pudieron encontrar la causa de la muerte. Su madre tiene una funeraria en Carolina del Norte, y allí le hicieron otra autopsia, pero tampoco pudieron hallar la causa de la muerte. Herb era así.

Fred Elmes entró para sustituir a Herb y la película fue cambiando sobre la marcha. Yo siempre estaba dibujando cosas en la caballeriza, y un día estoy allí dibujando una mujer menuda y cuando termino me la miro y fue ahí cuando nació la Mujer del Radiador. No sé si entonces ya había escrito la letra de «In Heaven», pero la mujer era una realidad y yo tenía claro que vivía en el radiador porque dentro se estaba calentito. Corrí a la habitación de Henry — no me acordaba de cómo era el radiador que había allí—, y ninguno de los radiadores que he visto a partir de entonces tenía lo que aquel, una especie de pequeño compartimento donde uno podía meterse a vivir. Yo no me lo podía creer; estas cosas no admiten discusión. El plano final de Henry con la Mujer del Radiador es así de bonito porque se quemó hasta fundir en blanco. Esplendoroso.

Si alguna vez teníamos que montar el set en algún sitio del recinto que no fuera la caballeriza, teníamos que trabajar viernes, sábado y domingo y dejarlo todo limpio antes de que llegaran los jardineros el lunes por la mañana. Si estábamos por allí en medio, nos las podíamos cargar. La escena en la que llegamos al planeta la rodamos en una zona del AFI donde guardaban leña, y lo del feto flotando en el espacio lo hicimos en el garaje de mi casa. Los planos de Henry flotando y de la superficie del planeta se hicieron en el salón de la casa de Fred. Construí aquella cosa alargada en mi casa y se la llevé a Fred, y Fred armó unas vías preciosas para que la cámara pudiese filmar en picado

haciendo travelling. O sea que primero te acercas a un planeta, corte, y estás viajando por la superficie del planeta. Fred chupaba del contador de su casa, estábamos robando electricidad, y había por allí unos cables gordísimos. Si teníamos alguna duda sobre efectos especiales, íbamos a sitios de películas de serie C (he dicho C, no B). Conocimos a unos cuantos tipos muy auténticos, y en cada sitio al que fuimos aprendí algo. Principalmente que, en el fondo, todo es sentido común y que nosotros mismos podíamos encontrar la manera de hacer los efectos especiales.

Construí el planeta de forma que se rompiera por un sitio determinado, y quería construir una catapulta que disparara un pedazo del planeta con plomo o acero detrás, de forma que explotara al chocar. Al tenía una idea completamente distinta de la catapulta y yo le dije: «No funcionará», y él: «La que no funcionará es la tuya». Decidimos construir las dos, y no funcionó ni la una ni la otra. Finalmente yo mismo lancé un pedazo de planeta, pero solo se rompió la mitad y lancé otro pedazo. Funcionó estupendamente bien porque en vez de una explosión hubo dos.

Muchas cosas tuvimos que rodarlas dos veces. Por ejemplo, la chica guapa al otro lado del pasillo: Herb iluminó la escena con pequeños charcos de luz dura, pero eso no le favorecía a Judith y el ambiente tampoco era el adecuado. Herb modificó la iluminación y al final quedó una especie de brisa de luz color negro tinta, una preciosidad.

Teníamos que rodar lo que llamábamos la escena de la calderilla. Era fin de semana, y cuando vacié mi cuenta bancaria pedí que me lo dieran todo en monedas de diez centavos: sesenta dólares. Esto venía de un sueño que había tenido. En el sueño, rasco la superficie de una pared de adobe y veo un cachito de plata, y en el interior de la pared de tierra hay hileras e hileras de monedas. ¡Podías ir sacándolas de allí! Era increíble.

En la escena, que Henry presencia desde la ventana de su piso, unos chavales encuentran las monedas, y entonces aparecen unos adultos y los echan de allí y empiezan a pelearse por las monedas. Llevé un montón de tierra y unos tubos y fabriqué un estanque de agua sucia y aceitosa. Después hubo que colocar la cámara en alto para adoptar el punto de vista de alguien que estuviera mirando la escena desde arriba. Tardamos mucho. Había que llevar aquellas cosas tan pesadas cuesta arriba y montarlo todo, y solo disponíamos de tres días. Recuerdo que Jack me dijo «Lynch, nadie se va a enterar», y en cierta manera eso vale para todo. Cada película, cada rodaje, supone cosas que pasan desapercibidas para la gente. Puedes contar todas las anécdotas que te dé la gana, pero ni así consigues transmitir lo que fue aquella experiencia. Es como si le cuentas un sueño a alguien: con eso no se lo haces soñar.

El caso es que terminamos de rodar la escena, pero en la película solo sale una pequeña parte. Aquella noche Jack había bebido, y cuando hubimos terminado Catherine me

llevó a un aparte y me dijo: «David, Jack se está metiendo las monedas en el bolsillo». Me fui a hablar con Jack. «Oye, Jack, devuélveme esas monedas», y él dijo: «¡Claro, Lynch, tú lo quieres todo!». Y caí en la cuenta. Decidí que daría puntos porcentuales a la gente por haber estado conmigo desde el principio del rodaje. Fue aquella noche lo que me empujó a hacerlo.

Como Jack estaba cabreado con Catherine por chivarse de que él se quedaba las monedas, va y le dice: «¡Métete en la cuadra, caracaballo!». Catherine abulta más que Jack, así que tomó impulso, le atizó con el puño en la nariz y el anillo que llevaba le hizo un corte a Jack, que se fue al suelo. Catherine se marcha y yo estoy allí con Jack y le digo: «Venga, hombre, vamos a tomar un café». Fuimos en coche al Copper Penny y tuvimos una de nuestras mejores charlas.

Antes de descubrir la meditación trascendental, yo ya buscaba; había estado investigando diferentes formas de meditar. Al estaba muy interesado en Ouspensky y Gurdjieff, pero a mí me dejaban frío. De vez en cuando Al y yo teníamos acaloradas discusiones al respecto. Al no bebía a todas horas porque no podía permitírselo, pero cuando bebía le daba por ponerse quisquilloso y muchas veces se largaba a casa hecho una fiera. Teníamos buenas discusiones.

El padre de Peggy era lector empedernido. Un día me pasó un libro sobre budismo zen; fue la única vez que me regaló un libro. Me lo leí, y una semana después fuimos a dar un paseo por el bosque. Estábamos caminando y de repente me dice: «En ese libro pone que la vida es un espejismo, ¿entiendes eso?». Y yo le contesté: «Sí, creo que sí». Y, en efecto, lo entendía. El padre de Peggy era un tipo interesante. Cuando Peggy y yo vivíamos en Filadelfia, los domingos por la noche íbamos a cenar a casa de sus padres. Eso era antes de tener yo coche, cuando iba a trabajar en tren, y un domingo el padre de Peggy me dijo: «Mira, el miércoles por la mañana, cuando llegues a la estación, ve al andén nueve. Mi tren estará llegando y el tuyo no habrá salido todavía. Escóndete detrás del tren y cuando sean exactamente las 9.07, sal de detrás, saludas con la mano y luego te vas. Yo haré lo mismo. Vamos a sincronizar nuestros relojes». Debía ser el miércoles, o sea que durante dos días tuve que recordármelo para que no se me olvidara. Llega el miércoles, voy a la estación, me escondo detrás del tren, yo venga a esperar, veinte segundos más, espera que te espera, cinco, cuatro, tres, dos, uno; salgo de allí y lo veo a él al otro lado, asomando de detrás de un tren, nos saludamos con la mano y cada cual sigue su camino. Ya está, y fue estupendo para mí porque no le defraudé.

Yo estaba buscando algo pero no lo había encontrado aún, y un día, hablando por teléfono con mi hermana, ella empieza a hablarme de la meditación trascendental. «¡Un

mantra! ¡Necesito tener un mantra!», le dije. Colgué el teléfono y le pregunté a Catherine: «¿Quieres que empecemos a meditar juntos?». Me dijo que sí. Le pedí que averiguara adónde teníamos que ir y ella llamó al centro del Movimiento para la Regeneración Espiritual. En aquel entonces en Los Ángeles tenías la Sociedad Internacional para Estudiantes de Meditación y el MRS, y mi hermana llevaba razón cuando dijo que el sitio ideal para mí era el MRS. Charlie Lutes estaba dando unas conferencias introductorias y era el tío perfecto para mí porque le interesaba más la faceta espiritual de la meditación que la faceta científica. ¡Qué suerte dar con Charlie y Helen! Los quería mucho a los dos y aprendí muchísimo con ellos. Charlie se fijó en que mis camisas tenían agujeros y me regaló varias que para él eran viejas, pero para mí eran como nuevas. O sea que parecían hechas a mi imagen y semejanza.

Charlie adoraba al Maharishi y en su primera época fue prácticamente su mano derecha. Pero antes de conocer al Maharishi, estuvo metido en toda clase de historias; a veces contaba cuentos chinos sobre todo tipo de cosas, como que una noche fue abducido por alienígenas y que voló de Los Ángeles a Washington, D.C. y vuelta a Los Ángeles en minutos. Una vez, al terminar una de sus conferencias, dijo: «¿Lo has visto?». Yo le pregunté: «¿El qué?». Y él: «Había un ángel enorme al fondo de la sala, mientras yo hablaba». No es que estuviera chiflado, pero sí que estaba en otra

frecuencia. Antes de mudarse a Scottsdale, Charlie y Helen fueron a Vlodrop a ver al Maharishi, y este le dijo a Charlie: «Ven y quédate a vivir aquí», a lo que Charlie le contestó: «Alguien tiene que cuidar de nuestros perros». El Maharishi hizo un gesto como restándole importancia. Muchas personas del entorno del Maharishi se molestaron con Charlie, pero el Maharishi no. A él no le sentó mal.

Cuando los Beatles estaban en esa onda, a mí me importaba un bledo la meditación, pero luego fue como si alguien tocara un interruptor y me enganché totalmente. Empecé a meditar y todo en mí cambió. A las dos semanas, Peggy se me acerca un día y dice: «¿Qué pasa?». «¿A qué viene eso?», le pregunté yo, porque podía estar refiriéndose a muchas cosas. Y ella dice: «La ira. ¿Dónde la has escondido?». Yo solía estar de muy mala leche por las mañanas, y si los cereales no estaban preparados como a mí me gustaban, podía hacerle la vida imposible a Peggy. Nada más ver que yo empezaba a levantarme, se iba corriendo al Sun Bee Market, en Sunset Boulevard, y volvía a toda prisa con los cereales. Yo no era feliz en aquella época, y se lo hacía pagar a ella. Una vez le mostré a Doreen Small una cosa que estaba escribiendo antes de empezar con la meditación y ella se puso a llorar porque era un texto repleto de ira. Cuando empecé a meditar, la ira desapareció.

Antes de empezar, me preocupaba que la meditación pudiera hacerme perder facultades; yo no quería perder el

fuego creativo. Luego descubrí que te da más fuego para hacer cosas y más dicha al hacerlas, y no pierdes facultades sino que las ganas. Mucha gente piensa que la ira te da un punto, pero en el fondo la ira es un vicio que te va emponzoñando, a ti y a los que te rodean. Es poco saludable, y ni que decir tiene que no es bueno para las relaciones.

Cuando Peggy y yo nos separamos me mudé a la caballeriza, y no podía haber elegido mejor. Me encerraba en la habitación de Henry, me encantaba dormir allí, pero al final tuve que marcharme y encontré un bungalow en Rosewood Avenue. Mi casero era Edmund Horn y el bungalow estaba al final de su camino de entrada, en la parte de atrás. Hay una escena de *Cabeza borradora* en la que sale un vagabundo sentado en una parada de autobuses; el vagabundo lleva un jersey de Edmund. Cuando le conocí, Edmund tenía sesenta años o así, era concertista de piano y había viajado con George Gershwin en los años treinta. Era homosexual, vivió hasta los cien, y como no tenía hijos empezó a comprar propiedades y acabó siendo dueño de un montón de sitios en Hollywood Oeste. Era multimillonario pero le importaba muy poco el dinero; vestía como un vagabundo y siempre llevaba la ropa roñosa. Era un tiquismiquis y podía ponerse de muy mala leche y volverse en tu contra, pero él y yo nos llevábamos de maravilla. Toleraba todas las cosas que yo quería, y supongo que me consideraba un buen inquilino porque de

vez en cuando le hacía algún trabajito. Le instalé no sé cuántos calentadores de agua, una tarea que me gustaba mucho. Cuando repartía periódicos siempre me sobraban algunos y se los dejaba en el porche de atrás. A Edmund le encantaba leérselos.

Tenía un Volkswagen aparcado delante de su casa, pero con una nevera de cartón reciclado encima y los neumáticos hechos una pena. Nunca lo cogía; iba a pie a todas partes. Solía recoger agua de lluvia en unos platos de porcelana y se la llevaba adentro y se afeitaba las axilas con agua de lluvia. En su casa todo era antiguo —de los años veinte—, y no había más que una bombilla de cuarenta vatios en toda la casa. Por la noche miraba la televisión, y esa era la única luz. Era muy frugal. Una noche oigo golpes procedentes de su casa, salgo, y me encuentro a Edmund aporreando las paredes con los puños y gritando «¡Ayudadme!» con enorme sentimiento. No es que estuviera pidiendo ayuda a la gente; estaba clamando al cosmos.

Normalmente el alquiler de una casa incluye garaje, pero en el caso de Edmund no era así. Edmund, ¿por qué no tengo garaje? Mira en el garaje. ¿Qué hay dentro? Cajas de cartón. Le encantaban las cajas de cartón. Sus preferidas eran las de cartón encerado para fruta. Ah, y él no las tenía plegadas, sino apiladas; torres de cajas desde el suelo hasta el techo. Convencí a Edmund para que me dejara construirle un garaje nuevo y así quedarme yo con el que

ya había, que era bastante grande. Le construí un garaje nuevo y le gustó, pero luego me subió un poquito el alquiler, y me tocó trasladar todas las cajas de un garaje a otro. Después, en el patio, construí un cobertizo con forma de L y más allá otro donde guardar yo mis herramientas. Tenía la sierra de mesa al aire libre, en el patio, y para que no se me oxidara tenía que estar rociándola a cada momento con WD-40 y taparla con una lona cuando no la utilizaba. La posproducción de *Cabeza borradora* la hice en el garaje viejo de Edmund. Yo había conseguido una moviola muy antigua, pero no de las primeras; esta llevaba visor y trataba muy bien el celuloide. Total, que cortaba en una moviola vieja —ni siquiera de montaje horizontal— y tenía toda la película en una estantería, en el garaje, además de una mesa de montaje y varios sincronizadores.

Aún estaba trabajando en la película cuando Al se marchó a Findhorn. Su partida me deprimió mucho. Al era un tipo curioso. Iba siempre como alma que lleva el diablo; era de los que cuando se les mete algo en la cabeza, van y lo hacen. Muy bien. Pero es que yo necesitaba su ayuda. El caso es que me dejó en la estacada. Lo de Findhorn le duró unos meses, y yo me alegré mucho de verle cuando volvió. A su regreso estuvo viviendo en mi garaje. Allí se comía sus famosas ensaladas, y debo decir que Al todo lo hace de la misma manera; las preparaba y se las comía con la misma ferocidad. Tenía una mesa en un lado del garaje, y aunque no disponíamos apenas de equipo de sonido, Al

siempre estaba allí haciendo sonido. Cada mañana celebraba el ritual de «ponerse los ojos», como acabamos llamándolo. Cogía un trozo de papel de cocina, lo doblaba de una determinada manera y ya tenía preparado un bol con líquido dentro y al lado su estuche con las lentillas. Abría el estuche, sacaba una de las lentes, le daba un rápido meneo dentro de la solución líquida, se la ponía y se secaba los dedos con el papel de cocina. Después repetía la operación con la otra lentilla, menearla como un loco dentro del bol, ponérsela y listo.

En la mansión Doheny había una sala grande que en origen había sido un salón de baile. El AFI construyó allí un suelo inclinado e instaló una pantalla grande y una cabina de proyección con *dubbers* en una especie de galería que era donde antaño se situaba la orquesta. Justo debajo estaba la consola de mezclas. En el Gran Salón, como se conocía a este espacio, había una araña de luz que podía subir hasta el techo perdiendo intensidad por el camino, o sea que ir a ver una película allí era todo un espectáculo. Un día estábamos Al y yo mezclando y vimos que empezaba a entrar gente. Yo no quería a nadie rondando por allí y les dije que se fueran, y entonces oí que alguien decía: «Esta gente viene de Cannes. ¿Te importa que pasen y echen un vistazo? A ti te podría ir bien, David». Normalmente habría dicho que no, pero esta vez dije vale, aunque con la boca pequeña. No llegué a verlos, dicha sea la verdad, pero yo me imaginaba a una pandilla de tíos con boina; les dejé ver unos seis o

siete minutos de película. Más tarde alguien me contó que habían comentado: «Es más buñuelesco que Buñuel». Sugirieron que llevara la película a Nueva York, donde ellos iban a estar viendo cintas de cara al festival.

Eso abrió la puerta a pensar que tal vez podríamos entrar en Cannes, y Al dijo: «Si quieres conseguirlo, tendremos que trabajar sin descanso y tú dejar de ir a Bob's». Renunciar a los batidos de leche casi me mata. Pero luego un día le di pena y me dijo: «Venga, hagamos una pausa. Vamos al Hamburger Hamlet». Una vez allí, mientras tomábamos café, la vista se me fue hacia una tarta de manzana holandesa. Pedí una ración; estaba rica pero era muy cara, o sea que no pude repetir. Pero un día, en el supermercado, veo una tarta de manzana holandesa, entera, a un precio ligeramente superior al que me había costado una ración en el bar, así que compro la tarta y ya en casa leo las instrucciones y la pongo a cocer en el horno. A veces cortaba un trozo de tarta, lo envolvía en papel de aluminio, me lo metía dentro de la chaqueta, y cuando tomábamos café en el Hamburger Hamlet daba un mordisco a escondidas. Y terminamos la película a tiempo para Cannes.

Yo iba con frecuencia al Du-par's, en el Farmers Market, donde tenían unos carros grandes de la compra, de madera pintada de azul grisáceo, con dos ruedas. Un día busqué el despacho del gerente del mercado, subí los escalones hasta la bonita oficina que tenía allí, en el segundo o tercer piso

de un edificio del recinto, y el hombre me invitó a pasar. «Necesito llevar veinticuatro rollos de película a Nueva York», le dije, y le pregunté si me prestaría uno de aquellos carros para llevarlos. Y el tío me contestó: «Mire, amigo, me roban los putos carros a cada momento y nadie viene a pedirme permiso. Es un detalle que usted lo haya hecho, así que adelante. Y que tenga suerte». Eran doce rollos de película y doce de sonido; los cargué todos en aquel carro que pesaba como un muerto, los envolví bien con cinta de embalar y los facturé como equipaje. Saqué el dinero que me quedaba en el banco para comprar un billete en el vuelo de la mañana, y ese día me encontraba fatal, con fiebre y un feo catarro. La hermana de la Mujer del Radiador vivía en Nueva York y me ofreció desayuno. Después me ayudó a subir al taxi y yo le di al taxista la dirección de un cine en el centro. Entré con los rollos de película y el tío me dijo dónde tenía que dejarlos. «Esas películas de ahí van delante de usted.» Señaló una cola larguísima. Fui a tomar café, me comí varios donuts, me tiré horas paseando por delante del cine hasta que por fin la pasaron. Era mediada la tarde, y yo escuchando junto a la puerta... ¡qué larga me pareció la peli! Al final el tío dijo: «Vale, ya está». Cogí el portante y me volví para casa.

Como una semana después me enteré de que en la sala de proyección no había ni un alma. El tío pasó la película para una sala vacía. Me sentó bastante mal. Después la presenté al Festival de Cine de Nueva York y allí me la

rechazaron también. Yo no pensaba enviarla siquiera al Filmex, pero Mary Fisk me dijo: «Te voy a acompañar en coche y la presentas». Cargué los rollos y nos fuimos para allá, yo con el hombro hecho polvo. Entro, dejo la cosa en el suelo y digo: «Me la ha rechazado Cannes y me la ha rechazado el Festival de Cine de Nueva York; supongo que vosotros también me la rechazaréis, pero aquí está». Y el tipo me dice «Para el carro, amigo. Nosotros tenemos criterio propio. Da igual dónde te la hayan rechazado», y al final la pasaron en el Filmex a medianoche.

Yo daba la película por definitivamente terminada, pero había que cortar, y fue el verla en el Filmex lo que me empujó a hacerlo. La proyectaban en una sala inmensa, y me dijeron: «David, siéntate aquí detrás, en esa butaca. ¿Ves que hay un botoncito debajo del asiento? Pues cuando aprietas el botón, el sonido aumenta un decibelio». Bueno, pues empieza la película y como el volumen está muy bajo, le doy tres veces al botón. Demasiado bajo todavía; le doy otra vez, pero sigue estando demasiado bajo para mi gusto. Creo que apreté el botón un par de veces más. Estaba ya tan fuerte que cuando Henry deja el cuchillo en el plato en casa de Mary, el ruido casi les corta la cabeza a los de la primera fila. Salí de la sala y me pasé el resto de la película deambulando por el vestíbulo. Fred me acompañó después a casa, y de camino le digo: «Voy a cortar la película, joder», y Fred: «No, hombre, no». «Sé exactamente lo que hay que cortar y pienso hacerlo», le dije yo. Pasé la noche

en vela editando la película. No corté al buen tuntún — estuve tentado—, pero cometí el error de cortar una copia compuesta (imagen y banda sonora). Bien, no fue exactamente un error —sabía que estaba cortando una copia compuesta, fue una estupidez por mi parte—, pero así fue como lo hice. O sea que en el Filmex la película era veinte minutos más larga (duraba una hora y cincuenta minutos). Ahora dura una hora y media.

Un tipo joven que estaba metido en distribución vio *Cabeza borradora* y, por suerte, pensó que Ben Barenholtz era la persona adecuada para ese film. Contactó con él y Ben dijo que quería verme. Ben es un auténtico personaje. Es bastante serio y profesional, pero también un artista en lo suyo. Se podría afirmar que es el abuelo de los pases nocturnos de películas. Un día me dijo: «No haré mucha propaganda, pero te garantizo que en cosa de dos meses se hablará de *Cabeza borradora* en todas partes». Y así fue.

Después de que Peggy y yo nos divorciáramos, apareció Mary y fue a instalarse con Jack y Sissy, que entonces vivían en Topanga. Por lo visto no le hacían mucho caso, y Mary no estaba contenta, así que empezamos a quedar y una cosa llevó a la otra. Me volví a casar porque quería a Mary.

Justo después de la boda, Mary y yo fuimos a Nueva York para terminar la película. Mary estuvo allí una

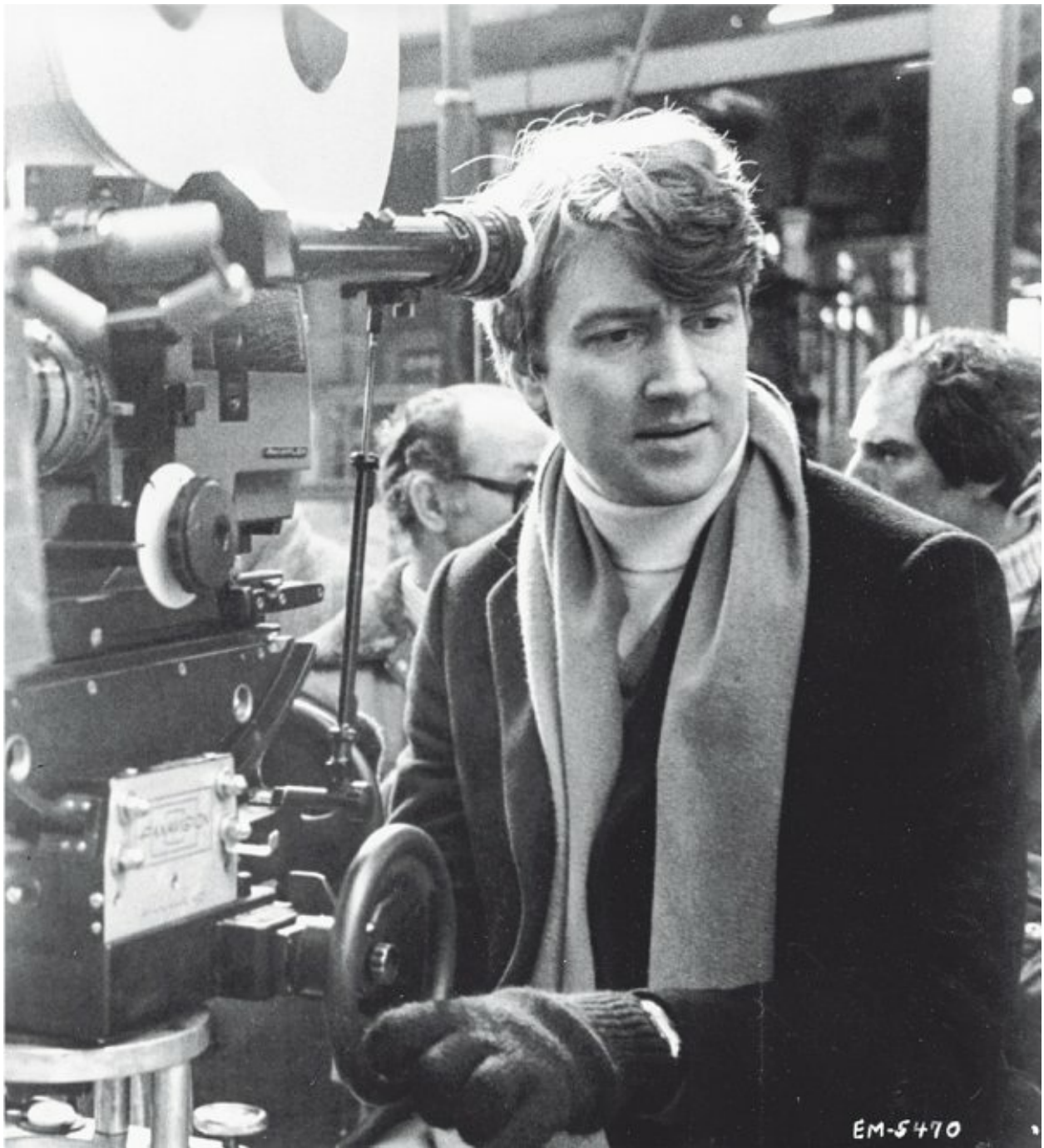
semana —se cansó enseguida de aquello—, pero yo pasé el verano en el piso de Ben y trabajando en un sitio llamado Precision Lab. ¿Hay laboratorios por ahí que sean medio artistas? Aquellos tipos más bien parecían camioneros. Era un laboratorio poco sofisticado y no podían creer que yo quisiera una copia tan oscura como les dije: se negaron a hacerla así. «Ni hablar, tan oscura no se puede», juraban. Yo les decía más oscura y ellos me la hacían un poquitín más oscura, y yo que no, más oscura aún. Pasaban el negativo entero cada vez que hacían una copia, tardamos dos meses en conseguir el tipo de oscuro que yo quería. Hicieron una carretada de copias y aquello era horrible. Al final conseguí que hicieran una que me gustaba y la película se estrenó en el Cinema Village. No asistí al estreno, pero hicieron unos pases privados el jueves y el viernes para gente de la profesión y amigos, y el sábado por fin se estrenó. Oí decir que asistieron veintiséis personas aquella noche y veinticuatro la siguiente.

Yo seguía sin un centavo, así que cuando volví a Los Ángeles después del estreno me fui a Riverside y trabajé con mi padre en una casa. Pero no estaba desmoralizado, ¡en absoluto! Me sentía feliz porque la película estaba terminada y se estaba distribuyendo. No llamaría a eso un éxito, pero todo es relativo. Si hablamos de dinero, *Tiburón* es un éxito. Si hablamos de sentirse bien por haber hecho el trabajo y por disponer de un sitio para que la gente lo vea, entonces para mí fue un éxito. Trabajaba a diario con mi

padre y por la noche volvíamos a casa y mi madre nos tenía la cena preparada. Cenábamos juntos y luego yo me iba a mi cuarto, me metía en la cama y escribía diez páginas de *Ronnie Rocket, or the Absurd Mystery of the Strange Forces of Existence*. No conseguía dormir hasta haber escrito diez páginas, porque lo tenía todo en la cabeza. En aquella época, si tomabas el tren para ir del D.C. a Nueva York, pasabas por territorio *Ronnie Rocket*. Era antes de que se pusieran de moda los graffiti y había fábricas viejas que aún no estaban en ruinas, así como barrios obreros, y era una preciosidad. Después todo aquello desapareció. El mundo que yo veía desde el tren dejó de existir. Con *Cabeza borradora* no saqué ni un centavo, pero me encantaba aquel mundo que había visto y estaba pensando ya en hacer *Ronnie Rocket*.



Anthony Hopkins y Lynch durante la realización de *El hombre elefante* en Londres, 1979. Cortesía de Brookfilms. Fotografía de Frank Connor.



Lynch en el plató de *El hombre elefante* en Londres, 1979. Cortesía de Brooksfilms.
Fotografía de Frank Connor.

Aunque Lynch estaba encontrando realmente un público para su obra, su siguiente guion, *Ronnie Rocket*, resultó difícil de vender. La primera secuencia —un muro de fuego rugiente que cae desde sesenta metros de altura sobre el escenario de un teatro— marca el tono de todo lo que sigue. Hay tantos elementos surrealistas en la historia que habría sido imposible filmarla a finales de los años setenta, cuando las imágenes generadas por ordenador estaban aún en ciernes: un pájaro con el cuello roto da volteretas hacia atrás, unos cables eléctricos se mueven como serpientes siseantes, el amor romántico desata explosiones en el cielo y llueven serpentinas, o un cerdo hablador camina sobre sus patas traseras.

En el lugar donde está ambientada *Ronnie Rocket*, «unas nubes negras corren sobre una ciudad oscura y cubierta de hollín», y evocamos tanto Filadelfia como *Cabeza borradora*. Sin embargo, el enfoque que *Ronnie Rocket* da a la historia se diferencia considerablemente del minimalismo narrativo de *Cabeza borradora* en que entrelaza dos líneas narrativas complejas. Una de ellas sigue a un detective que se adentra en una zona prohibida conocida como la ciudad interior al perseguir a un villano que se ha apropiado de toda la electricidad y la ha cambiado de tal modo que produce oscuridad en lugar de luz. La segunda línea narrativa rastrea las tristes aventuras de un chico de dieciséis años que es una especie de monstruo de

Frankenstein, sujeto a ataques generados por la electricidad. Lynch ha señalado que la película tiene mucho que ver con el nacimiento del rock'n'roll, y *Ronnie Rocket* llega a ser una estrella de rock a quien se le explota con fines lucrativos, pero permanece incorrupto. La metáfora fundamental del guion es la electricidad y estalla en todas partes: crepita en cada cable eléctrico, sale despedida de las yemas de los dedos, traza arcos y danza sobre los cables del tren que se extienden por encima de la ciudad. A lo largo del guion se intercalan elementos que son recurrentes en la obra de Lynch, entre ellos los encuentros sexuales peculiares, una familia disfuncional o gestos de violencia extravagantes.

Esos elementos dispares se juntaban para crear una parábola de las creencias espirituales que se habían vuelto fundamentales en la vida de Lynch. El detective de la historia recibe consejos de un sabio sobre la importancia de mantenerse consciente. El motivo recurrente del círculo —el detective visita un antro nocturno llamado el Circle Club y se le dice que «Las cosas no cesan de dar vueltas» y que «la vida es un donut»— alude a la rueda del karma y al renacimiento. La película concluye con la imagen de una figura de cuatro brazos que danza sobre una hoja de nenúfar intentando alcanzar un huevo de oro. Los textos hindús sagrados, los Vedas, nos dicen que el universo material, que emergió de la mente de Brahma, es un huevo de oro que flota como un sueño en las aguas de la conciencia divina.

Lynch ha comentado que *Ronnie Rocket* trata del carbón, el petróleo y la electricidad, pero también es una extraña historia de iluminación envuelta en humor sombrío, y es sorprendente que llegara a suscitar algo de interés. En los meses que siguieron al estreno de *Cabeza borradora*, Lynch recibió una llamada de Marty Michelson, de la agencia William Morris, para ofrecerse a

representarlo, y él trató de obtener financiación para *Ronnie Rocket*, pero no logró poner nada en marcha.

En ese momento intervino Stuart Cornfeld, que conduciría a Lynch hacia su siguiente película, *El hombre elefante* (*The Elephant Man*). Nacido en Los Ángeles, Cornfeld estudiaba en el programa para productores del American Film Institute, donde se volcó en dirigir un taller para mujeres. La actriz Anne Bancroft también estudiaba allí entonces y Cornfeld produjo un cortometraje de media hora para ella. Bancroft lo nombró productor cuando, después de trabajar con él en un segundo cortometraje titulado *Fatso*, decidió convertirlo en un largometraje que sería su ópera prima como directora.

En la promoción de 1976 también estaba el director Martin Brest, que animó a Cornfeld a ver *Cabeza borradora* en el Nuart. «Me entusiasmó —recordaba Cornfeld—. David venía a romper las reglas de cómo hacer una película oscura, porque logra que sea realmente oscura pero aun así alcanza un ritmo trascendental al final. Crea un agujero aterrador por el que caes, y en circunstancias normales la caída te asustaría, pero hay una paz que subyace a su obra. Me quedé totalmente anonadado con *Cabeza borradora*.

»Sabía que David había estudiado en el AFI —continuó Cornfeld—, de modo que conseguí su número de teléfono a través de ellos y lo llamé. “Tu película es asombrosa —le dije—; ¿qué estás haciendo ahora?” Quedamos en una cafetería que se llamaba Nibblers y empezamos a juntarnos. Él era pobre entonces y vivía en Rosewood, y recuerdo que fui a su casa poco después de conocernos. Tenía el sistema de altavoces Voice of the Theatre, y me puso “96 Tears” en el tocadiscos. Empezamos a quedar para comer una vez a la semana, y siempre me pareció que era gracioso y que tenía un gran sentido del humor. Me gustan los humanistas oscuros.

»Me dio el guion de *Ronnie Rocket*, y me pareció tan increíble que traté de moverlo por ahí, pero no conseguí nada. David ya había visto la reacción negativa de la corriente dominante de Hollywood ante *Cabeza borradora*, así que le dije: “Lo importante ahora es que pongas otra película en marcha”.»[1] Fue entonces cuando Lynch empezó a considerar dirigir un guion que no hubiera escrito él.

Anne Bancroft presentó a Cornfeld a su marido, Mel Brooks, y este lo contrató como asistente durante la producción de su gran éxito de 1977, *Máxima ansiedad*; el primer asistente de dirección era un joven novato llamado Jonathan Sanger. Sanger nació en Nueva York y en 1976 se trasladó a Los Ángeles, donde su amigo el cineasta Barry Levinson le presentó a Brooks, y este lo contrató; Cornfeld y Sanger se hicieron amigos en el plató de *Máxima ansiedad*.

La saga de *El hombre elefante* empezó con fuerza cuando la canguro de Sanger, Kathleen Prilliman, le pidió que leyera un guion que había escrito su novio, Chris De Vore, con su amigo Eric Bergren cuando eran estudiantes de cine en el norte de California. Los dos habían empezado su carrera con la idea de ser actores, pero se inclinaron por escribir un guion al encontrar por casualidad un libro titulado *Very Special People* en el que había un capítulo dedicado al hombre elefante.

Nacido en Leicester, Inglaterra, en 1862, el hombre elefante —cuyo nombre era Joseph Merrick— padeció severas enfermedades que lo dejaron con terribles malformaciones y, tras sobrevivir a un brutal período como atracción de feria, fue internado en el London Hospital, donde sir Frederick Treves lo atendió y protegió hasta que falleció a los veintisiete años. (Treves lo llama erróneamente John en su libro *The Elephant Man and Other Reminiscences* de 1923.)

«Me quedé fascinado con el guion —recordaba Sanger—. Les

ofrecí mil dólares por tener los derechos durante un año, y me los dieron con la condición de que les permitiera seguir formando parte del proyecto como los guionistas.»[2] Cornfeld también se emocionó al leer el guion, y cuando acabó llamó inmediatamente a Sanger y le dijo: «Conozco al hombre apropiado para dirigirlo». Luego llamó a Lynch y le dijo: «Tienes que leer un guion».

El hombre elefante es una historia oscuramente romántica, y la clase de proyecto que haría soñar a Lynch, y cuando Sanger lo conoció en el Bob's una semana después, Lynch le dijo que le encantaba y le preguntó si ya habían decidido quién iba a dirigirlo. «David me explicó su visión de la película —contó Sanger— y después de ver *Cabeza borradora* pensé que podía hacerlo.» De Vore y Bergren pensaron lo mismo cuando vieron *Cabeza borradora*. «Nos dijimos: Este tipo puede hacerlo realmente —dijo De Vore—. Cuando conocimos a David en el Bob's de Century City, nos convencimos de que tenía la clase de mente extravagante que buscábamos para la película.»[3]

Teniendo en mente a Lynch como director, Cornfeld y Sanger llevaron el guion a seis estudios, pero no tenían la influencia suficiente para hacerlo llegar a alguien que pudiera darle el visto bueno. En ese momento Brooks intervino. «Le di el guion a la secretaria de Mel, Randy Auerbach, y ella se lo pasó —contó Sanger—. Mel lo leyó en un fin de semana. Me llamó el lunes por la mañana porque salía mi nombre en el guion y me dijo: “Es un guion fascinante. Hablemos”. Cuando al día siguiente me reuní con él y con su abogado en el Beverly Hills Hotel y él me dijo “Hagámoslo”, no podía creerlo.»

Brooks estaba montando una productora llamada Brooksfilms con la que se proponía hacer películas que no fueran comedias, que era

el objetivo exclusivo de la que ya tenía, Crossbow Productions. «Siempre he sido secretamente un intelectual al que le entusiasman Nikolái Gógol y Thomas Hardy, pero enseguida me encasillaron como payaso, y sé cuál es mi lugar —comentó—. Sin embargo, eso no era óbice para que no produjera películas serias, y descubrí que podía hacerlo siempre que no apareciera el nombre de Mel Brooks.»[4]

A Brooks le pareció que *El hombre elefante* podía ser un gran vehículo de promoción para el director Alan Parker, pero Cornfeld insistió: «No, tiene que ser David Lynch, él es el tipo que buscas», y Brooks accedió a conocerlo. «David acudió a mi oficina de la Twentieth Century Fox vestido como Jimmy Stewart a punto de interpretar el papel de Charles Lindbergh —recordaba Brooks—. Iba con una cazadora de aviador de cuero y una camisa blanca abotonada hasta arriba, y llevaba un corte de pelo algo provinciano. Era muy franco y tenía ese acento disparatado del Medio Oeste. Comentamos el guion y él me dijo “Creo que es una historia conmovedora”, y eso me llegó. Hablamos mucho rato de muchas cosas, y cuando se fue, pensé: Ese es el tipo que busco. No voy a hablar con nadie más.»

Cornfeld recomendó a Brooks que viera *Cabeza borradora* antes de contratar oficialmente a Lynch. Acompañado de Sanger, Brooks asistió a una proyección privada en la sala Darryl F. Zanuck situada en un sótano de la Twentieth Century Fox mientras Lynch y Cornfeld esperaban fuera. Al final de la proyección Brook le dio el trabajo a Lynch.

Brooks comentó que le encantó *Cabeza borradora* «porque está llena de símbolos, pero es real», y les indicó a Sanger y a Cornfeld dónde tenía previsto promover el proyecto. Cornfeld le respondió que ya habían acudido a esos estudios y que habían pasado. «Mel me

dijo: “Pasaron de ti” —recordaba Cornfeld—. “A mí nadie me dice que no. Ya verás cómo alguien llama para decir que le gusta el proyecto.” Y no se equivocó. El guion iba unido con David como director, y llamaron de los estudios Paramount y Columbia.»

Michael Eisner y Jeff Katzenberg dirigían la Paramount en aquella época, y Brooks le pasó el guion a Eisner. «Les dije: “Leedlo, por favor” —recordaba Brooks—, y Michael me llamó enseguida y dijo: “Me encanta y quiero hacerla”.» (La crítica de cine Pauline Kael, que estaba revisando material para la Paramount en aquel momento, animó a Eisner a hacer la película, y acto seguido envió una nota a De Vore y a Bergren en la que señalaba que su guion pasaba por alto la sexualidad de Merrick.)

Aunque Lynch enseguida ha señalado que el guion original de *El hombre elefante* era muy bueno, lo sometió de todos modos a revisiones muy exhaustivas. El borrador original de Bergren y De Vore era de doscientas páginas, de modo que el primer paso fue simplificar la historia.

Como productor ejecutivo de la película, Cornfeld recordaba que «David y Mel fueron las fuerzas impulsoras que estuvieron detrás del proceso de reescribir el guion, y Mel intervino mucho». Sanger coincidió: «Mel hizo aportaciones importantes e infundió dramatismo a la narración. La película se aparta de la historia real, pero Mel dijo: “No importa lo que ocurrió en realidad; lo que nos interesa es que la película funcione emocionalmente”».

Lynch, De Vore y Bergren ocuparon una oficina frente a la de Brooks en los estudios Fox, y en ella se reunieron con Mel al final de cada semana durante los dos meses que trabajaron en la revisión del guion. «Leían lo que habían escrito en voz alta y Mel hacía comentarios —contó Sanger, que produjo la película—. Mel lanzaba

cualquier idea a ver si funcionaba, porque así era como trabajaba con las comedias, y a veces daba en el clavo y otras no; Mel es un tipo muy listo.»

El casting para el personaje del hombre elefante se convirtió en la principal prioridad una vez que el capital de inicio estuvo asegurado, y se manejaron varios nombres. Un actor de renombre ayudaría a obtener la financiación que faltaba —se consideró a Dustin Hoffman, entre otros—, pero no sería fácil convencerlo de que debía desaparecer dentro del personaje. «Nos hablaron de la actuación de John Hurt en *El funcionario*, y Mel y yo la vimos y quedamos impresionados —comentó Sanger—. David quería que Jack Nance hiciera el papel, pero a Mel le pareció que era mejor que trabajara con un actor que lo sacara de su zona de confort, y Jack no lo haría, de modo que presionó para dar el papel a John Hurt.»

Hurt se encontraba en esos momentos en Montana rodando *La puerta del cielo* del director Michael Cimino, pero a comienzos de 1979 acudió a Los Ángeles para asistir a la ceremonia de los Oscar, porque lo habían nominado como mejor actor de reparto por su papel en *El expreso de medianoche*. «Mel llamó al representante de John y le preguntó si podía verlo durante su estancia en la ciudad. Luego se le ocurrió colgar por toda la oficina fotografías ampliadas del verdadero hombre elefante y lo preparó todo. «Aquí es donde se sentará John, y colgaremos las fotos aquí, pero no haremos ningún comentario sobre ellas. Solo hablaremos de la película.

»Todos se presentaron y tomaron asiento, y Mel empezó a vender la película, y veíamos cómo John recorría las fotos con la mirada —continuó Sanger—. Fue muy educado, y su representante iba diciendo cosas como “Suena interesante”, y de pronto él lo interrumpió y dijo: “Quiero hacer esta película”. David se levantó y se

acercó a él, y le estrechó la mano, y enseguida surgió entre ambos una relación especial. Había algo en David que intrigaba mucho a John. Los dos eran muy diferentes, pero David es un tipo de lo más encantador, realmente es difícil resistirse a él, y desde el principio establecieron un vínculo afectivo.»

La película avanzaba a buen ritmo y Lynch se volcó de lleno en ella. «Le encantó el proyecto y la historia removi6 algo en su interior, pero hacer una película en Hollywood era una realidad totalmente nueva para él —señaló Mary Fisk—. Todo era muy rápido y continuamente había cosas que hacer. Mi hermano no sabía si David sería capaz de hacerlo, porque él es un artista.»

Al parecer Lynch nunca dudó de su capacidad para manejar la película —cuando se trata de arte es audaz— y de entrada tenía previsto utilizar en *El hombre elefante* la misma metodología práctica que había utilizado en *Cabeza borradora*. «David dijo que, si él dirigía la película, quería ocuparse personalmente de la caracterización del personaje —recordaba Brooks—. Le dije “He dirigido unas cuantas películas y puedo asegurarte que vas a estar bastante ocupado”, pero dejé que lo intentara.» Así, poco después de que Hurt regresara al plató de *La puerta del cielo*, los Lynch viajaron a Montana para hacer un molde de cuerpo entero del actor. «Hacer el molde fue un suplicio —recordaba Mary—. Allí estaba John envuelto en yeso con tiras hasta la nariz, pero era un auténtico soldado.»

Con un borrador del guion acabado y un actor principal comprometido con el proyecto, Lynch, Sanger y Brooks se dirigieron a Londres para poner en marcha la producción. «En cuanto llegamos empezó a hacer mucho frío —recordaba Brooks—, y le compré a David un abrigo azul que llevó todos los días del rodaje.»

El trío aterrizó en Londres y se dirigió a Wembley, un barrio anodino

situado a cuarenta y cinco minutos al noroeste del centro urbano. En otro tiempo una zona industrial próspera, en Wembley no había muchos lugares de interés que recomendar aparte de su estadio de fútbol cuando llegó Lynch a él. Sin embargo, allí era donde se encontraba Lee Studios, un estudio de televisión recién reformado que era propiedad de los hermanos John y Benny Lee, y que parecía idóneo para rodar la película. Comparado con los tres grandes estudios de cine de Londres —Shepperton, Elstree y Pinewood Studios—, era modesto, pero el director de producción, Terry Clegg, lo escogió para el rodaje porque le pareció una ventaja no tener que competir con producciones más grandes para utilizar sus servicios. Antes de regresar a Los Ángeles, Brooks pasó media hora en el plató durante los tres primeros días del rodaje, «y se mostró muy contento, afectuoso y alentador —recordaba Lynch—. Comentó que él había tenido oportunidades en la vida y que ahora quería ayudar a algún joven que estuviera empezando».

Con la excepción de Anne Bancroft y John Hurt, la selección del reparto se hizo en Londres bajo la supervisión de la directora de casting Maggie Cartier. El papel principal de sir Frederick Treves fue a parar a Anthony Hopkins, y sir John Gielgud y dame Wendy Hiller acudieron para hablar de papeles secundarios. «Me sorprendió que actores de su nivel se desplazaran siquiera, pero lo hicieron encantados —recordaba Sanger—. Wendy Hiller se quedó muy complacida, y John Gielgud era un hombre agradable y modesto, y tenía una bonita voz y una dicción perfecta. Le encantó su papel y con él siempre fue “lo que tú quieras”. David comentó que era increíble trabajar con John por lo fácil que te lo ponía; le pedías un poco más de algo y te daba exactamente lo que necesitabas. David se quedó realmente impresionado por su habilidad técnica.»

Algo más difícil fue enrolar al actor Freddie Jones, que aparecería en otras películas de Lynch, entre ellas *Dune* y *Corazón salvaje* (*Wild at Heart*). «A David enseguida le gustó; es un hombre atípico, soñador, y encajaba en su mundo a la perfección —señaló Sanger—. Pero Freddie dijo que el personaje que queríamos que interpretara era demasiado plano, que tenía que ser algo más que un tipo que golpea a una criatura indefensa. Al ver que no lo rechazaba por completo, David dijo: “Me gustas mucho; deja que me mire el guion desde el punto de vista de ese personaje”. Luego se mostró de acuerdo en que los sentimientos de ese personaje hacia el hombre elefante tenían que ser más complejos, de modo que en el guion final se ve claramente la aportación de Freddie.»

Hay dos escenas de la película en las que aparece un elenco de monstruos carnavalescos típicos del período victoriano, y esa parte del reparto supuso todo un reto. Los espectáculos de fenómenos empezaron a perder popularidad en 1890 y habían desaparecido casi por completo hacia 1950. Además, los avances médicos del siglo xx redujeron drásticamente el número de anomalías físicas insólitas que eran el centro de esos espectáculos decimonónicos. «Maggie Cartier puso en un periódico de Londres el anuncio “Se buscan engendros humanos vivos”, ¡y se nos echaron encima!», contó Sanger.

La Feria del Ganso de Nottingham se ha celebrado anualmente en Inglaterra desde el período isabelino, y una de sus principales atracciones era el espectáculo de monstruos. Mientras la película estaba en la fase de preproducción, Lynch se enteró de que alguien asociado a la feria era el representante de dos gemelos siameses. «David se emocionó mucho —recordaba Sanger—, y llamamos a este tipo y nos dijo: “Sí, tengo los gemelos. Soy su representante”. De modo que David y yo fuimos a la Feria del Ganso, que resultó ser un

lugar atrasado con un puñado de caravanas destartaladas. Buscamos la caravana de ese tipo y llamamos a la puerta, y abrió un hombre gordo con una camiseta sucia. Él y su mujer nos invitaron a pasar, y el interior parecía sacado de los sueños de David. Entonces el tipo dijo “Cariño, ve a buscar a los gemelos”, y ella se dirigió al fondo de la caravana y regresó con un gran tarro de cristal lleno de formaldehído y el embrión de dos gemelos muertos. David se llevó un chasco.»

Cartier localizó en Londres una agencia que se llamaba Ugly y que proporcionaron al gigante y a varios enanos que aparecen en la película; Lynch y su departamento artístico crearon los otros personajes del espectáculo de monstruos. El sobrino nieto de Frederick Treves hace el papel de aldeano, y también salen los guionistas De Vore y Bergren. «Aparecemos brevemente en la primera escena de la película —recordaba De Vore—. Interpretamos a unos juglares que tocan una “lyra box”, un instrumento único que David fabricó con el director artístico Bob Cartwright y que consistía en un organillo con el extraño añadido por parte de David de una especie de vejiga encima.»

Durante la producción de la película Fisk y Lynch vivieron en una pequeña casa de Wembley, con un garaje que él transformó en un estudio. En él trabajó en la caracterización del hombre elefante durante doce semanas de preproducción. «David era el científico loco que trabajaba solo en su garaje, y nadie sabía lo que sucedía allí dentro», recordó Sanger.

Solo una persona estaba autorizada para ir más allá del letrero de prohibido entrar. «Estuve un tiempo en el plató de *El hombre elefante* —recordaba Jennifer Lynch— e hice de modelo de cabeza cuando papá trabajaba en el maquillaje. Para mí es un recuerdo potente. Me acuerdo de la paja en la nariz y de esa sensación de tibia presión, y

de que él hablaba, y de los sonidos que producía, y de lo que hacía con el labio cuando pensaba en voz alta, y de que me sentía partícipe de ese proceso. Eso me gustaba.»

Menos bonito fue el día en que Lynch enseñó a sus colegas su obra. «Había hecho algo que parecía una escultura de una figura real, pero era básicamente una máscara —contó Sanger—. No había trabajado directamente sobre John Hurt, de modo que era imposible que se acoplara a su cara y saltaba a la vista que no serviría, y eso dejó devastado a David.»

Cuando terminó la película, Lynch confesó a Sanger que se había planteado coger un avión y abandonar la película en ese momento, porque tuvo la sensación de haber fracasado. «David vivía de la ilusión de que podía hacerlo todo, porque toda su vida había hecho cosas únicas y especiales —señaló Fisk—. Pero por mucho talento que tuviera como artista, carecía de conocimientos para hacer eso. Cuando se dieron cuenta de que tenían que rehacer el maquillaje, David y Jonathan reorganizaron el plan de rodaje para empezar por las tomas en las que no aparecía John Hurt. Encontraron una forma de sortear el problema, pero aun así David se hundió. Se pasó tres noches seguidas sentado en la cama, presa de terror. Él siempre parece pisar suelo firme y no se inmuta con nada, pero no siempre ha sido así. Poco después del fracaso en la caracterización del personaje Mel lo llamó y le dijo “David, quiero que sepas que estamos contigo», y eso ayudó. Fue asombroso cómo apoyó Mel a David.»

Estaba previsto que Hopkins empezara a rodar *Solo para adultos* con Bo Derek y tenía una fecha tope, de modo que no había tiempo para lamentarse por el maquillaje. Sanger llamó enseguida a Chris Tucker, que había nacido en 1946 en Hertford, Inglaterra, y había dejado la carrera de cantante de ópera en 1974 para dedicarse al

maquillaje. Tucker declaró que para hacer el trabajo iba a necesitar el molde original sacado del cuerpo de Joseph Merrick, que se encontraba en la colección permanente del Royal London Hospital Museum and Archives, por lo que Lynch y Sanger fueron a hablar con el conservador jefe, Percy Nunn. «De entrada no mostró ningún interés en el proyecto —recordaba Sanger—. Le pareció que hacer la película era un tanto sacrílego, pero después de hablar con David se dio cuenta de que lo que se proponía era bueno. Aun así, pensé que jamás nos permitiría usar el molde del cuerpo de Merrick; hoy día aún me quedo parado de que nos dejara. Es la *pièce de résistance* de su colección y David le dijo simplemente: “¿Podría prestárnosla?”. Se ganó al hombre con la ingenuidad con que lo preguntó.»

Tener el molde facilitó mucho las cosas, pero aun así Tucker trabajaba despacio. Tardó ocho semanas en fabricar la cabeza, que consistía en quince piezas distintas hechas de goma blanda que se superponían; solo podían utilizarse una vez, por lo que todos los días Tucker cocía una nueva serie en el horno de su taller. Como se necesitaban unas siete horas para aplicar el maquillaje, Hurt trabajaba días alternos. Llegaba al plató a las cinco de la mañana y se pasaba siete horas sentado mientras lo maquillaban. Sin poder comer, de vez en cuando sorbía huevos crudos mezclados con naranjada, y luego rodaba del mediodía hasta las diez de la noche.

Afortunadamente, los actores y los miembros del equipo no se rieron la primera vez que lo vieron caracterizado, recordaba Hurt. «No se oyó ni una mosca, y eso le infundió confianza a David, que era un director muy joven entonces. En ese momento supimos que teníamos algo.»[5]

El rodaje comenzó en septiembre de 1979 y se prolongó durante la Navidad y hasta principios de 1980. Lynch quería un gran lienzo con

el que trabajar, de modo que rodó la película en pantalla ancha, que suele utilizarse para las películas épicas y del oeste. La atmósfera de Londres tras la revolución industrial es extrañamente evocadora de los mundos de *Cabeza borradora* y *Ronnie Rocket*: en todos hay mucho hollín y humo, y es un ambiente que Lynch sabe manipular para crear un efecto dramático. La película la filmó el cámara Freddie Francis, galardonado con dos Oscar, que había tenido un papel fundamental definiendo la estética del cine de la Nueva Ola británica; Francis también había sido el director de fotografía de varios clásicos en blanco y negro de la época. El formato de pantalla ancha por el que Lynch se decantó le daba mucho margen para jugar con las luces y las sombras.

La mayor parte de la historia de Merrick se desarrolla en el Royal London Hospital, donde pasó los últimos años de su vida. Sin embargo era imposible rodar allí, pues además de estar en funcionamiento, la mayoría de los elementos decorativos de la época victoriana habían desaparecido del edificio en 1979. Al final la película se rodó en el Eastern Hospital de Homerton, una institución fundada en 1867 que ya estaba de capa caída cuando llegó Lynch. (En 1982 lo cerraron del todo y poco después lo demolieron.) El hospital tenía salas que no se utilizaban y que encajaban a la perfección con su visión del London Hospital durante la época victoriana. Varias escenas de la película están ambientadas en el East End de Londres, donde se encontraban los barrios marginales más espeluznantes del período victoriano, y donde todavía se conservaban tramos de calle con el adoquinado gastado de la época cuando Lynch filmó la película. Lynch siempre ha dicho que habría sido imposible filmar *El hombre elefante* en Inglaterra después de 1980. Llegó allí justo a tiempo.

A Lynch le fascinó el mundo nítido y reluciente del hospital, con sus lámparas de gas, sus chimeneas de hierro fundido, sus suelos barnizados y sus exquisitas marqueterías. Yuxtapuesto con la oscuridad y la suciedad de las fábricas victorianas, era un reino hecho a la medida de su estética. «La primera crítica que recibió David fue que todo se veía demasiado oscuro —señaló Sanger—, y Bob Cartwright, el director artístico con Stuart Craig, dijo: “Estamos haciendo todo este trabajo y no vemos nada”. Pero David tenía una idea muy clara de lo que quería, y cuando tomaba decisiones sabía cómo sería el resultado final.»

«David ejercía de director y daba muchas órdenes en el plató —recordaba Brooks—, pero justo detrás de esa fachada había una persona infantil pensando: ¡Estamos haciendo una película! Él se hacía el adulto, pero quien dirigía la película era el niño que llevaba dentro.»

Con *El hombre elefante* Lynch demostró que era un director de actores, y con quienes mejor trabajó fue con los actores del reparto de formación clásica. Hopkins ofrece sin duda alguna una de las grandes actuaciones de su carrera. «Hay una escena en la que vemos cómo a Anthony Hopkins se le llenan los ojos de unas lágrimas gigantes que le ruedan por las mejillas, y David acertó en el ángulo y en la luz; sencillamente dio en el clavo —comentó Brooks—. David enseguida caía bien, pero hubo quien se sublevó. John Hurt siempre se mostró solícito en todo, y John Gielgud y Wendy Hiller fueron totalmente profesionales. Si eres soldado raso en el ejército y pasa por tu lado un oficial, le haces el saludo militar; David era el director y ellos lo saludaban. Anthony Hopkins no llegó a pedir que lo despidieran, pero se quejó. “No creo que tenga mucha idea de lo que se está haciendo”, dijo.»

«Hopkins no se mostró abiertamente hostil, pero estuvo frío — recordaba Sanger—, y un día me pidió que fuera a su camerino. “¿Por qué está dirigiendo este tipo la película? ¿Qué ha hecho? Solo una película insignificante. No lo entiendo”, me dijo. No estaba satisfecho. La única vez que hubo un problema de verdad en el plató fue cuando rodaron la escena en la que Treves lleva a Merrick a su casa para que conozca a su mujer. Hopkins cruza una puerta y entra en un vestíbulo donde hay un espejo en la pared, y David quería que entrara y se mirara en él. Hopkins se negó. “Mi personaje nunca haría eso”, dijo. David intentó persuadirlo con su franqueza característica de que no era tan ilógico hacer algo así, pero Hopkins se negó. “Está bien”, dijo al fin David, “cambiaré la toma”, y no volvieron a hablar del asunto. Al final del día David me dijo que nunca más haría una película en la que él no hubiera creado los personajes, porque no quería volver a oír nunca más lo que un personaje haría o no haría.»

«No era fácil hacer esa película —señaló Fisk— y estuvieron todo el tiempo poniéndolo a prueba. Ahí estaba ese chico de Montana dirigiendo a John Gielgud y a Wendy Hiller, y yo creo que ellos pensaron: ¿Quién es este americano?” Los dos se hallaban al final de sus carreras, y no estaban seguros de querer acabarla así. Tengo una foto de John Hurt como el hombre elefante, y John Gielgud escribió al pie: “Espero que merezca la pena”.

»Fue duro para David —continuó Fisk—, pero cada día empezaba a trabajar a las cinco de la mañana y tenía un chófer maravilloso que lo esperaba con café y cruasanes para llevarlo al estudio, y había muchas cosas relacionadas con el rodaje que le encantaban. Sabe disfrutar de la vida. Pero trabajaban hasta muy tarde y el único día de la semana que tenían de descanso era el domingo, y David estaba en un estado catatónico cuando llegaba el domingo.»

Durante el tiempo que Jennifer Lynch estuvo en el plató, vio que «mi padre hacía frente a mucha insensatez y a muchas personas con talento que eran mayores que él y se creían más listas. Sé que Hopkins no fue amable con él y que más tarde se disculpó, pero nunca tuve la sensación de que mi padre se estresara. Cuando pienso en ello, me impresiona cómo lo controló todo, porque no parecía preocupado. Lo llevó muy bien.»

«El nivel de competencia de David aumentaba a medida que avanzaba la película —recordaba John Hurt—. Allí en Inglaterra era un hombre muy joven al que nadie conocía. Se mostraban recelosos y poco menos que displicentes al principio, pero no creo que lo fueran al final. David era muy obstinado cuando tenía una idea. No era fácil quitársela de la cabeza.»[6]

Como era habitual en él, Lynch vivió con modestia durante el rodaje. Todos los días se comía un sándwich de queso al mediodía y ahorró lo suficiente para comprarse un coche cuando regresó a Los Ángeles. Dirigía a puerta cerrada en el plató y recibió muy pocas visitas. «David dejó claro que no quería verme en el plató, quería mantener su vida creativa aparte —comentó Mary Fisk—. Me pareció bien, pero luego venía a casa por la noche y me contaba todo lo que había pasado ese día, y cuando era necesario yo era una tabla de salvación para él.»

Poco después de llegar a Londres, Fisk y Lynch tuvieron un perro. «A David le gustaban los terriers Jack Russell, así que fui a un criadero y conseguí una perra —recordaba ella—. La llamamos Sparky y estaba loca, pero David y ella congeniaron. Es la única perra, que yo sepa, a la que él ha estado unido, y jugaban a juegos que ella entendía. Quiso que saliera en *Terciopelo azul*, y aparece en una escena del principio.»

Fisk estuvo prácticamente sola en un país extranjero mientras Lynch trabajaba, y se quedó embarazada de mellizos mientras la película estaba en la fase de preproducción. «David se emocionó. Me dijo: “Los llamaremos Pete y Repeat”», contó Fisk. Pero fue un embarazo difícil, y durante el primer trimestre estuvo tres semanas hospitalizada. «David venía cada dos noches al hospital y se sentaba a mi lado después de haber rodado todo el día. No podía llegar hasta las diez, la hora en que cerraban la sala, pero caía tan bien a las enfermeras que le dejaban pasar y quedarse conmigo. Luego Mel tomó cartas en el asunto y pagó todas las facturas médicas; se portó genial.» Cuando dieron de alta a Fisk del hospital, la madre de Lynch vino a echarles una mano, pero al cabo de dos semanas ella tuvo un aborto espontáneo.

Ya en la fase final del rodaje, Lynch encontró un lugar a una hora de Londres que creyó que podía servir para filmar la escena ambientada en Bélgica. Rodar en exteriores habría resultado prohibitivamente caro, de modo que Stuart Craig concibió una forma de recrearlo en un plató; sin embargo, para el decorado que diseñó necesitaban un plató de unas dimensiones que Wembley no podía proporcionarles. Los hermanos Lee acababan de adquirir los Shepperton Studios, unas instalaciones mucho más amplias en el otro extremo de Londres que también podían adaptarse a las necesidades de la posproducción, de modo que Fisk y Lynch se mudaron a un piso de Twickenham y la producción se trasladó a Shepperton, donde se acabó la película.

En Shepperton había siete plató entonces (hoy día hay quince), y cuando llegó Lynch en todos ellos había películas en producción. Se estaban preparando para rodar *Absolute Beginners* de Julien Temple, que ocupaba gran parte del espacio con un gran plató exterior.

«David y yo teníamos que aparcar lejos de nuestras oficinas porque éramos la pequeña película que se rodaba en el fondo», recordaba Sanger.

En la fase final del rodaje Alan Splet llegó a Shepperton, y Lynch y él trabajaron juntos en una habitación sin consultar antes al equipo de sonido que ya estaba allí. «Los técnicos de sonido no sabían qué hacía Splet allí, porque aún no tenían claro qué era el diseño de sonido. En aquella época no había muchos diseñadores de sonido en el cine y Alan era uno de los pioneros en el campo», comentó Sanger refiriéndose a Splet, que en 1979 ganó un Oscar por el diseño de sonido en *El corcel negro* de Carroll Ballard.

«A medida que el rodaje tocaba a su fin —recordaba Fisk—, David tenía la sensación de que la película se empantanaba. Yo sabía adónde quería ir, porque hablábamos de ello todo el tiempo, de modo que me pidió que viera un montaje preliminar. Unos cuantos miembros del equipo se enteraron de la proyección y también vinieron. Después, uno de ellos llamó a David y le dijo que le horrorizaba la película y que no quería que apareciera su nombre en los créditos, y que nadie podía creer que hubiera hecho esa basura. Tuve que recoger a David del suelo.

»Mientras David todavía montaba la película, EMI montó una versión por su cuenta, y llamó a Mel y se ofreció a enseñársela —continuó Fisk—. Pero Mel respondió: “No pienso ver lo que habéis hecho. Vamos a seguir con la versión de David”. Los tipos del estudio te destruyen, y ellos estaban resueltos a destruir a David, y Mel fue un defensor increíble.»

El primer corte de la película duraba casi tres horas y lo redujeron a dos horas y seis minutos. «Había muchas tomas de gente recorriendo largos pasillos y elementos ambientales que acabaron suprimiéndose

—comentó Cornfeld—, pero la mayor parte del metraje filmado acabó en la pantalla. Mel tenía el control sobre el montaje final pero lo dejó en manos de David, y no tuvo ningún reconocimiento porque no quiso que su nombre creara expectativas sobre lo que iba a ser la película.»

Lynch no conoce otra forma de relajarse que crear algo, y cuando Fisk regresó a Estados Unidos para hacerse una revisión médica extra después del aborto espontáneo, él salió con un proyecto propio. El mismo día que ella se fue de Londres, entró en una pescadería y compró una caballa, se la llevó a casa, la diseccionó, expuso las partes y las etiquetó para poder reconstruirla con facilidad, y fotografió todo. «Lo que es grotesco para una persona corriente, para mí no lo es —ha comentado—. Estoy obsesionado con las texturas. Vivimos rodeados de tanto vinilo que me encuentro inmerso en una búsqueda constante de texturas.» Llamó al proyecto de la caballa el Kit de Pez, e incluía instrucciones para «sumergir en agua el pez montado y darle de comer». Fue el primero de una serie de kits para armar, entre los que había un Kit de Pollo y un Kit de Pato. También reunió seis ratones muertos para un Kit de Ratón que nunca llegó a hacer, y los dejó en una nevera de la casa de Wilmington, en Carolina del Norte, donde vivió mientras hacía *Terciopelo azul*. Le interesaba hacer kits de animales más grandes, pero nunca tuvo la oportunidad.

Los cineastas también son fotógrafos —es un aspecto crucial en la búsqueda de localizaciones—, y Lynch empezó a dedicarse activamente a la fotografía más o menos al mismo tiempo que dirigía *El hombre elefante*. En las fotografías que ha tomado a lo largo de los últimos treinta y ocho años hay dos temas persistentes: las mujeres y las fábricas abandonadas. A menudo ha comentado lo fascinante que le parece la potencia y la grandeza de la maquinaria, y durante los meses que pasó en Inglaterra se sintió particularmente atraído por las

ruinas industriales. «Me enteré de que en el norte de Inglaterra estaban las fábricas más grandes y organicé un viaje con Freddie Francis, pero probablemente no llegué a verlas por cuestión solo de unos pocos años —recordaba Lynch—. Allá donde íbamos, acababan de derribar las fábricas. Fue un viaje muy decepcionante.»[7]

En septiembre de 1980 Lynch regresó a Los Ángeles con una copia terminada de la película, y casi de inmediato empezó la promoción de la película. Lynch y Fisk seguían viviendo en el pequeño bungalow de Rosewood cuando instalaron el anuncio de *El hombre elefante* en una valla publicitaria de Sunset Boulevard, y Fisk recordaba que «no parecía que hubiera habido muchos cambios cuando llegamos a casa. David no empezó a recibir atención hasta después de su estreno en octubre, de modo que reanudamos la vida donde la habíamos dejado».

Lynch tiene una habilidad increíble para hacer diferentes cosas a la vez, y al volver a Los Ángeles apareció en la adaptación al cine que había hecho John Byrum de la autobiografía de Carolyn Cassady, *Heart Beat*, que protagonizaba su amiga Sissy Spacek. Lynch hacía el papel de artista y los cuadros que salen en la película son suyos.

También se dedicó más en serio a la fotografía e hizo una serie de fotos de un pozo de petróleo extinto situado en el corazón de Los Ángeles. Era una reliquia peculiar de un pasado que ya no existe, y las fotos que tomó allí sirvieron como una especie de plantilla para todas las imágenes que siguieron. Las fotografías industriales de Lynch tienen una composición clásica y formal, y una delicadeza indescriptible: es como si las hubiera impreso en terciopelo. Los blancos nunca son nítidos o crudos, y todo se difumina en gris. Esas primeras fotografías disparadas en Los Ángeles describen mangueras enrolladas, tuberías, grifos y grandes depósitos sujetos con pulcras

hileras de remaches, tan elegantes como las puntadas en una camisa. Veinte años después Lynch encontraría las fábricas de sus sueños en Łódź, Polonia, y las raíces de las fotos que tomó allí están visibles en esas imágenes que capturó en Los Ángeles en 1980.

Lynch estuvo ocupado en otras cosas mientras se acercaba la fecha del estreno de *El hombre elefante*. «David no asistió a la proyección para los actores y el equipo, estaba demasiado nervioso, pero yo fui y me senté al lado del buen amigo de John Hurt, Jeremy Irons», recordaba Fisk.

Lynch tampoco asistió al estreno de la película. «David también estaba demasiado nervioso para ir, de modo que se quedó en Rosewood cuidando de mi hijo de seis meses, Andrew, mientras yo iba con nuestros padres y dos de nuestras tías, Margaret y Nonie, que eran hermanas de nuestro padre —recordaba Martha Levacy—. David no había contado casi nada y no teníamos ni idea de qué esperar, de modo que cuando esa increíble película se desplegó ante nosotros, alucinamos. Nos quedamos boquiabiertos, y el público parecía hipnotizado.»

La película, que se estrenó el 3 de octubre de 1980, obtuvo ocho nominaciones a los Oscar en las categorías de mejor película, director, actor, guion adaptado, montaje, partitura original, dirección artística y diseño de vestuario. «Recuerdo a Charlie Lutes diciendo: “David va a introducirse en todo un mundo nuevo” —recordaba Levacy—, y, en efecto, su vida cambió mucho después de *El hombre elefante*.»

El cambio, además, se produjo rápidamente. «Jack y yo siempre habíamos sabido lo estupendo que era David, pero después de *El hombre elefante* tuvimos que compartirlo con el resto del mundo —recordaba Sissy Spacek—. Todo el que ha trabajado con David

quiere volver a hacerlo y estar cerca de la llama, porque se vuelca totalmente en el proceso creativo. Unas veces es como arar un campo y otras como estar en una nave espacial, pero siempre es emocionante, y David se lleva a gente en ese viaje.»

Mary Fisk recordaba cómo se emocionó Lynch al enterarse de que la película había recibido tantas nominaciones. «Cuando vivíamos en Rosewood, tenía un carrito para la compra y solía ir al supermercado que estaba enfrente de ese restaurante selecto llamado Chasen's —comentó—. Solo podía gastar treinta dólares a la semana y él mismo traía la compra a casa. Una noche miré hacia el Chasen's y vi cómo una gran limusina se detenía delante y de ella bajaban Diahann Carroll y Cary Grant, lo que me pareció muy glamuroso. Alrededor de un año después, una limusina se detenía frente al Chasen's y David y yo nos bajábamos de ella para asistir a una fiesta en honor a *El hombre elefante*, con todos los ejecutivos, actores, guionistas y productores. David siempre tuvo grandes sueños, pero yo nunca he visto a nadie hacer realidad tantos como él. Pasamos literalmente de la miseria a la riqueza.

»David siempre supo que sería famoso —añadió—. Tenía esa visión.»

La carrera de Lynch había tomado mucho impulso cuando a finales de año Fisk volvió a quedarse embarazada. «Cuando David me pidió que me casara con él, le dije que quería tener hijos —contó Fisk—, y él respondió: “Cuando gane setenta y cinco mil dólares al año los tendremos”. No tenía trabajo siquiera cuando lo dijo, de modo que la posibilidad de que ganara tanto dinero parecía muy remota, pero eso fue exactamente lo que le pagaron por *El hombre elefante*. Varios meses después saqué de nuevo el tema y él respondió “Podrás tenerlo cuando Sissy tenga uno”, creyendo que ella nunca tendría

hijos porque estaba muy centrada en su trabajo. Cuando Sissy se quedó embarazada en octubre de 1981, David todavía se resistía. Al final decidí hacerme una ligadura de trompas y pedí hora, pero a David no le gustó la idea, y el 28 de diciembre me dijo: “Haremos el amor esta noche, y si te quedas embarazada será porque tenía que ser así”. Y me quedé embarazada.»

Era el momento de dejar el pequeño bungalow de Rosewood. Lynch y Fisk empezaron a explorar el mercado inmobiliario y a principios de 1982 compraron una pequeña casa en Granada Hills por ciento cinco mil dólares. «A David no le gustaba estar en el Valle, pero no podíamos permitirnos nada en Los Ángeles —dijo Fisk—. Habíamos hecho amistad con Jonathan Sanger y su mujer, y ellos vivían en Northridge, y Charlie y Helen Lutes y otros amigos del centro de meditación vivían en el Valle, de modo que gravitábamos hacia allí.»

Levacy describió su nueva casa como «agradable pero muy predecible, no era la clase de vivienda que David habría elegido. Pero él sabía que era importante para Mary y nunca lo oí quejarse. Estaban esperando un hijo y fue considerado de su parte que comprara esa casa, y lo hizo por ella. Aunque no parecía un lugar para él».

Lynch y Fisk no duraron mucho en Granada Hills; la élite de Hollywood por fin había oído hablar de Lynch, y él estaba a punto de verse inmerso en un torbellino de atención que lo sacaría del Valle de San Fernando y lo dejaría ligeramente desorientado. La mayoría de los estudios de cine y productores que lo llamaron no sabían muy bien qué querían hacer con él, pero todos coincidían en que poseía un talento único.

«David tiene algo de genio, eso es indudable —concluyó Mel

Brooks—, y entiende la psique, las emociones y el corazón humano. También está jodido de la cabeza, desde luego, y proyecta su propio torbellino emocional y sexual en su trabajo, y nos asalta con los sentimientos que le asaltan a él. Y lo hace magníficamente en cada película que dirige. Me encanta ese tipo, y le agradezco que hiciera tal vez la mejor película que Brooksfilms ha hecho nunca.»



Mary Fisk en el Louvre, París, 1979. Fotografía de David Lynch.



Durante el rodaje de *El hombre elefante* en Lee International Studios de Londres, 1979. Detrás, de izquierda a derecha: Stuart Craig, Terry Clegg, Bob Cartwright, Eric Bergren y Jonathan Sanger; delante, de izquierda a derecha: Lynch, Mel Brooks y Chris De Vore. Cortesía de Brooksfilms. Fotografía de Frank Connor.



Mary Fisk y Sparky en Londres, 1979. «El veterinario dijo que Sparky era una perra complicada y que podría haber sido hermafrodita.» Fotografías de David Lynch.

He dicho antes que Bushnell Keeler fue una persona muy importante en mi vida, ¿no? Y que todos tenemos gente que ha sido importante. Bien, pues en mi caso otra persona importante fue Stuart Cornfeld. Un día llego a casa y Mary Fisk me dice: «Te ha llamado un tal Stuart Cornfeld». No sé qué fibra me tocó ese nombre, el caso es que empecé a ir de acá para allá diciendo: «Ha llamado Stuart Cornfeld, ha llamado Stuart Cornfeld». Y entonces volvió a llamar, y cuando cojo el teléfono me dice «Eres un genio de la hostia», lo cual me hizo sentir bien. Quería invitarme a almorzar, de modo que fuimos a Nibblers y me dijo que me ayudaría a poner en marcha *Ronnie Rocket*. Stuart tenía un gran sentido del humor y buenas vibraciones; es un tío que tira para adelante y eso me gustó.

Antes de conocer a Stuart un tipo llamado Marty Michelson intentó echarme una mano. Le había gustado *Cabeza borradora* y digamos que fue mi agente durante una temporada, pero la cosa no dio frutos. También me había entrevistado en un estudio con el productor de *Car Wash* para hablar de *Ronnie Rocket*. El tío me dijo: «Muy

bien, campeón, ¿qué tienes?». Le respondí que tenía una película titulada *Ronnie Rocket*. «¿Y de qué va?», preguntó. «Va de un hombre que mide un metro de estatura, lleva un tupé rojo y funciona a corriente alterna de sesenta ciclos por segundo». Y el tío me dice: «Largo de aquí».

Ronnie Rocket no estaba funcionando, así que no me supuso un gran esfuerzo plantearme dirigir una película escrita por otro. Yo estaba casado, no tenía empleo y estaba en modo trabajador manual, hacer cobertizos y cosas así, aparte de alguna cosilla artística cuando rascaba dinero. De hecho, el dinero me importaba poco, Mary me mantenía. Era una excelente secretaria de dirección y podía conseguir empleo en menos de dos segundos. Irradiaba confianza en sí misma y era muy buena en su trabajo, y cada mañana la veía salir con una pinta despampanante camino del mundo empresarial de altos vuelos mientras yo me quedaba en casa en plan vagabundo. No recuerdo en qué invertía el tiempo, pero imagino que me pasaba el día pensando en *Ronnie Rocket*. Un día, mi suegra le dijo a Mary: «Lo de *Ronnie Rocket* va a quedar en nada, más vale que le metas un cohete en el culo. Quizá podría dirigir un guion escrito por otro».

Como yo también había estado pensando lo mismo, llamé a Stuart y le dije: «Stuart, ¿sabes de alguna película que yo pudiera dirigir?». Y me contestó: «Sé de cuatro que tú podrías hacer. Nos vemos en Nibblers». Así que fui a Nibblers y en cuanto tomamos asiento le digo: «Bueno,

Stuart, cuéntame». «La primera se titula *El hombre elefante*», dice, y en cuanto lo oí fue tal que si me explotara una bomba de hidrógeno en la sesera. «Vale, pues esa», dije. Fue como si lo hubiera sabido desde siempre. Tenía que ser esa; no supe cuáles eran las otras tres ni quise saberlo tampoco. Stuart dijo que había un guion, y yo le contesté: «Quiero leerlo».

Jonathan Sanger había comprado el guion y conoció a Stuart cuando ambos trabajaban con Mel Brooks. Mel estaba liado montando su compañía Brooksfilms y, no sé cómo, Stuart consiguió que Anne Bancroft, la mujer de Mel, leyera el guion. Por suerte le gustó mucho y se lo comentó a Mel. Mel se lo lee, le encanta y dice: «Esta va a ser mi primera película para Brooksfilms». Reunió al equipo, los fue señalando de uno en uno y les dijo: «Estás dentro». Después preguntó: «¿Quién es David Lynch?». Le contestaron: «El que hizo *Cabeza borradora*». Y Mel: «Quiero ver esa película». Me llaman y me dicen: «Mel quiere ver *Cabeza borradora* antes de darte el visto bueno». Yo los mandé a paseo: «Me alegro de haberos conocido». Pensé: bueno, se acabó. Ellos insistieron: «La va a ver esta tarde y tú tienes que venir a hablar con él después». Total, allí me tenéis, esperando fuera de la sala de visionado. Termina la película, se abre la puerta de golpe y Mel sale en tromba, viene hacia mí, me abraza y dice: «Eres un demente. ¡Te quiero!». Fue fantástico.

Chris y Eric habían escrito un buen guion, captaban la

esencia del hombre elefante, pero a aquello le faltaba salsa y Mel, que era más listo que el hambre, dijo: «Hay que reescribirlo». Y me puso a mí a escribir con Chris y Eric. Yo entonces repartía periódicos y demás, me sacaba unos cincuenta dólares semanales, ¡y de un día para otro estaba ganando doscientos a la semana haciendo algo tan divertido como escribir! Y, encima, con la suegra contenta. Aquello era el chollo del siglo. Trabajábamos en los estudios de la Fox, íbamos a comer a la cafetería; era como si de pronto me hubiera integrado en el negocio del cine.

Mel se implicó mucho en el nuevo guion. Yo soy más de cosas abstractas, pero necesitábamos inyectar un poco de tensión a la historia. No sé a quién se le ocurrieron las ideas, pero incorporamos el portero de noche, el bar y las furcias: había ya toda una fuerza opositora en contra del hombre elefante. Como ninguno de nosotros sabía mecanografía, Chris o Eric escribían a mano lo que iba saliendo, y el que no estaba ocupado en eso hacía juegos malabares. Aquellos dos practicaban con unas bolsitas rellenas de pequeñas bolas, y de ahí me viene que aprendiera a hacer juegos malabares.

Yo hasta entonces había viajado poco en avión, y de repente me encuentro volando a Londres con Jonathan. Toca hacer escala en Nueva York para conocer a un director de fotografía que estaba rodando *A la caza*, una película de Billy Friedkin, porque era un firme candidato para *El hombre elefante*. Total, que una vez en Nueva York

vamos a ver a una amiga rica de Jonathan casada con un presentador de noticias de televisión. Llegamos al edificio, en Central Park Oeste. Hay portero. El ascensor es una preciosidad, todo de madera, y cuando para no estás en una planta; la puerta da directamente a un apartamento gigantesco. Viene el mayordomo, pasamos por varias habitaciones, las paredes forradas de gamuza verde oscuro, marrón, violeta. Pasamos a una gran sala de estar con un ventanal que da sobre Central Park, y el mayordomo empieza a traer aperitivos y vino. Nos ponemos a beber y a charlar. Era la primera vez en mi vida que entraba en contacto con semejante nivel. A todo esto, Friedkin está en Central Park rodando *A la caza* con ese director de fotografía al que hemos venido a conocer, y se supone que tenemos que bajar al set. Yo no quería ir, porque no me gusta meterme en plató ajeno, de modo que fue Jonathan y yo esperé en el parque. Aquello apestaba a orines. Senderos oscurísimos, meados, mal rollo por doquier. No me gustó nada. Ya he dicho que Nueva York hace que me cague de miedo, o sea que estaba casi al borde de un ataque. Creo que conocimos al director de fotografía y resultó ser un buen tipo, pero no se comprometió a nada. Al día siguiente tomamos el Concorde.

Llegamos a Londres tres horas y veinte minutos más tarde. No había anochecido aún porque era verano, de modo que fuimos a dar un paseo y cuando volvimos al hotel Stuart estaba allí. Nos pusimos a hablar y Stuart dijo:

«Mel va a venir porque no sabe si David será capaz de darle el toque emocional a esta película». Y yo: «¿Qué?». Me levanto y digo: «Adiós». Subí a mi cuarto y no podía dormir, tenía mucha fiebre y me pasé toda la noche sudando como un loco. Una verdadera tortura. Por la mañana me duché, me vestí y medité. Mientras bajaba, iba pensando: Si alguien no se disculpa y deja las cosas claras, me vuelvo a casa. Entonces se abre la puerta del ascensor y allí está Stuart, que me dice: «Lo siento, David. Mel confía en ti al cien por cien». ¿Por qué Stuart dijo lo que dijo el día anterior? No lo sé, pero en esta película todo funcionó más o menos así; fue una especie de prueba.

Me habría encantado que Jack Nance hiciera de hombre elefante, pero desde un principio supe que no iba a ser posible. Y, así como Dennis Hopper *era* Frank Booth, John Hurt *era* el hombre elefante. Estaba claro que ese papel iba a ser para Hurt, y no recuerdo que se barajara ningún otro actor para el personaje central.

Del maquillaje del hombre elefante iba a encargarme yo, pero después de llegar a Londres pasaron un montón de cosas extrañas. La casa de Wembley donde vivíamos tenía un garaje y yo estaba trabajando en el maquillaje utilizando glicerina, talco para bebé, látex y otros materiales. Era una casita típicamente británica, con cachivaches por todas partes, y un día estaba yo pasando por el comedor cuando

tuve un *déjà vu*. Por regla general un *déjà vu* es en plan «Ah, esto ya había pasado», pero en mi caso todo se volvió resbaladizo... ¡y lo que vi fue el futuro! Lo vi y me dije a mí mismo: «El maquillaje del hombre elefante no saldrá bien». Porque eso es lo que vi. Vi el futuro. Se puede acceder al futuro. No es fácil, y desde luego no es algo que dependa de nuestra voluntad, pero puede ocurrir. Además, tenía el maquillaje bastante adelantado, pero cuando hice una primera prueba con John Hurt, él no podía moverse y me dijo: «Un valeroso intento, David».

Cuando asesinaron a Kennedy, el país tuvo cuatro días de oscuridad; pues bien, ahí es cuando yo empecé mis cuatro días de oscuridad. Si estaba despierto, no soportaba estarlo, y si estaba dormido todo eran pesadillas a cuál peor. Consideré la opción del suicidio, porque apenas si soportaba estar dentro de mi cuerpo, era algo tan potente que pensé: ¿Cómo puede nadie soportar esta tortura? Encontraron a Chris Tucker, y Tucker se lo pasó en grande poniéndome a parir y proclamando a los cuatro vientos que yo era un chapuzas y que él lo iba a arreglar todo. Fue horrible, y yo estaba con un pie en el manicomio. Entonces Mel dijo: «Voy para Londres y quiero ver a David». Después de cuatro días de espera, llega Mel. Entro en su habitación, Mel me sonrío y dice: «David, tu tarea es dirigir esta película. No deberías haberte encargado de eso, es demasiado trabajo para uno solo, y menos mal que llegó Chris Tucker». No se habló más del asunto.

En aquella época había calles en Londres por las que podías pasear sintiéndote como si estuvieras en el siglo XIX. Los transeúntes, sus rostros, su manera de vestir, el ambiente; tenías la sensación de que de un momento a otro te cruzarías con Sherlock Holmes, o que te vendría de cara un carruaje tirado por caballos, o que aparecería Jack el Destripador. Dos años después de terminar la película, el gran director de fotografía Freddie Francis me llamó para decirme que casi todas las localizaciones que habíamos utilizado habían desaparecido. La renovación urbanística de Londres empezó justo después de que nos fuéramos.

El reparto de la película era estupendo. Alan Bates tenía que hacer el papel de Frederick Treves, pero por alguna razón la cosa no salió bien y Mel decidió que cogiéramos a Anthony Hopkins. Y John Gielgud era uno de los hombres más elegantes que jamás he conocido. Fumaba cigarrillos, pero ni una sola vez le vi un rastro de ceniza en la ropa. ¡El humo se alejaba de él! Sus cigarrillos eran ovalados, hechos especialmente para Gielgud en una tienda de Londres.

Hijos y amantes es una película que me gustó y que captaba en cierto modo el ambiente de *El hombre elefante*. Es en blanco y negro, y tanto Dean Stockwell como dame Wendy Hiller estaban muy bien. Ella iba a hacer el papel de la señora Mothershead. Total, que un día entro en una habitación y allí está dame Wendy Hiller, y entonces me mira, me agarra del cuello, menuda como es, y me hace caminar por la habitación sin soltarme el cuello y dice: «No

te conozco de nada. Te estaré vigilando». Se murió, que en paz descansa, pero a mí me encantaba, lo mismo que Freddie Jones. Freddie es de los míos. Hay personas que te dan muy buenas vibraciones, y Freddie es una de ellas. Un tipo divertidísimo, me encanta estar con él. Freddie Jones iba a salir en *Inland Empire* haciendo el papel que finalmente haría Harry Dean Stanton, pero cuando salió de casa para ir a Los Ángeles se desplomó mientras caminaba por el aeropuerto. Me llamaron para decir que no podría venir y que estaba bajo vigilancia médica. No sé qué es lo que pasó, pero Freddie tiene mucho aguante y todavía sigue por ahí.

Mary se quedó embarazada mientras estábamos en Londres y resultó que traía gemelos. En *Ronnie Rocket* hay dos personajes llamados Bob y Dan, y yo quería que fueran niños y ponerles Bob y Dan; llevarían zapatos negros de puntera redonda, bien lustrados, y un corte de pelo impecable. Dos chavales la mar de pulcros. Yo estaba muy mentalizado con la idea, pero una noche llego a casa y Mary estaba sangrando y, por alguna razón, a saber por qué, fuimos de Wembley a Wimbledon, un largo trecho, donde había un hospital católico. No sé lo que tardamos en llegar allí, pero yo estuve despierto hasta la madrugada y tenía que levantarme muy temprano para ir a trabajar. Cuando llego, se me acerca una mujer y dice: «Anthony Hopkins quiere verte». Voy a su cuarto, que estaba al final de un largo pasillo, yo pálido como la cera, sin haber

pegado ojo, y el tío arremete contra mí y entre otras cosas me dice que no tengo ningún derecho a dirigir esta película. Yo le dije: «Tony, lamento que pienses así, pero soy el director de esta película y pienso seguir dirigiéndola». Me marché sin más. En cierto modo, Tony llevaba razón: yo no tenía ningún derecho a dirigir *El hombre elefante*. Soy de Missoula, Montana, y esto es un drama victoriano con grandes estrellas del cine, y lo único que yo había hecho hasta entonces era una cosita que habían ido a ver diez personas... era de locos. Pero, bueno, aquella película fue mi bautismo de fuego. Es increíble la de cosas que pasaron.

En una de las primeras escenas de la película, el doctor Treves manda a buscar al hombre elefante para que lo lleven al hospital. Aparece el hombre elefante con el taxista. En el vestíbulo del hospital hay mucha gente, dos mujeres están peleándose y se tiran de la ropa, suceden toda clase de cosas, y en el mostrador está la señora Mothershead. Ella nunca ha visto al hombre elefante y le mira, él tapado con la capucha, y gente que está en el vestíbulo le mira también porque huele raro, pero a la señora Mothershead no le importa el olor. Y entonces tiene que aparecer el doctor Treves. Ensayamos la escena y Anthony Hopkins baja casi corriendo, se acerca precipitadamente al hombre elefante y lo agarra a toda velocidad, y yo digo: «Un momento». Me llevo a Tony aparte y le digo «Bajas demasiado deprisa», y él, en voz muy alta para que todo el mundo pueda oírlo, me suelta:

«¡Pues dime lo que quieres!». Yo noto que me entra la ira de un modo que solo me ha ocurrido un par de veces en toda mi vida. No os podéis ni imaginar cómo fue aquello; ni siquiera puedo imitar los berridos que pegué, porque me quedaría afónico. En fin, le chillé algo y luego le dije, a gritos también, lo que quería que hiciese. Wendy Hiller se vuelve hacia Tony y le susurra: «Yo que tú haría lo que dice». Y Hopkins lo hizo. Después, mientras comíamos, le dijo a Mel «Quiero que despidas a ese cabronazo», y Mel le convenció de lo contrario. Tony está perfecto en la película, es un grandísimo actor, pero durante la mayor parte del rodaje tuvo una actitud hosca. Bueno, es un poco como esos cuatro días que mencionaba antes. Cuando lo llevas dentro, te sale y no puedes hacer nada para evitarlo. Tony estaba cabreado con la vida.

Buscábamos un hospital y fuimos a parar al Eastern Hospital, uno abandonado que había en Londres; todo estaba como antes de que lo cerraran, así que no podíamos haber elegido mejor. Había mierda de paloma por todas partes y muchas ventanas rotas, pero solo era cuestión de limpiar y adecentar. Las camas estaban aún en las salas, que conservaban aquellas preciosas estufas y las lámparas de gas; habían instalado electricidad después, pero el material seguía siendo el antiguo. Estaba yo un día mirando hacia la sala desde un pasillo y me vino una fuerte corriente de aire, y de pronto entendí, sin más, lo que era vivir en la Inglaterra victoriana. Tal cual. Nadie me pudo quitar ya esa

impresión; lo sabía como sé que me llamo David. Cualquiera persona puede sintonizar con algo y hacerlo suyo, no importa dónde haya nacido.

Mary había abortado y quería tener un perro, y así fue como Sparky entró en casa. Yo siempre digo que Sparky ha sido el amor de mi vida; ¡era una perra increíble! Descubrimos que le encantaba dar mordiscos al agua... en serio, mordía el agua, o sea que conectabas la manguera y Sparky iba y mordía el agua. Se le ve hacer eso al principio de *Terciopelo azul*.

Cuando terminamos de rodar, Al vino a ayudarme con el sonido. Resulta que Al también es un bicho raro. Los británicos tienen su propio departamento de sonido y creen que lo saben todo, ¿no? Después de *El hombre elefante*, Al dijo: «¡Odio a los putos británicos!». Un día estaba yo con él en Shepperton, trabajando en la mezcla, y entra alguien de producción y dice: «David, ¿no crees que sería buena idea hacer un pase para el reparto y el equipo técnico?». Yo le dije: «Vale, de acuerdo, pero no hemos terminado aún», y él dijo: «Se harán cargo; es que les encantaría verla». Total, hacemos el pase, ven la película... y no les gusta. Algunos me mandaron cartas diciendo lo mal que les había parecido y lo decepcionados que estaban con el resultado. Terminé la película muy poco después y me fui con ese mal sabor de boca.

Mary y yo volvimos a Los Ángeles. Pasé la aduana con la única copia que teníamos de la película porque Mel quería verla cuanto antes. John Hurt estaba esos días en la ciudad y gente de su entorno quería verla también, así que se organizó un pase en los estudios de la Fox. Yo le dije a Al: «No voy a ir, pero asegúrate de que el sonido sea bueno, ¿vale?». Cuando se suponía que el pase había comenzado ya, me llama Al y dice: «¡Ni siquiera es mono! El equipo de sonido se ha estropeado. Es lo peor que hayas oído nunca: espantoso». Pues bien, pasan la película tal cual y John Hurt, que Dios le bendiga, dice: «Me siento orgulloso de salir en esta película. Es magnífica». Todo salió bien, al final, y ese fue el punto de inflexión. A partir de ahí la película empezó a recibir elogios más que deslumbrantes; las reseñas eran casi cósmicas. A la gente le encantó. Yo creo que debería salir un *hombre elefante* cada cuatro años, porque ayuda a la gente a entender el mundo. Es una bella historia y una hermosa experiencia, y es atemporal.

Tuve que ir a Europa para promocionar la película y es posible que viajara otra vez en el Concorde, aunque muchas veces volaba en TWA. Tenían primera clase, y no os podéis imaginar cómo era aquello: un 747 gigantesco, tú pegado al morro del avión, las azafatas esperando desde que entras allí hasta que sales. La cubertería pesa, traen las cosas antes incluso de que llegue la cena: verdadero trato de primera clase.

Una vez en Alemania me presentan a un tal Alexander,

que trabajaba en una distribuidora. Alexander quiso que me hospedara en el hotel que su padre tenía allí. El sitio era agradable y me dieron una habitación gigantesca. Eso sí, me moría de frío, y cuando bajé a la mañana siguiente dije: «Los alemanes sois gente dura». Y alguien preguntó: «¿Por qué lo dices?». Comenté el frío que hacía en mi cuarto, y el tipo me dice: «¿Has encendido la calefacción?». Resulta que había que encender unos radiadores que yo no había visto porque estaban detrás de las cortinas. Estando allí me entrevistó una periodista, y mientras charlábamos yo iba haciendo un dibujo del hombre elefante... estábamos hablando de eso, ¿no? Al terminar, la periodista me preguntó si podía quedarse el dibujo. Le dije que sí, se lo entrego y veo que Alexander pone unos ojos como platos. Cuando ya me iba, me dijo: «David, ¿podrías hacerme un dibujo como ese?». Y yo: «Claro, hombre», pero al final no se lo hice. Al cabo de mucho tiempo, un tipo con quien Alexander trabajaba vino a Los Ángeles y quedamos en el Chateau Marmont. En un momento dado me dijo: «Alexander me ha pedido que te recuerde que le prometiste un dibujo del hombre elefante». «Es verdad —dije—. ¿Cuánto tiempo vas a estar por aquí?» Hice el dibujo, se lo pasé y él se lo dio a Alexander, que se puso contentísimo. Poco después, estaba Alexander cruzando un día la calle y un autobús se le echó encima y lo mató. Di gracias por haberle hecho llegar aquel dibujo.

Después estoy en París, atiborrándome de *pommes frites*.

Y como me gustan tanto, no paran de traerme *pommes frites* durante las entrevistas, patatas fritas con «salsa americana», que es a lo que yo llamo kétchup. Entre patata y patata suena el teléfono. Voy al dormitorio para responder y resulta que es Mary. «David —me dice—, tienes ocho nominaciones a los premios de la Academia.» «¿Para quién son?», le pregunté yo. Y Mary dijo: «Tú tienes dos, pero a Freddie no le han dado ninguna.» «¡Cómo que ninguna!» No me lo podía creer. Era una injusticia. Freddie había hecho un trabajo increíble en la película, había dado la cara por mí y era un amigo fiel.

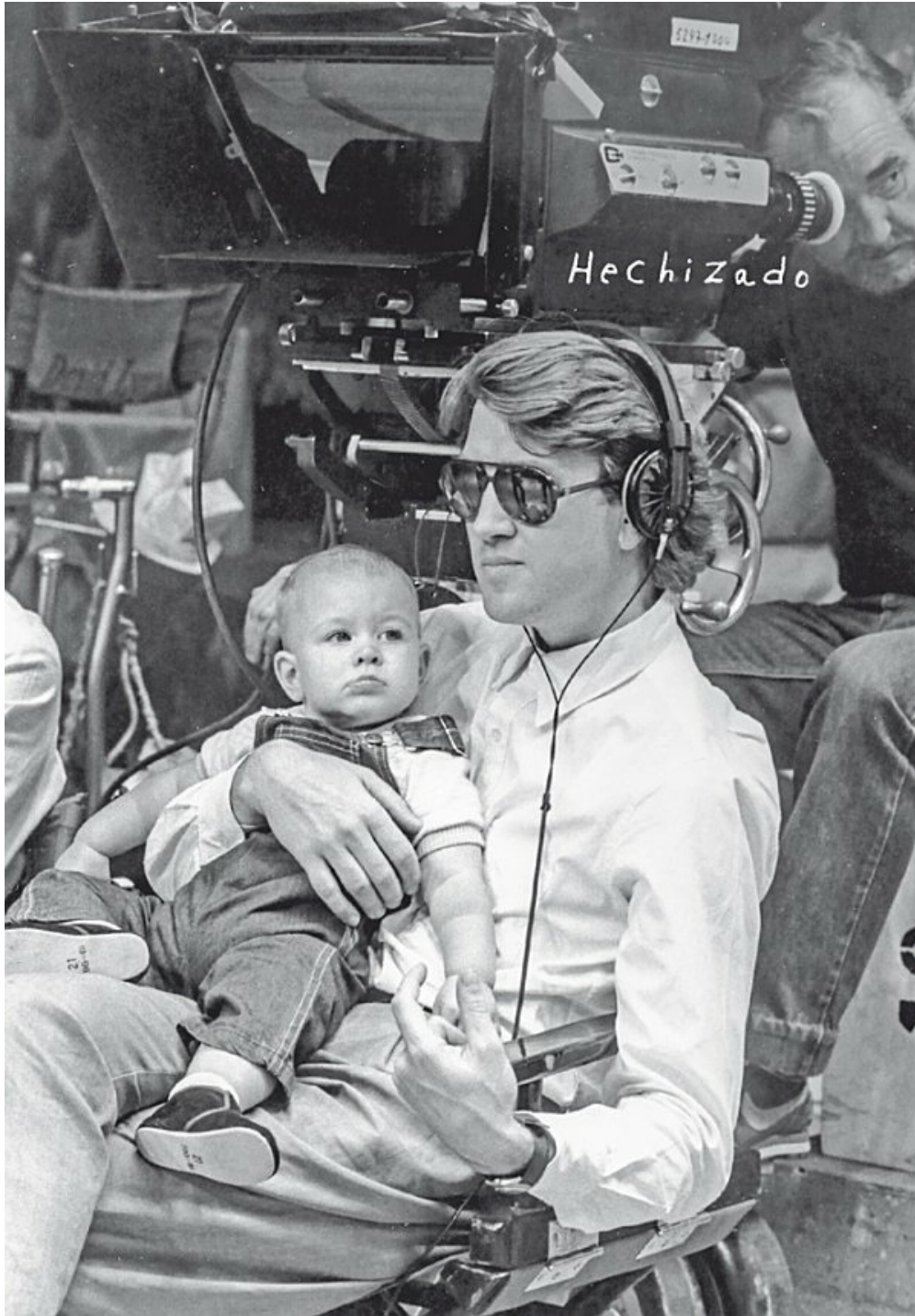
Ir a la ceremonia de entrega de los Oscar fue interesante. A Martin Scorsese iban a darle una estatuilla por *Toro salvaje* y estaba sentado detrás de mí. Eran otros tiempos; ahora no hay estrella que pueda hacerle ni media sombra al Robert Redford de entonces, que estaba allí con una película dirigida por él, *Gente corriente*. Fui a los premios del Sindicato de Directores, y cuando Redford subió al estrado los paparazzi se mataban por hacerle fotos y más fotos. Tuvo que rogarles que pararan. La fama de aquel hombre era de escándalo; yo jamás he visto nada igual. *Gente corriente* lo ganó todo y a Marty y a mí no nos dieron nada.

Yo aún vivía en el bungalow cuando pasaba todo esto, pero os diré una cosa: de estar solo, en teoría aún podría seguir viviendo en aquel bungalow. Ahora tengo más espacio, sí, lo cual es bueno, pero me gustaba la sencillez

de aquella vivienda, y además podía construir cosas. Por ejemplo, le hice aquel garaje a Edmund; me lo pasé en grande construyéndolo, y podría haber construido otra habitación grande al lado. O cualquier otra cosa. Hay fábricas antiguas que tienen el suelo de madera, pero no de roble sino de conífera, ¿vale? Pues a mí a veces me da por hacer agujeros en el suelo con el taladro, verter aceite en los agujeros y que la madera se ponga oscura alrededor. Me encanta la fontanería, y podía instalar tubos de cobre vistos, pero no de ese cobre nuevo que brilla, sino de cobre viejo. Después instalaba diferentes clases de lavabos y de grifos. No sé por qué me gustan estas cosas, ni idea, pero me entusiasman el aspecto y el diseño de la fontanería. Se trata de conducir agua, y controlar el agua es una pasada.

Nos mudamos a Granada Hills. Era una casa chiquita, pero una casa al fin, y además barata. Fue allí donde empecé a escribir *Terciopelo azul*. Construí un cobertizo de tres metros y medio por siete en el patio de atrás para tener un sitio donde trabajar, y una vez terminado el cobertizo hicimos entablar el patio. Ahora salías de la casa, bajabas unos cinco centímetros, cruzabas el entablado, subías unos cinco centímetros y ya estabas en el cobertizo. Una maravilla. Como la terraza estaba ligeramente elevada, las naranjas de los árboles estaban más cerca del suelo, y a Sparky le encantaba la fruta. Una vez oigo unos gritos espantosos, salgo a ver y me encuentro a Sparky colgado de un árbol con una naranja encajada entre los dientes. Había

saltado y después de morderla se había quedado allí, meneándose, sin poder separar los dientes de la naranja. Fue divertidísimo. A mí no me importaba vivir en Granada Hills. Tenías independencia, y si algo me gusta del Valle es que todos mis vecinos hacían cosas: reparar la motocicleta en el patio delantero, arreglar el coche; son trabajadores manuales. Y uno puede hacer lo que le venga en gana. Eso sí que marca la diferencia.



Austin y David Lynch en los Estudios Churubusco de la Ciudad de México durante el rodaje de *Dune*, 1983. Fotografía de Mary Fisk.



El cámara Freddie Francis y Lynch durante el rodaje de *Dune*, 1983. Cortesía de Universal Studios Licensing LLC. Fotografía de George Whitear.

En los primeros meses de 1981 Rick Nicita, un agente de lo que entonces era el conglomerado del entretenimiento más poderoso de Estados Unidos, la Creative Artists Agency (CAA), empezó a representar a Lynch. «Conocí a David a través de Jack Fish. Está casado con Sissy Spacek y ella ha sido clienta mía desde 1974 —dijo Nicita—. El día que lo conocí, entró en mi oficina con un cordel alrededor del cuello y un bolígrafo colgado de él. “¿Qué es eso?”, le pregunté, y él me dijo: “Es un bolígrafo para tomar notas”. “¿Tomas muchas notas?”, le pregunté. “No, nunca.”

»Como les pasa a todos, la primera impresión que tuve de David fue que era una persona única, inteligente, graciosa y estupenda — continuó Nicita—. Cuando la gente me preguntaba quiénes eran mis clientes y yo mencionaba a David, arqueaban las cejas. Daban por hecho que era un tipo meditabundo y misterioso envuelto en una capa negra, es decir, justo lo que no es.»[1]

A Lynch le estaban llegando ofertas cuando Nicita entró en escena, pero Hollywood no escribe cheques en blanco a nadie; muchos productores estaban preparados para otro *El hombre elefante*, pero nadie quería repetir *Cabeza borradora*. «David tenía interés en hacer *Ronnie Rocket* después de *El hombre elefante*, pero nadie quiso saber nada de ella —contó Mary Fisk—. Jonathan y Mel querían hacer la película *Frances* de Jessica Lange que Eric Bergren y Chris

De Vore estaban escribiendo, y David mostró interés, pero por alguna razón no salió. A continuación le ofrecieron hacer *El retorno del Jedi*, y cuando su agente le dijo: “Te sacarás tres millones de dólares”, fue a hablar con George Lucas, pero no se sintió cómodo con ello.»

Lynch aparcó *Ronnie Rocket* a regañadientes, pero tenía otro guion original que intentó sacar adelante durante este período: *Terciopelo azul*. Se le habían ido ocurriendo ideas para esa película desde 1973, y el proyecto había ido tomando forma en su mente, pero no logró obtener financiación.

Entonces Nicita le llevó *Dune*. La novela de ciencia ficción más vendida de la historia, *Dune* es un relato de iniciación a la edad adulta en el futuro lejano escrito por Frank Herbert y publicado en 1965. Era la primera novela de una saga de seis y tenía una trama compleja, y ya habían intentado llevarla a la pantalla varios cineastas sin lograrlo.

El primero en adquirir los derechos del libro de Herbert en 1971 fue Arthur P. Jacobs, un productor independiente que murió de un infarto poco después. Tres años más tarde un consorcio francés encabezado por Jean-Paul Gibon los compró y contrató al cineasta chileno Alejandro Jodorowsky, quien se propuso convertir la novela en un largometraje de diez horas con un diseño a cargo de H. R. Giger y un papel destacado en el reparto para Salvador Dalí. Después de gastar dos millones de dólares y dos años en la preproducción, el proyecto se fue al traste. (El documental *Jodorowsky's Dune* de 2013 cuenta ese grandioso disparate.)

Dino De Laurentiis compró los derechos en 1976 por dos millones de dólares y encargó un guion a Herbert, pero este le entregó uno demasiado largo. Tres años después De Laurentiis contrató a Rudy Wurlitzer para que escribiera un nuevo guion que dirigiría Ridley Scott, pero al cabo de seis meses Scott abandonó el proyecto para

dirigir el film *noir* de ciencia ficción *Blade Runner* (1982). En ese momento entró en escena la hija de De Laurentiis, Raffaella, quien después de ver *El hombre elefante* apostó por Lynch.

«Me impresionó la capacidad de David para crear un mundo que resultara totalmente verosímil —diría—. Tendemos a encasillar a los directores, pero el que es bueno es capaz de trabajar en distintos géneros, y tuve la seguridad de que él podría manejar *Dune*.

»Estuve presente el día que David y mi padre se conocieron, y enseguida me cayó bien —continuó ella—. David y yo éramos unos críos en aquella época y lo pasamos en grande, y David se convirtió en un miembro más de la familia. A mi padre le encantaban los directores, y creía que David era tan bueno como Fellini. Era realmente un gran admirador suyo.»[2]

Fue el destino lo que llevó a Lynch a conocer a la familia De Laurentiis, pero el encuentro le puso las cosas difíciles a Stuart Cornfeld. «Cuando conocí a David, el plan era hacer *Ronnie Rocket*, pero no logramos llevarlo adelante porque por aquella época la gente creía que David estaba zumbado —recordaba Cornfeld—. Eso cambió tras *El hombre elefante*, así que volvimos a probar suerte con *Ronnie Rocket*. Un día David y yo quedamos para comer, y me comentó que Dino De Laurentiis le había ofrecido hacer *Dune* por una buena suma. A sus treinta y tantos años David había hecho una gran obra de arte, pero aparte de eso no tenía realmente nada, de modo que cuando Dino le dijo “Te daré todo lo que quieras”, fue a por ello.»

De Laurentiis, que murió en 2010 a los noventa y un años, era un hombre al que costaba decirle que no. Un personaje de aspecto imponente que introdujo a Lynch en el glamuroso mundo del cine internacional, De Laurentiis nació en Nápoles en 1919 y fue un importante paladín del estilo neorrealista de la Italia de la posguerra.

Además de producir los primeros clásicos de Fellini, *Las noches de Cabiria* y *La Strada*, que le valió un Oscar en 1957, tenía un gran repertorio —produjo *Barbarella* de Roger Vadim, y *El huevo de la serpiente* de Ingmar Bergman—, y a lo largo de sus setenta años de carrera produjo o coprodujo más de quinientas películas. Empresario con fama de duro, era aun así una figura muy apreciada y desempeñó un papel importante en la vida de Lynch. «Dino era un fenómeno y un experto en llegar a acuerdos, y apreciaba mucho a David», comentó Fisk.

Llevar *Dune* a la pantalla de cine es como intentar condensar una comilona de Acción de Gracias en un plato precocinado, pero De Laurentiis se mostró persuasivo, y logró que Lynch firmara un contrato para hacer tres películas. «Estoy seguro de que el seductor atractivo de una gran película de elevado presupuesto contribuyó a ello, pero no fue un caso de “Cojo el dinero y me voy a casa”, porque David jamás haría eso —señaló Nicita—. La historia le conmovió y la hizo suya.»

El protagonista de la historia era un joven héroe llamado Paul Atreides, que en la novela está caracterizado como «el durmiente que debe despertar»; eso le llegó a Lynch por motivos obvios. Además, a Lynch le encanta inventar mundos alternativos, y *Dune* implicaba la creación de tres planetas totalmente diferentes e incorporaba una variedad de texturas ricas, secuencias oníricas y fábricas subterráneas. No es de sorprender que aceptara.

Lynch necesitó un año para escribir el guion, que debía adaptarse a la clasificación de menores acompañados, de modo que antes de que hubiera escrito una sola palabra ya le habían puesto cortapisas. Aún más coaccionado por la necesidad de complacer a De Laurentiis —que aborrecía *Cabeza borradora*—, empezó a hablar del guion con

Chris De Vore y Eric Bergren, con quienes había escrito *El hombre elefante*. «David nos invitó generosamente a participar a Eric y a mí como guionistas, y los tres nos dirigimos a Port Townsend y pasamos tiempo con Frank Herbert», recordaba De Vore.

«Nos juntábamos para escribir en una oficina de los estudios de la Universal y finalizamos dos borradores del guion, pero a Dino le pareció que era demasiado largo y que no podía dividirse en dos películas —continuó De Vore—. A David también le pareció que podía acortarse, pero a nosotros nos preocupó alejarnos demasiado de la novela de Herbert. David creía que era importante ser fieles a ella, pero al mismo tiempo quería introducir elementos que no estuvieran en el libro, y nosotros no podíamos ir en esa dirección. Por otra parte, estábamos convencidos de que David debía ser fiel a su visión y lo animamos a serlo.» Lynch redactó cinco borradores más antes de llegar al guion final de ciento treinta y cinco páginas, con fecha del 9 de diciembre de 1983. Aunque ahora afirma que «se vendió» con *Dune*, no fue consciente de ello mientras trabajaba en el guion.

«David está deseando ganar dinero, pero no transigirá y nunca lo ha hecho, de modo que eso no es lo que ocurrió al comienzo de *Dune* —señaló Nicita—. David se mantiene muy puro. En este negocio hay tentaciones, y su éxito alimentó fuerzas que intentaron corromperlo, pero se le han presentado muchas oportunidades para hacer grandes películas con las que habría ganado una gran fortuna y las ha rechazado todas. Le ofrecieron muchos proyectos al principio, cuando creían que haría lo que ellos quisieran, pero tan pronto como se hizo evidente que era un verdadero *auteur*, se agotaron. Las estrellas importantes también querían trabajar con él, pero él no se deja orientar por ellas. Es un artista y no quiere a ningún gran gorila en medio de su visión.»

Lynch se encontraba en Granada Hills escribiendo *Dune* cuando Fisk empezó a tener contracciones el 7 de septiembre de 1982. «David estuvo conmigo en la sala de partos, nunca lo habría conseguido sin él —dijo ella sobre el nacimiento de su hijo, Austin—. Estuve de parto treinta y seis horas, y él me animó y me masajéó la espalda para que se colocara bien el niño.» Lynch tenía ahora dos hijos. En casa también tenía siempre varios proyectos en marcha: durante esos tres años haría incensarios y de esas corbatas de cordón que se atan al cuello con una punta negra o blanca. «Muchos de sus amigos las llevaban», recordaba Reavey.

A finales de otoño de 1982 la agente de casting Elisabeth Leustig viajó a varias ciudades de Estados Unidos buscando un actor joven y desconocido para el papel principal de *Dune*, y encontró a Kyle MacLachlan. Recién licenciado del programa de formación de actores de la Universidad de Washington, MacLachlan actuaba en una producción de *El Tartufo* de Molière en el Empty Space Theatre cuando Leustig llegó a Seattle. «Preguntó por actores de la edad del protagonista y alguien le dijo: “Tienes que hablar con Kyle”. De modo que nos conocimos a finales de ese diciembre en el Four Seasons Hotel y ella me grabó en una cinta», recordaba MacLachlan, que voló a Los Ángeles en 1983 para conocer a Lynch y Raffaella De Laurentiis.

«Había visto *Cabeza borradora* y no sabía qué pensar de ella —continuó—. Mis gustos cinematográficos se inclinan más hacia las películas de capa y espada como *Los tres mosqueteros*, eso es lo que a mí me va, de modo que no tenía ni idea de qué esperar cuando conocí a David. Quedamos en un bungalow de los estudios de la

Universal, y recuerdo que me senté a esperar a que volviera del Bob's. Conducía un Packard Hawk, que era un coche que le encantaba, y cuando entró hablamos de nuestra infancia en el Nordeste y del vino tinto, y entonces dijo: "Aquí tienes el guion. Apréndete las escenas y vuelve, y las filmaremos".»[3]

MacLachlan regresó a Los Ángeles unos días después e hizo una prueba de pantalla en Apogee Productions Inc., del artista de efectos especiales John Dykstra. «Tuvieron que pelearse con mi pelo, que había sido un problema a lo largo de toda mi carrera: había empezado ya en *Dune*. —MacLachlan se rio—. Estaba en aquel enorme espacio con montones de gente alrededor y la cámara me parecía la cosa más grande que había visto nunca, pero en cuanto David llegó me sentí conectado y seguro. Rodamos algunas escenas, entre ellas una en la que tenía que hablar directamente a cámara, y le dije "David, no sé si podré hacerlo", y el replicó "¡Lo vas a hacer genial!". Siempre te daba ánimos.»

Lynch forjó con MacLachlan —a quien llama «Kale»— una amistad que ha sido una de las relaciones fundamentales de su carrera. Han trabajado juntos en dos de las obras más queridas por Lynch —*Terciopelo azul* y *Twin Peaks*— y a MacLachlan lo han descrito como su álgter ego en la pantalla. También se parecen en algunos aspectos importantes. Los dos son abiertos y optimistas, y tienen una vis cómica que les permite operar con tacto fino; los dos exudan una especie de felicidad radiante.

«Regresé a mi hotel y encima de la mesa encontré una botella de Château Lynch-Bages —continuó MacLachlan refiriéndose a su primer encuentro con Lynch—. Cuando David y yo hablamos del vino, él dijo que era uno de sus favoritos y me pareció un detalle que lo hubiera enviado. Yo esperé allí mientras ellos veían la grabación,

luego me llamaron y dijeron “Nos gusta, pero tenemos que cambiarte el peinado y hacer una segunda prueba de pantalla”, y me hicieron volar a México para ello.

»Eso fue en enero y la película estaba en la fase de preproducción, y mientras estuve allí fue el cumpleaños de David. Organizaron una fiesta en su honor y yo me apunté y recuerdo que pensé: Esta gente es realmente agradable, espero que esto salga adelante. Más tarde estaba abajo en el vestíbulo bebiendo una cerveza cuando recibí una llamada. “El papel es tuyo”, me dijeron. Una vez que me contrataron, puse toda mi confianza en que David me guiaría a través del proceso.»

Como todo lo relacionado con *Dune*, el reparto era enorme y había treinta y nueve papeles con diálogo. En ella aparecían, entre otros, José Ferrer, Linda Hunt, Jack Nance, Dean Stockell, Max von Sydow y la primera mujer de De Laurentiis, la estrella de cine italiana Silvana Mangano. Algunos de los actores se divertían claramente con los personajes tan histriónicos que interpretaban. Kenneth McMillan se salta todos los stops como el malo de la historia, y Freddie Jones y Brad Dourif bordan el papel de asesores judiciales raros.

«Cuando conocí a David, lo primero que pensé fue: En mi vida he visto a nadie más pijo —recordaba Dourif—. Pantalones holgados y cazadora, camisa con botones en las puntas del cuello, y una voz que sonaba como la de un Peter Lorre de Filadelfia. Me acerqué a él y le dije: “Hola, soy Brad”. Y él me respondió: “Lo sé. Tengo que hacerte una pregunta: ¿qué opinas de someter a una cirugía a los actores?”. Al parecer quería hacer un corte en la mejilla de un actor e introducirle un tubo por él para crear el efecto de un diente que emite gas. Yo no sabía si hablaba en serio o era una especie de broma interna, pero le oí decirle a Raffaella: “Pero ¿por qué no?”. Ella replicó: “No, y no te

saldrás con la tuya”.

»No vi *Cabeza borradora* hasta que nos la proyectaron en México —continuó Dourif—. Antes de que empezara, él se levantó y dijo: “Vais a ver una película que he hecho yo y espero que no os marchéis de la ciudad”. Yo no tenía ni idea de lo que estaba viendo hasta que de pronto caí en la cuenta de que era una exploración surrealista del terror masculino a la psique y la identidad femeninas. Es una película increíble.»[4]

En el reparto también figuraba el músico Sting, que en aquella época tanteaba la carrera de actor y ya había actuado en cuatro películas cuando conoció a Lynch. «David estaba en Londres haciendo el casting para *Dune* —recordaba—, y coincidí con él en el hotel Claridge’s. Era un gran admirador de *Cabeza borradora* y esperaba que se pareciera un poco al protagonista, pero tenía un aspecto normal y corriente del Medio Oeste, y utilizaba expresiones como “de perlas”. Yo nunca me había considerado un actor, pero había salido en unas cuantas películas y me pareció que le gustaba. “¿Vendrías a México?”, me preguntó, y yo respondí: “Sí, claro”. Estaba grabando lo que resultó ser el álbum más importante de Police, *Synchronicity*, pero tenía el verano libre y lo pasé en México con un traje de goma.»

La primera vez que aparece Sting caracterizado como Feyd-Rautha Harkonnen, una máquina de matar espectacularmente hermosa, sale de una pared de vapor mojado y brillante con lo que describió como un simple taparrabos de goma. «Cuando David me lo enseñó, solté: “No pienso llevarlo”, y él me respondió: “Sí que lo harás”. Esa primera aparición fue motivo de discordia porque yo nunca me había visto a mí mismo en un papel homoerótico, pero con ese taparrabos me pareció que no había otra forma de interpretar la escena, y David

estuvo de acuerdo.»[5]

Después de ir y venir de México durante los seis meses de preproducción, Lynch se preparó para empezar el rodaje de *Dune* en marzo de 1983. Dedicaron dos semanas a ensayar y comenzaron a filmar el 30 de marzo. No se escatimó en gastos, pues la película contaba con un presupuesto de cuarenta millones de dólares, un montón de dinero entonces. Entre los actores del reparto y los miembros del equipo de rodaje había mil setecientas personas trabajando en la película. Cuatro cámaras rodaron de forma simultánea en ochenta decorados instalados en ocho platós, y los exteriores se filmaron en los médanos de Samalayuca de Ciudad Juárez, Chihuahua. Allí empezó el rodaje con cincuenta grados de temperatura; estuvieron dos semanas, y como parte de los preparativos trescientas personas barrieron las dunas. El diseñador de producción Anthony Masters, que hizo *2001: Una odisea del espacio*, se subió a bordo, así como el artista de efectos especiales Carlo Rambaldi, que había creado las criaturas de *Alien* y *E.T.* Era una empresa gigantesca y al principio fue muy divertido.

Al inicio del proyecto Lynch había visitado a Dino De Laurentiis en su villa de Abano Terme, a una hora de Venecia, y la ciudad le causó una fuerte impresión. «A David le encantó Italia y pasamos mucho tiempo en Europa durante ese rodaje, aunque no recuerdo por qué, probablemente por el casting —recordaba Raffaella De Laurentiis—. David era vegetariano, pero le encantó el paté, y recuerdo que siempre estaba comiendo foie-gras.»

En uno de esos viajes Dino De Laurentiis le regaló a Lynch un libro de arquitectura veneciana que resultó ser una importante fuente de

inspiración para la película, cuyo argumento gira en torno a casas reales que combaten por el control de los recursos naturales. Muchas de las escenas tienen lugar en cortes palaciegas elaboradamente ornamentadas, y hay mucha madera tallada y escaleras de caracol. También hay un horroroso mundo industrial subterráneo con drones en marcha que evocan la película muda *Metrópolis*, y el Navegante de la Cofradía, un oráculo amorfo y gigantesco que Lynch describió como un «saltamontes carnosos» y que habla a través de un orificio perturbadoramente sexualizado. También hay detalles sorprendentes a través de toda la película: la familia Atreides tiene un doguillo que los acompaña en su aventura, y cuando la nave espacial se introduce en nuevas galaxias atraviesa el ojo de una cerradura. La combinación de elementos es claramente lynchiana.

«David podía pasarse horas pegando puntos en una pared, y probablemente esa es una de las razones por las que nunca ha querido hacer otra gran película como *Dune* —explicó De Laurentiis—. Un día estábamos en el desierto de Juárez con doscientos extras con trajes de goma. Muchos se estaban desmayando y contábamos con un gran equipo de rodaje, y habíamos hecho un esfuerzo descomunal para llegar a ese desierto, ¡y él estaba ocupado filmando un primer plano del ojo de uno de los protagonistas! Le solté: “¡David, eso lo podemos hacer en un plató! ¡Ya que hemos construido todo esto, filmémoslo!”. Fue lo suficiente inteligente para darse cuenta de que el detalle constituye una parte fundamental de su visión, y desde entonces ha hecho películas que se adaptan a eso.»

Para Lynch aceptar el reto de *Dune* supuso dar un salto, y Sting recuerda que se quedó «asombrado de que David pasara de hacer una pequeña película en blanco y negro a realizar ese enorme lienzo, y me impresionó la serenidad con que lo llevó todo. Nunca tuve la

sensación de que se sintiera abrumado, y caía bien a todo el mundo. Todo fue de perlas hasta el final».

Jennifer Lynch pasó unas cuantas semanas en el plató y la pusieron a trabajar manejando la mano izquierda y la mandíbula inferior del Navegante de la Cofradía. «Recuerdo lo grande que era la producción —comentó—. Debió de ser la primera vez que me di cuenta de que mi padre tomaba conciencia de la magnitud de la empresa. Había mucho dinero y mucha gente en juego.»

Lynch se apunta a todo, y su vida amorosa se volvió cada vez más compleja durante ese período; fue entonces cuando Eve Brandstein entró en escena. Nacida en Checoslovaquia, Brandstein creció en el Bronx y a finales de los setenta se mudó a Los Ángeles y encontró trabajo de ayudante de casting y producción en la televisión para la compañía de Norman Lear. En 1983 se reunió con su amiga Claudia Becker en México, donde estaba haciendo el casting de *Dune*, para disfrutar de unas vacaciones en Puerto Vallarta.

«Una noche Claudia dijo: “Vamos a ver la exposición de la Galería Uno”. Yo no sabía de quién era, y cuando llegamos allí David y yo nos miramos de un extremo al otro de la sala y acabamos dando vueltas uno alrededor del otro. Pero yo aún no había caído en quién era. Después de la inauguración fui con unos amigos a un bar llamado Carlos O’Brian’s, y mientras estábamos allí sentados, él entró con su grupo y se sentó a mi lado. El resto de la velada fue mágica, y nos pasamos toda la noche paseando por la playa y hablando. A la mañana siguiente yo regresaba a Los Ángeles y él a Ciudad de México, y coincidimos en el aeropuerto. Él tomaba un vuelo nacional y yo uno internacional, de modo que estábamos en distintas áreas, y entre nosotros había una cortina, y los dos nos acercamos a ella y empezamos a besarnos. Así es como empezó.»[6]

Entre los grandes talentos de Lynch está la capacidad de concentrarse en lo que tiene delante, y en cuanto ese vuelo procedente de Puerto Vallarta aterrizó en Ciudad de México, todo volvió a girar en torno a *Dune*. «David trabajaba en *Dune* como acostumbra a hacerlo, que es ingeniándose las para ocuparse de todos los aspectos del set de rodaje —recordaba MacLachlan—. Desde las armas y los uniformes hasta los colores y las formas abstractas, la mano de David estaba en el diseño escénico y en los efectos. Su sensibilidad artística estuvo intensamente presente en todo momento.

»Estuve en México de marzo a septiembre de 1983, y lo pasé en grande —añadió MacLachlan—. Me alojé en una casa de Coyoacán y siempre había alguna fiesta. La familia De Laurentiis a menudo organizaba cenas en su casa y yo nunca faltaba.» Era un grupo tumultuoso, a decir de todos; *Dune* era una producción agotadora y la gente se desahogaba como podía. «Era un grupo bastante desenfrenado —comentó Sting—. Rodeado de todos esos grandes actores, yo solo era una estrella de rock que se divertía.»

Mary Fisk era consciente de que Lynch estaba en un entorno en el que nunca se había visto. Dirigía su primera película de gran presupuesto de Hollywood, que es un asunto complicado tanto en el plató como fuera de él. «David era Don Limpio cuando nos casamos, y no fumaba ni decía tacos —dijo Fisk—, pero Raffaella era muy juerguista. Lo llamé una vez y había estado bebiendo gimlets de vodka, lo que me chocó. Era un grupo muy desfasado y creo que él también empezó a salir de copas. Le gustaba el hotel en el que estaba alojado, le llevaba un chófer al trabajo y vivía en una burbuja.»

Maestro de las tareas múltiples, Lynch siempre hace más de una cosa a la vez, y durante su estancia en México hizo el Kit de Pato

(que consideró un fracaso porque la fotografía que tomó salió borrosa) y el Kit de Pollo; las instrucciones para montar el pollo están escritas en español e inglés. Durante el rodaje de la película también lanzó *The Angriest Dog in the World*, una tira cómica de cuatro viñetas protagonizada por un perro atado a un poste que gruñe intentando soltarse. Apareció semanalmente en *L.A. Reader*, y luego en *L.A. Weekly*, donde se publicaría durante los siguientes nueve años, y aunque los dibujos nunca cambiaron, Lynch llamaba todos los lunes para cambiar los pensamientos de los globos. «El humor de la tira se basa en los males del lamentable estado de infelicidad e insatisfacción en que se halla la gente —explicó Lynch—. Hay humor en luchar sumido en la ignorancia, pero también me parece heroico cómo la gente sigue adelante a pesar de la desesperación que a menudo siente.»

Durante la producción de *Dune*, Lynch también tenía una familia que atender. «Vine a ser como una madre soltera mientras David hacía *Dune* —comentó Fisk—, y no era un lugar para llevar a un recién nacido porque le estaba dando el pecho. Fui unas cuantas veces y me acompañó Martha Bonner, que es la madrina de Austin. Austin dio sus primeros pasos en la habitación del hotel de David mientras él lo observaba. David y yo hablábamos mucho por teléfono, pero fue una larga separación y a mí no me gustó.»

En otoño de 1983, cuando Lynch llevaba seis meses de rodaje, Fisk compró una propiedad en Virginia, vendió la casa de Granada Hills y cruzó todo el país con Austin. «Mi hermano me convenció para que me mudara —contó—. Sissy y él vivían allí, y encontré una casa de casi quinientos metros cuadrados que estaba un poco abandonada pero se encontraba en un bonito terreno. “Adelante... confío en ti”, me dijo David. De modo que la compré sin que él la viera siquiera, y me

pasé los siguientes seis meses reformándola.»

Lynch se tomó con calma el traslado, pero a su hija le produjo desazón. «Fue aterrador cuando él se fue a vivir a Virginia —dijo Jennifer Lynch—. Hasta entonces siempre había tenido a mi padre cerca y habíamos estado unidos. Recuerdo que le escribí a Virginia: “Tengo miedo de no volver a verte”, y él me respondió: “¿Estás de broma? ¡Hablares a menudo!”. Y es cierto que me llamaba a todas horas de la noche solo para hablar. Aun así era horrible, además de triste. Aunque en realidad yo lo veía más que Mary y Austin, porque él pasaba mucho tiempo en Los Ángeles.»

El rodaje de *Dune* terminó el 9 de septiembre de 1983, pero Lynch pasó cuatro meses más en México trabajando en las maquetas y los efectos especiales. Para entonces los efectos de la enormidad del proyecto empezaban a hacerse sentir. «Nunca tuve la sensación de que David fuera infeliz mientras la rodamos, pero yo era un chico de veinticuatro años absorto en sí mismo entonces, de modo que no me daba tanta cuenta como ahora de lo que le ocurría a la gente a mi alrededor —comentó MacLachlan—. En ese momento todo parecía ir bien. Trabajar con actores siempre era motivo de alegría para él, pude comprobarlo entonces y sigue siendo cierto ahora. Pero recuerdo oírle decir “Esta empresa es muy grande”, y creo que se cansó. David seguía filmando cosas con la segunda y la tercera unidad mucho después de que yo acabara mi trabajo.»

A comienzos de febrero de 1984 Lynch se marchó por fin de México y se instaló en un modesto piso de Los Ángeles Oeste, donde vivió los siguientes seis meses mientras se montaba la película. Brandstein estuvo en su vida durante ese período y recuerda: «David me veía disfrutar de la vida del arte, que era algo que él anhelaba. Crear y hacer arte era todo para él. Hablábamos mucho de arte y

espiritualidad, y él hizo que me sintiera bien acerca de ser artista y me ayudó a avanzar en este sentido. Pero nuestra relación nos causaba a ambos un conflicto emocional. David no quería hacer daño a Mary e intentaba continuamente compensar las cosas, porque deseaba estar en ambos lugares. Quiere una relación que exista en un emocionante estado de excitación, pero también quiere la comodidad de la vida doméstica, algo tan propio de granjero del Medio Oeste. Necesita ambas, y ese ha sido el marco de su vida y el motor de su creatividad. Yo me habría casado con David al instante, pero él no estaba libre, y yo sentía una especie de vacío, de modo que en 1985 conocí a otra persona y pasé página».

Lynch es como hierba gatera para las mujeres, y eso es algo que ha sido una constante en su vida. «No hay malicia en mi padre, y no obra así por egoísmo; no es eso —dijo Jennifer Lynch—. Siempre ha estado loco por los secretos, las travesuras y la sexualidad, y es pícaro y ama sinceramente el amor. Y cuando te ama, eres el ser más amado del mundo, y él está feliz y obnubilado y tiene ideas y se vuelve creativo y todo es absurdamente romántico.»

Fisk siempre había sido consciente de este aspecto de Lynch, pero no se vio preparada para abordar la situación en Los Ángeles. «David iba y venía de Virginia a Los Ángeles mientras montaba *Dune*, y durante ese período me dijo que estaba muy preocupado por nuestro matrimonio —recordaba Fisk—. Mi hermano me dijo que creía que tenía una aventura amorosa, pero yo no quería pensar en ello. Asistí a la fiesta de fin de rodaje, y al ver a todas las chicas encima de él, recuerdo que pensé: Qué extraño es esto. Pero luego pensé que así era como sería en el futuro.»

El montaje preliminar de *Dune* —que Lynch proyectó una vez en México— duraba cinco horas. Lynch pretendía reducirlo a casi tres,

tal como se refleja en el séptimo borrador del guion. El montaje final con que se estrenó era de dos horas y diecisiete minutos. De más está decir que una parte considerable de la película acabó en el suelo de la sala de montaje, y se vio obligado a hacer concesiones que lamentaría. Los meses en Los Ángeles fueron duros para él. «Llevo un año y medio con *Dune* y tengo una sensación de profundo horror —confesó—. Pero he aprendido mucho sobre hacer películas y sobre el negocio de Hollywood.» En el documental de la BBC de 2001 *The Last Movie Mogul*, Dino De Laurentiis admitió que «destrozamos *Dune* en la sala de montaje». Como fue De Laurentiis quien tuvo la última palabra sobre el corte final, cabe suponer que ese plural es mayestático.

«Si David hubiera tenido control sobre el montaje final, la película no habría sido mejor —dijo Raffaella De Laurentiis—. Yo vi su versión, y duraba cinco horas y era impenetrable, si conseguías no dormirte.

»El error más grande fue ser demasiado fieles al libro —añadió—. Nos pareció que no podíamos jugar con algo como *Dune*. Pero una película no funciona como un libro, y tienes que comprenderlo desde el principio.»

Distribuida por la Universal, *Dune* se estrenó en el Kennedy Center el 3 de diciembre de 1984. «Fue un acontecimiento importante —recordaba Fisk—. Dino nos consiguió invitaciones para la Casa Blanca y asistimos a una cena oficial en la que conocimos a Ronald Reagan [un presidente al que Lynch admiraba] y a su esposa Nancy, y Andy Williams también estaba allí cantando. Esa fue la parte divertida de *Dune*. Luego los críticos fueron a por ella y la destrozaron, y con ella destrozaron a David.» Las críticas fueron casi unánimemente negativas. Roger Ebert y Gene Siskel la calificaron de

«la peor película del año», y Richard Corliss, de la revista *Time*, aseguró que era «tan difícil como un examen final». Lynch ya tenía escrita la mitad del guion de *Dune II* cuando la estrenaron, pero después del fracaso de la primera parte la franquicia se canceló.

La película también tuvo apoyos importantes. Al escritor de ciencia ficción Harlan Ellison le encantó, y Frank Herbert, en la presentación de su colección de relatos cortos *Eye*, de 1985, declaró: «Lo que ha llegado a la pantalla es un espectáculo visual que empieza como la novela, y a lo largo de él oyes mi diálogo». Levacy recordaba: «David tenía una buena relación con Frank Herbert, y el hecho de que este quedara satisfecho con su interpretación del libro y diera su aprobación a la película fue importantísimo para él».

MacLachlan —que aparece en casi todos los fotogramas de la película— no sabía qué pensar acerca de su primera aparición en la pantalla. «Me muero de vergüenza cuando me veo, porque era totalmente nuevo para mí actuar delante de una cámara —comentó—. Pero en ciertos aspectos funciona, porque yo interpretaba un personaje que pasa por un período de inmadurez juvenil, y de pronto lo ponen a prueba y tiene que madurar y convertirse en un líder. Supongo que me pillaron en el momento adecuado, porque yo era muy inexperto cuando hice esa película.

»De todos modos, creo que David hizo un gran trabajo —añadió—. En el fondo era imposible recrear el intrincado mundo que había inventado Frank Herbert, porque sucedían demasiadas cosas en el libro. Pero puedo disfrutar viendo *Dune* por el profundo impacto de los elementos visuales y por el hecho de que David fue capaz de imprimir su visión en ese material. Los Harkonnen, el vagón de tren que se introduce en el palacio... Dios mío, es genial. Diría que es una obra maestra defectuosa.»

Reflexionando sobre la película, Sting observó: «Tal vez fuera un error condensar todo el libro en un solo largometraje, y en la gran pantalla me pareció un tanto abrumador, pero para mí curiosamente se sostiene en una pantalla más pequeña. En el fondo, la obra de David siempre me ha parecido absorbente. Como Goya y Francis Bacon, tiene una visión que puede resultar inquietante, y todo lo que hace está imbuido de una sensación de alteridad. Tiene una visión y es seria, no tiene nada de frívola. Siempre me alegra verlo en el mundo haciendo lo que hace y agradezco formar parte de su canon».

Después del estreno de *Dune*, Lynch volvió a la casa que Fisk había comprado en el condado de Albemarle, en las afueras de Charlottesville, Virginia, y se concentró en la que había decidido que sería su siguiente película. «Dijo “No quiero hablar de *Dune*”, y no hablamos, y él siguió adelante y revisó por última vez *Terciopelo azul* —dijo Fisk sobre Lynch, que escribió el guion escuchando la *Sinfonía n.º 15 en La mayor* de Shostakóvich—. David era una persona sumamente disciplinada y eso explica en parte sus logros. Se sienta y escribe durante dos horas, y aunque hay días que no le sale nada se queda allí sentado las dos horas de todos modos. Luego pinta dos horas. Pasa de un proyecto a otro, lo que probablemente le viene de sus padres y de su pasado como Eagle Scout. David tiene todo un don para expresar cosas.»

Lynch estaba impaciente por dejar atrás *Dune*, pero su relación con los De Laurentiis siguió siendo estrecha. «David está obsesionado con las partes del cuerpo —recordaba Raffaella De Laurentiis—, y cuando tuve que hacerme una histerectomía después de *Dune*, me preguntó: “¿Te vas a hacer una histerectomía? ¿Puedes darme tu útero?”. Le dije que sí, que por qué no, y pedí en el hospital que me lo dieran, pero ellos me miraron como si me hubiera vuelto loca y se

negaron. De modo que le pedí a mi hijastro que fuera al carnicero y consiguiera el útero de un cerdo, lo metimos en un tarro con formaldehído, le puse mi brazalete del hospital, y se lo di a David. Alguien me dijo que lo tuvo en el congelador durante años, y en una ocasión pasó por la aduana con el tarro. Una de sus mujeres probablemente lo tiró a la basura.»

Dino De Laurentiis, por su parte, nunca perdió la fe en Lynch pese a las dificultades que tuvo la película, y cuando las cosas se calmaron después del estreno, le preguntó qué quería hacer a continuación. Lynch le habló de *Terciopelo azul*. A esas alturas había vencido el *turnaround* o plazo de entrega que había firmado con la Warner Bros. sobre un primer borrador de *Terciopelo azul*, y los derechos del guion volvían a estar en manos del estudio. De Laurentiis llamó al presidente y le compró de nuevo los derechos. Lynch dejó claro que, si la hacían juntos, quería tener el control sobre el montaje final, y De Laurentiis accedió con la condición de que se bajara el sueldo y redujera el presupuesto a la mitad. «David quería a Dino —dijo Fisk— porque le dio la oportunidad de hacer *Terciopelo azul*.»



Lynch y la actriz Alicia Witt en el plató de *Dune*, 1983. Cortesía de Universal Studios Licensing LLC. Fotografía de George Whitear.



Kyle MacLachlan, Raffaella De Laurentiis y Lynch en los Estudios Churubusco, c. 1983.
Fotografía de Mary Fisk.



Lynch en uno de los exteriores de *Dune*, 1983. «Nos refugiamos en El Paso y todas las mañanas cruzábamos la frontera pasando por la pequeña y aletargada ciudad de Juárez y nos adentrábamos en las dunas. Estuvimos bastante tiempo allí. Juárez era un lugar muy tranquilo entonces.» Cortesía de Universal Studios Licensing LLC. Fotografía de George Whitear.

Firmé con Rick Nicita porque me caía bien como persona. Además de no ser el típico agente, tenía a Sissy Spacek entre sus representados y confié en él por ese motivo. Creo que fue su secretaria quien pasó a máquina *Ronnie Rocket* después de que yo terminara de escribirla a mano, así que en cierto modo le conocía desde mucho antes de que se convirtiera en mi agente. Rick jamás intentó forzarme a ir en una dirección determinada.

Después de *El hombre elefante*, supongo que podría haber hecho *Ronnie Rocket* porque Mel me consiguió algo de dinero, pero lo cierto es que no era ni de lejos suficiente. No logro recordar por qué no hice *Frances*, aquella película sobre Frances Farmer. Por esa época George Lucas estaba preparándose para rodar la tercera entrega de *Star Wars*, y alguien me llamó para preguntarme si quería ir a hablar con George. Cerca de los estudios de la Warner Bros. había un sitio llamado Egg Company. Me dijeron que fuera allí y que me entregarían un sobre con una tarjeta de crédito, una llave, un billete de avión y varias cosas más. Aterricé en San Francisco, y en un coche de alquiler conduje hasta un

sitio llamado Sprocket, que si no recuerdo mal era una de las empresas de Lucas. Entro allí, me presentan a George y él empieza a hablarme de *Star Wars*. Me sentía en cierto modo halagado, pero no sé muy bien por qué fui, ya que *Star Wars* no es mi onda. En fin, el caso es que mientras él hablaba empecé a sentir dolor de cabeza, y la cosa fue a más. Seguimos charlando un rato y después montamos en el Ferrari de George y fuimos a almorzar a un sitio de ensaladas. Para entonces tenía la cabeza a punto de estallar y solo pensaba en largarme de allí. Desde el aeropuerto telefoneé a Rick; me encontraba fatal y tenía que decírselo antes de subir al avión. «Rick —le dije—, no puedo hacerlo. Me he sentido presionado a decirle que sí a George, ¡pero no puede ser!» Y él dijo: «David, tranquilo. No tienes por qué hacerlo». Luego llamé a George, le di las gracias y le dije que prefería que dirigiese él la película porque era su rollo. George Lucas es uno de los grandes creadores; tiene un toque propio y es un ser humano muy especial, pero yo no me veía metido en *Star Wars*.

Un productor llamado Richard Roth me sugirió hacer una adaptación de la novela *El dragón rojo*, y cuando rechacé su proposición dijo: «¿Qué otra cosa tienes por ahí?». Le contesté que tenía una película llamada *Ronnie Rocket*, pero él dijo que ese rollo no le iba y me preguntó qué más tenía. «Todavía no está a punto, pero estoy dándole vueltas a una idea», y empecé a hablarle de *Terciopelo azul*. «Ah, pues suena muy interesante», dijo.

Me llevó a la Warner para que le hiciera un resumen a un tipo (no recuerdo quién era), el cual imagino que me dio algo de dinero para escribir un guion, porque la Warner acabó teniendo los derechos. Les hice dos borradores y ninguno de los dos les gustó. Es comprensible, puesto que el guion no estaba terminado.

Luego me enteré de que Dino De Laurentiis quería verme para hablar de una cosa llamada *Dune*. Yo creí que decía «June», porque no tenía ni idea de qué era *Dune*, pero mis amigos me lo aclararon: «Hombre, si es el mejor libro de ciencia ficción que se ha escrito jamás». Bueno, pensé, iré a ver a Dino, y seguro que acabo con un dolor de cabeza de campeonato, basándome en lo que me habían contado de él. Voy a las oficinas que tiene en Beverly Hills y la recepcionista, que era guapísima, me trata con gran amabilidad. Después entro en el despacho de Dino, nos saludamos, Dino me dice que tome asiento y cuando lo hago detecto, con el rabillo del ojo, que hay alguien sentado en penumbras: es Dino Conti, uno de los amigos de Di Laurentiis. Yo no sabía qué hacía él allí, pero me dieron muy buena espina los dos y me ofrecieron un cappuccino que era el mejor que había probado hasta entonces. Un tal Enzo, el barbero de Dino, y la mujer de Enzo, Conchetta, se encargaron de prepararnos el aperitivo. Enzo le cortaba el pelo a Dino, y cuando este tenía sus oficinas en Wilshire Boulevard, dentro había una barbería y de vez en cuando yo iba a que Enzo me cortara el pelo. Era un barbero

absolutamente increíble. Había estudiado peluquería en Italia. Era su «rollo».

Fui conociendo a Dino. No era de familia rica, y al principio quería ser actor. Un día tenía una prueba a la que debía presentarse con traje y lo más elegante posible. Dino tenía un traje pero no zapatos buenos, y mientras iba andando a la estación para tomar el tren pasó frente a una zapatería. Entra y le dice al hombre: «Voy a una prueba, no tengo dinero pero necesito unos zapatos», y el tipo le dijo: «Muy bien, llévese unos». Dino le pasó dinero a aquel hombre durante el resto de su vida.

En los años cincuenta y sesenta, Dino trabajaba en Roma, y los fines de semana —esta sí que es buena— tomaba un tren hacia el norte, hasta la frontera con Francia, y luego bajaba en una estación e iba a un pueblecito a orillas del Mediterráneo. Había pinos piñoneros y Dino bajaba a pie por un largo camino particular que describía una curva hasta una mansión con cala propia. Le Corbusier murió nadando en esa cala. Es de locos. Fui a ver la tumba de Le Corbusier, que está en esa zona. La diseñó él mismo en un cerro con vistas al mar y era una cosa preciosa. Volviendo a Dino: tienes tu negocio cinematográfico en Roma y una casa en Montecarlo, o donde fuera. Imaginaos qué estilo de vida. Una maravilla.

Cuando rememoro la época en que empezaba a conocer a Dino, es como si estuviera hechizado. Es que Dino tira siempre para adelante: es como un camión Mack en

italiano. No solo tenía una energía tremenda, sino que era un encanto de persona, amaba la buena vida, siempre rodeado de comida estupenda, siempre en lugares preciosos y viajando a lo grande y metido en grandes proyectos. En parte, pues, lo que me sedujo fue frecuentar el mundo en que Dino se movía. Pero que nadie se engañe: me encantaban Dino y Raffaella, y Silvana Mangano, y sus hijas Veronica y Francesca, y durante un tiempo me consideré uno más de la familia, por decirlo así. En lo único en lo que Dino y yo no congeniábamos era en el cine. A Dino le encantan las películas, pero no las que me encantan a mí, o sea que teníamos un dilema. Un día dijo: «Ese Lynch hizo *Cabeza borradora*, que es una basura, y *El hombre elefante*, que es muy buena». Dino necesitaba al director de *El hombre elefante*.

Dino estaba con Silvana en su casa de Abano Terme, en Italia, y ella está haciendo eso que llaman fangoterapia: se mete uno en un cuarto de baño especial, la bañera es enorme y hay unos grifos preciosos, fantásticos, con mangueras, y enfermeras de uniforme blanco yendo de acá para allá. Parecía 8 ½... bueno, no, porque faltaba Claudia Cardinale. El caso es que Dino me llamó para que fuera allí, y cuando llego me dice: «David, te voy a llevar a Venecia». Subimos a un coche y somos Raffaella, yo en medio, Dino y el exmarido de Raffaella. Conducía un tipo robusto, sin nuca —era como unos hombros con sombrero—, agarrado al volante como si le fuera la vida en ello. El

intermitente para girar a la izquierda estuvo encendido todo el viaje. Debía de tener el pie de plomo macizo, porque mantuvo el acelerador a fondo todo el rato; se arrimaba al coche de delante, lo adelantaba a doscientos por hora y parecía que volábamos en vez de rodar. El viento se colaba en el coche porque Raffaella se mareaba y saca la cabeza por la ventanilla. Llegamos a Venecia y tomamos un atajo que Dino conoce para ir a la plaza de San Marcos. Una vez allí subimos a una embarcación para ir hasta donde se hospedó Hemingway, un sitio lleno de magia. Después comemos en un restaurante donde hay una escultura del escritor, y de regreso el agua del canal era negrísima y las mansiones parecían surgir del agua. Ese viaje me dio muchas ideas para *Dune*. Le hablé a Tony Masters de lo que había visto en Venecia, porque fue impresionante.

Dune es una historia sobre la búsqueda de la iluminación, y si la hice fue en parte por ese motivo, pero sabía también que estaba metiéndome en algo que en cierto modo tenía que pasar; desconocía cuál era la razón, pero estaba metido en ello. Les pedí a Chris De Vore y Eric Bergren que colaborasen conmigo en el guion porque habíamos trabajado antes juntos y me caían muy bien, aparte de que a ambos les encantaba el libro. Chris, Eric, Federico (el hijo de Dino) y yo fuimos a Port Townsend y pasamos un día con Frank Herbert. Frank y su mujer, Beverly, fueron muy amables; básicamente charlamos. Ni siquiera sé si llegamos a hablar del libro. Cuanto más me

metía en la obra, más complicada me parecía, y como Dino no quería hacer tal o cual cosa, intuí que aquello podía ser un desbarajuste. Está la pared-escudo, luego están los escudos, luego tienes una cosa que pertenece a una cultura y otra que pertenece a otra, y al mismo tiempo va de la yihad y de muchas cosas más. Un follón. Pero ese día con Herbert y su mujer fue muy agradable. Yo tenía que volar a Los Ángeles aquella noche, y Federico volaba a Seattle para tomar luego otro avión hasta Alaska. Como mi vuelo salía antes, Federico me acompañó hasta la puerta de embarque, un bonito detalle de su parte. La gente decía que Federico era tan guapo que las mujeres se morían solo de verle. En ese viaje a Alaska, Federico conoció a la piloto con quien moriría ese mes de julio en un accidente de avión.

Tardé muy poco en darme cuenta —una vez que nos pusimos a escribir juntos Chris, Eric y yo— de que cada cual tenía una idea distinta de lo que era *Dune*. Para entonces, yo ya sabía qué le gustaba a Dino y qué no y sabía que sería una pérdida de tiempo enfocar el guion de la manera que Chris y Eric querían, porque Dino por ahí no iba a tragar. A él que no le fueran con abstracciones ni poemas ni hostias: él quiere acción. Me supo mal ver marchar a Chris y a Eric, porque ambos contaban con trabajar en *Dune*, pero el caso es que seguí adelante yo solo con el guion. No recuerdo que Dino dijese ni una palabra sobre el guion, aparte de que le gustaba o «Esto no

entiendo». No era hombre de ideas ni ocurrencias; se limitaba a reaccionar ante las cosas. Dino quería hacerse rico, y eso no me suponía ningún problema; Dino era así y punto.

Estábamos buscando en Los Ángeles y Nueva York alguien que pudiera hacer el papel de Paul Atreides, pero no encontramos a ningún actor adecuado, y entonces Dino dice «Bien, tendremos que empezar a mirar en ciudades menos importantes», y una mujer de Seattle recomendó a Kyle y nos envió una foto. Una cosa llevó a la otra; vino Kyle, y de todos los que yo había conocido hasta entonces era el único que sobresalía. A ver si me explico: Kyle es un gran tipo, pero además es un gran actor. Kyle tiene las dos cosas. Ahora tocaba que fuera a entrevistarse con Dino en el bungalow número 9 del Beverly Hills Hotel. Dino siempre se hospedaba en el mismo bungalow, manías suyas, y aquello más que un bungalow parecía un transatlántico. Dino le hizo hacer una prueba a Kyle y todo fue perfecto. Después le hizo hacer otra sin camisa en una escena de pelea, para ver qué tal... los italianos y las pelis de acción, ya se sabe: la estética del tío cachas. Kyle pasó la prueba y le dieron el trabajo.

Raffaella y yo estábamos en México para echar un vistazo a los Estudios Churubusco, y ella contrató a un árabe que tenía un helicóptero con rotor de reacción para ir a ver paisajes que pudieran representar un planeta extranjero. El helicóptero era descomunal, y el tipo nos

llevó a un sitio que era todo roca basáltica hasta donde alcanzaba la vista, salvo algún que otro cactus asomando la nariz. Un paraje de lo más misterioso y de una rara belleza.

Bueno, pues estábamos en esos estudios y veo a Aldo Ray en el bar, y me pareció perfecto para hacer de Gurney Halleck. Hablamos, le dije que me gustaría contar con él y se puso muy contento. Cuando Dino se enteró de que yo quería a Aldo Ray, dijo: «¡Pero si va todo el día mamado!». «Bueno —dije yo—, le hacemos venir y vemos si puede hacerlo; el papel le va que ni pintado.» Aldo vino y se presentó con su hijo Eric, que entonces tendría unos diecisiete años. [El actor Eric Da Re aparecería luego en las dos primeras temporadas de *Twin Peaks*.] Llego al estudio por la mañana y me dicen: «Aldo está en la habitación verde». Fui para allá. No eran ni las nueve de la mañana y me lo encuentro tirado en el sofá después de haber estado bebiendo toda la noche, y al pobre Eric sentado al otro lado de la habitación, la cabeza gacha, alicaído. Acerqué una silla, me senté delante de Aldo y le dije: «¿Puedes hacerlo, Aldo?». Y él dijo: «No».

Estuvimos buscando exteriores para la película y al final Dino encontró un sitio baratísimo. Estaba en México, y en aquel entonces México era un lugar fantástico. Ciudad de México es la ciudad más romántica del mundo. Quien no haya estado allí no se lo va a creer, pero cualquiera que haya visitado la ciudad me dará la razón. En primer lugar, la luz y los colores son de ensueño. El cielo estaba

absolutamente negro y unas bombillas pequeñas iluminaban preciosas paredes pintadas de verde, rosa o amarillo. Los edificios son de colores y tienen esa pátina que dan los años; por la noche todo estaba negro, pero veías esa especie de embudos de color allá donde la luz daba en las paredes. Era una ciudad verdaderamente poética, y los pintores jóvenes locales estaban haciendo cosas increíbles. No había cárteles de la droga, la gente era simpática y de trato fácil a pesar de que los dirigentes del país les estaban dando por culo a base de bien y robándoles el dinero. Cuando un presidente perdía las elecciones, arramblaba con todo el dinero que podía y se construía un castillo en España, y la gente más o menos lo aceptaba.

No sé si Dino llegó a ir a Churubusco —no recuerdo verle en los estudios—, pero Raffaella le seguía la corriente porque son tal para cual. Raffaella era todo un personaje. Además de listísima, era muy eficiente, no se andaba con chorradas, como productora era muy convincente y tenía el mismo talante que Dino, pero en mujer. Me encantaba Raffaella. Había gente de todas partes del mundo en el equipo. Italianos, británicos, alemanes, algún español... un poco de todo. Y verdaderos cosacos de la bebida, de eso también había, y fiestas por un tubo. Una vez llegué a casa muy tarde. Quería llamar a Mary y estaba superborracho, y por alguna razón me metí en la bañera totalmente vestido. No recuerdo por qué me metí en la bañera; el caso es que estaba allí dentro y tuve que hacer un gran esfuerzo de

concentración para marcar cada uno de los dígitos. Luego tuve que cerrar los ojos y concentrarme todavía más para parecer sobrio mientras hablaba con ella. Salí airoso de la prueba, pero creo que después vomité.

Charlie Lutes me explicó que, en México, para ducharse, había que tomar primero un sorbo de vodka, retenerlo en la boca, ducharse y, una vez cerrado el grifo, escupir el vodka. De lo contrario el agua de la ducha se te metía en la boca y era como bebérsela. Yo así lo hice cada mañana y nunca tuve arcadas, mientras que el resto de la gente sí. Raffaella me dijo que la mitad del equipo no hacía acto de presencia porque la gente estaba todo el día vomitando.

Los Estudios Churubusco tenían entonces ocho grandes platós —creo que perdieron la mitad por un proyecto urbanístico— y nosotros los llenamos dos veces. Como aquello era muy grande y muy extenso, yo disponía de una moto de tres ruedas para ir de un set a otro y controlar el rodaje; iba a todas partes en moto porque había cuatro equipos trabajando a la vez. Una locura. ¡Y qué preciosidad, joder, aquellos decorados! Los artesanos locales eran buenísimos, hasta el punto de que la parte trasera de los decorados era tan bonita como la de delante. Los construían en madera de caoba filipina: una cosa impresionante. Había al menos ochenta decorados, algunos de ellos realmente complicados. Tony Masters hizo un trabajo fabuloso. Conseguía resultados mágicos. Él quería que el diseño fuera un poco más ciencia ficción, pero aquel

paseo que hice por los canales de Venecia fue decisivo; le hablé de ello a Tony largo y tendido y al final lo enfocamos por ahí. Las naves espaciales de la película eran el no va más. Combinaban bronce, plata, cobre, latón y peltre, más un poco de oro: una cosa impresionante. Carlo Rambaldi diseñó el Navegante de la Cofradía. Yo quería que fuese como un saltamontes gigante. Es lo que pone el guion y ese fue el punto de partida. Hablé de ello con Carlo, pero es muy curioso: si uno mira *E.T.*, está viendo a Carlo Rambaldi. La gente se esculpe a sí misma, y la cara del Navegante de la Cofradía es un poco Carlo Rambaldi.

Dino contrató a un tal Barry Nolan para los efectos fotográficos especiales. Resulta que Barry es un gran tipo que sabe muy bien el terreno que pisa y, teniendo en cuenta las circunstancias, hizo un trabajo excelente. Dino entrevistó a un montón de gente antes de decidirse por Barry, y Barry era el más barato. Es probable que Dino le apretara las putas tuercas para que le hiciera un presupuesto todavía más barato, o sea que Barry debió de ganar muy poco dinero por el trabajo. Dino era capaz de exprimir al más pintado.

El mundo de la Casa Harkonnen, aquella cosa industrial, fue muy divertido de diseñar. Los Harkonnen vivían sin techo que los cubriera, su mundo se fundía con la oscuridad, y luego estaban los trenes aquellos sobre plataformas, o sea que molaba bastante. El barón Harkonnen podía flotar y pasar por encima de las paredes,

y eso que las paredes eran muy altas. Una vez estábamos dentro de la habitación del barón y había como sesenta personas en un decorado, el plató era enorme y las paredes tendrían algo así como treinta metros de alto, si no más. Una muralla. Total, la gente rondando por allí durante una pausa en el rodaje y de pronto se oye un ruido bestial. Por lo visto, a alguien se le habían caído del andamio unos alicates de los gordos; si llegan a darle a alguien lo matan seguro. Luego oímos correr a alguien allá en lo alto, y es que si pillaban al operario se quedaba sin empleo.

Un día estábamos rodando algo que requería control de movimiento, en otras palabras, hacer varios pases diferentes por diferentes motivos y cada pase idéntico al anterior. Hay gente que hace cosas de control de movimiento valiéndose de ordenadores y mecanismos que duplican lo que acabas de rodar, pero nosotros estábamos en Ciudad de México y no disponíamos de ese material. Resumiendo, estamos a punto de rodar una cosa que implica movimiento de *dolly* y una grúa, y me giro y veo aquel invento que parece un tren de juguete —unos raíles finos, finos—, el suelo todo lleno de polvo y el trenecito armado con esparadrapo, cable eléctrico y alambre de espino. Los materiales eran de lo más primitivo: goma de mascar, gomas elásticas, palos, ¡y aquel era nuestro equipo de control de movimiento! Funcionó, sí, pero cuando el presupuesto es de cuarenta millones de dólares no te esperas algo así.

Lo que dijo Brad Dourif es verdad. Yo quería que Jürgen Prochnow se operara para una escena de la película. Así se lo dije a Jürgen, pero creo que él ni siquiera consideró esa posibilidad. A ver, yo me toco las mejillas y ahí no hay mucha carne que digamos, o sea que un agujerito en la mejilla no es para tanto. Ahora viene lo bueno. Duke Leto —Jürgen— está tendido encima de una mesa y tiene en la boca un diente venenoso, y debe partir el diente a fin de expulsar el gas venenoso que acabará con el barón Harkonnen, pero está enfermo y delira. Habíamos hecho un montaje para rodar la escena, pero pasa que solo se podía rodar desde un determinado ángulo. Había un tubo que le subía por un lado de la cara y luego giraba y le entraba en la boca y luego giraba y subía otra vez, todo ello pegado con cinta adhesiva a la cara de Jürgen. Estábamos rodando desde el lado desde el que no se veía el tubo pero sí cómo salía el gas, y era la primera toma. El tío allí tendido y entonces aprieta los dientes y expulsa un gas de colores. La toma quedó bien, pero en cuanto dije «¡Corten!», Jürgen se levanta de un salto, empieza a chillar, se arranca aquella cosa de la cara y sale corriendo del plató. El tío se metió en su caravana y no quiso volver a salir, de lo cabreado que estaba. El vapor, o lo que fuera que pasaba por dentro de aquel tubo, estaba muy caliente, y el plástico se calentó tanto que le quemó la cara de mala manera. Tuve que ir a calmar los ánimos y decirle que lo sentíamos muchísimo, pero Jürgen se negó a rodar la escena otra vez. Esa única

toma fue la que utilizamos.

Terminado el rodaje y después de estar un año y medio allí, volvimos a Los Ángeles para editar *Dune*, y en ese período tuve tres o cuatro casas diferentes en Westwood. No sé por qué me mudé tantas veces. En ningún momento aborrecí estar en México y, sin embargo, de regreso en L.A. me entró un calentón, porque cuando nos metimos en la sala de montaje la suerte ya estaba echada. Fue horrible, horrible de verdad, una auténtica pesadilla lo que le estaban haciendo a la película para ajustarla a las dos horas diecisiete minutos que querían que durase. Se truncaron escenas y se añadieron voces en off susurradas, pensando que el público no entendería nada de lo que estaba pasando. Algunas de las voces en off sobran claramente, mientras que faltan algunas escenas importantes. Espantoso. Pero hay que entender una cosa: para el productor significa dinero. Esto es un negocio, y si la película dura más de dos horas diecisiete minutos, las salas de cine pierden un pase. Esa es la lógica y uno tiene que atenerse a esa cifra, no importa que te cargues la cinta. Yo adoraba a Dino. Como persona era fantástico, me trataba como a un hijo, toda su familia era una delicia y me encantaba estar con ellos. Pero Dino piensa de una manera diferente a la mía. Imaginaos tirarse horas y horas pintando un cuadro y que luego venga alguien, corte el lienzo por aquí y por allá y deseche lo que le parece que sobra; ya no es tu cuadro. Y *Dune* no era mi película.

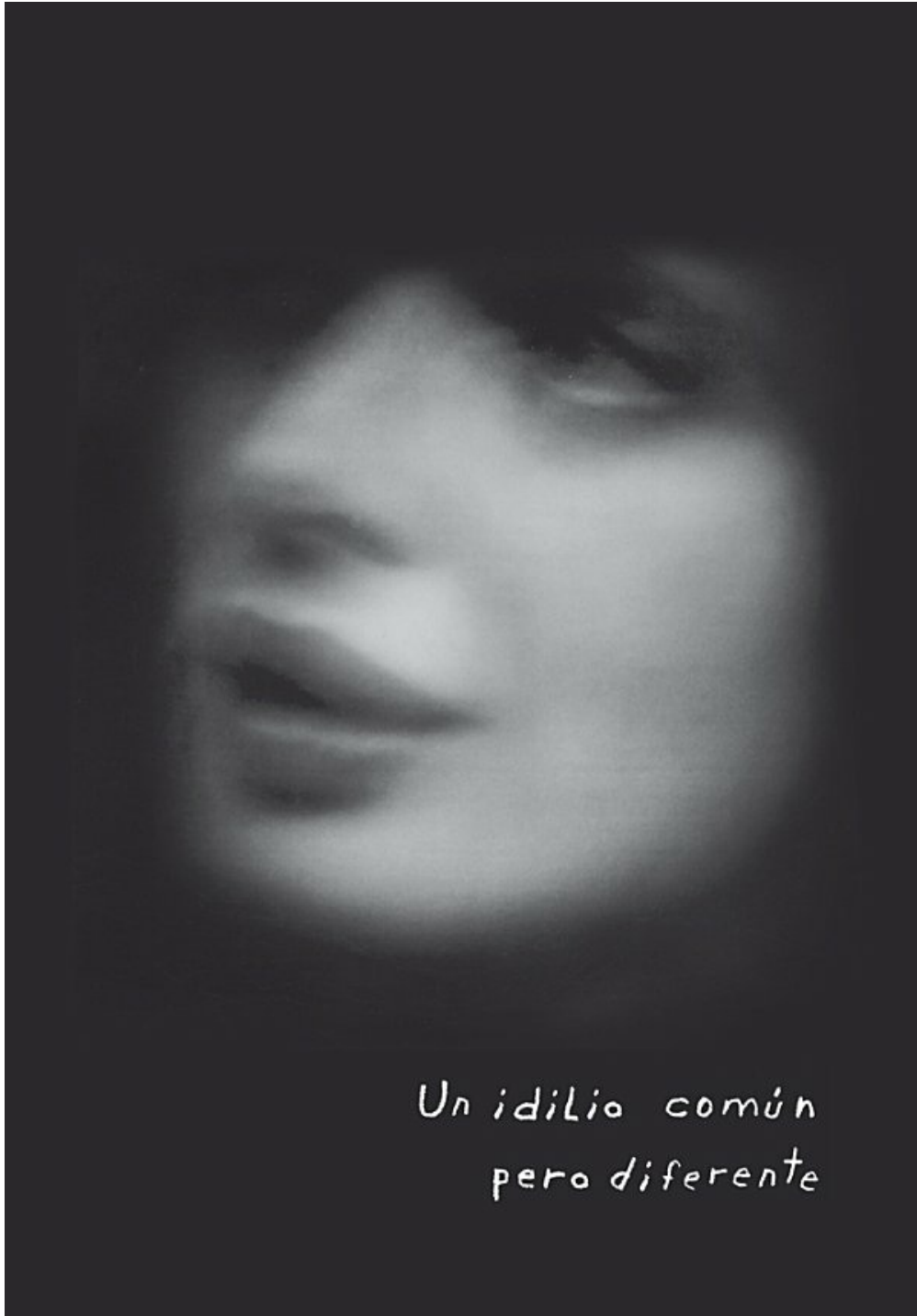
Después de ver una copia final del film, que a Mary le pareció bien, organizaron una fiesta, y en esa fiesta hubo pelea de chicas. No puedo decir si se produjo contacto físico, pero puede que un poquito sí. Luego proyectaron la película en la Casa Blanca, y yo asistí con Mary Fisk, Raffaella y el marido de esta. Mary y yo charlamos un rato con Nancy y Ronald Reagan; él mostró mucho interés en hablar de *Dune*, de cine y tal, y luego bailamos todos. He borrado de mi mente la experiencia de aguantar la película allí sentado, y no leí una sola reseña cuando se estrenó.

Más adelante quisieron hacer una adaptación de *Dune* para televisión y me pidieron que me encargara yo, pero les dije que ni hablar. No he visto lo que hicieron y prefiero no verlo; sé que añadieron cosas que yo había rodado y que metieron más narración. He pensado en qué pasaría si revisara todo el material que rodé para ver si se puede sacar algo interesante, pero yo siempre supe que Dino tenía el *final cut* —es decir, la última palabra— sobre *Dune*, o sea que empecé a venderme antes incluso de iniciarse el rodaje. Sabía que Dino aceptaría ciertas cosas y no aceptaría otras, y empecé a venderme. Lo admito, fue patético, pero era la única manera que tenía de sobrevivir, puesto que había firmado un puto contrato. Un contrato por tres películas: *Dune* y dos secuelas. Si hubiera sido un éxito, me habría convertido en Mr. Dune.

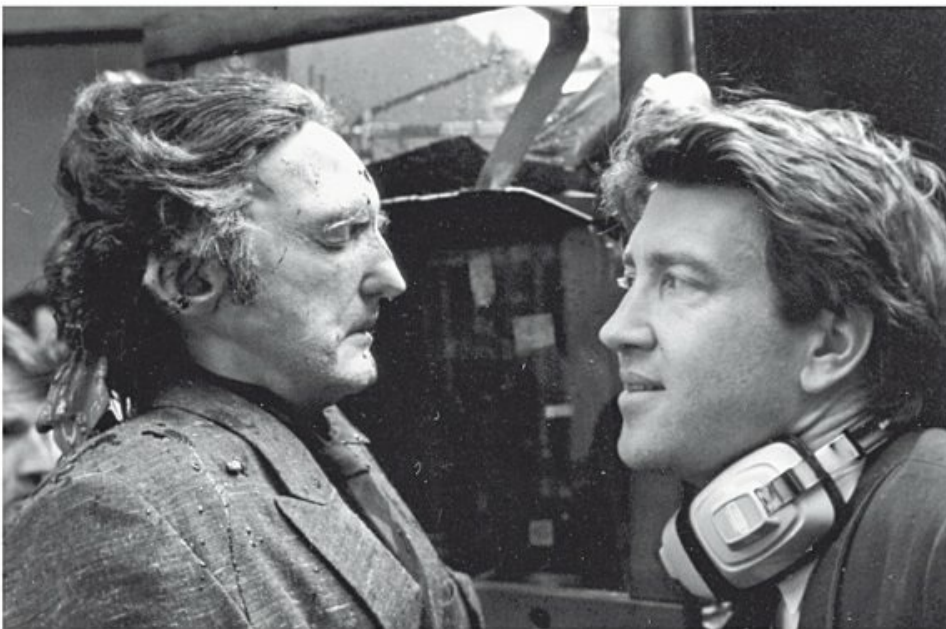
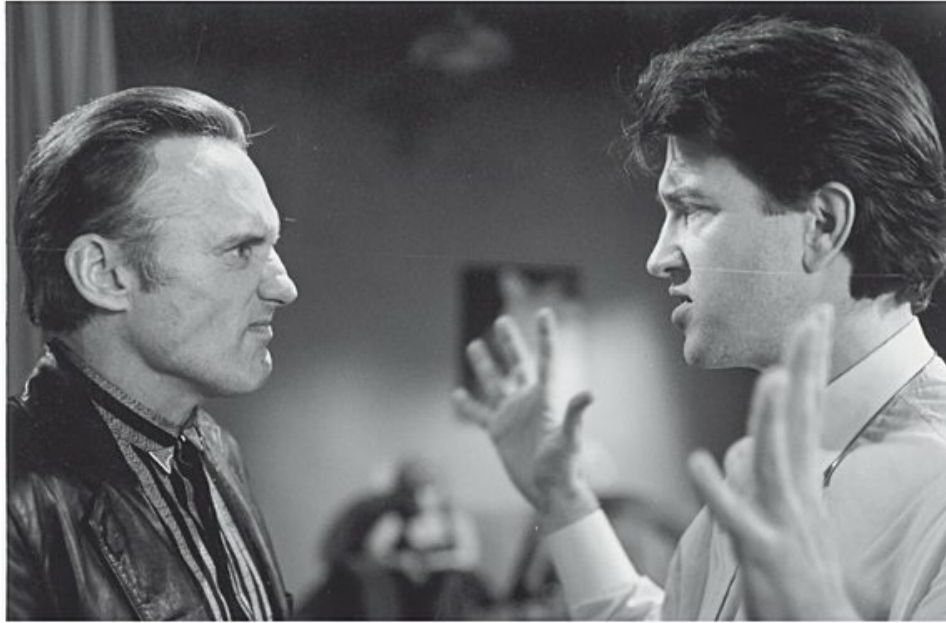
Mary y Austin se mudaron a Virginia mientras yo estaba rodando *Dune*, lo cual era lógico. La madre de Mary está

en el negocio inmobiliario y encontró un chollo increíble; Jack y Sissy tenían su granja en Virginia; yo siempre estaba fuera, y supongo que a Mary le apetecía estar cerca de su madre. La casa era una preciosidad, y es donde vivimos cuando *Dune* quedó terminada. Llegué a Virginia en un estado físico lamentable, producto de tantos nervios y de tantos fracasos. Recuerdo que salimos a pasear por el jardín y que había unas plantas; no es que fuera maleza, en realidad, pero sí algo a medio camino entre árbol y maleza. Había como matas de aquella cosa, tallos de casi tres centímetros de diámetro y entre tres y cuatro metros de alto, una cosa espigada. Como no me gustaban, me levanté de donde nos habíamos sentado, agarré un tallo, tiré de él y lo arranqué con raíz y todo. Pensé que sería buena idea quitar todo aquello, así que agarré dos y también salieron sin dificultad. Después agarré cinco a la vez, y al dar un tirón noté, y oí, que algo se me desgarraba en la espalda. En vista de que no había conseguido arrancar aquellos cinco, decidí que era mejor dejarlo. El dolor no apareció enseguida. Me senté y continuamos hablando, pero después no me podía levantar. Aquella noche Mary quiso que fuera a darle las buenas noches a Austin, y yo me tumbé de espaldas y salí así de la habitación y me arrastré por el suelo del pasillo hasta el cuarto de Austin, que estaba en su camita. Me situé junto a ella y le conté un cuento, tumbado en el suelo como estaba. Después deshice el camino utilizando el mismo sistema y una vez en nuestra

habitación, entre dolores atroces, conseguí subirme a la cama y ya no me levanté en cuatro días. No podía moverme. Vino el médico al día siguiente y me dijo que me había desgarrado unos músculos dorsales. Tardé mucho en curarme. Aquella película me pasó factura en muchos y diferentes sentidos, pero conocer a Dino y a su familia bien valía la pesadilla de hacer *Dune*. Y fue el paso previo a *Terciopelo azul*.



Isabella Rossellini durante el rodaje de *Terciopelo azul* en Wilmington, Carolina del Norte, 1985. Fotografía de David Lynch.



Lynch y Dennis Hopper durante el rodaje de *Terciopelo azul*, 1985. Cortesía de MGM.
Fotografías de Melissa Moseley.

Dune no era un proyecto adecuado para Lynch al nivel más fundamental, y lo llevó al borde del desastre. «Supongo que hay que pasar por una mala experiencia en algún momento, y yo lo hice con *Dune*», ha comentado Lynch. Un aspecto importante de su genialidad es la facilidad con que hurga en el microcosmos, donde encuentra lo místico y lo irreal en los elementos más insignificantes de la vida cotidiana; desde un pequeño montículo a un retal, nada escapa a su atención. «Hay personas que abren las ventanas de las casas, pero a mí me gustan los interiores y no me interesan las ventanas —ha dicho—. Me gusta adentrarme hasta el fondo de una casa y descubrir que hay cosas debajo de otras cosas.» Salta a la vista que las secuencias de batallas épicas y las vastas extensiones de desierto árido no van con él a un nivel puramente espacial. En cuanto al espacio sideral y el futuro lejano, es mejor dejárselos a otros.

Sin embargo, *Dune* fue esencial en la evolución de Lynch como artista pues lo ayudó a definir con precisión su identidad como cineasta. Él es ante todo y sobre todo un artista estadounidense, y si bien los temas que aborda su obra son universales, sus historias se desarrollan en Estados Unidos. Es allí donde se originaron los recuerdos indelebles de su niñez que tan presentes están en su obra, y donde tuvo los extasiados idilios de su juventud que lo llevarían a representar el amor romántico como un estado de exaltación. Luego

está el campo en sí: los árboles altísimos del noroeste del Pacífico; los barrios residenciales del Medio Oeste llenos del rumor de los insectos en las noches de verano; Los Ángeles, donde el negocio del cine devora el alma; y Filadelfia, el aterrador crisol donde se forjó su sensibilidad estética en los años sesenta. Lynch ha sido fiel a todo eso desde que regresó de esos difíciles meses en Ciudad de México.

El indómito impulso creativo de Lynch no se vio afectado por la dura prueba de *Dune*, y a lo largo del rodaje nunca dejó de mirar al futuro. «David me dio el guion de *Terciopelo azul* mientras rodábamos *Dune*. “Échale un vistazo”, me dijo, y cuando lo leí me emocioné —contó Kyle MacLachlan—. Era erótico y poderoso, y me fascinó el viaje que emprende Jeffrey. Por alguna razón lo entendí y me identifiqué con él.»

Intensamente personal y llena de humor negro, *Terciopelo azul* era la clase de película que Lynch había nacido para hacer, y delimitó el territorio que hoy día continúa explorando. «Se respira una atmósfera de pequeña ciudad, de vecindarios, y de algo que está oculto —ha dicho Lynch—. No es una película optimista. Es onírica y se inclina hacia el lado más oscuro. Es mucho más abierta que *Cabeza borradora*, pero aun así la atmósfera es un tanto claustrofóbica.»

Al volver a *Terciopelo azul* después de *Dune*, Lynch se dio cuenta de que el guion tenía la oscuridad necesaria pero le faltaba luz, y de algún modo estaba incompleto. Una última pieza del rompecabezas que le había eludido era el final con que debía culminar la historia, y la solución le llegó en un sueño. Ocurría en la sala de estar del apartamento de Dorothy Vallens —la trágica *femme fatale* de *Terciopelo azul*— y había por medio una pistola en el bolsillo de una

americana amarilla y una radio de policía. Con esos simples elementos Lynch fue capaz de conducir la historia a un desenlace y el 24 de julio de 1985 dio por concluido el guion técnico.

Lynch tenía un guion del que se sentía satisfecho, pero solo era un paso en el largo proceso de llevar la película a la pantalla. «*Terciopelo azul* fue un proyecto que costó mucho poner en marcha —recordaba Rick Nicita—. David es un director de *final cuts*. Si decides trabajar con él, no puedes quejarte de los términos; o te sumerges en su visión y en su órbita, o no te sumerges, y eso es un incentivo y no lo es para los posibles inversores. En 1984 Tom Pollock de la Universal se subió a bordo, y que Dios bendiga a Dino De Laurentiis, él fue lo mejor. Financió toda o gran parte de esa película.»

Después de dar luz verde a *Terciopelo azul*, De Laurentiis enroló al productor Fred Caruso, que había empezado aceptando trabajos sueltos como asistente personal a comienzos de la década de 1970 y acabó abriéndose camino en el mundo del cine. «Produje la primera película que hizo Dino en Estados Unidos, *Los secretos de la Cosa Nostra*, a la que le siguieron muchas otras —comentó Caruso—. Así que Dino va y me dice: “Quiero hacer esta película con David Lynch, pero no sé si es factible, porque tiene un presupuesto de diez millones de dólares”. En ese momento Dino estaba montando un estudio de producción en Wilmington, así que me dijo: “Ven a conocer a David y mira a ver qué puedes hacer”. Leí el guion unas cuantas veces y le dije a Dino: “No sé aún de qué va esta película, pero estoy encantado de trabajar en ella. Se me dan bien los presupuestos y he reducido este a cuatro millones”, y Dino respondió: “Haz la película”.»[1]

Fred Elmes recordaba que «cuando Dino decidió hacer *Terciopelo*

azul, me dijo: “Tendrás que contratar a gente local para ahorrar dinero”. El trato era que, si David hacía la película por menos dinero, él no le diría qué tenía que hacer, y a David le pareció bien porque a Dino le gustaba mucho inmiscuirse».

En mayo de 1985 Lynch se marchó de Virginia para empezar la preproducción de *Terciopelo azul* en Wilmington, que estaba a cinco horas en coche de su casa. Ya estaba en el plató cuando llegó Caruso. «El día que lo conocí llevaba unas zapatillas de deporte negras, pero eran de un negro extraño —recordaba Caruso—. Más tarde me enteré de que se compraba las zapatillas blancas y las pintaba de negro con pintura de espray. Le dije que no entendía el guion y él empezó a explicármelo, y pensé: Sigo sin entenderlo.»

«Explicar» *Terciopelo azul* es un asunto peliagudo. Hablando de cómo se gestó la película para *Cineaste* en 1987, Lynch confesó que «la primera idea fue solo una sensación y el título *Terciopelo azul*. La segunda fue una imagen de una oreja cortada y tirada en un campo abandonado. No estoy seguro de por qué tenía que ser una oreja, pero era necesario que fuera una parte del cuerpo con una abertura, un agujero que permitiera acceder a algo más. La oreja está en la cabeza y penetra la mente, de modo que era perfecta. La tercera idea fue la canción “Blue Velvet”, de Bobby Vinton.»

Terciopelo azul de Lynch ha sido objeto de estudio de miles de tesis universitarias. Sin embargo no se puede reducir a una colección de símbolos freudianos, por más que se haya intentado; los elementos de la película son sencillamente demasiado complejos y tienen más de una capa de significado para prestarse a una concisa y pulcra síntesis. Además, si Lynch comprendiera completamente la historia —y pretendiera que el público pillara fácilmente el sentido—, no se habría sentido impulsado a plasmarlo en celuloide. Él prefiere

operar en el misterioso límite que separa la realidad cotidiana del reino fantástico de la imaginación y el anhelo humanos, y va en pos de cosas inexplicables o incomprensibles. Quiere que sus películas se sientan y se experimenten, no que se entiendan.

«David siempre está enfrentándose con alguna clase de misterio — señaló Isabella Rossellini, que hace el papel de Dorothy Vallens—. En una ocasión dijo algo que me ayudó mucho a entender su obra. Dijo: “En la vida real no lo sabes todo. Cuando entras en una habitación y hay personas sentadas, percibes cierta atmósfera y enseguida sabes si tienes que ser prudente con lo que dices, o puedes hablar en alto, o es mejor guardar silencio o mostrarte discreto... lo sabes enseguida. Lo que no sabes es qué sucederá a continuación. En la vida real no sabemos qué va a pasar o incluso adónde te llevará una conversación un momento después”. Eso es algo que está muy presente en su cine. Es muy sensible al misterio que rodea todo.»[2]

Los pormenores de la historia de *Terciopelo azul* son bastante simples. El universitario Jeffrey Beaumont, interpretado por MacLachlan, vuelve a su pequeña ciudad natal cuando su padre cae enfermo, encuentra una oreja cortada en un campo e intenta resolver el misterio que la ha llevado allí, y se enfrenta con el mal en estado puro que encarna Frank Booth, interpretado por Dennis Hopper. Por el camino se adentra en un reino prohibido de erotismo del que no sabía nada. La mayoría de nosotros nunca nos topamos con las circunstancias únicas que nos llevan a averiguar las ocultas complejidades de la propia sexualidad: tres de los cuatro personajes principales de *Terciopelo azul* —Jeffrey, Dorothy Vallens y Frank Booth— han descubierto las suyas.

«Ciertos aspectos del sexo son problemáticos: el modo en que se utiliza como poder o cómo adopta la forma de perversiones para

aprovecharse de otras personas —dijo Lynch—. El sexo es una puerta que se abre a algo misterioso y místico, pero las películas suelen describirlo de un modo totalmente plano. Ser explícito tampoco explota su aspecto místico. Esas cosas son difíciles de transmitir en el cine porque el sexo es un misterio.»

La obsesión erótica juega un papel fundamental en *Terciopelo azul* y es uno de los pilares de la obra de Lynch. Sin embargo, si tomamos una perspectiva más amplia, el tema que mejor engloba todo lo que ha hecho es sin duda el de las dualidades con las que vivimos y nuestros esfuerzos por conciliarlas. *Terciopelo azul* oscila dramáticamente de la pureza de los pájaros azules de la felicidad a la brutalidad del psicótico Frank Booth, y la película da a entender que las dualidades de la vida no están tan claramente definidas como cabría esperar. Frank Booth es brutal, pero una canción pop sentimental le hace llorar. Acaricia con ternura un retal de terciopelo azul mientras ve cantar a Dorothy Vallens, y el anhelo y la agonía que refleja su rostro lo humanizan. Jeffrey Beaumont, aunque no deja de ser el protagonista simpático de la película, también es un voyeur que roba sin escrúpulos la novia a otro hombre. Dorothy Vallens es una madre frágil y desolada a la que le pone que los hombres le peguen. La virginal Sandy encarna una visión de la compasión y la felicidad perfecta pero se mueve sigilosa detrás de su novio. Nadie responde a una sola definición.

Nuestro guía para adentrarnos en el mundo de luz y oscuridad de *Terciopelo azul* es Jeffrey Beaumont. «Después de trabajar con David en *Dune* llegué a conocerlo muy bien y veo mucho de él en Jeffrey —dijo MacLachlan—. David sabe tomar los problemas de su propia vida y convertirlos en parte de su arte, y es asombroso lo honesto que es emocionalmente en relación con su trabajo. En cuanto a si funciono

como una especie de áter ego de él en lo que hemos hecho juntos, diría que no me cuesta absorber y adoptar rasgos de él cuando interpreto un papel en sus películas.»

Lynch no se anda con remilgos al hablar de hasta qué punto está presente en algunos de sus personajes de ficción. «Veo mucho de mí mismo en Jeffrey, del mismo modo que me identifiqué con Henry de *Cabeza borradora*. Los dos personajes se sienten confusos ante el mundo. Aunque muchas de las cosas que veo parecen muy hermosas, me cuesta entender que el mundo sea como es, y supongo que esa es una de las razones por las que mis películas suelen abrirse a distintas interpretaciones.»

Una de las tareas de Fred Caruso fue buscar un ayudante de producción para Lynch, y contrató a ciegas a uno llamado John Wentworth. Wentworth estudiaba en la Universidad Brown a comienzos de los años ochenta cuando se quedó impresionado con *Cabeza borradora*, y al mudarse a Los Ángeles en 1982 se enteró de que Lynch iba a dar una charla en un local de Venice Beach y decidió asistir. «Me encantó la fuerza positiva que emanaba —recordaba—. Es muy carismático, y no se le ve farsante sino sincero y seductor, y pensé que me gustaría trabajar con él.» Wentworth conoció a George Stevens Jr., fundador del American Film Institute, cuando asistió a él de 1983 a 1984, y le pidió a Stevens que le recomendara a Lynch. A principios de 1985 recibió una llamada de Caruso. «Fred me dijo que si en una semana estaba en Wilmington me daría el puesto de ayudante de David —contó Wentworth—. Antes de ir allí hablé con David por teléfono y me explicó que estaba diseñando el logo de *Terciopelo azul* y que necesitaba relleno de borra. Como su asistente tenía tareas corrientes como hacer recados y concertar citas, pero también la clase de encargos característicos de David como buscar

relleno de borra.

»Llevaba poco tiempo en Wilmington cuando a David se le ocurrió hacer lo que llamó «Tirar de la Silla» [Chair Pull], para lo que iba a necesitar varias mujeres, sillas viejas y una cuerda larga —continuó Wentworth—. A mí me tocó buscar las sillas y las mujeres. Lo llevamos todo a uno de los platós, y las mujeres se pusieron a correr tirando de las sillas y por alguna razón alguien lo filmó. Siempre había en marcha algún proyecto así. David hace arte a partir de cualquier cosa, y trabajar para él equivalía a estar con una persona inspirada que tiene una visión, sabe lo que hace y disfruta de la locura de todo ello.»[3]

Aunque el comienzo del rodaje de *Terciopelo azul* estaba previsto para julio, cuando llegó todo el equipo a Wilmington en primavera seguían seleccionando el reparto. Antes de dirigirse a Wilmington, Lynch conoció a la directora de casting Johanna Ray, que se convertiría en un puntal de su práctica cinematográfica; de hecho, no ha trabajado con otro director de casting desde que la conoció. Ray nació en Inglaterra, pero en 1960 se fue a vivir a Estados Unidos, donde se casó con el actor Aldo Ray. Después de divorciarse en 1967 con dos hijos, se dispuso a emprender la carrera de directora de casting. Su primer gran trabajo le llegó en 1984 cuando Mark Lester le encargó el casting para la adaptación de la novela *Ojos de fuego* de Stephen King, que produjo Dino De Laurentiis. Más tarde este la reclutaría para el casting de tres películas más y una de ellas fue *Terciopelo azul*.

«La hija de Dino, Raffaella, me llamó por teléfono y me dijo: “¿Por qué no vienes y conoces a David Lynch?” —recordaba Ray—. Él todavía estaba trabajando en *Dune* en una oficina perdida del Valle, y hablamos de los papeles y de lo que buscaba. Me enamoré de él

cuando dijo: “Para Dorothy Vallens no quiero una actriz con un cuerpo perfecto”; ya solo por eso lo quise.

»Te llevaba un tiempo conocerlo, creo que porque era tímido — continuó Ray—. Yo también lo era y tal vez por eso le gusté, porque no era agresiva. Al final se convirtió en un amigo personal y me sorprendí haciéndole confidencias. Éramos muy cariñosos el uno con el otro.»[4]

Laura Dern, la hija de los actores Bruce Dern y Diane Ladd, ya había protagonizado dos películas —*Máscara* y *Palabras suaves*—, pero solo tenía diecisiete años cuando conoció a Lynch para hablar de *Terciopelo azul*. «Me quedé perpleja con el guion, pero también pensé que era increíble —comentó Dern, que hace el papel de Sandy Williams en la película—. Y mi personaje no participa de los aspectos más oscuros de la trama. Todos hablan de la violencia y la crueldad que hay en las películas de David, pero él también es un creyente profundo, y ahí es donde se han movido los personajes que he interpretado para él; esa es la parte de David a la que tengo acceso como actriz.»[5]

Lynch tardó un poco en llegar hasta Dennis Hopper para el personaje de Frank Booth. Willem Dafoe acudió a verlo para hablar del papel, y Lynch se lo ofreció a Harry Dean Stanton, quien respondió «No quiero embarcarme en algo tan violento», y lo rechazó. Hopper no figuraba mucho como actor a mediados de los ochenta, y su mala reputación había eclipsado durante mucho tiempo sus dotes interpretativas. «Cuando se barajó su nombre, la gente dijo: “¡Pero si está zumbado!” —recordaba Wentworth—. Pero se había rehabilitado y cuando se presentó le dijo a David “Mira, estoy sobrio, sé lo que estoy haciendo”, e hizo un gran trabajo. Dennis habitó realmente en el personaje de Frank Booth.»

La actuación de Hopper en *Terciopelo azul* logró restaurar su credibilidad profesional; está impresionante en todas las escenas que interpreta. Cuando se dispone a dar una paliza a Jeffrey Beaumont, se embadurna su propia cara con pintalabios, lo besa y luego le susurra las palabras: «Por siempre en sueños». Da terror. El humor cáustico de Lynch aflora a lo largo de toda la película en pequeños gestos divertidos. Después de ser golpeado, Jeffrey vuelve en sí a la mañana siguiente y se encuentra tumbado sobre grava embarrada delante de un aserradero siniestro. Mientras se aleja tambaleante, un rótulo lo informa de que está dejando «Meadow Lane». Ese nombre se menciona en otro momento de la película, y Lynch ha dicho que en su mente «es un lugar importante donde ocurrió algo», pero aún no ha revelado qué es.

A los miembros del equipo y del reparto les costó un poco acoplarse a Hopper. «Cuando David se prepara para rodar una escena, trabaja de la siguiente manera: despeja el plató, repasa con los actores los papeles y luego me llama y me enseña cómo vamos a filmarla —recordaba Elmes—. Dios mío, cuando vi la primera escena de Dennis con Isabella, me escandalicé. Es totalmente apabullante cómo se despegan de la página las palabras del guion de David con la interpretación de Dennis.

»Dennis me cayó bien una vez que llegué a conocerlo, y él se convirtió en el actor más responsable del plató —añadió Elmes—. Cuando llegó a *Terciopelo azul*, estaba dejando atrás su mala reputación y su comportamiento era impecable. De hecho, se enfadaba con los actores que no se habían aprendido sus diálogos, y a los que no llegaban puntuales al plató los ponía en su lista negra.»

Hopper se tomó en serio la oportunidad que le daba Lynch; sabía que no tenía mucha influencia en ese momento de su vida y que el

papel que le habían ofrecido era importante. «Es una película insólita —comentó durante una conversación en Wilmington—, y aunque probablemente acudirá a verla el público de una película de terror, es mucho más que eso. Mirándola a otro nivel, trata de la esquizofrenia de Estados Unidos, y si los espectadores se relajan y se dejan llevar, creo que comprenderán que se está desarrollando una especie de pesadilla colectiva en la pantalla.»[6]

«Frank Booth representa, a mi modo de ver, una tipología que en Estados Unidos conocemos muy bien —señaló Lynch—. Estoy seguro de que casi todo el mundo se ha encontrado a alguien como él. Tal vez no le hayas estrechado la mano ni te hayas ido de copas con él, pero solo tienes que mirar a los ojos a alguien así para saber que lo has conocido.»

Fue pura casualidad que Isabella Rossellini acudiera al casting para el papel de Dorothy Vallens. Hija de la actriz Ingrid Bergman y el director Roberto Rossellini, se crio en Roma sobre todo con su padre. En 1972 se fue a vivir a Nueva York, donde trabajó como periodista para una televisión estatal italiana hasta que su carrera como modelo despegó a finales de los setenta. Rossellini había actuado en solo una película estadounidense cuando Lynch la conoció en Nueva York.

«Estaba con unas amigas en un restaurante y dos de ellas trabajaban para Dino —recordaba Rossellini—. El restaurante era de Dino, al que llamaban Alo Alo porque así es como Dino dice “hola, hola”. David estaba allí con otro miembro de la familia De Laurentiis, creo que el exmarido de Raffaella, y juntamos las mesas, y así fue como nos conocimos. Yo mencioné que acababa de filmar una película con Helen Mirren titulada *Noches de sol*, y él me dijo que la quería para una película que se llamaba *Terciopelo azul*. Al día siguiente él me envió el guion con una nota que decía: “Tal vez te

gustaría hacer una prueba para el papel”.

»Le pregunté a Marty [Scorsese, el marido de Rossellini de 1979 a 1982] qué pensaba de David, y me respondió que fuera a ver *Cabeza borradora*; Marty tiene un increíble ojo artístico y no he conocido a nadie que entienda más de cine, y él sentía gran admiración por David. Yo había visto *El hombre elefante*, pero había una gran distancia entre esa película y *Cabeza borradora*. Fue entonces cuando comprendí el gran director que era David. De modo que lo llamé y le dije que me gustaría hacer la prueba con Kyle para ver si había captado el personaje, y David me dedicó mucho tiempo mientras ensayaba con Kyle. No es que rodáramos sobre la cama o nos besáramos; fue más bien una conversación. ¿Cómo lo seduciría? ¿Cómo lo sorprendería con mi comportamiento? ¿Cómo interpretaría a una mujer que es al mismo tiempo víctima y perpetradora de crímenes contra sí misma? Hablamos de las escenas más difíciles, y después de la prueba David me ofreció el papel. Yo estaba segura de que podía manejarlo porque David me había dedicado mucho tiempo para la prueba.»

Rossellini hizo algo más que manejar el papel, ofreció una interpretación abrasadora que estuvo totalmente a la altura del explosivo Hopper, a quien de entrada se acercó atemorizada. «Todo el mundo sabía que había estado rehabilitándose... durante años, creo. Antes de conocerlo le pregunté a David cómo era, y él respondió: “Es como sentarte al lado de una bomba que hace tictac”.

»David pensó que debíamos rodar primero la escena de la violación ceremonial para quitárnosla de encima, y yo pensé: “¿Cómo vamos a empezar por ahí? Es durísimo” —continuó Rossellini—. Aún no conocía a Dennis, de modo que le pedí al primer ayudante de dirección que le preguntara si podía desayunar conmigo antes de ir al

plató. De modo que quedamos para desayunar, y él se mostró muy frío e incluso enfadado, como si pensara: ¿Qué quieres? Estamos haciendo una película y no necesitas conocerme. Es cierto que es una escena difícil, pero así es nuestro trabajo. Me asustó, y pensé que tal vez los actores profesionales no necesitan conocerse antes de empezar un rodaje. En retrospectiva, creo que se mostró frío porque estaba tan asustado como yo. Y no había para menos. Iba a volver a actuar después de años de rehabilitación y David empezaba por esa escena tan difícil.

»En esa primera escena tengo que sentarme frente a Dennis y abrir las piernas, y él se inclina y me mira la vagina con una reverencia demencial —continuó ella—. Entonces me da un puñetazo y yo caigo hacia atrás. Pero mientras caía hacia atrás, la bata se me abría y se veía que llevaba ropa interior, de modo que David me pidió que me la quitara. Yo le dije a Dennis: “Lo siento, pero me han pedido que me quite la ropa interior para esta toma porque se me ve cuando caigo hacia atrás”. De modo que cuando hicimos el ensayo general, y él se inclinó y se quedó mirando mi vagina, le dije “Lo siento”, y él levantó la vista y respondió: “No es la primera vez que veo eso”. Me dio por reír, y cuando él vio que me reía noté que le caí bien. Más tarde, cuando ya éramos buenos amigos, me habló de cuando estuvo muy enfermo y perdió la razón, lo enganchado que había estado a las drogas y lo aterrador que era. Y allí está, interpretando a un personaje que se droga y que ha perdido por completo la razón. Fue muy difícil para él, y yo no lo entendí hasta después.

»¡Por cierto, David se rio durante toda esa escena de la violación! Exclamé: “David, ¿qué tiene de gracioso? ¿Estamos haciendo algo ridículo?”. No sé por qué, pero se reía. Aunque *Terciopelo azul* tiene un toque divertido. Cuando la vi años después percibí una ingenuidad

que resulta ligeramente cómica. ¡Pero sigo sin saber de qué se reía David!»

La violación ceremonial es una de las escenas en las que Hopper ataca violentamente a Rossellini, y uno de los aspectos más potentes y desconcertantes es que a su personaje le gusta que la golpeen. Pero eso tenía sentido para ella. «Cuando era joven tuve un novio que me pegaba, y recuerdo que me quedé muy sorprendida. Mientras me pegaba no sentía dolor y pensé: Dios mío, veo estrellas como el Pato Donald cuando recibe un golpe en la cabeza. Relacioné esa experiencia con el maltrato al que se ve sometida Dorothy. Ella se quedaba tan sorprendida cuando la golpeaban que por un instante su angustia se desvanecía; a veces el dolor físico puede interrumpir la angustia psicológica.»

Como en *Cabeza borradora*, el presupuesto de *Terciopelo azul* era modesto y había que llegar lejos con pocos medios. «Todos cobrábamos poco menos que lo prescrito por la escala salarial, y el equipo de rodaje era reducido —comentó Caruso—. En lugar de cuatro luminotécnicos teníamos tres, y la peluquera del plató había trabajado en una peluquería de Wilmington el día anterior. Contratamos a muchos operarios de Wilmington que no tenían experiencia en el cine, y les encantó.»

De Laurentiis todavía estaba montando su estudio de producción cuando rodaron *Terciopelo azul* en Wilmington, de modo que cruzarse con gente del mundo del cine todavía era una gran novedad para sus habitantes. Aunque la mayor parte de la película se filmó de noche, siempre aparecían curiosos, y todo el vecindario acudió con comida y sillas para ver el rodaje de una escena particularmente volátil en la que Rossellini deambula por la calle desnuda, llena de moratones y claramente en estado de shock. «David me contó que un día que

volvía a casa del colegio con su hermano vieron a una mujer desnuda en la calle y comprendió que había pasado algo muy malo —contaría Rossellini—. Esa escena está basada en ese recuerdo y no pretende excitar.»

El ayudante de dirección advirtió a los mirones que en la escena que se disponían a filmar había un desnudo que podía herir sensibilidades, «pero se quedaron allí como si pensarán: ¡Oh, eso es parte del espectáculo!», contó Rossellini. Al día siguiente la policía informó a la productora de que no podían rodarse más escenas de *Terciopelo azul* en las calles de Wilmington; De Laurentiis defendió a Lynch en ese y otros cuantos retos más que estaban por venir. «Dino veía de vez en cuando las tomas del día —recordaba Caruso—, y cuando yo le preguntaba “¿Qué te parecen, Dino?”, él se encogía de hombros. Le había dado su palabra a David de que él tendría el control sobre el montaje final, y él siempre cumplía con su palabra.»

La valiente interpretación de Rossellini no pasó por alto a los demás actores. «Ella me intimidaba un poco —recordaba MacLachlan—. Y antes de que empezáramos a rodar, me corté bastante al enterarme de que iba a tener que hacer esas duras escenas de desnudo con ella. Hay una en la que tengo que desnudarme por completo delante de ella, y cuando la rodamos no paré de repetirme: “No estás realmente aquí, estás en otra parte en este momento, esto solo es un cuerpo, no pienses siquiera en el hecho de que no llevas ropa”.

»Hay otra escena en la que Isabella me pide que le pegue, y pensé: No puedo hacerlo —añadió—. Aunque no le pegaba en realidad, el solo hecho de que pareciera que lo hacía me produjo mucha desazón. Cuando más tarde Jeffrey está en su habitación y se da cuenta de lo ocurrido, se viene abajo, y esas escenas suponían un

reto. Confiaba en que David me guiara a través de ellas.»

En medio de todo ese caos, Lynch se mostraba risueño, dando vueltas por el plató en una bicicleta rosa con serpentinas en el manillar, y con los bolsillos llenos de M&M's de cacahuete. «David es una persona realmente alegre, y esa es una de sus singularidades; nunca he conocido a nadie tan sereno como él —comentó Rossellini—. Recuerdo que le comenté: “Te despiertas contento por la mañana”. ¿No debería clonarse ese gen que tiene?»

«David diría que la fuente de su felicidad es la meditación —señaló Laura Dern— y estoy segura de que es cierto. Sabe quién era y en quién se convirtió casi inmediatamente después de empezar a meditar, ¿y quién mejor que él para juzgarlo? Aunque añadiría que parte de su felicidad le viene de no ponerse límites como persona creativa. En nuestra cultura hay mucha autocrítica y vergüenza, pero David no sabe lo que es eso. Cuando hace algo nunca se para a pensar en cómo lo verán los demás, o en qué debería estar haciendo, o en qué necesita el *Zeitgeist*. Hace lo que sale de su cerebro borboteante y de ahí le viene parte de su alegría.»

En la modesta oficina que Lynch tenía en el plató de Wilmington había juguetes de plástico, dibujos garabateados en trozos de papel y tubos de pintura por todas partes. En las paredes colgaban dos cuadros en distintas fases de ejecución, y un reloj kitsch con las palabras LUMBERTON FISHING CLUB grabadas en él. En el alféizar de la ventana había una pulcra hilera de vasos de agua con patatas a medio germinar.

«*Terciopelo azul* es una historia sobre la inocencia y su imposibilidad —observó Brad Dourif, que interpreta al compinche de Frank Booth, Raymond—, y cuando trabajé con David vi en él a un auténtico inocente. Su inocencia se ponía de manifiesto en forma de

entusiasmo absoluto; era capaz de emocionarse mirando unas zapatillas de tenis, y su forma de mirar a las mujeres también parecía bastante inocente.»

«En ese plató se respiraba muy buen ambiente porque David tiene una gran aura —recordaba Caruso—; lo querían todos, hasta los del equipo técnico. La meditación diaria también es una parte fundamental de su aura. Cuando volvía al plató después de la meditación de la tarde lo hacía con un círculo de energía alrededor, y te atraía hacia él y te calmabas.»

MacLachlan comentó que «David tiene el don de dar directrices sin herir susceptibilidades, y si a alguien no le sale algo él le enseña con humor. En cuanto a su manera de sacar lo que necesita de los actores, utiliza varias frases (“Hace falta un poco más de cuerda”, por ejemplo) que cambian el tono de la interpretación, y yo me limitaba a dejarme llevar. David nunca me dio una indicación que no entendiera».

Para Rossellini, Lynch dirigía de un modo que rayaba en lo no verbal. «A veces cuando rodábamos primeros planos, él se colocaba muy cerca de la cámara, y aunque yo tuviera los ojos cerrados o mirara en otra dirección, sentía su presencia y sabía si quería que diera más o menos. Cuando Kyle lo imita, capta a la perfección esa cualidad que tiene como director. David dirige expresando distintos grados de entusiasmo.»

«Mientras Dean Stockwell canta “In Dreams” —recordaba Dourif—, se me ve en segundo plano haciendo un bailoteo que no estaba en el guion; David siempre estaba abierto a nuevas ideas. Él es pintor, y su forma de dar una indicación era sutil. A veces deslizaba el pincel sobre el lienzo de una forma muy particular y podía ser bastante riguroso dando retoques.

»En ese plató también flotaba el amor —añadió Dourif—. Allí sentado, observé cómo David se enamoraba de Isabella. Cuando ella cantaba “Blue Velvet”, él la miraba totalmente prendado, y ella también estaba prendada de él.»

Como siempre, Jennifer Lynch visitaba el plató de su padre, y esta vez él la contrató como asistente personal. «Tenía diecisiete años entonces y estuve allí a lo largo de toda la preproducción, pero solo trabajé durante una parte del rodaje porque tuve que volver al colegio —recordaba ella—. Supe que mi padre se estaba enamorando mientras hacía esa película, pero siempre anda buscando el amor, y siempre lo encuentra.» Wentworth coincidió en que «el matrimonio de David se estaba desintegrando cuando él rodó la película, y hacia el final del rodaje se hizo evidente que Isabella y él se habían enamorado».

«Me pareció que nos entendíamos —reveló Rossellini, que se embarcó en una relación de costa a costa con Lynch que duraría cinco años—. Es tan gracioso y tierno, y yo entendía exactamente lo que quería hacer en esa película; tenía la sensación de que podía leerle el pensamiento. ¡Qué equivocada estaba! Pero en ese momento lo creía y sentía una proximidad que me llevó a enamorarme. Me enamoré profundamente de David, de modo que no sé si podría haberlo evitado, pero pensándolo ahora debió de ser muy duro para Mary Fisk.»

Rossellini no se equivocaba. «David y yo hablábamos todos los días por teléfono, y no comprendí que nuestro matrimonio estaba en peligro hasta que conocí a la protagonista de su película en el plató —recordaría Fisk—. Pero piénsalo: ¿cuántas esposas dejan que sus maridos vayan a trabajar con una mujer que va con sujetador negro y medias? Vi venir el tren por la vía, y aunque no chocó hasta agosto, lo

tuve claro en cuanto conocí a Isabella, a pesar de que él todavía me decía lo mucho que me quería. Ninguno de los dos era inocente, pero supongo que entre ellos ocurrió algo que podría llamarse química.»

La estética de una película de Lynch viene determinada en gran medida por la relación única que él tiene con el tiempo y por el hecho de que no guarda fidelidad al rigor histórico en lo que se refiere a estilos de época. En el reino de Lynch, Estados Unidos es un río que siempre fluye hacia delante llevando elementos sueltos de una década a otra, donde se entremezclan y borran las líneas divisorias que hemos inventado para señalar el tiempo. *Terciopelo azul* está ambientada en un período indefinido en el que el tiempo se ha colapsado sobre sí mismo. En el Slow Club donde actúa Dorothy Vallens, el micrófono que utiliza es un modelo de anticuario de los años veinte, y su piso en el bloque Deep River Apartments evoca el decorado art déco de los años treinta de *La cena de los acusados*. Sin embargo, tiene un televisor con las típicas antenas en forma de orejas de conejo de los años cincuenta. Arlene's, el restaurante de Lumberton donde conspiran Jeffrey y Sandy, también evoca los años cincuenta, pero el pendiente en la oreja de Jeffrey y la ropa de Sandy son ostensiblemente de los ochenta. En la pared de su dormitorio Sandy —una adolescente en lo que son claramente los ochenta— tiene un póster de Montgomery Clift, y por las calles de Lumberton circulan los clásicos coches estadounidenses.

El estilo visual de Lynch es audaz en algunos aspectos, pero cada fotograma está cargado de propósito y significado. «La mitad del rodaje estaba previsto por la noche, y la iluminación en esas escenas era complicada —recordaba Elmes refiriéndose a las luces que

utilizaron para intensificar la atmósfera que Lynch buscaba—. Cuando miras la acera bordeada de árboles de la casa de Sandy, no ves solo una manzana de árboles; ves árboles verdes con textura y detalle, y farolas en lo alto, y todo eso lo pusimos nosotros allí. Rodamos en una calle sin farolas, y pedimos a la compañía de la luz que viniera a ponernos farolas, ¡es increíble que nos hicieran caso! Pero pusieron postes y nosotros conectamos los cables con las farolas. La iluminación proporcionó la intensidad que David y yo buscábamos.»

En las películas de Lynch suele haber piezas de atrezzo únicas que él mismo fabrica, a menudo en el plató. Así, en *Terciopelo azul* hay una placa en la pared hecha con trozos de madera en la que se lee la palabra LUMBERTON, y un letrero torpemente pintado fuera de la comisaría de Lumberton. También hay una escultura extraña que cuelga de la pared del dormitorio de Jeffrey, una cámara estenopeica que utiliza para vigilar el piso de Frank Booth, y una maqueta disparatada de una montaña cubierta de nieve y flanqueada por árboles solitarios encima del mostrador de la comisaría de Lumberton. Todo es obra de Lynch.

«Hay una escena nocturna en la que se ve un edificio de ladrillo rojo en segundo plano, y la sombra de una torre de perforación se eleva y desciende sobre el lateral —señaló Caruso—. En la pantalla se ve enorme, pero ahí estaba David, sentado en el suelo con unas tijeras y un trozo de cartón, cortando la silueta de esa torre en miniatura que acto seguido montó con celo y grapas, y enganchó a un trozo de cuerda para que subiera y bajara.»

El montador de *Terciopelo azul*, Duwayne Dunham, recordaba a Lynch de cuatro patas, colocando con cuidado borras de polvo debajo del radiador del piso de Dorothy Vallens, «por si la cámara los enfocaba... cosa que nunca sucedió —añadió—. Pero así se mete

David en su historia».[7]

Tras finalizar sus estudios en la escuela de cine en 1975, Dunham firmó un contrato como montador con George Lucas, para quien trabajó los siguientes nueve años. «David tenía previsto montar *Terciopelo azul* en Lucas Ranch, que es una comunidad pequeña, y allí le hablaron de mí —recordaba Dunham—. Volé a Los Ángeles y conocí a David en los Raleigh Studios, y le dije que el guion de *Terciopelo azul* me parecía perturbador y que no me interesaba. Él respondió: “Tendrás que confiar en mí”. Yo seguí rechazándolo y al final él me llamó y me dijo “Nos vamos a Carolina del Norte mañana y necesito saber si vas a venir”, y afortunadamente fui. Fue un honor trabajar con su material porque lo que él produce es barro sagrado.»

Lynch parece disfrutar resolviendo los complejos problemas creativos que surgen al hacer una película, y un buen ejemplo de ello es el petirrojo que aparece en la última escena de *Terciopelo azul*. Los petirrojos y sus nidos están protegidos por el Tratado de Aves Migratorias, así que no se puede capturar uno y sacarlo en una película. Pero Lynch quería un petirrojo.

«Fred Caruso dio con un adiestrador que afirmaba tener un tordo adiestrado, pero cuando lo llevaron al plató resultó ser horrible —recordaba Elmes—. Solo era un pájaro enjaulado que estaba mudando la pluma y tenía un aspecto lamentable; además, no existen los petirrojos adiestrados. Se acercaba el final del rodaje y nos estábamos impacientando. De pronto, un petirrojo se estrelló contra el costado de un autocar escolar y cayó muerto. Teníamos a personas tanteando el terreno y nos enteramos a través de ellas.

»Unos niños vieron el petirrojo muerto y decidieron mandarlo disecar por si tenía algún interés para el departamento de biología de su colegio —continuó Elmes—, y al regresar del taxidermista dieron

un rodeo y pasaron por el estudio. David lo colocó sobre un alféizar y le puso un gusano vivo en el pico, por lo que ahora teníamos un petirrojo disecado que no se movía. A continuación le ató unos alambres a la cabeza y se escondió en los arbustos que había debajo de la ventana, y manipuló los alambres desde allí para que se moviera. “¿Parece real?”, preguntaba. Yo respondí: “Creo que funciona todo lo bien que cabe esperar, pero aun así parece un poco mecánico”, y él me contestó: “¡Sí, sí, eso es!”. El petirrojo tenía una cualidad sobrenatural, y creo que a él le encantó su artificialidad.»

Alan Splet trabajó con Lynch para crear un audioscape tremendamente original para *Terciopelo azul*. Cuando Dorothy y Jeffrey hacen el amor, oímos un rugido que se transforma en el sonido de una llama parpadeante; Frank Booth monta en cólera y oímos un chirrido; la cámara se adentra en una oreja humana medio descompuesta y el ruido de un viento siniestro parece intensificarse y extenderse. «David tiene mucha mano para combinar imágenes y sonidos —dijo Elmes—. Hay una escena en la que Kyle se despierta a la mañana siguiente de ser golpeado, y la primera imagen es un primer plano de su cara en un charco. Todo lo que ves es tierra y agua, y oyes un extraño sonido repetitivo, pero no tienes ni idea de dónde estás. Luego te retiras y ves que él está en un aserradero y que el sonido que oyes es un aspersor que mantiene húmeda la leña. Ese sonido tiene una cualidad mágica. El trino de los pájaros no te habría aportado nada, pero ese sonido tiene algo mecánico e inexplicable que lo hace especial. David tiene una intuición para compaginar cosas que se basa puramente en lo sensorial, y sabe jugar con los sonidos y las imágenes hasta que se inflaman mutuamente.»

Los innovadores efectos sonoros de Lynch se intercalan con la

banda sonora de un modo único, y a partir de *Terciopelo azul* la música se convirtió en una parte fundamental de su proceso creativo. Las canciones son como personajes que enriquecen la narración, y eso es particularmente cierto en el caso de «In Dreams» de Roy Orbison de 1963, una triste balada de nostalgia y pérdida que abre la puerta del turbulento subconsciente de Frank Booth.

En el papel de la cantante Dorothy Vallens, Rossellini tiene que interpretar «Blue Velvet» de Bobby Vinton, y Lynch contrató una orquesta local para acompañarla. «No entendieron la interpretación que yo quería dar», dijo Rossellini, y entonces Caruso llamó a Angelo Badalamenti, un amigo de Nueva York. «Le dije “Angelo, tienes que ayudarme con esta chica que no sabe cantar”, y él vino a Wilmington.»

«Explicué a Angelo que Dorothy Vallens se siente transportada a otro mundo cuando canta —recordaba Rossellini—. Creo que David la llamó Dorothy en alusión a *El mago de Oz*, y cuando canta siente que flota sobre el arcoíris. Yo tenía que cantar de un modo lánguido que me permitiera saborear ese mundo sobre el arcoíris, y Angelo lo entendió a la perfección. Soy incapaz de llevar una melodía, de modo que él tomó una sílaba allí, una palabra allá, y las juntó para crear la interpretación que oyes en la película, y el resultado fue asombroso. Sonaba tan bien que, después del estreno de la película, la gente se me acercaba y me preguntaba: “¿Puede venir a esta gala y cantar?”.»

El hábil trabajo que hizo Badalamenti con Rossellini dio lugar a una de las colaboraciones creativas más duraderas de la carrera de Lynch. Después de ese encuentro Badalamenti ha compuesto la banda sonora de casi todas las películas y series de televisión dirigidas por Lynch, ha hecho incursiones como actor en *Terciopelo azul* y *Mulholland Drive*, y ha escrito e interpretado docenas de

canciones con Lynch. «No tengo formación musical, pero Angelo es un gran músico, y él y yo teníamos un diálogo intenso», explicó Lynch.

La colaboración empezó con una letra que Lynch escribió en una servilleta para la canción «Mysteries of Love» de *Terciopelo azul*. «Un día Isabella me vino con un papelito amarillo (lo tengo enmarcado) en el que se leía “Mysteries of Love” en la caligrafía de David, y era la letra completa —recordaba Badalamenti—. Lo miré y pensé: Es horrible. ¿Qué demonios voy a hacer con esto? No es una canción. Llamé a David y le dije: “Isabella me ha dado la letra que has escrito. ¿En qué clase de música estás pensando?”. Él respondió “Haz que flote y que parezca no tener fin, como las mareas por la noche”, y me senté al piano y me salió la música de “Mysteries of Love”.»[8]

Badalamenti llamó entonces a Julee Cruise, una cantante que había conocido a comienzos de los ochenta cuando trabajaban juntos en la compañía de teatro de Mineápolis. «Congeniamos enseguida —recordaba Cruise de su primer encuentro con Badalamenti—, y le dije que me llamara si salía algo. Cuando Angelo me explicó la clase de interpretación que quería para la canción que había escrito con David, dijo: “Sé muy suave; eleva mucho la voz y hazla caer”. Quería que sonara muy pura.

»Está muy extendida la idea de que David es raro, pero de eso nada: es la persona más divertida y carismática del mundo —continuó Cruise—. “Mysteries of Love” formaba parte de la banda sonora de *Terciopelo azul*, y eso me llevó a firmar un contrato con Warner Bros. Records. David lanzó mi carrera, y trabajar con Angelo y con él me dio la oportunidad de hacerme valer.»[9]

La contribución de Badalamenti a *Terciopelo azul* no terminó allí. «David quería utilizar una pieza de Shostakóvich que no podía

permitirse pagar —contó Badalamenti— y me preguntó: “¿Puedes componer como Shostakóvich?”. Le respondí: “No estoy a su altura, pero puedo darte ese sonido ruso”.» Lynch comprendió que tenía una mina de oro en Badalamenti, cuyos conocimientos musicales eran amplísimos y profundos.

Cuando acabó el rodaje de *Terciopelo azul* en noviembre de 1985, el montaje ya estaba en marcha. Lynch es un cineasta intuitivo pero no impulsivo, y Caruso señaló: «David no filmó mucho metraje porque tenía una idea clara de la escena, el ángulo de la cámara y el tipo de objetivo, y sabía cuándo había conseguido lo que buscaba y podía seguir adelante». Pero por eficiente que fuera, el montaje original de *Terciopelo azul* fue de tres horas cincuenta y siete minutos. «También funcionaba con esa duración —observó Dunham—, y cuando lo proyecté para David, me dijo: “Es genial, pero tengo un problema. Necesitamos cortarlo por la mitad”.» Tuvimos que desechar secuencias enteras de la película, y desde el primer montaje hasta el último cambiaron muchas cosas.»

Elmes cree que el material que se perdió no era necesario en el fondo. «Hay escenas fotografiadas que no aparecen en la película, pero cuando vi el montaje que había hecho David, me di cuenta de que no aportaban nada en realidad. Había conservado claramente el hilo de la narración. Era como si todo el metraje filmado se hubiera condensado, y me quedé anonadado.»

Lynch y Badalamenti viajaron entonces a Praga para grabar la música de la película. «El país estaba aún bajo control comunista, y era invierno cuando llegamos —recordaba Badalamenti—. La gente de la calle, los músicos, los ingenieros de sonido, todas las personas que conocimos tenían miedo de hablar y no había sonrisas en sus caras. Era muy extraño. En nuestras habitaciones de hotel había

micrófonos ocultos, nos grababan en vídeo en el comedor y nos seguían unos hombres con abrigo negro. Íbamos al estudio andando a través de calles heladas, y junto a la entrada había cubos de basura. Luego entrábamos en un pasillo lúgubre donde las luces eran bajas y parpadeantes, y subíamos por una larga escalera hasta un estudio aún más oscuro. El humor de la gente, los edificios y el profundo silencio creaban el entorno perfecto para grabar la música de *Terciopelo azul*, y a David le encantó.

»Mientras estábamos allí —continuó Badalamenti—, David me dijo: “Angelo, quiero que compongas varios temas que pueda utilizar luego para el diseño de sonido. Los llamaremos leña menuda. Busca instrumentos graves como el violoncelo y el contrabajo, y graba pasajes musicales largos y lentos”. Escribí diez minutos de notas completas y dejé que se sucedieran con un metrónomo realmente pausado, y las intercalé con chirridos de los arcos. Cuando David trabajaba con esas grabaciones lentas las hacía sonar a media velocidad, a veces a un cuarto de velocidad. Pone esa leña menuda debajo de cosas, y hemos hecho eso con frecuencia.»

Cuando terminó la película, Lynch buscó un apartamento en Berkeley para llevar a cabo la posproducción. «Fue un momento tenso —recordaba Fisk—, y para Navidad le regalé un trozo de carbón dentro de una bolsa de viaje de cuero. Estábamos intentando remontar la relación, y David pasó la Navidad conmigo, y la Nochevieja con Isabella. Fuimos francos sobre lo que estaba sucediendo, y le propuse que siguiéramos casados y que se sintiera libre de vivir como quisiera, que tal vez podríamos superarlo. Intenté estar a la altura de la situación, pero no pude. Estaba realmente deshecha e iba por ahí como una persona perdida que sangra por todos los poros. Había perdido a mi mejor amigo.

»Aunque siempre nos mantuvimos en contacto —añadió ella—. Yo había crecido sin un padre y no iba a negar a mi hijo una relación con el suyo. Puse otra línea telefónica en la casa para que David y Austin pudieran ponerse en contacto cuando quisieran, y hablaban cada día. David tuvo razón en eso, nunca nos abandonó y cuidó de nosotros. Yo había recibido una educación extraña y restringida, y le debo mucho porque me enseñó mucho de la vida. Es un buen hombre y le estaré eternamente agradecida.»

La vida personal de Lynch era un desastre cuando se proyectó por primera vez la película en la oficina central de De Laurentiis de Canon Drive, en Beverly Hills. Además, esa primera proyección fue un poco accidentada. «Había un puñado de personas allí —recordaría Caruso—. Dino, Fred Sidewater, que era su mano derecha, y unas cuantas más. Proyectamos la película y, cuando acabó, se encendieron las luces y se hizo un silencio. Todos nos miramos, y Dino dijo por fin: “No creo que nadie quiera distribuir esta película, así que crearé mi propia distribuidora para hacerlo yo mismo”. Él costeó la distribución, las copias y la publicidad.»

A continuación hubo varios preestrenos. «Recuerdo que fui a un preestreno en el Valle de San Fernando y fue el peor en el que he estado nunca —comentó Rick Nicita—. La crudeza de los personajes, todo lo que soporta Isabella... parecía una pesadilla, y hubo quienes no solo se levantaron y se marcharon, ¡sino que salieron corriendo! ¡Tal como yo lo recuerdo, la gente corría por los pasillos! Al día siguiente David, yo, Raffaella, Dino y unos cuantos más nos sentamos en la oficina y revisamos los comentarios, y no eran muy prometedores. Iban en la línea de “Que maten al director. ¿Quién ha hecho esto? ¡Es atroz!”. Mientras leíamos las tarjetas, Dino nos miró y dijo: “Que se jodan. No tienen razón, es una gran película. No vamos

a cortar un solo fotograma y la estrenaremos tal como está. A los críticos les encantará y el público irá a verla”. Dino era un tipo fabuloso.»

De Laurentiis no se equivocó. Pero *Terciopelo azul* tardó un tiempo en encontrar su público. Cuando se estrenó a comienzos de septiembre de 1986 en el Festival de Cine de Telluride —donde se encuentra el público más moderno del país—, Laura Dern acudió con Lynch y MacLachlan. «La gente no sabía si reír o echar a correr —recordaba—. El público de hoy enseguida se ríe o disfruta con las cosas raras, pero la audacia de David en lo que se refiere al tono no se parecía a nada de lo que habíamos visto hasta entonces. Antes de David nadie juntaba lo triste y lo gracioso, o mezclaba lo aterrador con lo hilarante, o lo sexual con lo extraño, y *Terciopelo azul* es todas estas cosas. La primera escena de la película te arroja inmediatamente a un mundo donde todo es real e irreal a la vez, todo es perfecto pero no puedes fiarte de nada, y entonces descienes a las entrañas. Es un comienzo alucinante y el público sencillamente no estaba preparado para eso.»

La película se estrenó oficialmente en el Festival Internacional de Cine de Montreal de agosto de 1986, pero su lanzamiento comercial en Estados Unidos fue el 19 de septiembre de 1986 en noventa y ocho salas de todo el país. Aunque a muchos espectadores les pareció insoportablemente perturbadora, *Terciopelo azul* le valió a Lynch una nominación en los Oscar de ese año en la categoría de mejor director, resucitó la carrera de Dennis Hopper y pasó a convertirse en un clásico del programa de estudios de las escuelas de cine de todo el mundo.

También causó un gran revuelo cuando se estrenó. «Nunca imaginé que la película sería tan controvertida —admitió Rossellini—.

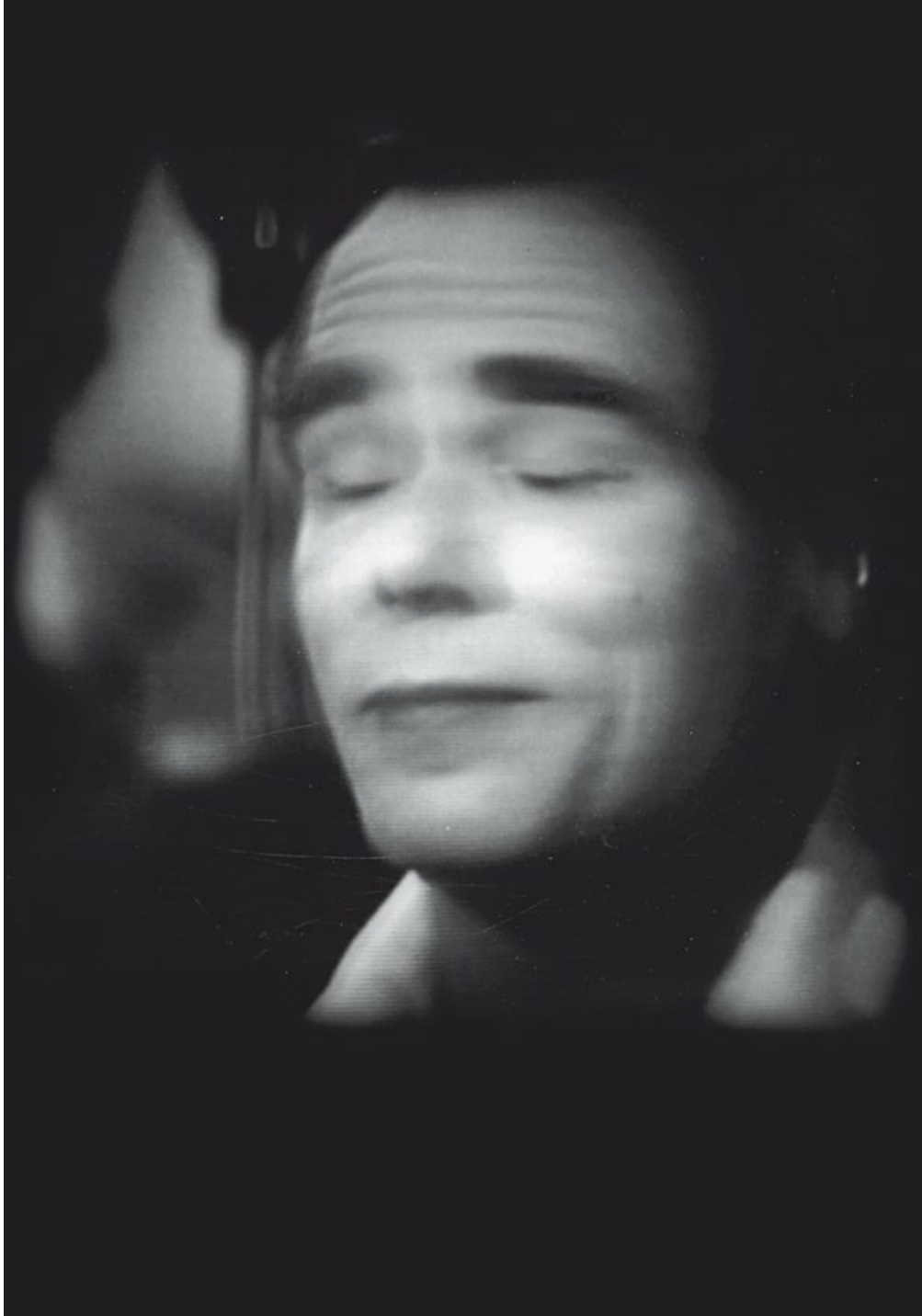
Dio pie a una polémica bastante fuerte y creo que la que salió peor parada fui yo. Si a la gente le gustaba la película le atribuía el mérito a David, quien naturalmente se lo merecía. Era por encima de todo la expresión de su arte. Pero si no les gustaba a menudo se metían conmigo diciendo que era modelo además de la hija de Ingrid Bergman, y que estaba destruyendo mi imagen interpretando ese personaje, que me estaba rebelando contra mí misma y demás. Se proyectaron muchas cosas que eran pura fantasía.»

El crítico de cine Roger Ebert se sulfuró particularmente con la película. Acusando a Lynch de misógino, afirmó que mostraba a Rossellini «degradada, abofeteada, humillada y desnuda delante de la cámara. Y cuando pides a una actriz que pase por todas esas experiencias, deberías cumplir tu parte del trato poniéndola en una película importante». La crítica de Ebert no ha envejecido tan bien como la de Pauline Kael, la sumo sacerdotisa de la crítica de cine que entonces escribía para *The New Yorker*. Describiendo a Lynch como un «surrealista populista» y elogiando la actuación de MacLachlan, que calificaba de «fenomenal», resumió *Terciopelo azul* como una exploración de «el misterio y la locura ocultos en lo “normal”» y comentó que «el uso que hace Lynch del material irracional funciona como se supone que debe funcionar: interpretamos sus imágenes a un nivel que no es del todo consciente».[10]

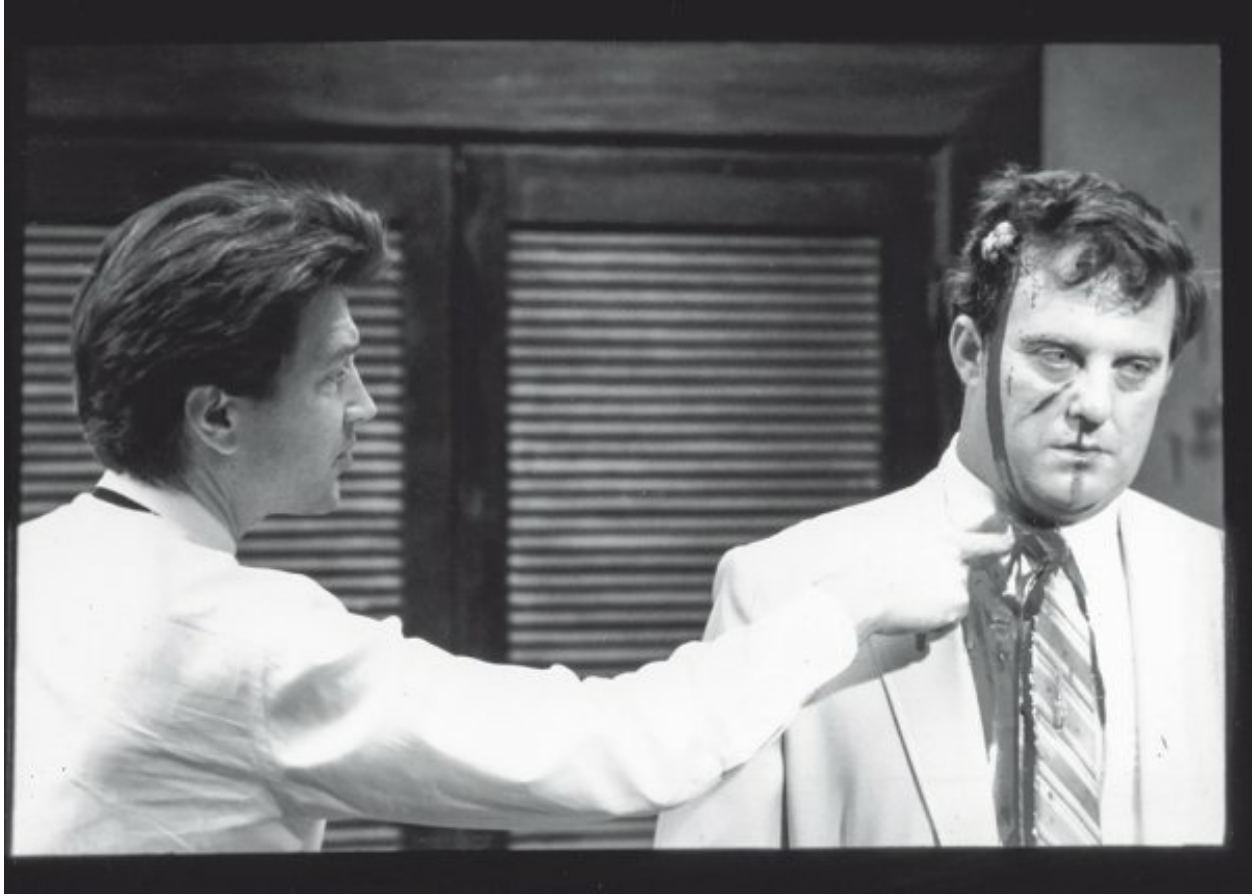
«A todos nos sorprendió el furor que causó la película —recordaría Caruso—. No creíamos que fuera un desastre, pero tampoco pensamos que se hablaría de ella durante décadas. Sin embargo, a casi todos los críticos les encantó cuando la estrenaron, y creo que los que se mostraron negativos no entendieron lo que estaban viendo. *Terciopelo azul* es una película que tienes que ver varias veces para apreciarla en todos sus detalles y matices.»

«*Terciopelo azul* podría ser la mejor película de David —comentó Jack Fisk—. Salía de *Dune*, que había sido una experiencia durísima para él, y como premio de consolación Dino le dijo: “Puedes hacer la película que quieras”. Él había ido acumulando en su interior cosas que necesitaba expresar, y *Terciopelo azul* le permitió darles salida.»

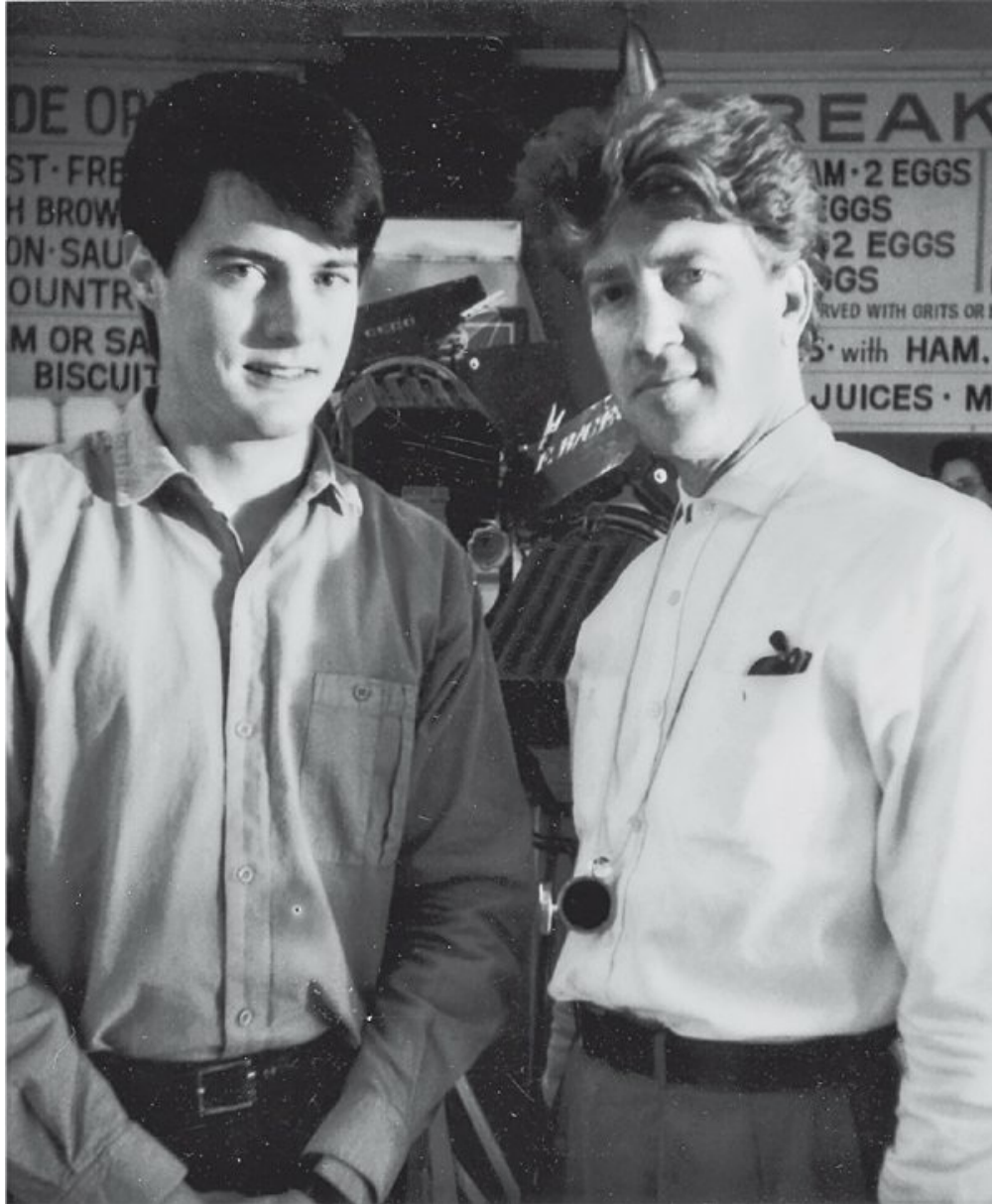
Décadas después del estreno de la película, MacLachlan la proyectó en un acto benéfico. «Probablemente no la había vuelto a ver desde que se estrenó y no sabía qué esperar —recordaba—, y la historia realmente me atrapó. Creo que es una película perfecta.»



Dean Stockwell en el plató de *Terciopelo azul*, 1985. Fotografía de David Lynch.



Lynch y el actor Fred Pickler en el plató de *Terciopelo azul*, 1985. Cortesía de MGM.
Fotografía de Melissa Moseley.



Kyle MacLachlan y Lynch durante el rodaje de *Terciopelo azul*, 1985. Cortesía de MGM.
Fotografía de Melissa Moseley.

Después de acabar *Dune* yo estaba enfermo; sí, enfermo y deshecho. La meditación me ha salvado en muchas ocasiones, y esa fue una. Tiempos oscuros, aquellos. Suerte que tenía otros guiones entre manos y podía concentrarme en decidir el siguiente movimiento, pero aun así me martirizaba el tiempo que había desperdiciado en aquella película. Cuando no gozas de libertad para hacer lo que te place y la cosa sale mal, tienes la sensación de haberte vendido y por tanto mereces lo que te pasa, y yo me vendí desde buen principio. Sabía cómo era Dino, sabía que el *final cut* no dependía de mí, y tuve que estar adaptándome en todo momento; fue espantoso.

Aprendí lo que es el fracaso. En cierta manera el fracaso es algo bonito porque, a toro pasado, no te queda otra que levantarte, y eso libera. No puedes perder más, pero en cambio puedes ganar. Estás jodido y todo el mundo lo sabe, como sabe que la has cagado y que eres un perdedor. Momento de decir «Vale, muy bien», y ponerse a trabajar.

Se me ocurren ideas y muchas veces no sé qué son ni dónde encajan, pero las anoto y una cosa lleva a la otra.

Quiero decir que, en cierta manera, yo no hago nada. Trato de ser fiel a la idea, eso es todo. De *Terciopelo azul* creo que escribí cuatro borradores. Eran muy diferentes entre sí, pero me ayudaron a encontrar el camino. Cuando estábamos rodando *Dune* le pasé a Kyle un borrador incompleto del guion.

La canción «Blue Velvet» no me gustó cuando empezaron a radiarla. No es rock'n'roll pero salió cuando el rock'n'roll estaba naciendo, y en aquel entonces el rock'n'roll era lo único potente. Digamos que «Blue Velvet» era una canción sensiblera, me dejó frío. Pero una noche la oí y me vino a la cabeza una imagen de verde césped nocturno y labios rojos de mujer vistos desde la ventanilla de un coche; había una luz potente que daba de lleno en la cara pálida de rojos labios. Fueron esas dos cosas, y también el momento en que la letra dice «and I still can see blue velvet through my tears». Ese fue el punto de partida, y luego todo fue encajando.

Si surge un personaje y tú eres el único a mano que puede escribir, el personaje de alguna manera se presenta a sí mismo y así le conoces. Después empieza a hablar, tú vas ahondando en él, y hay cosas que resultan sorprendentes porque todo el mundo es una mezcla de bueno y malo. Yo creo que la mayor parte de la gente no es consciente de las partes oscuras que casi todo el mundo lleva dentro. La gente se engaña a sí misma; pensamos que nosotros estamos bastante bien y que son los otros los que fallan.

Pero la gente tiene deseos. Como dice el Maharishi, el ser humano lleva incorporado el querer siempre más, y ese deseo es lo que te guía. Al final, todo el mundo encuentra su camino.

Una parte importante del guion de *Terciopelo azul* me vino en un sueño, pero yo no recordé ese sueño hasta pasado bastante tiempo. Por alguna razón, un día después de tener ese sueño que no recordaba fui a los estudios Universal. Tenía que encontrarme allí con alguien. Entré en la secretaría, y el hombre en cuestión estaba en la habitación que la secretaria tenía detrás. En la sala había no sé si un diván o una butaca cerca de la mesa de la secretaria, y como el hombre no estaba preparado todavía para verme, me senté allí a esperar. Fue entonces cuando recordé el sueño, y rápidamente le pedí papel y lápiz a la secretaria y anoté dos cosas que salían en ese sueño: una radio de policía y una pistola. Fue el inicio de todo. Siempre digo que no hago caso a las pesadillas nocturnas porque lo que me gusta es la fantasía diurna. Ahora bien, me gusta la lógica de los sueños: puede pasar cualquier cosa y todo tiene sentido.

Total, que Richard Roth y yo fuimos a venderle la idea de *Terciopelo azul* a un amigo suyo que trabajaba en la Warner. Cuando le cuento lo de encontrarse una oreja en un campo y algún detalle más de la historia, el tipo se vuelve hacia Richard y le pregunta: «¿Esto se lo está inventando?». El siguiente paso fue escribir dos borradores

del guion y enseñarle al caballero de la Warner el segundo de ellos. Dijo que era espantoso; no le gustó nada.

Mi abogado de entonces no me avisó de que intentar venderle *Terciopelo azul* al tío de la Warner ponía el proyecto en *turnaround* y de que si quería recuperarlo tendría que hacer algo. No sé lo que pasó exactamente; para mí es una historia de terror. Me fui a México, hice *Dune*, y durante todo ese tiempo creí que tenía los guiones de *Terciopelo azul* y de *Ronnie Rocket* y que eran míos en propiedad. Cuando las cosas se calmaron después de *Dune*, me senté a hablar con Dino y Rick Nicita y entonces me enteró casualmente de que Warner Bros, era la propietaria del guion de *Terciopelo azul*. Casi me da un infarto. Entonces Dino cogió el teléfono y llamó al director de los estudios, y cuentan por ahí que Lucy Fisher fue corriendo a decirle que no vendiera el guion, pero Dino logró recuperarlo y ahí terminó la historia. Se podría decir que me lo devolvió, porque gracias a él pude hacer la película y tener la última palabra, pero así es como Dino acabó haciéndose con el guion. Richard Roth estuvo más o menos ligado a la película, pero luego decidió que lo mejor era que Dino dirigiera la orquesta. Sin embargo, Richard consta como productor ejecutivo de la película e hizo su contribución. El nombre del Slow Club, que es el local donde canta Dorothy Vallens, se le ocurrió a él.

Fred Caruso fue el productor de *Terciopelo azul*. Adoro a Fred, bendito sea. Hay ciertas personas que hablan de una

forma que transmite sensación de seguridad, y Fred tenía eso. Era un hombre muy calmado, y muy italiano también. Tenía algo especial y siempre sabía cómo aplacarme. Muchas veces me decía «No sé lo que estás haciendo», pero era un muy buen productor.

Fuimos a Wilmington. Dino estaba haciendo trece películas a la vez en el estudio y nosotros éramos los últimos de la fila, pero nos lo pasamos de fábula. De todas aquellas películas, la nuestra era la de menor presupuesto, pero *Terciopelo azul* fue como pasar del infierno al cielo, porque yo gozaba de una tremenda libertad. Ni siquiera renuncié a nada cuando tuvimos que reducir el presupuesto, porque yo sabía apañármelas. En aquellos tiempos no había tantas normas; ahora hay muchas más y cada vez es más difícil contener el gasto. Eso te obliga a renunciar a algo o volarte la tapa de los sesos.

Lo pasamos bomba y hubo muy buena relación entre todos. Teníamos un sitio aparte y cenábamos siempre juntos, nos veíamos cada día y todo el mundo estuvo allí durante mucho tiempo, algo que no ocurre en la actualidad. Ahora la gente va con prisa, llega y se marcha, ya no hay cenas en común. No sé qué es lo que ha cambiado. Ahora lo que hay es mucha presión, muchísima, y es algo que me mata. No te lo puedes ni imaginar. El rodaje tiene que ir rápido. *Terciopelo azul* empezó en mayo y duró hasta Acción de Gracias; la era de los rodajes largos ha pasado a la historia.

Recuerdo que Dino vino a ver el copión el primer día de rodaje. Habíamos estado trajinando todo el día con la Steadicam arriba y abajo de la escalera que llevaba al piso de Dorothy, y cuando el laboratorio nos pasó el copión Fred se dio cuenta de que el objetivo de la cámara que había utilizado no estaba bien; la imagen estaba tan oscura que apenas si se veía nada. Entonces llega Dino, ve aquello y se pone a gritar. Yo le dije: «Calma, Dino; el objetivo estaba mal. Rodaremos otra vez y listo».

Kyle hacía de Jeffrey Beaumont porque Kyle es un ingenuo y, encima es superamericano en el sentido en que lo eran los Hardy Boys. Además de curioso, Jeffrey es un detective (bueno, todo el mundo es un detective), pero él tiene algo especial, le gustan las mujeres y le gusta el misterio. Laura Dern está perfecta en el papel de Sandy. Tardé mucho en encontrar a Laura. Sandy es lista y tiene una personalidad traviesa. Es una buena chica, sí, pero vaya mente la suya... Siempre le ronda alguna fantasía y todo le suscita curiosidad. Es hija de un inspector de policía. Laura encarnaba a una persona de la que Jeffrey podía hacerse amigo primero y enamorarse después; el de ellos no era un amor tenebroso, sino amor puro.

Dennis Hopper es un gran actor; me gustó mucho en *Gigante* y en *Rebelde sin causa* y en *El amigo americano*. Varias personas me desaconsejaron contratar a Dennis. «No, hombre, no; siempre está hecho polvo y no conseguirás que haga lo que quieres», me decían, pero yo

tenía claro que Dennis era el actor perfecto para el papel de Frank Booth. Hablé con varios actores más, desde luego, pero un día me llama su agente y me dice que Dennis está sobrio, que no se mete nada y que acaba de rodar otra película, que el director ha quedado muy contento y no tiene inconveniente en hablar conmigo. Después me llamó el propio Dennis y me dijo «Tengo que hacer de Frank Booth porque yo soy Frank Booth», y yo le respondí que eso era una buena y una mala noticia. Le contraté sin pensármelo dos veces.

Dennis, para mí, es de lo más *cool* que hay. Es el rebelde por antonomasia y encarna la combinación perfecta de tipo tierno y duro a la vez; qué más se puede pedir. Es algo muy años cincuenta, la estética, todo. En una escena de la película Dennis ve cantar a Dorothy y se pone a llorar, y aquello quedó perfecto. Es una faceta de la cosa rebelde-romántica tan propia de los cincuenta; un tío podía llorar y no solo no pasaba nada —al contrario—, sino que un momento después le estaba pegando una tunda a alguien. Ahora los tíos machos no lloran, lo cual es falso, pero los cincuenta tenían ese toque poético.

Cuando Dennis hizo su primera escena con Dorothy yo no podía parar de reír, y en parte era de felicidad. La intensidad, la obsesión, la impulsividad de Frank Booth... Dennis clavó el personaje. Siempre me resulta gracioso hasta cierto punto que la gente se obsesione tanto por algo, o sea que me encantó. Dennis estuvo perfecto. Fue Frank

Booth desde el primer segundo hasta el último.

En principio, Dennis tenía que cantar «In Dreams», y lo que pasó para que luego lo hiciera Dean Stockwell es para contarlo. Dean y Dennis se conocían y eran amigos de mucho tiempo; Dean iba a ayudarle con la canción y la estaban ensayando. Ponemos la música y Dean empieza a hacer playback y es perfecto. Dennis, al principio, va bastante bien, pero tenía la sesera tan frita por las drogas que no recordaba la letra de la canción. Entonces vi que miraba a Dean y pensé: Vale, genial. Y en lugar de Dennis, la cantó Dean. En esto del cine la suerte influye muchísimo. ¿Por qué ocurrió como ocurrió? Uno podría pasarse millones de años pensándolo sin saber que esa era la solución hasta tenerla delante de las narices.

Bien, ahora sabíamos que Dean iba a cantar la canción. Frank Booth empieza a recitar la letra, pone el casete y Dean agarra la lámpara. Patty Norris [la diseñadora de producción] no había puesto allí la lámpara. Yo tampoco la había puesto. Nadie sabe de dónde salió, pero Dean pensó que estaba allí para él. Era una lámpara portátil, y nada podía pegar mejor que el que aquello fuera el micrófono. Nada en absoluto. Poco antes de rodar esa escena habíamos encontrado en la calle una serpiente muerta. Brad Dourif la cogió y mientras Dean cantaba «In Dreams», Brad estaba de pie encima del sofá que había al fondo, jugando con aquella cosa, y a mí me pareció la mar de bien.

Conocí a Isabella el 3 de julio en un restaurante de

Nueva York. Fue una noche de lo más rara. Yo había salido por ahí con el exmarido de Raffaella De Laurentiis y pensábamos ir a no recuerdo qué club en una limusina. Yo pertenecía entonces al entorno de Dino, volaba en Concorde como quien no quiere la cosa y tenía limusinas a mi disposición. No sé cómo ocurrió. En fin, que estaba en el restaurante de Dino, y tengo que decir que la comida italiana que servían allí era lo mejor de lo mejor. Vimos que en una mesa había dos personas de la oficina de Dino y antes de salir fuimos a saludarlas. Nos sentamos y me pongo a mirar a aquella chica y le digo: «Podrías ser hija de Ingrid Bergman». Y alguien dijo: «¡Imbécil! ¡Es la hija de Ingrid Bergman!». Tal cual: es lo primero que le dije a Isabella. Luego nos pusimos a charlar, pero yo no hacía más que pensar en ella y mirarla. Había hablado con Helen Mirren para el papel de Dorothy y ella no había querido hacerlo, pero añadió un comentario: «David, algo no encaja. Dorothy debería tener un hijo», y me pareció que tenía mucho sentido. Helen Mirren es una gran actriz y la idea fue suya. Pero hay mujeres que no necesitarían tener un hijo para reaccionar de esa manera ante alguien como Frank Booth; son carne de cañón, por decirlo así, y con un gran manipulador como Frank podrían acabar siendo como la Dorothy de la película. Es más fácil, sin embargo, entender el comportamiento de Dorothy si la vemos como una madre que está protegiendo a su hijo.

Isabella era absolutamente perfecta para *Terciopelo azul*,

tuve mucha suerte. Extranjera en un país que no es el suyo, o sea vulnerable a todo tipo de manipulación, lo cual ya le da un plus. Por si fuera poco, es de una belleza increíble, otro punto a su favor. Pero se le nota en la mirada que podría ser una persona con problemas, hay temor en sus ojos, y la suma de todas estas cosas era ideal para el personaje. Yo sabía que Isabella solo había rodado una película cuando nos conocimos, pero no me importó porque intuí que ella podía hacerlo. La gente está acostumbrada a ver una determinada clase de guapura y de belleza en las películas, pero luego sales a la calle, ves caras de verdad y muchas de ellas tienen eso; quizá no podrían llevar todo el peso de una película, pero sí representar un personaje.

Debajo del apartamento donde rodamos la escena con Dean Stockwell había un bar, el This Is It, y estábamos explorando el local y vimos aquellas jaulas dentro de las cuales bailaban las go-gós. Conocí a una de ellas y me encantó. Se llamaba Bonnie. Era increíble, tanto su aspecto como su manera de hablar. Le pregunté si quería salir en la peli y ella empezó a bailar encima del coche de Frank y lo hizo perfecto. Ya veis, pura casualidad, encontrar a esa chica en un bar de Wilmington. La quiero muchísimo.

Cuando llego al plató no siempre lo tengo todo claro en mi cabeza. Me gusta ensayar e ir retocando; después se lo enseñas al director de fotografía, y, como Freddie [Francis] solía decir, él se limita a mirar dónde he estado sentado durante el ensayo y ya sabe que ahí es donde debe ir la

cámara, lo cual es bastante cierto. Lo ves todo por primera vez cuando estás en el plató o en exteriores, todo el mundo vestido y maquillado; y es en el ensayo cuando la idea cobra vida y vas descubriendo la manera de plasmarla. Ese ensayo es lo importante. Yo no hago muchas tomas; tal vez cuatro, seis como mucho. Con la gente te comunicas de una manera taquigráfica. Si oyeras algunas de las cosas que les digo a los actores, pensarías: ¡Y este de qué va! Pero cuando miras de verdad a alguien se establece otro tipo de comunicación; los actores y los músicos lo saben captar. Lo pillan enseguida. No sé la razón, pero basta una palabra o un gesto para que la siguiente vez salga mejor y la siguiente salga perfecta.

Cuando estábamos rodando siempre había gente deambulando por allí, pero yo ni los veía. Miraba a los actores, y lo que hubiera detrás de mí me daba igual. Bueno, de hecho, me habría cabreado bastante, de haberlo visto. Necesito concentrarme y plasmar esa idea que tengo en la cabeza. El resto son chorradas; me pone de los nervios. Yo desconecto de todo; hay que centrarse en el dónut, no en el agujero de en medio.

La gente no ha entendido bien la anécdota de lo que pasó con la interpretación que Isabella hizo de la canción «Blue Velvet», o sea que lo voy a explicar. Isabella se aprendió la canción de una partitura que le dio una anciana con la que tomaba clases, y lo que se aprendió no era igual que la versión de Bobby Vinton. Yo había reunido un grupo —

buenos músicos locales, aunque no de campanillas—, pero Isabella se había aprendido la versión que no era. Aquello no pegaba ni con cola; todo mal. Entonces le dije a Fred Caruso: «Fred, podemos arreglarlo si seguimos trabajando», y Fred me dijo: «David, no saldrá bien; deja que llame a mi amigo Angelo», y yo me opuse. «Quiero que esto funcione», le dije, pero al final me di cuenta de que no íbamos a ninguna parte: «Fred, llama a tu amigo Angelo». Total, que Angelo llega en avión al día siguiente. Isabella se hospedaba en un *bed-and-breakfast* de Wilmington y en el vestíbulo había un piano, y fue allí donde Angelo y ella ensayaron la canción. Ese mismo día rodábamos la escena en que el señor Beaumont sufre un ataque, y el amor de mi vida, Sparky, la perra, sale en esa escena. A la hora de comer Fred se presenta con Angelo. Saludo a Angelo y él me hace escuchar lo que han grabado en un pequeño radiocasete, Isabella cantando y él al piano. Le digo: «Angelo, esto podríamos meterlo en la película ahora mismo, es una preciosidad. ¡Buen trabajo!».

Yo quería que en la película sonara también «Song to the Siren», de *This Mortal Coil*, lo quería a toda costa, y le dije a Fred: «Tío, consígueme la puta canción», y Fred contestó: «David, hay un montón de problemas». Básicamente eran de dinero: *money, money, money*. Y entonces Fred me dijo: «Tú que siempre estás escribiendo cositas en un papel, ¿por qué no le mandas una letra a Angelo y que él te haga una canción?». Y yo dije: «Fred, en primer lugar, hay

veintisiete mil millones de canciones en el mundo; yo no quiero una cualquiera. Quiero esta. Quiero “Song to the Siren” de This Mortal Coil. No me veo escribiendo cosas en un papelito y enviándoselas a un tío al que apenas conozco, y que el tío componga justo lo que yo quiero. Ni hablar. Baja de la nube, Fred».

Pero Angelo y Fred son dos italianos muy astutos, y Fred sabía que si envías una letra propia ya te has comprometido y que tienes más probabilidades de que algo te guste si contribuyes tú también a hacerlo. Fue una estratagema de los dos. Una noche yo estaba fuera, a la intemperie, y se me ocurrieron varias ideas. Las anoté en un papel y se las hice llegar a Angelo, y Angelo se tronchó de risa al verlas. Dijo: «¡Es la letra más mala que he visto en mi puta vida! ¡Ni rima ni tiene forma alguna!». Angelo es de la vieja escuela para esas cosas. Sin embargo, se puso a darle vueltas al engendro e hizo una versión con un cantante, pero a mí no me acabó de convencer. Le dije que me encantaba la melodía pero que buscaba algo más etéreo. Entonces Angelo se la hizo cantar a Julee Cruise. Estuvieron ensayando a tope, grabando un montón de veces, y Julee lo hizo de maravilla y Angelo otro tanto, y no me quedó sino reconocer que me gustaba la canción. Quizá fue porque la letra era mía, no lo sé, pero el caso es que me gustó mucho.

Aun así, yo dudaba, porque mi idea era «Song to the Siren» y cualquier otra cosa no estaría a la altura de esa canción, a pesar de que «Mysteries of Love» me gustaba de

verdad. «Song to the Siren» la canta Elizabeth Fraser. He oído decir que vive recluida y muy pendiente de proteger su intimidad, pero ella tiene lo que hay que tener. Creo que en la grabación es su novio el que toca la guitarra (embalsamada en reverberación, una cosa exagerada), y a mí la canción me dejó hechizado. Entra en un territorio yo diría que cósmico, mientras que «Mysteries of Love» es un poco más cálida y está pensada para dos personas. También tiene un puntito cósmico, pero es más cálida.

Con el tiempo conseguí por fin «Song to the Siren» —se oye en *Carretera perdida*—, y «Mysteries of Love» acabó siendo casi perfecta para *Terciopelo azul*. Nunca se sabe qué va a pasar, y Angelo, bendito sea, es buenísimo. Me recuerda a mi hermano, y encima es capaz de componer música bellísima. Supongo que era cosa del destino. Trabajar con Angelo es un gustazo, ni más ni menos.

Angelo y yo fuimos a Praga para grabar la música de *Terciopelo azul* y no nos lo podíamos creer. Tienen salas con una determinada acústica y una determinada clase de madera; el ambiente sonoro me parece muy propio de la Europa del Este y se cuele en los micrófonos. Es un sonido y un sentimiento, y no es que sea triste pero sí antiguo. Y bellísimo. Cuando estuvimos en Praga, los comunistas seguían mandando en el país. Ibas por la calle, mirabas una tienda de ropa y veías unos estantes de preciosa madera oscura con tres o cuatro jerséis. La tienda, vacía. Y lóbrega. Nadie hablaba. Entrabas en un hotel y había toda una fila

de prostitutas en el vestíbulo. Era fantástico. Y todo el rato con la sensación de que allí hay cámaras y micrófonos por todas partes. Tumbado en la cama, aguzaba el oído para ver si captaba algún tono agudo. Me encantó Praga. Subimos a esa colina que hay cerca, y el panorama era tal que un cuadro de Pieter Brueghel.

En *Terciopelo azul* el toque de Patty Norris se aprecia por doquier. Patty es una genio con el vestuario, algo fuera de lo común. La gente sale del camerino: Frank es más Frank; Jeffrey es más Jeffrey; Sandy es más Sandy. Una cosa enigmática. Patty empezó conmigo en *El hombre elefante*, y luego en *Terciopelo azul* me preguntó si podía ser también la diseñadora de producción y yo le dije que de acuerdo. Patty piensa igual se trate de habitaciones o se trate de vestuario: es muy metódica. Hablábamos de todos los detalles y cuando a mí se me ocurría algo, ella aportaba su granito de arena extra. El piso de Dorothy, por ejemplo; el color era perfecto, pero cuando vi los sofás la primera vez no me gustaron nada. Eran sofás independientes y yo los quería integrados, de modo que diseñamos una especie de brazos y entonces sí que me encantaron. Patty hizo un gran trabajo.

Filmamos imágenes de pies subiendo por una escalera y de la mano empuñando un arma que se ve en el televisor en casa de Jeffrey Beaumont. También filmamos un Tirar de la Silla, pero al final no llegamos a utilizarlo. Has visto las Olimpiadas alguna vez, ¿no? Hay diversas carreras de

velocidad, de fondo, media distancia: cien metros lisos, mil quinientos, los relevos... Pues Tirar de la Silla es algo por el estilo, casi una prueba olímpica. Tienes unas sillas tapizadas, y alrededor de cada silla una cuerda prieta con un cabo largo suelto. Las chicas que compiten en la prueba llevan vestidos de baile de graduación y cada una tiene su carril marcado con tiza. Forman frente a la línea de salida con las sillas detrás, la meta está a cincuenta metros. Suena el disparo, arranca la carrera, y gana la que consiga llegar antes a la meta arrastrando la silla. El día que rodamos aquello estábamos a 37 grados y hacía mucha humedad, el calor era asfixiante, pero lo hicimos igual. Una de las chicas se desmayó y hubo que llamar al médico. El juego fue un invento mío. Tirar de la Silla.

Alan Splet es un auténtico innovador del sonido, y naturalmente yo quería que trabajara en *Terciopelo azul*. Bien, pues un día estaba él en su habitación, en Berkeley, y de repente decidió dejarlo. Alan tiene una vena tozuda, y de pronto viene y me dice: «David, no puedo seguir trabajando en esta película. No la soporto. No soporto a Frank Booth y no pienso seguir. Me da náuseas». Y yo le dije: «Pero, Alan, por Dios». No hubo nada que hacer. Teníamos la mitad de la película hecha, así que terminé el sonido con el resto de su equipo.

La película estuvo lista para el día de Acción de Gracias,

y como una semana antes Duwayne Dunham montó la sala de editaje en Berkeley, yo me busqué un piso en la zona y empezamos la posproducción. Aquello no se acababa nunca. La primera copia de casi todas las películas que yo he hecho suele durar cuatro horas, y ya no recuerdo qué es lo que desechamos en el caso de *Terciopelo azul*. Creo que lo que perdí en el proceso fue cierto ritmo, y dar menos explicaciones aquí y allá. Austin vino a verme a Berkeley un par de veces. Tenía entonces tres o cuatro años; ¿cómo demonios se lo hizo para venir?

Creo que Dino captó *Terciopelo azul*. La primera vez que la vio fue en una pequeña sala de proyección en Los Ángeles, junto con otras treinta personas. Terminado el pase, se levantó de la silla supercontento; sonreía. Pensó que quizá sería una película rompedora, de modo que decidió pasarla ante un público más numeroso para ver si la cosa funcionaba. Kyle y Laura vivían juntos en Blackburn Avenue en aquel entonces, y yo estuve viviendo allí un tiempo antes de buscar casa en Westwood. Tuve varios domicilios en esa zona; no sé por qué me mudaba tantas veces. El último sitio donde viví era precioso. La casa era nueva y yo entonces tenía muy pocas cosas, así que las habitaciones estaban limpias y casi vacías. Por aquella época me dedicaba a pintar óleos en blanco y negro de pequeño tamaño. En fin, la noche del preestreno, que fue en el Valle de Fernando, yo estaba en casa de Kyle y Laura y no fui a la proyección. Sí fueron la madre de Laura y su

amiga, y también estaba Rick Nicita con otros agentes de la Creative Artists Agency. Después, Rick me llamó desde un coche y oí que gritaban: «¡Es cojonuda, David, genial!». La madre de Laura vino a casa con su amiga, y estaban sentadas en el comedor un poco calladas, como si les preocupara algo. A la mañana siguiente llamo a Dino y cuando se pone al teléfono le digo: «Hola, Dino, ¿qué tal fue la cosa?». Y él me contesta: «Te paso con Larry». (Larry estaba a cargo de la distribución.) «David —me dice Larry—, lamento decirte esto, pero es una de las peores proyecciones que recuerdo.» Me quedé de piedra. «Te estás quedando conmigo, ¿no? Me llamó Rick diciendo que había ido de puta madre», y Larry me dice: «Pues no. Deberías leer las tarjetitas. Se les pidió a los asistentes que escribieran lo que más les había gustado de la película, y ponían cosas como “la perra Sparky” o “el final”». Visto el panorama, Rick y yo fuimos a hablar con Dino, y Dino se portó de maravilla. «No es una película para según quién, pero creo que funcionará», dijo.

Si la memoria no me falla, *My Little Pony* y *Terciopelo azul* fueron las únicas películas, de las trece que Dino estaba haciendo entonces, que funcionaron más o menos en taquilla. Y creo que él estaba orgulloso de *Terciopelo azul*. Una cosa que yo siempre admiré de Dino es que cuando se comprometía con algo, le importaba un pimiento lo que pudieran pensar los demás. Seguramente *Terciopelo azul* no era muy de su gusto, pero yo creo que se alegró de

haberla hecho.

No sé bien cómo llegué a ese punto de no importarme la opinión de la gente, pero es una buena cosa. Cuando te enamoras de una idea es como si te enamoraras de una chica. Puede que sea una chica con la quizá no te presentarías en casa para que la conocieran tus padres, pero lo que piensen los demás te importa un bledo. Te has enamorado y eso es precioso, y hay que ser consecuente con estas cosas. En los Vedas encontramos la siguiente frase: «El hombre tiene control sobre los actos pero nunca sobre las consecuencias». Dicho de otro modo, uno hace lo que puede y lo que ocurra después es algo que escapa a nuestro control. Suerte si sale bien, y a mí me ha salido bien, y fatal si sale mal, y a mí me ha salido mal. Qué más da que todo el mundo haya tenido experiencias así. Uno muere dos veces cuando se vende y no ha estado a la altura. Como pasó con *Dune*. Mueres una vez por bajarte los pantalones, y una segunda porque fue un fracaso. *Fuego camina conmigo* no tuvo ninguna incidencia en cuanto a público se refiere, pero con esa peli solamente morí una vez, porque estaba contento con el resultado. Si uno es consecuente con las cosas que ama, puede vivir consigo mismo la mar de bien.

Me invitaron a la fiesta de Swifty Lazar en Spago con motivo de los Oscar porque yo estaba nominado como mejor director por *Terciopelo azul*, pero el Oscar se lo llevó Oliver Stone por su película *Platoon*. Yo estaba en la fiesta

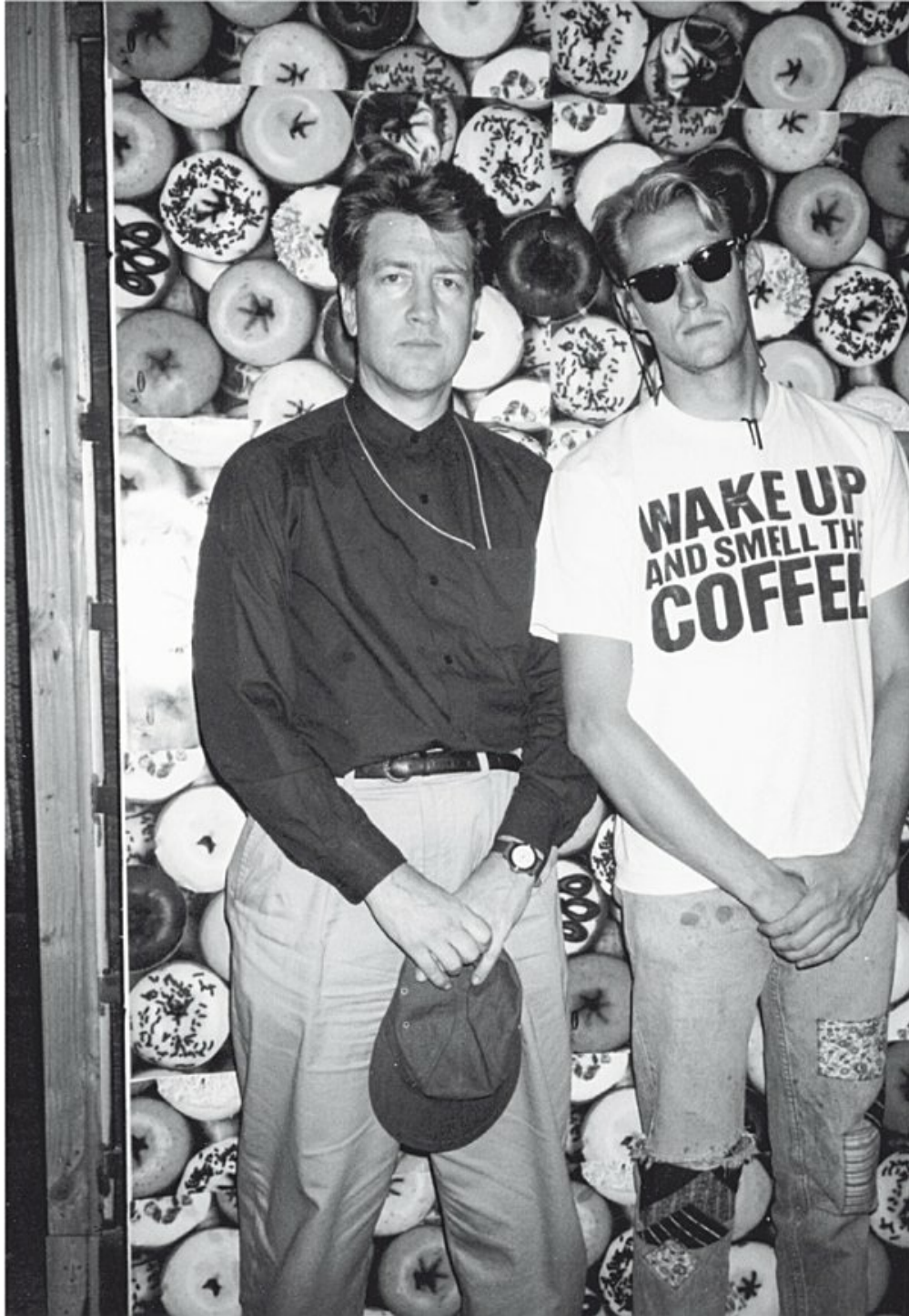
con Isabella y había gente allí con sus estatuillas, y entonces se me acerca Anjelica Huston y me dice: «David, sé que conoces a mi padre», porque John Huston y yo habíamos hablado en México. Yo tenía una exposición en Puerto Vallarta y Huston fue a la galería. Freddie Francis también estaba presente en la exposición, y resulta que él había filmado secuencias adicionales en *Moby Dick*, de Huston, de modo que estuvimos charlando y fue una velada estupenda. Un gran tipo, Huston. Bueno, entonces Anjelica dice: «Mi padre está en la otra sala, ¿por qué no vas a saludarlo?». «Me encantaría», le digo. Abro la puerta de una habitación privada y me encuentro allí a John sentado a la mesa en compañía de George Hamilton y Elizabeth Taylor. Yo adoro a Elizabeth Taylor y *Un lugar en el sol* me encanta. ¿Te acuerdas del beso que se dan ella y Monty Clift? Uno de los besos mejor filmados de la historia del cine. Otro sería el de Grace Kelly y Jimmy Stewart en *La ventana indiscreta*.

Taylor había presentado esa noche el premio al mejor director, y estábamos allí reunidos y dice «Me encantó *Terciopelo azul*», y a mí se me aceleró el pulso. Me sorprendió que la hubiera visto y le hubiera encantado, así que le digo: «Ojalá hubiera ganado yo, porque cuando le has dado el Oscar a Oliver Stone él ha podido besarte». Y Taylor me dice: «Ven, acércate». Me acerco. Ella estaba sentada y yo de pie, y tengo allí delante la cara de Elizabeth Taylor y entonces me inclino y veo aquellos ojos color

violeta y aquella cara, acerco los labios a los suyos pero es como si estuvieran muy lejos, lejísimos, por más que yo me inclinara. Una cosa increíble. La besé y fue algo fantástico; después charlamos un poquito con John Huston y yo me marché. La besé otra vez en Cannes. Yo estaba sentado en la misma mesa que ella y le recordé que en Spago me había dado un beso y le pedí si podía besarla de nuevo. Mary Sweeney estaba allí conmigo, y más tarde Elizabeth llamó a mi habitación para preguntarme si estaba casado. A ella le gustaba el matrimonio, había tenido siete u ocho maridos, pero yo no quería casarme con Elizabeth Taylor. También la besé en una gala amfAR, y luego fuimos a comer juntos y ella me contó anécdotas. Esa fue la última vez que la vi.



Lynch, Heather Graham y Kyle MacLachlan en el plató de Los Ángeles, rodando el último episodio de la segunda temporada de *Twin Peaks*, 1990. Fotografía de Richard Beymer.



Lynch y el director artístico Mike Malone durante el rodaje de *Fuego camina conmigo*, 1991. Cortesía de mk2 Films y Twin Peaks Productions, Inc. Fotografía de Lorey Sebastian.

1986 fue un gran año para Lynch. *Terciopelo azul* lo colocó en el panteón de los grandes *auteurs* del cine, pero igual de importante fue el encuentro fortuito que tuvo con el guionista Mark Frost a principios de la primavera. Frost nació en Nueva York en 1953 y pasó la adolescencia en Mineápolis, donde trabajó en el Guthrie Theater. Luego se puso a estudiar interpretación, dirección y escritura de guiones en el Carnegie Mellon, y cuando se graduó en 1975, se marchó a Los Ángeles, donde consiguió una retahíla de trabajos escribiendo para la televisión. En 1981 se convirtió en guionista de plantilla de la aclamada serie *Canción triste de Hill Street* de Steven Bochco y permaneció en el programa hasta 1985. El año siguiente conoció a Lynch.

«Un agente de la CAA nos propuso que trabajáramos juntos en un largometraje titulado *Goddess* de la United Artists —recordaba Frost refiriéndose a un proyecto que contaba los últimos meses de la vida de Marilyn Monroe, basado en el libro de Anthony Summers, *Goddess: The Secret Lives of Marilyn Monroe*—. David me pareció un tipo serio con un gran sentido del humor y enseguida congeniamos a ese nivel; nos hacíamos reír mutuamente. Tiene una afabilidad a la que yo respondí, y nos llevábamos bien. En algún momento de 1986 David montó su taller en la casa de Dino de Wilshire Boulevard, y allí es donde trabajamos en *Goddess*. Los dos queríamos ampliar la

historia más allá del realismo estricto e inyectarle elementos líricos, casi fantásticos, y empezamos a ver una forma sincronizada de trabajar juntos.»[1]

Con el título de *Venus Descending*, el guion que terminaron en noviembre de 1986 involucraba a Bobby Kennedy en la muerte de la actriz, y el proyecto fue rápidamente abandonado. «*Goddess* era un gran tema y escribimos un buen guion —recordaba Frost—. Por desgracia, la United Artists y el productor que nos había contratado [Bernie Schwartz] no habían caído en la cuenta de que en el libro había revelaciones sobre los Kennedy que ahora damos por sentado pero que entonces eran nuevas. Sacamos todo eso en el guion y allí se acabó todo.»

Durante ese período a Lynch se le presentaron oportunidades, pero no tenía interés en volver a hacer una película para un gran estudio. «David y yo siempre bromeábamos diciendo que él quiere un gran sueldo y un presupuesto reducido», dijo Rick Nicita sobre Lynch, quien había aprendido con *Dune* una lección que nunca olvidaría. Lynch trató de relanzar *Ronnie Rocket* con De Laurentiis, pero, según dijo: «Dino no consiguió identificarse con ella». Sin embargo, creía en Lynch y siguieron buscando una película para hacerla juntos. Se barajó la posibilidad de llevar a cabo *Up at the Lake*, un proyecto del que Lynch había hablado a Raffaella De Laurentiis durante un tiempo mientras rodaban *Dune*. Ella lo animó a presentar la idea a su padre, que se comprometió a invertir en su desarrollo, pero el proyecto no prosperó.

Entre los acontecimientos más significativos de ese período está sin duda la adquisición por parte de Lynch de lo que se conoce como la Pink House. Una vivienda moderna de mediados de siglo decorada con chevrones de inspiración azteca, la casa de Hollywood Hills había

sido construida en 1963 basándose en un diseño del hijo de Frank Lloyd Wright, Lloyd Wright. Restaurada para Lynch por el hijo de Lloyd Wright, Eric, las paredes del interior son de estuco lila, y Lynch siempre ha tenido pocos muebles. La Pink House le permitió vivir por primera vez en un entorno que era exactamente como quería, de ahí lo importante que es para él. Nunca la ha dejado y posteriormente compró dos propiedades adyacentes para crear el complejo donde continúa viviendo y trabajando.

Por aquel entonces también hizo varios cambios en su estilo de vida, porque en ese período necesitaba personal. Con los años el personal se ha ido ampliando y hoy día consiste en un ingeniero que lleva el estudio de sonido, un montador propio, un encargado de mantenimiento a tiempo completo, un archivista que se ocupa de sus obras de arte y sus exposiciones, un productor interino y un asistente personal. Pero al principio solo era una operación funcional de dos o tres personas. Una de las razones por las que Lynch es capaz de lograr tanto es que las personas que trabajan para él siempre son muy competentes y entregadas. Debby Trutnik aceptó el cargo de jefe de personal en 1987 y John Wentworth asumió el puesto de hombre para todo.

Goddess se quedó por el camino, pero Frost y Lynch no desistieron de seguir trabajando juntos. «Un día estábamos sentados en la cafetería Carnation Dairy y David dijo: “Tengo la idea de un centro de investigación de seguridad en la ciudad ficticia de Newtonville, Kansas, y dos cretinos que trabajan en ella. Uno de ellos se ríe y de su boca sale una burbuja que recorre un pasillo, dobla una esquina y se mete en una habitación donde se encuentra una pieza muy sensible del equipo y provoca un cortocircuito. Luego hay un corte y pasas al espacio sideral, y ves un satélite con una especie de arma

que dispara rayos, y luego empieza la cuenta atrás”. Eso era todo lo que tenía David cuando llegó, y empezamos a darle vueltas hasta convertirlo en esa comedia fantasmagórica llamada *One Saliva Bubble*. Faltaban seis semanas para empezar el rodaje con Steve Martin y Martin Short cuando Dino anunció que no tenía dinero y que la compañía iba a desaparecer junto con todos los proyectos.»

Ese fue el final de *One Saliva Bubble*, pero se movían cosas en otros frentes. En junio de ese año la carrera de Lynch como artista avanzó al conocer al marchante James Corcoran, propietario de la James Corcoran Gallery de Los Ángeles. «David vivía en un piso pequeño de Westwood en esa época, y fui a su casa para conocerlo —recordaba Corcoran, que ofreció a Lynch una exposición individual el año siguiente—. David tiene mucho temple y al instante me gustó; es un tipo muy auténtico. En aquel entonces hacía grandes dibujos con pinturas pastel, y una de las cosas que me intrigaron de ellos fue que eran muy oscuros comparados con la obra de los artistas que yo estaba exponiendo en ese momento, como Ken Price y Ed Ruscha.»[2]

La exposición de Lynch fue un éxito de ventas y tuvo buena acogida de la crítica. *Artforum* describió la obra como «profundamente conmovedora y encantadoramente extravagante», mientras que *Los Angeles Times* la calificó de «intensa y novedosa». Isabella Rossellini enseñó la obra de Lynch a la galerista milanese Beatrice Monti della Corte, que animó al legendario marchante Leo Castelli a echarle un vistazo. Castelli organizó la primera exposición de Lynch en Nueva York en febrero de 1989, y Corcoran le dejó exponer por segunda vez en Los Ángeles.

En la obra que presentó Lynch en esas exposiciones enseguida se hacía evidente que todo lo oscuro que escondía su alma lo canalizaba

directamente hacia su arte. Títulos como *Shadow of a Twisted Hand Across My House*, *On a Windy Night a Lonely Figure Walks to Jumbo's Clown Room* y *Oww God, Mom, the Dog He Bited Me*, todos de 1988, dan una idea del tono de la obra. Grandes y lodosos campos de pintura gris, marrón y negra aplicada con mano suelta, las imágenes están impregnadas de una percepción de amenaza y temor. Pasajes cuidadosamente desplegados en colores carne introducen en la obra una presencia humana, pero las formas no pasan de ser figuras de palillos burdamente esbozadas; esos toques de color carne se perciben más bien como heridas. Son cuadros que inspiran miedo.

Durante esos años Lynch vivió en las dos costas, pasando la mitad de su tiempo con Rossellini en Nueva York y la otra mitad en Los Ángeles. En 1987 finalizó discretamente su divorcio de Fisk. «No quise ir a los tribunales y sacar a relucir cosas y armar jaleo —dijo ella—. Si nos casamos sin abogados, podíamos separarnos sin ellos, y quisimos que fuera lo más sencillo y rápido posible. Aunque resultó duro. El mismo día que terminó el divorcio vi en *Vanity Fair* un artículo en el que salía David con Isabella.»

En 1987 Lynch inició una amistad que sería importante para él cuando conoció al productor Monty Montgomery, que en 1981 había codirigido la película indie de culto *The Loveless* con Kathryn Bigelow. «Conocí a un tipo llamado Allan Mindel que tenía en Los Ángeles una agencia de modelos llamada Flick, y estaban intentando innovar en todo. Nuestros caminos se cruzaron a raíz de unos vídeos musicales —contó Montgomery—. Allan era el representante de Isabella e insistió en que David y ella tenían que conocerme, de modo que fui a verlo. Estaba sentado en su casa vacía con un solo mueble y fue amable; hablábamos el mismo lenguaje en lo que se refiere a cine e

ideas, y parecía muy franco; sencillamente congeniamos. Cuando aún estábamos conociéndonos, íbamos a menudo a comer al Musso & Frank, y al cruzarnos con esos personajes de Hollywood Boulevard, David los miraba y decía: “Me pregunto cuál será su historia”. Sentía curiosidad por todo.

»Cuando David y yo nos conocimos, él acababa de rodar un spot publicitario y necesitaba hacer el trabajo de posproducción —continuó Montgomery—. [La productora] Propaganda Films estaba muy puesta al día en estos temas, de modo que le puse en contacto con un tipo de allí que tenía mucha experiencia, y así es como empezamos a trabajar juntos.»[3]

Montgomery no era socio de Propaganda, pero fue una pieza fundamental en todos los proyectos que Lynch hizo con ellos. Las semillas de Propaganda se habían plantado en 1978 cuando el productor islandés Joni Sighvatsson que estudiaba en el American Film Institute conoció a Steve Golin, un becario del programa de producción. Empezaron a hacer proyectos juntos, y en 1983 se juntaron con tres productores más y fundaron Propaganda Films. Golin y Sighvatsson conocieron a Montgomery a mediados de los ochenta cuando iban detrás del mismo proyecto. «A Steve y a mí nos gustó el libro de Richard Hallas que se había publicado en 1938 con el título *You Play the Black and the Red Comes Up*, pero un tipo de Texas ya había hecho una oferta. Cuando llamamos, resultó ser Monty —contó Sighvatsson—. Desarrollamos el proyecto juntos y fue lo primero que le presentamos a David. A él le gustó, pero no quería hacer una película de época. Además, él todavía intentaba poner en marcha *Ronnie Rocket*. Nos involucramos en ello y en un par de ocasiones pareció que obteníamos financiación, pero siempre se truncaba. Entonces David empezó a escribir *Twin Peaks* con

Mark.»[4]

Las actividades de Lynch se fueron ampliando en múltiples direcciones en aquel período, y su involucración en la música cada vez era mayor. De entrada Roy Orbison tuvo reservas acerca de dejar utilizar su canción «In Dreams» en *Terciopelo azul*, pero al final aceptó, y en abril de 1987 fue al estudio y grabó la nueva versión producida por Lynch y T Bone Burnett. Un año después la revista *Le Figaro* y Erato Films propusieron a Lynch hacer un cortometraje para la serie de televisión francesa *The French as Seen By...*, y él escribió y dirigió *El vaquero y el francés (The Cowboy and the Frenchman)*. Un catálogo de tópicos sobre los estadounidenses y los franceses, la película de veinticuatro minutos presenta al productor Frederic Golchan como un francés aturdido con boina y cargado con quesos exóticos y una baguette; va a un rancho turístico procedente de ningún lugar y allí se encuentra con unos braceros ignorantes, un trío de cantantes de country-western y un nativo americano con taparrabos y tocado de plumas.

Harry Dean Stanton interpretaba el papel de cowboy, en el primero de los siete proyectos en que trabajó con Lynch. «Siempre me habían impresionado las películas de David y nos unía un vínculo natural — recordaba—. Nos entendíamos. Hablábamos de taoísmo, budismo y meditación, y había una compenetración entre nosotros basada en nuestro interés común en el pensamiento oriental.»[5]

Golcha contaría: «Johanna Ray telefoneó y dijo: “Tengo un director que está buscando un actor francés”, ¿te interesaría conocerlo?”. Le dije que yo no era actor pero que me encantaría conocerlo de todos modos, y ella me concertó una cita en la casa de David, que recuerdo como un espacio vacío. Creo que solo había dos altavoces y dos sillas muy lejos la una de la otra. Era espartano, pero él se mostró

afectuoso y simpático, y todo lo que yo decía le hacía reír. “Creo que eres perfecto”, me dijo, y tres días después rodábamos. De entrada me intimidó la perspectiva de hacer ese papel, pero David te lleva consigo, y era un trayecto tan divertido que dejé de preocuparme».[6]

También estaba por primera vez con él en el plató la supervisora de guiones Cori Glazer, que llegó a ser un puntal de sus equipos de rodaje. Le ofrecieron cincuenta dólares al día por trabajar como asistente personal y su carrera se encauzó. «Recuerdo que Isabella iba a verlo al plató y él le enviaba a ella una caja de M&M’s verdes. Él siempre está contento, al final del día da las gracias a todos, y se sabe los nombres de todos los miembros del equipo, hasta del asistente más insignificante. Si uno le lleva una taza de café, lo mira a los ojos y dice: “Gracias, Johnny, muchas gracias”.»[7]

Ese mismo año Lynch hizo su debut como actor con un papel destacado en *Zelly y yo* de Tina Rathborne, una historia sobre crecimiento personal que trata de una niña dividida entre una abuela abusiva y una institutriz cariñosa interpretada por Rossellini; Lynch hacía el papel de novio misterioso de la institutriz, Willie. «Tina [que dirigiría los episodios tres y diecisiete de *Twin Peaks*] iba a hacer una película sobre una mujer casada y aquejada por una enfermedad que se titulaba *Zelly y yo*. Me pareció bastante bonita, de modo que cuando nos reunimos para hablar de ella me interesó —contó Rossellini—. La institutriz tiene un novio, pero ninguno de los actores que se presentaron al casting encajaba. La historia evoca otro siglo en el que el amor tardaba en consumarse, y los actores resultaban ser demasiado modernos y sexis. David es gentil y educado, y cuando hizo la prueba Tina se convenció.»

La película se proyectó en el Festival de Cine de Sundance el 23 de enero de 1988, y cuando finalmente se estrenó el 15 de abril fue

recibida con críticas dispares. Lynch tuvo dudas acerca de aparecer en la película y casi nunca ha hablado de ello, pero parecía cómodo en su nueva posición en el panorama cultural. Se estaba haciendo famoso.

«Recuerdo la primera vez que alguien le pidió un autógrafo delante de mí —contaría Martha Levacy—. Era alrededor de 1988 y estábamos en un Denny's o algún local parecido, y dos personas se detuvieron en nuestra mesa con una servilleta y le pidieron que se la firmara. Él se lo tomó con calma y dijo: "Sí, algunas personas empiezan a reconocermé". No parecía sentir nada especial en un sentido u otro. Fue más bien una constatación de un hecho, y como siempre se mostró muy educado. Nuestros padres nos inculcaron buenos modales.»

Lynch estaba a punto de hacerse realmente famoso. Tony Krantz, un joven agente que había empezado trabajando en la sala de correo de la Creative Artists Agency en 1981 y fue ascendiendo, creía que el enfoque que daba Lynch a sus historias podía adaptarse bien a la estructura episódica de la televisión. «Cuando me enteré de que David estaba colaborando con un guionista veterano de *Canción triste de Hill Street*, pensé: ¡He aquí una posibilidad rara pero real! Yo quería hacer una serie de éxito y vi allí una oportunidad, de modo que organicé una reunión con ellos y los convencí para que lo intentaran. Salieron con algo llamado *The Lemurians* sobre el continente Lemuria, un lugar donde el mal prevalecía. El continente desaparecía en el océano dejando unos pocos supervivientes, y la película va de unos agentes del FBI con contadores Geiger que buscan y matan a los lemurianos que quedan. Lo llevamos a Brandon Tartikoff, que era

el presidente de la NBC, y encargó un largometraje, pero David rehusó porque ya la había concebido como una serie. De modo que, aunque la vendimos, no salió adelante.

»David y yo comíamos juntos a menudo —continuó Krantz— y un día que estábamos en el Nibblers, miré alrededor y dije: “David, este es tu mundo, esta gente, los marginados de Los Ángeles. De esto debería tratar tu serie”. Alquilé *Peyton Place* y la proyecté para David y Mark, y dije: “Coincide con tu mundo, David”.»[8]

Aunque a Lynch no le gustó *Peyton Place*, Frost recordaba que a partir de entonces Lynch y él dieron vueltas «a bastante material. Luego asistimos a una reunión con los ejecutivos de la ABC, entre ellos el jefe de la programación dramática, Chad Hoffman, y lo presentamos. Expusimos una idea, que inicialmente se llamó *Northwest Passage*, y se abalanzaron sobre ella.»

Esa exitosa reunión de Lynch y Frost se celebró en marzo de 1988, justo cuando empezaba una huelga del Sindicato de Guionistas que se prolongaría hasta agosto. «Debido a la huelga, todo estuvo en suspenso durante casi un año, de modo que hubo un paréntesis tras esa primera reunión en la ABC —comentó Frost—. Cuando la huelga terminó, llamaron y dijeron “Queremos seguir con el proyecto que presentasteis”, ¡pero para entonces ninguno de los dos nos acordábamos muy bien de lo que habíamos dicho! De modo que nos trabajamos más la idea antes de reunirnos con ellos y nos dijeron que empezáramos a escribir. Sabíamos que la serie iba a girar sobre el asesinato de la reina del baile del instituto, y la primera imagen que tuvimos fue la de un cadáver flotando en la orilla de un lago.»

Twin Peaks era un estudio de una intriga en una pequeña ciudad ambientada en una época indefinida como *Terciopelo azul*, y tenía un claro arco narrativo, pero la historia era lo bastante elástica para dar

cabida a nuevas ideas sobre la marcha. Así, mientras escribían los primeros episodios de la serie, Lynch tuvo la oportunidad de conocer al Dalai Lama, que le habló sobre la difícil situación en el Tíbet. Eso dio lugar a una escena en la que aparece el agente Dale Cooper dando una charla sobre ese tema al personal de la oficina del sheriff de Twin Peaks.

Si ese material tan poco convencional se abrió camino hasta una cadena de televisión fue en parte porque Frost sabía moverse en ese mundo. Frost era un guionista de televisión avezado que entendía los ritmos y las restricciones del medio, y Lynch y él se complementaban de tal modo que cada uno aportaba algo distinto. «De entrada, yo conocía mejor que David las reglas del juego de la televisión, esa fue parte de mi contribución», afirmó. Lynch ha recordado que Frost tenía en su oficina una *chaise longue* como el diván de un psiquiatra, y que él se tumbaba en ella y hablaba mientras Frost escribía a máquina.

«Lanzábamos ideas al aire y nos las pasábamos como en una partida de ping-pong —contó Frost—. Las escenas surgían y las trabajábamos hasta darles forma, aunque siempre había ciertos personajes a los que uno u otro podíamos dar voz con mayor autoridad. La estructura tal vez era mi punto fuerte, pero David tenía ideas increíblemente procesadas sobre la atmósfera, los personajes o pequeños detalles y conductas que eran únicos e indelebles. Sus gustos eran más oscuros que los míos, y eso a veces era motivo de divergencia, pero de alguna manera siempre lo solventábamos. Ninguno de los dos dijo nunca “Eso no funcionará”, y se marchó.»

«No estábamos locos de emoción, diciéndonos: ¡Lo tenemos! —dijo Frost al terminar el guion del piloto de dos horas—. Más bien decíamos: Ahí va otra cosa que vamos a probar. Escribimos el piloto bastante deprisa, no creo que nos llevara más de un mes, y ese

primer borrador fue el definitivo. Recuerdo que David se sentó en mi oficina mientras yo imprimía dos copias, luego se fue a casa y lo leyó, y por la noche me llamó y dijo: “Creo que tenemos algo”.»

Lynch había trazado un mapa de la ciudad de Twin Peaks (hoy día cuelga en la oficina de Krantz) y cuando fueron a la cadena de televisión ABC para presentar el guion lo llevaron consigo y se refirieron a él mientras describían el mundo que evocaban en el guion. Brandon Stoddard, el presidente de la ABC Entertainment, se mostró entusiasmado y encargó el episodio piloto de una posible serie para 1989.

«Luego nos convocaron a una reunión para intercambiar opiniones —recordaba Frost—. Recuerdo que un ejecutivo se sacó una lista del bolsillo y dijo: “He señalado unos puntos, por si les interesan”, y David replicó: “No, la verdad es que no me interesan”. El hombre se guardó de nuevo la lista en el bolsillo con expresión avergonzada. Eso dejó claro el mensaje: ¡Pidieron algo distinto, así que no lo estropeen! Y ellos apenas se entrometieron.»

De ese período, Montgomery recordaba «muchos proyectos que se superponían entre sí. David es capaz de hacer muchas cosas a la vez, y en esa primera fase de preproducción no prestó mucha atención a *Twin Peaks*. Sin embargo, el tren calentaba motores en la estación, de modo que le dije: “¿Por qué no vienes a Propaganda?”. Teníamos una oficina nueva con espacio de sobra, y le sugerí que pusiera a Mark Frost a trabajar en ella y que Johanna Ray hiciera el casting allí».

En el casting de *Twin Peaks* hubo hallazgos fortuitos que resultan característicos de las producciones de Lynch. A Michael Anderson, que baila y pronuncia frases al revés en la serie, Lynch lo había conocido en 1987 en el club nocturno Magoo de Manhattan. Anderson

iba vestido de dorado y tiraba de un carrito en ese momento, y Lynch enseguida lo visualizó en el papel de Ronnie Rocket. Harry Goaz, que hacía del ayudante de sheriff Andy Brennan, dio la casualidad de que conducía el coche que Lynch alquiló para asistir a un homenaje a Roy Orbison. En cuanto al casting de Kyle MacLachlan como el protagonista de la serie, el agente Dale Cooper, Lynch ha dicho que «Kyle nació para hacer ese papel». MacLachlan ofrece una interpretación perfecta de Cooper, una especie de sabio inocente que se maravilla ante los prodigios del mundo al mismo tiempo que intenta comprender sus oscuros misterios. MacLachlan tiene un sentido intuitivo del ritmo cómico, y es tan irresistiblemente encantador y gracioso como Cooper.

El actor Ray Wise, que hacía de Leland Palmer, observó: «Para David, todo está en el casting. Es muy intuitivo, y por una u otra razón se sentirá conectado con un individuo y sabrá dónde colocarlo en la película. Los actores perciben la confianza que pone en ellos, y eso los empuja a dejar de lado sus inhibiciones y entregarse a la escena».

[9]

Grace Zabriskie interpreta a la esposa afligida de Leland Palmer, Sarah, en el primero de los cinco proyectos que ha hecho con Lynch. Sarah Palmer parece acarrear la angustia de toda la ciudad, y Zabriskie tiene que alcanzar un nivel de extrema intensidad emocional cada vez que aparece en la pantalla; su actuación es tan virtuosa como desgarradora. «Recuerdo un día que estaba en el plató y David me preguntó: “¿Puedes dar algo más?”. Y yo le respondí: “¡David, ya lo he dado todo hace diecisiete tomas!”.

»No eres consciente de lo mucho que te contiene hasta que trabajas con alguien que no quiere que te contengas —añadió Zabriskie—. A David le puedo presentar prácticamente todo lo que

tengo en la cabeza, y él, si puede utilizarlo, lo hará. Todos los proyectos que he hecho con él han sido muy divertidos. Entre nosotros se da un toma y daca subliminal y tácito, y por eso mismo de lo más valioso.»[10]

Twin Peaks lanzó varias carreras, y los actores que Lynch descubrió para la serie siguen profundamente agradecidos. «Yo era muy joven y estaba tan nerviosa cuando conocí a David que me senté encima de mis manos por lo mucho que me temblaban —comentó Sheryl Lee, que hacía de Laura Palmer—. Pero David se muestra tan afable y afectuoso que te tranquiliza al instante. Me preguntó cómo veía que me sumergieran en pintura gris, me envolvieran en plástico y me metieran en agua fría, y respondí: “¡Ningún problema!”.»[11]

El papel de Nadine Hurley, que de entrada era un personaje secundario pero fue tomando peso, recayó en Wendy Robie. «Tuve una conversación maravillosa con David y Mark, y entonces David dijo: “Te arrancarán un ojo de un tiro”, y yo le contesté: “¿Ah, sí? ¿Cuál de ellos?”. A él le gustó la respuesta y se rio, y un amigo mío que trabajaba en la oficina me contó que cuando me marchaba dijo: “Allá va Nadine”.»[12]

Mädchen Amick, que interpretó a la camarera y esposa maltratada Shelly Johnson, llegaba tarde a la entrevista que le habían concedido para hablar de la serie. «No llegué a la cita hasta las once de la noche —recordaba—. ¡Y David esperó! Johanna, Eric [Da Re] y Mark también estaban allí, y Eric leyó conmigo el papel, y entonces David me dijo: “¿Quieres hacer una serie?”. Y yo respondí: “¡Sí, quiero!”.»[13]

Twin Peaks también contrató a varios actores veteranos que hacía

tiempo que no se veían: Russ Tamblyn, Piper Laurie, Peggy Lipton, Richard Beymer, Michael Ontkean...; todos acabaron en la serie de distintas formas.

«En enero de 1986 Dennis Hopper le organizó una fiesta de cuarenta años a David, y yo vivía con Dean Stockwell entonces y me llevó —contó Tamblyn—. Soy un gran admirador de David, y hubo un momento en la fiesta en que todos estaban a su alrededor mientras él abría tarjetas, y llegó a una de una mujer desnuda rodeada de hombres. Se volvió hacia mí y dijo: “Eh, Russ, ¿no te gustaría ser este tío?”. Vi una oportunidad y respondí: “Lo que realmente me gustaría, David, es trabajar contigo”, y él replicó: “En el próximo proyecto”.

»En Hollywood se dicen muchas cosas que no se sienten, pero David no es así —continuó Tamblyn—. Pasaron dos años, y cuando empezó el casting de *Twin Peaks*, me llamó. Nunca olvidaré las primeras palabras que salieron de su boca cuando nos sentamos: “Russ, el papel que quiero que interpretes es tal y cual...”. Yo solo podía pensar en que él no me pedía que hiciera una prueba para ese papel, quería que yo lo interpretara.»[14]

Tamblyn alcanzó el estrellato en 1961 con un papel protagónico en el musical clásico *West Side Story*. Junto a él actuaba Richard Beymer, quien por pura coincidencia también llegó a *Twin Peaks*. «La primera impresión que tuve de David fue que era un hombre accesible —recordaba Beymer de su reunión con Lynch en Propaganda—. No era la típica reunión en la que conoces a un director sino un encuentro informal. Me marché, y al cabo de unas pocas horas me llamó Johanna Ray y me dijo “Quiere que interpretes un personaje llamado doctor Jacoby”, y luego llamó de nuevo y dijo “No, quiere que hagas el de un empresario llamado Ben Horne”. Pensé: Mierda,

Jacoby parecía mucho más divertido, pero en realidad me tocó el personaje divertido.»[15]

El actor canadiense Michael Ontkean, que empezó a actuar en la televisión de niño y en 1977 protagonizó con Paul Newman *El castaño*, tiene un vívido recuerdo de cuando conoció a Lynch. «Tenía mucho pelo, tieso y con un aire rockero posmoderno, y yo caminaba con la cabeza alta por el reciente nacimiento de mi segunda hija —recordaba—. Atardecía, era finales de otoño, y estábamos en la ciudad de Los Ángeles llena de humo y niebla, pero parecía que estuviéramos al aire libre en Maine u Oregón. David llevaba una cazadora de pescar muy chula y yo no paraba de mirar alrededor buscando la caja de aparejos y una gran cesta llena de truchas de río.»[16]

El casting de la serie iba sobre ruedas, y Lynch siguió atendiendo otros asuntos. «David fue a Nueva York para dedicarse a la música con Angelo mientras ese asunto de *Twin Peaks* avanzaba —recordaba Montgomery—. Habían contratado a un director de producción en Seattle y les estaba preparando el presupuesto, el plan de rodaje y los exteriores, y yo comprobaba todo periódicamente. Un día le dije a David: “Creo que no se está llevando bien la preproducción”. Él me pidió que indagara, y al estudiarlo a fondo nos dimos cuenta de que el desastre total era inminente. Di a David el pronóstico y dijo: “Quiero que tú seas productor”.

»De modo que estuve con él en las trincheras durante todo el maldito rodaje, hasta el punto de que en unas cuantas ocasiones me envió a filmar algo, lo cual es insólito en él —continuó Montgomery—. Yo no quería, pero no me quedó otra. Trabajábamos bajo lluvia, aguanieve, niebla y nieve las veinticuatro horas del día, durmiendo en tiendas de campaña. Era un rodaje ambicioso y agotador, y David

hizo un trabajo maravilloso.»

Finalizado en veintidós días y medio con un presupuesto de cuatro millones de dólares, el piloto se filmó ante todo en Snoqualmie, North Bend, y en Fall City, Washington. «Nos instalaron en un hotel Red Lion y entre todos los actores y el equipo de rodaje lo llenamos — comentó Amick—. Era como estar en una residencia de estudiantes, todos corriendo por los pasillos y visitándonos unos a otros en nuestras habitaciones.»

Kimmy Robertson, que hacía el papel de Lucy Moran, la excéntrica secretaria de la oficina del sheriff de Twin Peaks, recordaba el rodaje del episodio piloto como «el paraíso. Fue tan divertido, y había cositas tontas que me parecían mágicas. Por ejemplo, si se lo pedía bien, David dejaba que le pasara los dedos por el pelo. El pelo que crece en lo alto de esa cabeza y lo que hay dentro de ella... lo notas en su pelo. El pelo de David actúa, tiene una función, y esa función tiene que ver con Dios».[17]

Las tomas de exteriores para el piloto también se rodaron en zonas boscosas de Malibú, y las de los interiores se hicieron sobre todo en un almacén del Valle de San Fernando. Las escenas de la telenovela que ven los personajes de la serie, *Invitation to Love*, se rodó en la histórica Ennis House de Frank Lloyd Wright en Los Ángeles. Sin embargo, fue en Washington donde el reparto dio lo mejor de sí.

«Recuerdo que había sido una jornada de trabajo muy larga — cuenta Lee del rodaje de la memorable primera escena de *Twin Peaks*, en la que se descubre su cadáver desnudo envuelto en plástico—. Me sumí en un estado meditativo, y pensé: Esta es mi primera toma y estoy aquí tumbada muy quieta y es como si fuera una esponja. Lo oigo todo y me entero de qué hacen en las distintas secciones... Hacer de cadáver es una forma de aprendizaje

increíble.»

Lynch no encierra a las personas en la casilla en la que están cuando las descubre, y a menudo ve cosas de las que ellas mismas no son conscientes. Un buen ejemplo es Deepak Nayar, que acababa de llegar a Estados Unidos a finales de los años ochenta procedente de la India, donde había trabajado para la franquicia Merchant-Ivory. Nayar tenía experiencia en el cine, pero el único puesto que le ofrecieron en *Twin Peaks* fue el de chófer de Lynch. Lo aceptó.

«Recuerdo estar sentado en un despacho esperando, y entonces él entró, un hombre lleno de energía, tendió la mano y dijo: “Encantado de conocerte, Deepak” —rememoraba Nayar, que trabajó con Lynch asumiendo diversas funciones durante la siguiente década y que coprodujo su película de 1997 *Carretera perdida*—. Hablamos sobre meditación y sobre mi condición de hindú y eso fue todo. Me contrató como chófer y asistente personal y fue algo genial.

»Me llamaba Hotshot, y siempre estábamos haciendo apuestas de un dólar —continuó Nayar—. Un día estábamos unos cuantos haciendo tiempo mientras filmaban una escena de unas vías de tren, y David tiraba piedras. “Un dólar a que no le das a ese poste, David”, le dije. Él falló y dijo “El doble a que tú tampoco le das”, y le di. ¡Me acusó de haber cogido una piedra más grande! Es un tipo tan divertido, además de un gran director. Algunas de las cosas asombrosas que pasaron en *Twin Peaks* se debieron a que él estaba en el plató y respondía de forma creativa a los imprevistos que surgían.»[18]

Una parte importante del talento de Lynch es la fluidez que define su imaginación. Construye sobre lo que tiene alrededor en lugar de buscar lo que no está allí, y eso es algo que llama la atención a todos los que trabajan con él. «Una de las cosas más importantes que me

enseñó David es a estar realmente presente —dijo Sheryl Lee—. Repara en todo y es capaz de adaptarse a lo que está sucediendo alrededor de él y transformarlo en arte porque no se aferra a ideas preconcebidas. Esa es parte de la razón por la que es tan emocionante estar con él en el plató y hay tanta vida.»

Richard Beymer recordaba que «David se tomaba el guion muy en serio, y esperaba que nos aprendiéramos de memoria todos los diálogos, pero él a menudo hacía giros y cambios que le salían espontáneos. Yo llegué un día mientras rodaban y me quedé detrás esperando. De niño había aprendido claqué, e hice unos pasos para aflojar los zapatos nuevos que llevaba y que me iban algo rígidos, y al verme él se acercó y me preguntó: “¿Sabes claqué?”. “Antes bailaba”, le contesté, y él me soltó: “¿Por qué no bailas en la próxima escena?”. “David, en la próxima escena hablo de asesinar a alguien”, y él replicó: “¡Quedaría genial! De hecho, tendrías que bailar encima de tu escritorio”».

Lynch aceptó respetar en gran medida el guion de *Twin Peaks*, pero al mismo tiempo la serie funcionaba como una obra en construcción y los personajes fueron adquiriendo una profundidad añadida sobre la marcha. «David no te dice quién es el personaje que estás interpretando —señaló Mädchen Amick—. Dejó que yo encontrara a Shelly, y cuando vio que empezaba a meterme en su piel, respondió a ello.»

Varios papeles se ampliaron más allá de su concepción original, normalmente porque a Lynch le gustaba lo que el actor aportaba al personaje. «Creo que sé por qué David dio más papel a Nadine —comentó Wendy Robie—. Hay una escena en la que una cámara capta el ventanal de la casa de Hurley desde el otro lado de la calle, y yo estoy dentro corriendo y descorriendo las cortinas. No hay diálogo,

solo ves esa figura en la ventana moviendo las cortinas de aquí para allá, y mientras la rodábamos oí a David reír por el walkie-talkie de un asistente personal. David dejó en marcha la cámara y siguió riendo, y yo continué moviéndolas hasta que me sangraron las manos.»

Amick describe el estilo de Lynch en el rodaje como «muy práctico. Hay una escena en la que estoy yendo en coche con mi novio, Bobby, y David se tumbó dentro del coche y mientras la rodábamos iba diciéndonos cosas como: “Vamos, ahora acurrúcate contra él”. En otra yo estaba hablando por teléfono y David de pronto dijo “Mädchen, quiero que levantes la mirada poco a poco hacia el techo. Levántala poco a poco, sigue levantándola, levantándola...”, y luego: “¡Corten!”. Y yo le pregunté: “David, ¿qué me impulsa a hacer eso?”. Y él respondió: “Solo queda bien”.

»Es casi mágico el modo en que consigue lo que quiere de los actores —continuó Amick—. Recuerdo que rodé una escena en la que Shelly cuenta algunas cosas dolorosas a su jefa, Norma Jennings, y David esperaba que yo adoptara un tono muy profundo. Hicimos unas cuantas tomas, luego se acercó a mí, me puso una mano en el brazo, me miró y suspiró, y cuando se alejó fue como si me hubiera infundido la emoción que pedía la escena. Sin decir una palabra me había dado lo que necesitaba».

A Tamblyn le sorprendió el hecho de que «David se sienta lo más cerca posible de sus actores cuando los dirige. Hay una escena en la que el doctor Jacoby está en el hospital hablando con el agente Cooper y el sheriff Truman de que han asesinado a Jacques Renault en una cama cercana, y David me dio una indicación de lo más extraña. Rodamos una toma y me dijo: “Russ, vamos a repetirla y

esta vez no pienses en las palabras que estás pronunciando o en lo que significan. Solo piensa en fantasmas”. Eso es típico de su forma de dirigir, y en esa escena realmente funcionó».

«David establecía la atmósfera y el tono de lo que iba a ocurrir —explicó Ray Wise—, y tenía el misterioso don de decir las palabras adecuadas que te ponían en la dirección adecuada. Todos los personajes eran, a su manera, heridas sin cicatrizar que había que expresar, y no había límites en la expresión. Nos abría y nos permitía darlo todo de nosotros mismos, y eso se ve en toda su obra. ¡Fíjate en la actuación que sacó a Dennis Hopper! Permite a los actores ir hasta el final.»

Además, él está dispuesto a esperar hasta que llegan allí. «David es el primer director en cuarenta años de profesión que me ha pedido que frene y me tome más tiempo con algo —señaló Michael Ontkian—. Pasada la medianoche, el sheriff Truman está montando guardia con la mirada perdida en el sobrecogedor abismo que es el Black Lodge, esperando y rezando para descubrir algún signo de su compañero Cooper. Se suceden cinco o seis tomas increíblemente lentas, y el único sonido después de cada una es el susurro nítido y espeluznante de David sugiriendo a Harry que se tome aún más tiempo. Nunca es demasiado larga la espera.»

Recordando el tiempo que pasó en el plató, Kimmy Robertson comentó: «David sigue todo un método cuando dirige. Se sienta y crea con su energía un cono de silencio alrededor de él y de ti, y luego enmarca la escena. En la primera escena que rodé Lucy pasa una llamada al sheriff Truman, y David me dijo: “Acabas de atender una llamada importante. Lucy es eficiente, meticulosa, se preocupa por todos, quiere asegurarse de que no hay malentendidos y su dedo se encarga de tomar el pulso a la ciudad”. ¿Cómo diría Lucy:

“Preguntan por usted”?».

Amick recuerda con particular emoción el día en que su personaje recibe un beso del agente del FBI Gordon Cole, un papel que interpreta el mismo Lynch. «¡Me sentí tan honrada de que me besara a mí! Todas estaban un poco celosas, y me convertí en algo así como la alumna favorita.» ¿Y el beso? «Fue muy dulce y encantador.» Kimmy Robertson confesaba haber besado también a Lynch. «Fue en una fiesta hace mucho, mucho tiempo. Creo que fue el único día de su vida que no iba acompañado y bailamos una canción sobre besarse, y yo lo besé y me esfumé.»

Los términos del contrato con la ABC estipulaban que Lynch rodara un final alternativo cerrado que hiciera posible estrenar el episodio piloto en Europa como un largometraje. Eso lo llevó a la escena final de la serie en la Habitación Roja, una especie de misterioso estado intermedio donde se presentan los enigmas y se revelan los secretos. Los que están en la Habitación Roja hablan hacia atrás, una idea que le rondaba en la cabeza desde 1971, cuando pidió a Alan Splet que lo filmara diciendo «Quiero lápices» al revés para una escena de *Cabeza borradora* que nunca se rodó. Cinco meses antes de que se emitiera el episodio piloto en Estados Unidos, se lanzó en Gran Bretaña una versión ampliada de *Twin Peaks* para vídeo que acababa con la escena de la Habitación Roja.

«En cuanto David entra en el plató, sabe exactamente cómo tiene que ser todo, hasta dónde poner un vaso en una mesa —señaló Sighvatsson—. Simplemente lo sabe, y cuando llegó al plató el día que construimos la Habitación Roja se puso como loco porque la puerta estaba a la derecha en lugar de a la izquierda. “David, ¿a quién cojones le importa?”, le pregunté. Le importaba a él, e insistió en que la construyéramos de nuevo porque ya había visto la escena

en su cabeza, y todo lo que filma tiene que casar exactamente con lo que imagina.»

Los expertos de la industria que vieron el episodio piloto quedaron impresionados. «Es realmente pausado y tranquilo, y casi toda la primera media hora consiste en tomas de gente afligida recibiendo malas noticias —explicó Frost—. Parece muy real y tiene un ritmo al que nadie está acostumbrado; se toma su tiempo, y aunque cuenta una historia compleja, no lo hace de forma aparatosa. Tiene toques imaginarios que llevan a otro reino, pero al mismo tiempo sigue tocando el suelo. Las creencias espirituales de David son una parte importante del poder de la serie, y tiene una especie de pureza solemne comparable a la de *Diario de un cura rural* de Robert Bresson.»

«Antes de *Twin Peaks* —señala Robie—, en la televisión no veías nada que tuviera más de una capa. Era una comedia, un drama o un thriller, pero nunca tenías todas esas cosas a la vez. En *Twin Peaks* enseguida veías humor, pero David también te mostraba dolor, miedo y sexualidad sin dejar de lado lo divertido. Yo llegaba al plató creyendo conocer muy bien el material, pero David siempre veía mucho más.»

Brandon Stoddard, que era quien había encargado el episodio piloto, dejó la ABC en marzo de 1989, un mes después de que empezara el rodaje de *Twin Peaks*, y la serie cayó en manos del director de programación Robert Iger. «Supimos que era algo especial cuando rodábamos el piloto —comentó Ray Wise—, y recuerdo que cuando asistí a la primera proyección en el Sindicato de Directores, pensé: Uau, es asombroso. Aunque no tenía ni idea de cómo se lo iba a tomar el público de la ABC.»

A Iger le gustó el piloto, pero no lo tuvo fácil para persuadir a los

mandamases de la ABC para que lo emitieran, y durante una conferencia de una costa a otra se enfrentó por última vez con una habitación llena de ejecutivos de Nueva York. Ganó él, y en mayo de 1989 la ABC escogió la serie para la programación de media temporada y pidió siete episodios más. Antes de que se emitiera el piloto todos estaban escritos y terminados, con un presupuesto de un millón cien mil dólares por episodio.

«David y yo escribimos juntos los dos primeros episodios de la primera temporada, luego yo empecé a formar un equipo de guionistas entre los que estaba Harley Peyton y Robert Engels —contó Frost—. A los nuevos guionistas que se nos unían les dábamos las normas básicas y unas líneas argumentales precisas, y hablábamos de cuál sería el contenido y el tono de las escenas. Grabamos unas sesiones y se las pasamos a los guionistas para que las tuvieran presentes cuando trabajaran.»

La participación de Lynch fue reducida porque un mes después de que la ABC decidiera emitir la serie se dirigió a Nueva Orleans para filmar su quinta película, *Corazón salvaje*. A Lynch se le da bien hacer malabarismos con varias cosas a la vez, y poco después de acabar el rodaje de *Corazón salvaje* en el otoño de 1989, se dirigió a Nueva York para trabajar en la banda sonora de la película con Badalamenti.

Al parecer Lynch pensó que, mientras estaba en Nueva York, podía aprovechar para llevar a escena una obra, y el 10 de noviembre presentó *Industrial Symphony No. 1: The Dream of the Brokenhearted* en la Brooklyn Academy of Music (BAM). Realizada en muy poco tiempo con la colaboración de Badalamenti, *Industrial Symphony* era una obra maestra de promoción cruzada. En los cuarenta y cinco minutos que duraba la obra ofrecía un abanico de elementos dispares: había un tráiler de *Corazón salvaje* protagonizado por

Nicolas Cage y Laura Dern, en el que una pareja rompía por teléfono, y el actor Michael J. Anderson interpretaba a un personaje llamado el Leñador que serraba con paciencia un leño en el escenario. Julee Cruise cantaba cuatro canciones de su álbum debut de 1989, *Floating in the Night*, lanzado dos meses atrás y producido por Lynch y Badalamenti, que habían compuesto todos los temas.

John Wentworth, que produjo la obra para la BAM, lo recuerda como «una experiencia asombrosa. Estaba grabando efectos sonoros para *Corazón salvaje* mientras trabajaba para *Twin Peaks*, y de pronto hacíamos también *Industrial Symphony*; la BAM ofreció a David un espacio en su programa y él aceptó. Ni siquiera sabía qué íbamos a hacer cuando llegamos, pero puso en marcha su imaginación y en dos semanas habíamos hecho toda esa obra juntos. Además, resultó ser una producción gigantesca. Había coristas de Las Vegas, acróbatas sobre zancos, enanos, cortadores de césped... era una locura. Todos los proyectos de David son maravillosos, pero ese fue realmente especial porque era una obra idiosincrásica gestáltica, y fue una bomba.»

La principal intérprete, Julee Cruise, admitió: «No sabría decir de qué trataba realmente *Industrial Symphony*. Yo flotaba suspendida de un arnés con vestidos de baile de graduación y una horrible peluca afro, y David filmaba en vivo en el plató, improvisando y sudando a mares. Hicimos un ensayo rápido y luego dos actuaciones. Fue caótico pero divertido». (Propaganda, que también la produjo, lanzó posteriormente un DVD de la obra.)

El debut de Lynch en el mundo de la música con el álbum *Floating into the Night* de Cruise fue idea del agente musical de la CAA Brian Loucks, que se puso en contacto con él cuando *Terciopelo azul* todavía estaba en producción para ofrecerse a ayudar con la banda

sonora. «David me dijo: “Tengo a Angelo”», recuerda Loucks, que seguiría llamándolo periódicamente.[19] Luego, en 1987, Lynch le comentó que quería grabar un disco con Julee Cruise, y Loucks sirvió de mediador con la Warner Bros. Records.

Lynch trabajaría a un ritmo vertiginoso durante ese período, y unos días antes de la actuación en la BAM lanzó el vídeo musical que había dirigido para la canción de Chris Isaak «Wicked Game», que pertenece a la banda sonora de *Corazón salvaje*. Antes de que se acabara el año había dirigido cuatro spots publicitarios para un perfume de Calvin Klein y tenía en marcha una exposición de arte en la N. No. N. Gallery de Dallas.

Mientras tanto, el episodio piloto de *Twin Peaks* se había empantanado en medio de la indecisión de la cadena de televisión en torno a su programación, y transcurrió un año entero desde que se finalizó hasta que se emitió a las nueve de la noche el 8 de abril de 1990. Cuando por fin se estrenó la serie, el público estaba preparado. «Hubo proyecciones anticipadas y algunos de los guionistas que asistieron respondieron con entusiasmo, de modo que antes de que la estrenaran ya se hablaba de ella —recordaría Frost—. Cuando se emitió había una gran expectación y arrasó en audiencia.

»Todo fue rapidísimo —continuó Frost—. *Twin Peaks* fue como montar un toro en el ojo de un huracán, y resultó muy desestabilizador para todos los implicados. Estar bajo semejante escrutinio es ridículo, y no ocurría solo en Estados Unidos sino a escala mundial. Se convirtió en una verdadera locura el segundo año, cuando intentamos continuar con la serie al margen de esa otra vida que tenía como fenómeno cultural, pues esas fuerzas a menudo chocaban entre sí.»

La serie, que se emitió internacionalmente, tuvo un éxito inmenso, y

en octubre de 1990 Lynch apareció en la portada de la revista *Time*; el artículo que la acompañaba lo proclamaba «el zar de lo extraño». La industria artesanal que generó el merchandising de *Twin Peaks* tampoco era despreciable. Había pajaritas, figurillas de acción, dioramas, camisetas con aroma a café, cojines, llaveros, tazones, pósters, tarjetas postales, bolsas de tela y joyas, entre otras cosas. Jennifer Lynch escribió *Diario secreto de Laura Palmer*, que se publicó el 15 de septiembre, al terminar la primera temporada y antes de que empezara la segunda. En cuestión de semanas llegó a la cuarta posición en la lista de best-sellers de ficción en rústica de *The New York Times*. John Thorne y Craig Miller lanzaron *Wrapped in Plastic*, un fanzine para los fanáticos de *Twin Peaks* que se publicó durante trece años.

Sin embargo, la ABC parecía resuelta a matar a la gallina de los huevos de oro. Desde el principio el motor de la serie había sido la pregunta: «¿Quién mató a Laura Palmer?». Ese misterio era fundamental para mantener la tensión narrativa que nutría cada episodio, pero hacia la mitad de la segunda temporada la cadena de televisión se empeñó en que había que revelar la identidad del asesino. A partir de ahí todo empezó a ir cuesta abajo. «Luchamos por mantener vivo el secreto, pero recibimos mucha presión por parte de la cadena —recordaba Frost—. La ABC había sido adquirida por Capital Cities, un medio de comunicación tan conservador como los que había en cualquier otro lugar del país. Creo que la serie les creaba una profunda incomodidad, y eso fue parte de la razón por la que la trasladaron al sábado por la noche en su segunda temporada. Fue una jugada fatal, teniendo en cuenta lo que había hecho la serie por ellos en su franja horaria original.»

Lynch volvió a escribir y dirigir el primer y el último episodio de la

segunda temporada, y también dirigió dos episodios adicionales, pero para entonces la serie había perdido frescura. «Al revelarse la identidad del asesino los neumáticos habían ido deshinchándose —dijo Frost—. Luego la televisión fue algo así como secuestrada por la guerra del Golfo, y al menos seis de ocho semanas fuimos suplantados por ella. La gente no podía seguir una historia tan compleja viendo la serie de forma esporádica.»

Trasladar la serie a una franja horaria de menor audiencia no ayudó, pero surgieron otros problemas. «La trama de la segunda temporada tenía sus puntos débiles —admitió Frost—. David estaba fuera haciendo *Corazón salvaje*, y se había comprometido a filmar una película titulada *El peso de la corrupción*, de modo que intentábamos abarcar demasiado; además hicimos la tontería de escuchar a nuestros agentes y vendimos a la Fox otra serie titulada *American Chronicles*. No había suficientes horas al día para hacer bien todas esas cosas.»

Los actores de la serie fueron muy conscientes de que esta se desintegraba durante la segunda temporada. «Cuando David se marchó, tuve la sensación de que abandonaba la serie —comentó Kimmy Robertson—. No estoy culpando a los que trabajaron en la segunda temporada; ellos hicieron lo que tenían que hacer y, con franqueza, no sé de quién fue la culpa. Solo sé que no me gustó que entraran constantemente actrices nuevas y que se abandonaran las líneas argumentales originales. La gente venía y ponía un caleidoscopio en el objetivo y exclamaba: “Oh, mira qué lynchiano”. A nadie le gustó la dirección que estaba tomando la serie.

»Recuerdo que me quedaba en el camerino, esperando a rodar otra escena en la que Lucy se enfada con Harry... —continuó Robertson—. No para de enfadarse, pero la escribieron así porque ya

no la veían como una parte valiosa de la serie. En cambio David y Mark valoraban a Lucy. Era imposible que la serie funcionara a no ser que ellos estuvieran juntos en ella.

»David está en contacto con Dios, el universo y la senda creativa, y en su cabeza hay todas esas vías de acceso y de salida que llevan a archivos, salas y bibliotecas, y puede ir a todas ellas a la vez —añadió Robertson—. Mark es el bibliotecario. Está allá arriba comprobando lo que entra y lo que sale, y dice: “No, no puedes sacar todo eso a la vez, pero podemos hacerlo en una determinada secuencia”. Tenían que estar los dos juntos formando equipo para que la serie funcionara, y en la segunda temporada no estuvieron.»

El 10 de junio de 1991, una semana después de que el episodio número quince de la segunda temporada quedara en 85 posición de un total de 89 en los índices de audiencia, la ABC suspendió la serie de forma indefinida. «La cadena de televisión trató muy mal la serie y la audiencia cayó, pero David hizo un gran trabajo reescribiendo y redefiniendo el último episodio, que introdujo la Habitación Roja —comentó Frost—. Hizo algo tan extraordinario en ese último episodio que consiguió que se lo pensarán antes de decir que no a una tercera temporada, que es lo que finalmente hicieron. Pero a esas alturas creo que David y yo pensamos que ya habíamos cumplido con nuestra parte haciendo lo que queríamos, y que era el momento de pasar página.»

Reflexionando sobre la desaparición de la serie, Krantz observó: «No sé si David se paró a pensar en qué pasaría con la serie cuando se marchó para hacer *Corazón salvaje*. Conocía lo bastante bien los entresijos de la televisión para saber que una serie tiene que avanzar, y si sus polvos mágicos llegaban tarde, por mucho que los necesitaran, ellos no podían parar la producción, porque había que

seguir adelante».

En la segunda temporada de *Twin Peaks* el talento no escaseó, pero es innegable que hubo desavenencias entre Lynch y Frost. «La tensión se debió en parte a la frustración que le creaba a Mark que solo se hablara del *Twin Peaks* de David Lynch —señaló Krantz—. Crearon la serie juntos, y fue el enfoque de Mark lo que hizo posible que el arte de David se hiciera un sitio en la televisión; fue un elemento crucial. Uno no existe sin el otro, y formaban una unidad perfecta. Pero Mark tenía la sensación de que David se llevaba todo el mérito, y su ego quedó atrapado en medio.

»Mark obtuvo el reconocimiento que buscaba en la segunda temporada, cuando se quedó al frente y tuvo por fin la oportunidad de hacer el *Twin Peaks* de Mark Frost —continuó Krantz—. Él y Harley Peyton crearon nuevas tramas para esa segunda temporada que introducían nuevos personajes en lugar de enfocarse en los habituales de la serie. Sin embargo, David no quedó satisfecho con los guiones y encontró en ellos líneas argumentales que él no había aprobado de antemano. Fue como si les dijera: “Eh, no estáis pillando el sueño que hizo de *Twin Peaks* algo tan grande. Estáis haciendo imitaciones y versiones falsas”.

»Entonces la cadena de televisión lo obligó a revelar quién había matado a Laura Palmer, y él hizo bien en negarse —añadió Krantz—. Fue claramente un error por parte de la ABC, aunque hay otros motivos que explican por qué la segunda temporada no tuvo éxito. Tiene que haber cierta responsabilidad creativa, y la relación creativa entre David y Mark había quedado destruida. Había un restaurante llamado Muse al que David, Mark y yo solíamos ir, y un día estaba allí con ellos y dije: “Tenéis diecisiete nominaciones a los Emmy”. Entonces les tomé literalmente las manos y se las junté, y añadí: “Es

necesario que os cojáis de la mano y forméis equipo”.»

La relación entre Lynch y Frost no terminó, pero necesitaban descansar el uno del otro, y Lynch pasó a interesarse en otros proyectos. «Hicimos varios spots publicitarios juntos y un anuncio de interés público sobre las ratas para el Ayuntamiento de Nueva York —dijo Montgomery—. Creo que David se divirtió haciéndolos; le encanta filmar cualquier cosa, y si lo pones en una habitación llena de materiales, tiene ingenio suficiente para salir con algo. Se adapta a cualquier limitación como poca gente es capaz de hacerlo.»

Mientras *Twin Peaks* renqueaba hacia el final, *Corazón salvaje* llegó, triunfó y se fue. Sin embargo, el amor de Lynch por el mundo que había creado junto con Frost perduró, y la huella que dejó en los actores de *Twin Peaks* es indeleble.

«Con David siempre hay sentimiento —señaló Ontkian— y siempre hay algún circo casero que se transforma en un ritual pagano poco convencional. *Terciopelo azul* confirmó que es una especie de alquimista de la antigüedad que crea del aire una atmósfera palpable y duradera. No ves las cuerdas ni los cables ni el conejo a no ser que él quiera que lo hagas.»

«Yo solía bromear diciendo que me estaba hipnotizando —comentó Sheryl Lee—, porque David sabe cómo llevarte en una dirección que de entrada puede parecer poco lógica, derriba tu resistencia y acabas en un maravilloso juego lúdico donde dejas de pensar tanto las cosas. Cuando sales a escena con él sabes que vas a hacer algo que nunca has hecho, y eso es emocionante.»

Los actores de *Twin Peaks* están en deuda con Lynch desde un punto de vista profesional, pero también los influyó en el plano personal. «David se preocupa sinceramente por la gente y se sabe la vida de todos los que trabajan con él, y eso es lo que más conmueve

—concluyó Mädchen Amick—. Me siento muy afortunada de que me alcanzara esta bonita estrella fugaz que cruza nuestra galaxia, y atesoro nuestra relación. Él me encauzó y me enseñó a aspirar alto, pero nada está a la altura de la experiencia que tuve con él.»



De izquierda a derecha: Michael J. Anderson, Catherine Coulson, Harry Goaz, Kyle MacLachlan y Piper Laurie en el plató de *Twin Peaks*, 1989. Fotografía de Richard Beymer.



Lynch y un acompañante durante el rodaje de *Twin Peaks*, c. 1989. «Esto es algo que inventamos para *Twin Peaks*. Se llama Tim & Tom's Taxi-Dermy, y es una compañía de taxis que además disecciona animales. Lo filmamos delante de mi casa de Los Ángeles y yo estoy sentado en el asiento delantero. No estoy seguro de si llegaron a incorporarlo a la serie.» Cortesía de CBS y Twin Peaks Productions, Inc. Fotografía de Kimberly Wright.

No puede decirse que me llovieran las ofertas después de *Terciopelo azul*, aunque rechacé una cosa titulada *Gracias y favores*, con Robert Duvall de protagonista y que luego resultó ser una gran película, pero no me pareció adecuada para mí. Rick no me animaba a hacer nada en concreto; en ese sentido siempre fue realmente bueno.

Después de *Terciopelo azul* inicié una vida a caballo de las dos costas, y no me gustaba. Me gustaba estar en Nueva York con Isabella y me encantaba Europa cuando viajaba allí, pero yo soy bastante casero. Cuando te mudas tan a menudo no hay forma de trabajar. Aun así, en ese período pasaron cosas chulas. Una vez estaba en Italia con Isabella porque ella rodaba una película allí con un director ruso, y Silvana Mangano actuaba también en la película y yo la conocía bastante bien. Rodaban al sur de Roma, en unos lugares soberbios, mágicos. En esa zona hay como mesetas salpicadas de fantásticas villas minimalistas con escaleras que suben a preciosas terrazas; una cosa increíble.

Una noche Silvana nos invitó a Isabella y a mí a cenar en un restaurante al aire libre. Era temporada de setas y los

platos iban de eso; las setas del primero eran enormes y gruesas como un entrecot, y cada plato llevaba setas y todos sabían diferente. Además de Silvana, Isabella y yo, en la cena estaba Marcello Mastroianni. Debo reconocer que yo estaba un poco obnubilado. Silvana y Marcello se conocían de muchos años y eran buenos amigos, y él es un tipo muy simpático y contó jugosas anécdotas; lo pasamos muy bien. En una de estas yo le dije que había nacido el mismo día que Fellini y que era un grandísimo admirador de su cine. Mi película favorita de él es *8 ½* pero también me encanta *La Strada*, y en todas sus películas hay cosas buenísimas. Cuando salgo del hotel a la mañana siguiente veo un Mercedes y el chófer me llama y dice: «Le llevo a Cinecittà. Marcello lo ha organizado para que pase usted el día con Fellini». Llegamos a Roma, donde estaban rodando *Entrevista*, y Fellini me da la bienvenida, hace que me siente a su lado mientras trabaja y nos hacemos más o menos amigos.

Mucho después, y quiero decir años, estaba yo en la casa que Isabella tiene en Long Island —creo que lo llaman Bellport— y una noche salimos con unos amigos suyos para dar un paseo en su barca. Tenían una barquita, una especie de jeep de madera que me encantó. Les pregunté de dónde lo habían sacado y me dijeron: «Nos lo vendió Steen Melby». Fui a ver al tal Steen Melby, un gran tipo, reparaba

embarcaciones y entendía muchísimo. «Tengo una barca para ti; se llama *Little Indian*», me dijo. Me la enseña y era una preciosidad; no pude evitar comprarla. Era una Fitzgerald & Lee de 1942 diseñada por John Hacker, y en la región de los Mil Lagos del estado de Nueva York solían utilizarlas como taxis.

Un día Isabella me dice: «Nos vamos a pescar cangrejos». El plan era que ella iba a ir en la barca de sus amigos y que estos pasarían a recogerla cerca de su casa. Yo iría después en la *Little Indian* al punto de reunión. Me dijeron cómo llegar hasta allí y hacía una tarde mágica, maravillosa, yo estaba superilusionado. Subo a la *Little Indian*, remonto el río y paso bajo algo que me recuerda al Gateway Arch de Saint Louis. Eso está ya bastante lejos y empiezas a ver boyas. Me habían dicho: «Sigue esas boyas y, luego, cuando ya no haya más, viras a la derecha. Sigue otra línea de boyas y después viras a la izquierda y allí nos verás».

Bueno, pues llego allí en cosa de media hora y nos ponemos a pescar. Ellos tienen esas jaulas metálicas que tiras al agua y los cangrejos se aferran a ellas y luego solo tienes que izarlas. Y yo, ¿dónde está la gracia? Bueno, supongo que hay personas que son así, se agarran cuando no deberían.

Como eran casi las cinco y media, decidimos recoger y cada cual volvió en su barca. Aún hacía sol cuando zarpamos, pero cuando llego al final de la línea de boyas y

viro a la izquierda, de repente aquello era como la Dimensión Desconocida. De día soleado pasó a noche cerrada y temporal en toda regla. Así, de un momento para otro. Tuve que ponerme de pie porque la lluvia me impedía ver nada por el parabrisas; la velocidad máxima del motor de mi jeep acuático era de treinta kilómetros por hora y las olas eran cada vez más grandes. De repente me acuerdo de que no he mirado si tenía suficiente combustible, algo que se supone que hay que hacer cuando uno sale a navegar. En fin, bamboleado por el oleaje y perdida la cuenta de las boyas que iba dejando atrás, de golpe y porrazo me veo pegado a la popa de un pesquero descomunal, como de dos o tres pisos de alto. Estaba todo iluminado. Seguí su estela y allí ni oleaje ni nada, así que todo bien y yo feliz. Entonces empieza a virar a la izquierda y yo pienso: Este barco va hacia mar abierto y yo no quiero ir a mar abierto. Así que viro a la derecha y ahora las olas son medio gigantes y encima no se ve nada, solo niebla y temporal. De pronto diviso luces, es la costa, y veo el arco en la embocadura del río, navego hasta allí y amarro la barca. Ya sé que para un marino de verdad esto es una porquería de anécdota, pero para mí fue una experiencia terrorífica.

Después de *Terciopelo azul* yo vivía en un apartamento en Westwood, pero me gusta la arquitectura moderna y me apetecía tener un casa propia y moderna. Me dijeron que

fuera a mirar en la agencia inmobiliaria Crosby Doe, así que telefoneé y me atendió un tal Jan que parecía la persona ideal. Me llevó a ver un par de sitios pero no me gustaron, y luego me marché a Nueva York. No llevaba mucho tiempo allí cuando recibí una llamada de Jan diciendo que había encontrado la casa que yo buscaba. Volví a Los Ángeles y Jan pasó a recogerme para ir a verla. Me dijo que la casa era de color rosa. Íbamos subiendo por Hollywood Hills y entonces la veo y al momento decido que tengo que quedármela. «Esa», dije, y todo yo temblando. Entramos en la casa y hablamos con el dueño, un tal Will. La tenía toda enmoquetada de color marrón, pero no me importó. Will dijo: «Me gustaría que se la quedara David, y este es el precio». Yo le dije que de acuerdo. Me mudé allí en junio de 1987. Una vez instalado en la Pink House, monté un estudio en el sótano, donde luego pasaría muchas horas pintando.

Es cierto que pude comprar aquella casa, pero no podría decir que entonces fuera rico. Nunca he pensado que fuera rico. De hecho, cuando vivía en Rosewood era más rico que cuando compré la casa. En la época de Rosewood yo pagaba un alquiler de ochenta y cinco dólares mensuales y disponía de una gran sala con un tabique, o sea que había dormitorio, zona de estar, cocina y un baño con ducha y bañera. Fuera había construido un cobertizo para todas mis herramientas. Tenía una mesa de dibujo, un frigorífico, una estufa, una lavadora y cuerda de tender la ropa en la azotea.

Tenía coche propio, televisor, sillas, lámparas y un teléfono, y podía ir a la gasolinera Y-Pay-More en la esquina de Santa Monica Boulevard y San Vicente y llenar el depósito por tres dólares.

El dinero es una cosa curiosa. La gracia de tener dinero es que te da libertad y, relativamente hablando, supongo que ahora sí tengo dinero, pero en realidad nunca me he sentido libre. Es una cosa muy rara. Jamás me he sentido libre, la verdad. Una vez, justo después de que Peggy y yo decidiéramos separarnos, tuve una época de euforia. Recuerdo ir al volante de un descapotable por uno de esos enlaces viarios en forma de trébol que hay en Los Ángeles, y era un tramo donde la calzada parecía elevarse hacia el cielo, y durante un momento o dos me sentí libre. Hasta ahí llega prácticamente toda mi experiencia vital como persona libre. No sé bien qué es lo que me constriñe, pero sí sé que tengo mis obligaciones, o sea que no soy libre realmente.

En esa época estaban pasando multitud de cosas. Actué en la película de Tina Rathborne *Zelly y yo* y no sé cómo acabé metiéndome, pero lo hice y no me arrepentí. Es la historia de Tina, que se crio en ese mundo que describe la película; a Isabella le caía muy bien Tina y quiso hacerlo.

Fue por esa época cuando conocí a Monty Montgomery y nos hicimos amigos. Monty es una persona encantadora y siempre me estaba invitando a sitios, y era todo un personaje. En esa época hice por primera vez un spot publicitario; era para el perfume Opium, de Yves St.

Laurent, y lo pasé bien haciéndolo. Monty decía que a mí me gusta rodar, sea lo que sea, y supongo que es verdad. Uno hace anuncios por dinero, pero yo siempre aprendo algo con estos encargos, porque la gente de la publicidad utiliza tecnología punta, o sea que algo pillas por el camino. Aparte, aprendes lo que es la eficiencia, y hay spots que son como pequeñas historias y algunas pueden ser muy bonitas. El anuncio me lo consiguió Pierre Edelman, y luego Monty me ayudó con la pos-producción y ahí empezamos a trabajar juntos.

Luego conocí a Jim Corcoran, un marchante que quería exponer obra mía. Jim es un gran tipo. Mr. Minimal. Del mundillo artístico los conoce a todos, así que fue una pasada que le gustara mi obra. Leo Castelli también me caía superbién. Era amigo de Isabella, otro italiano, y fue ella quien me lo presentó. No hablamos de arte ni nada de eso el día que nos conocimos; y no tengo ni idea de cómo o dónde había visto él mis cosas. Me propuso una exposición, a saber si por complacer a Isabella o porque es así de buena persona, ¡el caso es que expuse en su galería! Y fue fenomenal.

En Virgin Records trabajaba entonces un tal Jeff Ayeroff, y cuando se estrenó *Terciopelo azul* Jeff me propuso hacer un vídeo musical de «In Dreams». Luego averigüé que a Roy no le gustaba nada cómo habíamos utilizado su canción en la película. Era una canción superpersonal para Roy porque su mujer, Claudette, había

muerto en accidente de moto en 1966, y aunque él había grabado «In Dreams» tres años antes, Roy la asociaba a ese hecho trágico. Luego, un amigo suyo le dijo: «Tienes que ver la película; es buenísima». Y como él era el gran Roy Orbison, pues fue a verla y dijo: «Tienes razón». Una cosa llevó a la otra y nos conocimos personalmente, y resulta que Roy es carpintero y nos pusimos a hablar de maderas, sierras y tal. Era genial, un tío con los pies en el suelo, muy buena gente, supercariñoso.

La casa de discos propietaria de todas sus canciones había quebrado y la cosa estaba en pleno follón legal, o sea que, como no ingresaba ni un centavo por sus canciones, Roy había decidido volverlas a grabar todas y colocarlas en la programación televisiva de madrugada. ¿Te acuerdas de aquellos spots a las dos de la mañana? Un día Jeff le dijo: «Oye, Roy, Virgin Records se hará cargo. No tienes por qué hacer eso; nosotros pagamos el disco». Sin embargo, Roy ya había grabado el material; Jeff me lo envió y no era bueno. Llamo a Jeff y le digo: «No publicuéis esto. Están muy lejos de las versiones originales. Ni se os ocurra». Y Jeff me dijo: «Demasiado tarde. Roy está decidido, pero si quieres rehacer “In Dreams”, podríamos intentarlo». «¡Yo no estoy diciendo eso, Jeff! ¡Es que nadie debería hacer un refrito de ese material!» «Te entiendo —dijo Jeff—, pero en este caso creo que sería bueno tanto para Roy como para ti.» Total, que entramos a grabar con T Bone Burnett. Es verdad que la grabación que hicimos no tiene la calidad de

la original, pero es que eso era imposible.

«David —me dijo Roy—, en los viejos tiempos, cuando grababas, siempre había una especie de director, como tú, que te decía: “¡Vamos, Roy, métele más energía! ¡Recuerda por qué escribiste esa canción y pon más sentimiento!”.» O sea que yo dirigí, más o menos, a Roy Orbison y fue muy divertido. Una noche, ya era muy tarde, aparecen Bono y Bob Dylan. En aquel entonces Bono estaba empezando, no era una gran estrella, pero me imaginé que si estaba con Dylan por algo sería. A Dylan no le conocí esa vez, sino en compañía de Dennis Hopper. Bob Dylan actuaba en el Greek Theatre y yo fui con Dennis al concierto. Después nos acercamos al camerino y Bob dice «Ah, hola, David», como si me conociera de toda la vida, y me sentí muy halagado. ¿Bob Dylan? La rehostia, tío. El mejor.

Bueno, pues estaban allí Bono y Bob Dylan hablando con Roy y cuando se marcharon le pregunté al ingeniero de sonido si había algún cuarto donde yo pudiera meditar, y él me dijo: «Descuida, te buscaré una sala tranquila». Entonces se me acerca Barbara Orbison y me dice: «¿Qué tipo de meditación haces?». Le respondo que meditación trascendental y ella dice: «¡Roy y yo también hacemos meditación trascendental!». Acabamos los tres meditando juntos en una sala pequeña del estudio. Fue fantástico tener la ocasión de meditar junto al grandísimo Roy Orbison.

Fue más o menos por entonces cuando hice *El vaquero y el francés*. Frederic Golchan no es actor —es productor—,

pero era la persona ideal para *El vaquero y el francés*. Tiene una mirada de loco y además es francés; lo hizo de maravilla. También sale Harry Dean Stanton, y qué decir del gran Harry Dean. Uno de los tíos más geniales del mundo y yo le quiero a rabiar. Podría estar horas y horas en su compañía porque todo lo que sale de él es natural, no hay fingimiento, no hay chorradas, todo es hermoso, y encima es una persona de lo más bondadosa y afable. Tiene un punto melancólico, Harry Dean, y también tiene su punto espiritual. Él no está para meditaciones; su manera de meditar, dice, es la vida. Y, por si fuera poco, canta bien. Una tal Sophie Huber hizo un documental sobre él titulado *Partly Fiction* y corre por ahí un tráiler con imágenes de Harry Dean en su casa con un amigo suyo tocando la guitarra. Harry Dean está recostado en un sofá y lo primero que se ve es un primer plano de su cara, y en esa cara ocurren cosas. Está cantando «Everybody's Talkin'», aquella canción que popularizó Harry Nilsson, y cuando lo vi se me saltaban las lágrimas; la manera que tiene de cantarla es, uf, absolutamente increíble. Me cuesta creer que ya no esté entre nosotros...

Decía más arriba que por esa época yo estaba haciendo un montón de cosas diferentes. Justo después de terminar el rodaje de *Corazón salvaje* me fui a Nueva York y surgió *Industrial Symphony No. 1*. Solo tuvimos dos semanas para montarla. Escribí una especie de rollo fabril, hice algunos dibujos. Quería contar con Patty Norris para la obra, pero

ella me dijo: «David, no puedes recurrir a mí porque es en Nueva York; si pongo el pie en su territorio, seguro que se volverán en mi contra. Necesitas a alguien que sea de allí». Al final encontré a una mujer que tenía una fábrica en Nueva Jersey y que hizo un decorado precioso.

Angelo y yo compusimos unas cosillas, pero básicamente el mérito es de Julee Cruise, que aportó cuatro canciones de su álbum. Yo después filmé lo de Nic Cage y Laura Dern que se proyectó. Estaba trabajando con Johnny W. [Wentworth] y la mayor parte del sonido era playback. El día de la función vienen unos tipos cargados con una gigantesca máquina digital de playback de última generación. Como queremos comprobar cómo suena, nos ponemos a ensayar y el trasto va y se escacharra. ¡No me lo podía creer! Lo pusieron en marcha otra vez, y otra vez se jode. Johnny y yo teníamos sendos reproductores de DAT, unos pequeñísimos que fabricaba Panasonic, así que dijimos: «Al carajo, haremos todo el espectáculo con estos aparatos». Nos instalamos con alguien de la BAM [Brooklyn Academy of Music] frente a una mesita pegada a la pared en la parte más alta del cine, cada cual con su DAT delante. Pusimos los aparatos en marcha a la vez por si fallaba uno de los dos; estaban perfectamente sincronizados y no os podéis imaginar lo bien que sonaban en la sala aquellos dos artilugios chiquititos.

Teníamos solo un día para ensayar y es el día del show y la gente trabaja un ratito, pasa una hora y ni siquiera se

puede decir que hayamos empezado. Entonces se me ocurrió una idea —una idea salvadora—, y es una idea que no dudaría en volver a utilizar. Agarras a cada persona por los hombros y la miras a la cara y le dices: «¿Ves esa cosa de ahí? Cuando pase esto, vas allí y haces tal cosa y luego haces tal otra, y cuando termines sales corriendo por ese sitio de ahí. ¿Entendido?». Repites la operación con la siguiente persona, le vas diciendo a cada uno lo que tiene que hacer en un determinado momento, y ellos solo tienen que recordar eso y nada más. Estaba previsto hacer dos funciones, una detrás de otra, y tuve que conseguir que veinte personas cumplieran con la tarea encomendada. Al final todo el mundo estuvo a la altura.

John Bell, que es un gigantón, interpretaba al ciervo despellejado en torno al cual giraba parte del espectáculo. Tiene una cornamenta inmensa, va subido a unos zancos envueltos en goma que parece piel, los zancos con pezuñas en la parte inferior, y no tiene pelo porque es un ciervo que está despellejado. De todo esto se encargó la gente que colaboraba conmigo. ¡Lo que llegaron a hacer es la rehostia! Juntaron dos camillas de hospital atándolas con unas correas, y al principio de la obra el ciervo está tendido en esas camillas. La hija de Isabella, Elettra, que entonces era pequeña, al ver aquella cosa quieta sobre las camillas intuyó que antes o después el ciervo despellejado se iba a mover, y la pobre estaba asustadísima.

John Bell, que era especialista en zancos, lleva puesto el

disfraz de ciervo y está allí tumbado y calentito dentro de la cosa aquella. De golpe y porrazo irrumpen unos obreros con casco y se ponen a mirar al ciervo sosteniendo en alto unas bombillas de luz amarilla, y súbitamente el ciervo resucita y se pone de pie. Es descomunal. Echa a andar, y el pequeño Mike [Anderson] lo está iluminando desde abajo con un reflector, o sea que la luz cegadora le da en los ojos al tío de los zancos, mientras la sangre le va resbalando desde la cabeza porque ha estado allí tumbado mucho tiempo, y el tío se inclina hacia delante y acaba cayendo al foso de la orquesta. Justo encima del que toca el tambor. A la mitad del público le pareció espantoso; la otra mitad pensó que formaba parte del espectáculo. Era casi la hora de la segunda función y el puto ciervo no quería salir de su camerino. Tuve que bajar de mi diminuta mesita allá en las alturas de la sala para ir a los camerinos, que estaban en el subsótano, e implorarle que lo hiciera. En el escenario había un tanque de agua enorme y le dije: «Puedes agarrarte al tanque de agua», y él: «Vale, si me dejas agarrarme al tanque de agua, lo hago». Y, sí, lo hizo. Teatro del bueno. Fue emocionante y todo salió a la perfección excepto para el ciervo.

Cuando nos conocimos, yo no sabía si podría trabajar con Mark Frost, pero tenía ganas de comprobarlo. Él, en aquella época, estaba metido en un proyecto titulado *Goddess*, y

como a mí (y a diez millones más) me gusta Marilyn Monroe, empezamos a trabajar juntos en eso. Qué tiene exactamente Marilyn Monroe es difícil de decir, pero sin duda hay un poco del tema mujer-con-problemas. Pero no es solo eso lo que te atrae; digamos que ciertas mujeres son realmente misteriosas. *Goddess* no alzó el vuelo debido a la conexión Kennedy; Marilyn era una bomba de relojería y al final tuvieron que deshacerse de ella. Pero la historia siempre me gustó. Se podría decir que Laura Palmer es Marilyn Monroe, y también que *Mulholland Drive* va sobre Marilyn Monroe. Todo va sobre Marilyn Monroe.

Tras el fracaso de *Goddess*, Mark y yo empezamos a trabajar en *One Saliva Bubble* y nos partíamos el culo de tanto reír. Aunque somos muy diferentes, nos llevamos bien cuando escribimos juntos. Como nos divertíamos mucho escribiendo aquello, la risa cimentó nuestra relación. No duró mucho, pero tuve amistad con Steve Martin porque a él le encantó *One Saliva Bubble* y quería hacerla con Martin Short. Creo que Steve se cabreó conmigo cuando le pregunté si quería comprarla —se molestó muchísimo—, pero antes de eso me invitó a su casa en Beverly Hills y pude ver su colección de arte, que era una cosa increíble.

Tony Krantz era un agente de televisión con mucho futuro y siempre le estaba pinchando a Rick Nicita porque quería convencerme para que hiciera televisión. A mí la tele me parecía un horror, la verdad, y en aquellos tiempos

era una cosa patética. Pausas publicitarias a cada momento; las cadenas privadas eran puro teatro del absurdo, no digo más. Pero una cosa llevó a la otra, y Tony nos convenció a Mark y a mí para que escribiéramos algo. El resultado fue una cosa que titulamos *The Lemurians*. Con esa también nos reímos un montón cuando la escribíamos, pero era un proyecto inviable y, que yo recuerde, no llegamos a colocarlo.

La versión de Tony de cómo surgió la serie *Twin Peaks* puede que sea como él quiere imaginárselo, pero no como yo lo recuerdo. En cualquier caso, debo decir que Tony hizo mucho por mí, puesto que me convenció para hacer *Twin Peaks*, y a mí *Twin Peaks* me encanta, empezando por los personajes y siguiendo por el ambiente y el humor y el combo misterioso.

Yo vi el episodio piloto como si aquello fuera un largometraje, y por lo que a mí respecta lo único que es realmente *Twin Peaks* de las dos primeras temporadas es el programa piloto. El resto es puro decorado y se hizo como se hace la tele, pero ese piloto sí que captaba muy bien la idea. Eso tuvo que ver directamente con el hecho de que rodáramos en exteriores. Y es que el sitio es muy importante. Rodar en exteriores siempre es complicado, pero el lugar era precioso y reinaba una sensación de libertad, porque la ABC no nos molestaba para nada. Enviaron un par de notas en relación con palabras gruesas y me hicieron cambiar alguna frase, pero las que se me

ocurrieron sobre la marcha resultaron ser mejores que las originales que la ABC no dejó pasar.

Y el reparto era fenomenal. Cuando conocí a Sherilyn Fenn me di cuenta de que podía hacer el papel de una chica como Audrey Horne, y aunque Piper Laurie ya era conocida, intuí que sabría transformarse en Catherine Martell. Que Piper, Richard Beymer, Peggy Lipton y Russ Tamblyn sean de la misma generación y tuvieran una carrera similar es simple coincidencia. Lo de Russ se lo debo a Dennis Hopper, porque Dennis organizó una fiesta cuando cumplí los cuarenta y en la fiesta estaba Russ, y cuando tuve que buscar un actor que hiciera de doctor Jacoby, algo en mi cabeza hizo ¡clin!, y Russ se convirtió en el doctor Jacoby.

En el guion del programa piloto hay una escena en la que Cooper y el sheriff Truman suben en un ascensor y, cuando la puerta se abre, Cooper repara en un manco que se aleja. Para eso habíamos contratado a Al Strobel. Iba a ser su momento Twin Peaks y luego se marchaba a casa. Pero entonces oí la voz de Strobel, que es increíble, y tuve que escribir algo para que lo dijera esa voz. Si no recuerdo mal el coche lo conducía Deepak; lo que sí recuerdo perfectamente es el lugar. Estábamos bajando por una rampa, después de dejar la autovía, y yo estaba escribiendo una cosa que empezaba así: «El mago anhela ver por entre las tinieblas del futuro pasado». Decidí escribir una escena nueva en la que Al conoce a Cooper y recita esta frase; la

rodamos y se la enviamos a Duwayne, que estaba haciendo el montaje. Es de noche, muy tarde ya, y Duwayne está a punto de marcharse cuando recibe el material, y dice: «¿Esto qué coño es?». Pero de esa escena con Al partieron un montón de hilos que le conectan con la historia.

Richard Beymer había empezado a meditar antes que yo y estuvo una larga temporada con el Maharishi, pero yo no lo sabía cuando lo elegí para hacer el papel de Ben Horne. Ni siquiera hablamos sobre meditación cuando nos vimos la primera vez: Richard me encantó de entrada. Isabella tenía que haber salido en *Twin Peaks*, pero ella no quería y el personaje que había pensado para ella acabó llamándose Josie Packard y lo hizo Joan Chen. Joan es una belleza, además de extranjera como Isabella, y el personaje le iba que ni pintado. Yo sabía que Peggy Lipton había sido una gran estrella de la televisión en los sesenta, cuando salía en *The Mod Squad*, pero nunca había visto ese programa porque en esa época yo nunca miraba la tele. Elegí a Peggy porque ella *era* Norma Jennings. Así es como funcionó la cosa con los actores de *Twin Peaks*. Nadie más que ellos podría haber hecho el personaje que interpretaban. Si uno lo piensa bien, nadie más que Kyle podría haber hecho de agente Cooper. Siempre quise a Kyle para ese papel, pero al principio Mark decía: «¿No es un poquito joven?». Luego se lo pensó mejor, y el resto ya es historia.

El personaje del agente Cooper salió de muchas cosas diferentes. Por ejemplo: el padre de Uma Thurman tiene

muy buena relación con el Dalai Lama y ella tenía una cosa para él en su casa. Yo fui, le conocí, y eso dio pie a que el agente Cooper estuviera a favor del pueblo tibetano y a la escena donde arrojan piedras. Estuvo bien conocer al Dalai Lama; no ofrece técnicas de meditación pero está a favor de la paz.

La Mujer del Leño era un personaje que yo había estado pensando para Catherine Coulson desde 1973. Originalmente la dama en cuestión vivía donde Jack y Catherine, es decir, en la segunda planta de un bloque de pisos de estilo colonial ubicado en Beachwood Drive, en Los Ángeles. Yo me imaginé lo de la Mujer del Leño en esa habitación; la chimenea estaría tapiada pues su marido había fallecido en un incendio forestal. Sus cenizas estaban en una urna encima de la repisa, junto con las pipas que solía fumar. Ella siempre llevaba un leño encima, tenía un hijo de cinco años o así, y era la estrella de *I'll Test My Log with Every Branch of Knowledge* que era una miniserie sobre aprendizaje. Ella no conduce, así que siempre van en taxi. Si tienen que ir al dentista, ella se lleva el leño consigo. Una vez en la consulta, el dentista sienta al leño en la butaca, le pone el baberito y empieza a buscar posibles caries, tomándose todo el tiempo del mundo para que el crío pueda entender un poco sobre odontología. El dentista hablaba de cómo se origina la caries, de cómo se rellena y con qué material, y de la importancia de cepillarse los dientes y mantener siempre limpia la cavidad bucal.

En otros episodios iban a un determinado restaurante y se sentaban allí los dos, ella con el leño y el niño a su lado, y pedían. Yo me imaginaba historias paralelas en ese restaurante que podían ser de interés, y de vez en cuando Catherine y yo hablábamos sobre esa idea.

Años más tarde estamos rodando el piloto de *Twin Peaks*, una escena en el Ayuntamiento, cuando el agente Cooper y el sheriff Truman van a hablar sobre ese asesinato que ha tenido lugar recientemente. Yo pensé: Muy bien, he aquí una oportunidad, así que telefono a Catherine y le digo: «Vas a llevar el leño, y tu tarea consiste en darle al interruptor de la luz, encender y apagar, para llamar la atención de la gente y que empiece la charla de una vez». Y Catherine dijo: «¡Estupendo!». Se vino en avión, le conseguimos el leño, hizo la escena y una cosa llevó a la otra. El leño tiene ese algo especial, y a la gente empezó a intrigarle aquella mujer. Lo que hace no tiene ninguna lógica, pero a la vez la tiene, y en todos los pueblos y ciudades hay personas como ella y se las acepta sin más. Es una persona muy *Twin Peaks*.

Gordon Cole, personaje que interpreto yo, salió cuando estábamos rodando una escena en la que el agente Cooper necesita llamar a su jefe (a quien no se nombra), que está en Filadelfia. Decidí poner yo la voz para hacerlo más real, sin pensar que luego acabaría saliendo en la serie. Yo hablaba en voz bastante alta para que Kyle me oyera bien, y fue ahí donde nació Gordon Cole. El nombre viene de la

película *El crepúsculo de los dioses*: es el tipo de la Paramount que empieza a llamar a Norma Desmond para ver si le alquila el coche. Los nombres surgen de manera caprichosa. Yo estaba dándole vueltas al personaje de Gordon Cole y de golpe y porrazo pensé: Claro, de camino a la Paramount Billy Wilder tiene que atravesar Gordon Street y un poco más allá Cole Street, estoy seguro de que el nombre se le ocurrió por eso. O sea que el personaje que hago yo en *Twin Peaks* viene a ser un homenaje a Hollywood y a Billy Wilder.

El personaje de Bob no estaba originalmente en el guion del episodio piloto. Surgió mientras rodábamos en Everett, Washington, en la casa de los Palmer. Yo estoy a cuatro patas —no recuerdo por qué—, justo debajo del ventilador, y me llega por detrás una voz de mujer que dice: «Frank, no vayas a encerrarte en la habitación». Frank Silva era el escenógrafo, y trajinando por allí arrió una serie de cajones a la puerta. Ella se lo había dicho en plan de broma, pero yo me imaginé a Frank encerrado en la habitación de Laura Palmer y tuve un presentimiento. «Oye, Frank —le dije—, ¿tú eres actor?» Y él: «Hombre, pues sí, David». «Vale, entonces saldrás en esta escena», le dije.

Rodábamos una panorámica lenta del cuarto de Laura Palmer e hicimos tres tomas sin Frank. Y luego digo: «Frank, ve hasta los pies de la cama, agáchate como si te escondieras, agarra los barrotes del armazón y mira hacia la cámara». Entra Frank, hacemos otra panorámica con él en

la habitación, y yo ni puñetera idea de por qué le di esas instrucciones. Más tarde, esa misma noche, rodamos una escena en el salón de los Palmer y está presente Sarah Palmer, destrozada porque acaban de encontrar asesinada a su hija. Se ha tumbado en el sofá, está transida de dolor y, de repente, le viene algo a la cabeza que la asusta; se incorpora de golpe y grita. Ya está. Terminamos de rodar la escena y digo: «¡Corten!». Grace Zabriskie es una de las grandes actrices de todos los tiempos, y no puedo por menos de decir: «¡Ha quedado perfecto!». Pero entonces va Sean Doyle, el operador de cámara británico, y me suelta: «Perfecto no, David, se ve a alguien reflejado en el espejo». «¿A quién?», le pregunto. Y él dice: «El que se veía reflejado era Frank». Y en ese instante nació el personaje de Bob. Así es como surgen las ideas. ¿De dónde vienen? Digamos que son regalos que uno recibe. Frank era un buen tío, y la gente que le conocía no paraba de decirme que no se parecía en nada a Bob, pero le tocó Bob. La cara, el pelo, todo él era perfecto para el personaje, y Frank comprendía a Bob.

Al principio *Twin Peaks* tuvo muchísimo éxito, pero a la ABC nunca le gustó la serie, y cuando el público empezó a escribir preguntando cuándo se sabría quién había matado a Laura Palmer, la cadena nos obligó a decirlo y ahí se terminó la fiesta. Les previne de que si revelaban quién era el asesino, la serie se iría al carajo, y al carajo se fue. Pero también pasó otra cosa. Hubo un tiempo en que el público

aceptaba la continuidad argumental, seguían las series, pero luego los anunciantes empezaron a decir «Si no puedes ver un par de episodios por lo que sea, pierdes el hilo de la historia y dejas de ver la serie, o sea que hay que hacer finales cerrados», y eso también cambió la onda de *Twin Peaks*. En el fondo, quien manda siempre es el dinero. Cuando Bob Iger vino y me dijo «Tienes que resolver el misterio ya», yo de todos modos estaba bastante harto.

Cuando volví de rodar *Corazón salvaje*, no sabía qué estaba pasando con la serie. Solo recuerdo la sensación de que era como un tren sin control del que había que estar pendiente las veinticuatro horas para que no descarrilara. Creo que si cada episodio lo hubiéramos escrito Mark y yo juntos, la cosa habría funcionado, pero no fue así y vinieron otros. No tengo nada en contra de esa gente, que quede claro, pero ellos no conocían mi *Twin Peaks* y la serie dejó de ser algo reconocible para mí. Cuando yo tomaba otra vez las riendas de algún episodio, procuraba introducir cambios y llevar las cosas al terreno que me interesaba, pero luego la serie se iba otra vez por las más estúpidas ramas. La diversión había terminado. Después la cadena cambió el día de emisión —del jueves al sábado— y eso tampoco fue bueno. No tengo ni idea de a qué se debió el cambio.

Imagino que se podría decir que *Twin Peaks* me hizo más famoso, pero todo es relativo. ¿Qué significa «famoso»? Elvis era famoso. Además, todo el asunto es

bastante ridículo. Si ahora pasara Mel Brooks por la calle, nadie menor de veinticinco años sabría quién demonios es, y me da mucha rabia. Toda la gente que sabía realmente lo grande que es y lo que hizo, ya ha muerto. Me explico, ¿no? Cuando te haces viejo, no hay nadie alrededor que se acuerde de ti.

Hará cosa de diez años fui al Egyptian Theatre con Emily Stofle, mi mujer desde el año 2009. Una amiga suya hacía un preestreno de su película. En un momento dado salí a fumar un pitillo. Estaba allí de pie dando unas caladas y se me acerca una mujer —yo creo que era una prostituta — ¡y se me pone a hablar de *Inland Empire*! Conocía la película al dedillo. La fama, o como se lo quiera llamar, es cosa bien rara.

A finales de los noventa demandé a una productora por incumplimiento de contrato, así que un día me presento en el Ayuntamiento, donde estaban los juzgados, en compañía de Mary Sweeney (que en aquel entonces vivía conmigo) y de aquel par de jóvenes y enérgicos abogados, George Hedges y Tom Hansen. Esos juzgados son una preciosidad, arquitectura de los años veinte y treinta, todo muy antiguo y muy auténtico. Nos dispusimos a esperar allí dentro, porque el juez tenía que tomarle declaración a Mary Sweeney; después nos dijeron que podíamos marcharnos. Estábamos allí fuera, hablando de la estrategia a seguir y tal (hacía un tiempo que no coincidíamos los cuatro), cuando a lo lejos veo a una sintecho que va empujando un carrito de

la compra lleno a rebosar. Viste de morado y muy poco a poco se nos va acercando, cada vez más y más y más. Justo al pasar a nuestra altura, me mira a mí y exclama: «¡Me encantan tus pelis!». Estuvimos como diez horas riéndonos. La fama en su versión más perfecta. Fue genial. Bendita sea la sintecho.

A mí el éxito impresionante de *Twin Peaks* me dejó frío. Yo siempre digo que fracasar no está nada mal porque luego solo puedes ir hacia arriba, o sea que el fracaso te da cierta sensación de libertad. El éxito te puede joder porque empiezas a obsesionarte con la caída, y uno no puede quedarse eternamente en el mismo sitio. La vida es así. Hay que estar agradecido por los éxitos, pues a la gente le encantó algo que hiciste, pero toda la gracia está en el trabajo.

A la gente, al final, dejó de gustarle *Twin Peaks*, pero por suerte la cosa terminó bien. Fue hacia el final cuando surgió la Habitación Roja. No puedo hablar de lo que es, pero me acuerdo bien de cómo surgió la idea y lo emocionante que fue para mí. Esa habitación abrió un camino en la serie y condujo a muchas cosas. O sea que, a fin de cuentas, el auténtico *Twin Peaks* es el episodio piloto y la Habitación Roja y lo que se derivó de ambas cosas. Hablo de un producto bello y delicado, donde ocurre más de lo que uno ve a simple vista y donde reina el misterio.

La vida de muchas personas, de la mayoría, está llena de misterio, pero hoy día todo va superrápido y apenas si hay

tiempo para sentarse a fantasear o a percatarse de ello. Cada vez quedan menos lugares en el mundo desde los cuales ver bien las estrellas en el firmamento nocturno, y si uno reside en Los Ángeles tiene que hacer muchos kilómetros, hasta los lagos secos, para verlas. Una vez estábamos allí rodando un spot y a las dos de la mañana apagamos los focos, nos tumbamos en el lecho del desierto y miramos. Billones de estrellas. Billones. Algo realmente poderoso. Y como ahora apenas las vemos, nos olvidamos de lo imponente que es ese espectáculo.



El director artístico Daniel Kuttner y Lynch en Texas durante el rodaje de *Corazón salvaje*, 1989. Cortesía de MGM. Fotografía de Kimberly Wright.



Lynch y Sherilyn Fenn en Lancaster, California, durante el rodaje de *Corazón salvaje*, 1989. Cortesía de MGM. Fotografía de Kimberly Wright.

En 1989, en plena producción de *Twin Peaks*, Steve Golin y Joni Sighvatsson contrataron a Lynch para que escribiera una adaptación de una novela negra de tipo policíaco de los años cuarenta. Por esas mismas fechas Monty Montgomery adquirió el manuscrito de la novela *Corazón salvaje: La historia de Sailor y Lula* de Barry Gifford. «Barry era el director de Black Lizard Press, que estaba reeditando viejas novelas negras baratas, y un día me envió ese libro, que todavía no se había publicado —recordaba Montgomery—. Lo leí, y luego llamé a Barry y le dije: “Quiero adquirir los derechos para intentar dirigirla”.»

Montgomery acudió entonces a Lynch y le propuso ser el productor ejecutivo de la película. Cuando Lynch mostró interés en dirigir una adaptación del libro en sí, Montgomery le pasó el proyecto, y entre Golin y él obtuvieron fondos para que el mismo Lynch escribiera el guion. «Parecía como si todo el mundo quisiera que la película saliera, y esta cobró impulso —comentó Montgomery—. Antes de que nos diéramos cuenta David ya estaba con los ensayos, y Polygram accedió a financiarla.»

Este repentino giro de los acontecimientos cogió por sorpresa al montador de *Twin Peaks*, Duwayne Dunham, que creyó que acababan de despedirlo. «Estábamos acabando el episodio piloto de *Twin Peaks* y David dijo que iba a tomarse un descanso —contó

Dunham—, pero una semana después entró en la sala para decirme que iba a dirigir *Corazón salvaje* y que quería que yo la montara. Eso era a mediados de mayo, y tenía previsto empezar el rodaje en julio, aunque no tenía ni el guion. Le dije que ya había aceptado otro encargo y que no podía hacerlo, y él me preguntó: “¿Cuánto tardarías en montar *Corazón salvaje*?”. Le dije que si me salía una oportunidad para dirigir lo haría, y él me contestó: “De acuerdo. Acaban de encargarnos siete episodios de *Twin Peaks*, y tú puedes dirigir el primero y unos cuantos más. Ahora dime, ¿montarás *Corazón salvaje*?”. A lo que respondí: “Hecho”.»

Lynch tuvo listo un borrador del guion en apenas una semana, pero le pareció que lo que había escrito era insulso y le faltaba chispa, y escribió un segundo borrador en el que introdujo modificaciones importantes. Cambió la secuencia de los acontecimientos, salpicó la historia de alusiones a *El mago de Oz* y añadió personajes. El resultado final es una especie de poema sinfónico sobre la enormidad del amor juvenil, lo absorbente e inmenso que puede ser. Con Nicolas Cage y Laura Dern en el papel de pareja de forajidos, la película gira en torno a una sexualidad desenfrenada, y es al mismo tiempo una *road movie* violenta, una comedia y una historia de amor que lleva todo más allá del reino del realismo. Está ambientada en un mundo a punto de desmoronarse y es la película más pop que ha hecho Lynch. Los colores son eléctricos, el fuego es un tema recurrente, y los créditos del inicio se suceden sobre un rugiente muro de fuego: Lynch por fin tuvo ocasión de rodar la primera imagen que concibió para *Ronnie Rocket*.

«David creía que yo nunca había hecho un papel que captara realmente mi sexualidad, y se emocionó ante la perspectiva de conseguirlo con el personaje de Lula —contó Laura Dern—. Recuerdo

que estábamos sentados en una sala de conferencias de Propaganda hablando sobre Sailor y Lula, y de repente él dijo: «Necesito un chicle», y el personaje acabó de cuadrar. Él también tenía el presentimiento de que Nic y yo éramos la pareja perfecta y no se equivocó; en cuanto nos juntamos, Sailor y Lula cobraron realmente vida.»[1]

La música juega un papel importantísimo en la película, y la banda sonora está compuesta de swing de las grandes bandas, speed metal, rock'n'roll clásico y el heavy dub de African Head Charge, así como de una de las últimas composiciones de Richard Strauss, «Im Abendrot». El personaje de Cage hace interpretaciones convincentes de dos temas clásicos de Elvis Presley, en quien está ligeramente inspirado, mientras que el grande del blues, KoKo Taylor, toca una composición de Lynch y Badalamenti, «Up in Flames». La música suena a todo volumen.

Los personajes de *Corazón salvaje* son muy exagerados y los impresentables que aparecen en ella son más impresentables de la cuenta. Diane Ladd, en el papel de la madre de Lula, hace una interpretación histriónica que evoca la de Shelley Winters en *Lolita* y que le valió una nominación a los Oscar. Grace Zabriskie hace de siniestra asesina a sueldo con acento cajún, y un personaje llamado señor Reindeer e interpretado por W. Morgan Sheppard aparece sentado en un retrete mientras ordena una ejecución.

Isabella Rossellini, que hace el papel de la malvada vagabunda Perdita Durango, explicó que su personaje se remontaba a tiempo atrás. «Años antes de que él hiciera *Corazón salvaje*, estábamos en una librería y vi un libro sobre Frida Kahlo. Eso fue antes de que la cultura pop la descubriera, y llamé a David y le dije: “Mira esta mujer”. Atrae y repele a la vez. A veces se retrata a sí misma con heridas

visibles; otras tiene bigote y está cejijunta. Tenía una estética increíble, y le dije que sería fascinante crear un personaje así. Años después David me dijo: “Creo que tengo ese personaje”. Perdita Durango tiene algo de Kahlo: las cejas son sin duda un homenaje a ella.»

En la película también aparecía Willem Dafoe en el papel de un veterano de Vietnam psicótico, uno de los personajes más memorables que Lynch ha creado. «Cuando David hacía el casting de *Terciopelo azul*, me reuní con él en la oficina que tiene Dino De Laurentiis en el Gulf and Western Building de Manhattan —contó Dafoe—, y como suele ocurrir, me quedé prendado de sus modales. Su entusiasmo pueril, sorprendido y encantador es realmente desarmante, y fue un encuentro fructífero. Cuando me marché, pensé: Si no me llama ahora, me llamará algún día. Al cabo de unos días se puso en contacto conmigo y me preguntó: “¿Quieres hacerlo?”. Acepté de inmediato. No tuvieron que convencerme para hacer el papel, porque estaba bien escrito y me encanta David.

»Como es un genio y era tan divertido trabajar en su plató, *Corazón salvaje* es la película menos estresante que he hecho nunca —continuó Dafoe—. Yo me guiaba por mi fantasía del psicópata criminal, y sabía cómo debía ir peinado y el bigote pequeño que le iba a ese tipo. Pero el factor clave fue la dentadura. En el guion la describe explícitamente como tocones hediondos, y me supuse que me pondrían alguna mierda en los dientes. Así que cuando en una de mis conversaciones con David sobre el personaje, me preguntó “¿Qué, vas a ir al dentista?”, y yo le contesté “¿Qué quieres decir?”, me respondió: “¡Para buscar la dentadura!”. Nunca se me hubiera ocurrido. Acabé encargando una dentadura completa que se acoplara a mis dientes, y se convirtió en el catalizador perfecto para crear el

personaje. Como me iba un poco grande, me obligaba a tener la boca entreabierta de un modo algo lascivo, y me daba esa expresión estúpida de mandíbula floja que fue clave para el personaje. La idea de la dentadura fue de David.»[2]

Para el papel del primo Dell, un tipo solitario y emocionalmente inestable obsesionado con rituales extraños, fue escogido Crispin Glover, a quien Lynch había conocido hacía un año durante el casting de *One Saliva Bubble*. «He trabajado con David en dos ocasiones — recordaba Glover—. La primera fue en *Corazón salvaje*, y la segunda, en *Hotel Room*, y su estilo para dirigir cambió de una a otra. En *Corazón salvaje* la dirección no pudo ser más minuciosa. Hay una escena en que el personaje que interpreto está preparando un sándwich, y David especificaba con absoluta precisión el ritmo.»

Antes de conocer a Lynch, Glover tenía un claro recuerdo del tráiler de *Cabeza borradora* que había visto a los catorce años, cuando estudiaba en un colegio privado y como parte del programa de cine acudió con su clase al Nuart. «No sabía nada de esa película, pero me prometí que en cuanto pudiera conducir, iría a verla. Por suerte, todavía la hacían en el Nuart cuando cumplí dieciséis años, y fui en coche a verla al menos doce veces en los siguientes años. No había muchos espectadores en las sesiones de madrugada del Nuart de 1980, y recuerdo que algunos se enfadaban y gritaban cosas a la pantalla, y salían del cine. Otras veces el público guardaba silencio y permanecía muy concentrado. Ver una copia de 35 mm de *Cabeza borradora* en un cine era toda una experiencia, y ha sido una película importante para mí. David también me ha apoyado mucho a lo largo de los años —añadió Glover sobre Lynch, que fue el productor ejecutivo de su primer largometraje como director, *What Is It?*—. Es difícil expresar lo agradecido que estoy de haber recibido tanta ayuda

de alguien a quien tanto admiro.»[3]

Dern recordaba con especial cariño el personaje de Glover. «Me encanta la escena en la que hablo de mi primo Dell. Nos dio por reír cuando la rodamos, y lo digo en plural porque fue todo el equipo. Nos llevó horas esa escena porque siempre se reía alguien y teníamos que empezar de nuevo. David tuvo que taparse la cara con un pañuelo para que no lo viéramos reír, y repartió pañuelos a otros cuantos del equipo. Al final logramos filmar una toma entera sin que nadie se riera y esa es la que sale en la película.»

El rodaje de *Corazón salvaje* empezó el 9 de agosto de 1989 en Nueva Orleans, y luego se trasladó a Texas y Los Ángeles. Con un presupuesto de diez millones de dólares, produjeron la película Golin y Sighvatsson junto con Montgomery, quien estuvo en el plató durante todo el rodaje. «Antes del rodaje David y yo salíamos a explorar Nueva Orleans, y recuerdo que una noche fuimos al Galatoire's Restaurant con Patty Norris —contó Montgomery—. Cuando regresábamos a casa por el Barrio Francés, donde están todos los clubes de striptease, pasamos por delante de uno con un rótulo que anunciaba sexo en directo. “Echemos un vistazo”, propuso David. Para él eso era investigar, y lo que encontramos allí fue lo que indicaba el rótulo. Mostraba el mismo interés que un médico por un cuerpo recién abierto. Siempre aborda todo de ese modo.»

La fascinación de David por los entresijos del cuerpo humano es una parte clave de su sensibilidad; es fundamental en *Cabeza borradora*, por supuesto, pero está presente en mayor o menor medida en todas sus películas y pinturas. Sin duda forma parte de *Corazón salvaje*. «Yo estaba en el plató el día que rodaron la escena en que asesinan a Bob Ray Lemon, y Nic Cage lo arroja escaleras abajo y se supone que está sangrando —recordaba Barry Gifford—.

Cuando acabaron de filmarla, David dijo: “La sangre no es lo bastante negra. ¡La quiero negra! ¡Tiene que ser más negra!”. Manipularon la sangre falsa y él dijo: “¡No! ¡Más negra! ¡Más negra!”. David tenía una idea muy concreta de cómo tenía que ser la sangre y en el plató tenía poder absoluto.»[4]

«Es cierto que David es un director muy eficiente —observó Montgomery—, pero puede apartarse de su propósito original. A veces tienes todo listo para rodar una escena, los actores y las personas clave están aquí, y sabes exactamente lo que hay que hacer. Entonces te vas a tomar un café y cuando vuelves te encuentras a David haciendo algo totalmente distinto, o concentrado en filmar una minucia como un gusano que se arrastra por el suelo. Hay una escena en *Corazón salvaje* en la que David quería que se viera en el suelo la sombra de un águila sobrevolando nuestras cabezas. La mayoría de los directores se lo habrían encargado a una segunda unidad, pero nosotros nos pasamos buena parte de un día filmando esa sombra mientras los actores esperaban de brazos cruzados. Por supuesto, son esos toques los que distinguen sus películas, así que dejo que siga su instinto y yo casi nunca me meto.»

La libertad en la que Lynch insiste es de vital importancia para él, y todo —el atrezzo, los diálogos, los personajes— debe estar abierto a lo que él decida hacer. «Por lo general detestaba las reuniones de producción —recordaba Deepak Nayar—. Recuerdo que en cuanto llegaba, decía: “De acuerdo, estoy aquí, pero ¿veis este guion?”. Y entonces lo tiraba a una papelera.»

Debido a esta singular manera de abordar el cine, Lynch suele sorprender a la gente con la que trabaja. «Recuerdo que estaba en el plató el día que David rodó la escena del cuarto de baño con Nic y Diane Ladd, y pensé: “Esto es rarísimo. ¿Qué estamos haciendo?” —

recordaba Sighvatsson—. Luego vi las tomas del día y eran increíbles. David no se había apartado del guion y había rodado exactamente lo que estaba en la página, pero lo que yo vi en la pantalla no tenía nada que ver. Nunca he experimentado eso con otro director. Además, él es único en otro sentido. Muchos directores se desenvuelven bien en el conflicto, pero David no tolera que haya conflicto en su plató, y si alrededor hay alguien que no da buenas vibraciones, al día siguiente ya no está allí.»

La historia de Sailor y Lula parece dictada por el destino, y en cierto momento de la historia hay un golpe de viento y su suerte cambia. Las estrellas de pronto se alinean contra ellos y todo empieza a torcerse. Las nociones del destino y de la suerte son esenciales en la visión que tiene Lynch del mundo, como han podido comprobar los que están cerca de él. «Yo vivía en la misma calle que David entonces, de modo que todos los días íbamos juntos en coche al plató de *Corazón salvaje* cuando rodamos en Los Ángeles —comentó Montgomery—. Pero no podíamos entrar hasta que David había hecho su numerología con las matrículas de los coches y visto en ellas sus iniciales. A veces nos pasábamos un buen rato dando vueltas hasta que encontrábamos “DKL” en una matrícula. Si las letras estaban en orden, cosa que ocurría en contadísimas ocasiones, el presagio era particularmente bueno.»

Lynch dice que «miraba las matrículas» mucho antes de hacer *Cabeza borradora*, y que su número de la suerte es el siete. «Las ceremonias y los rituales son importantes para mi padre —señaló Jennifer Lynch— y, tal como funciona su mente, todo tiene que ser de una manera determinada y hay pocos milagros. Al igual que lo de las matrículas o lanzar al aire una moneda y que salga cara, todo son estrategias que él utiliza para hacer algo mágico que cambiará cosas.

Siempre ha sido así.»

El rodaje de *Corazón salvaje* terminó justo cuando *Twin Peaks* tomaba impulso y Dunham estaba a punto de acabar de dirigir el primer episodio. «Cuando empecé el episodio le pedí consejo a David, y él me dijo: “No me preguntes. Tú eres el director, así que hazlo como quieras” —recordaba Dunham—. Luego me dio unas pautas. Me dijo: “Primero, que no haya nadie más que los actores y tú en el plató. Empieza por los ensayos, la puesta en escena y el posicionamiento de los actores, y cuando más o menos lo tengas, llama al director de fotografía y entre los dos lo perfeccionáis. Cuando el director de fotografía y tú ya lo tengáis, vuelve a llamar a los actores para que hagan un último ensayo y haz los ajustes necesarios. Luego pon el plató en manos del equipo de rodaje, y deja que los actores se vayan a peinar y a maquillar, y cuando vuelvan, empiezas a rodar”.

»Acabé de filmar el mismo día que David —continuó Dunham— y él se fue entonces a dirigir el segundo episodio de *Twin Peaks*. En la sala de montaje nos esperaban, por tanto, mi episodio de la serie, *Corazón salvaje* y el episodio filmado por él, más nuevos episodios que llegaban sin cesar. Había latas de películas por todas partes y tarjetas pegadas en las paredes, y era muy divertido. Trabajábamos en Todd AO en Los Ángeles Oeste, y todos los días hacia las tres de la tarde Monty Montgomery entraba con cappuccinos y bolsas de cacahuetes M&M's para todos.

»Trabajábamos como locos, y entonces David dijo: “Quiero llevar *Corazón salvaje* a Cannes. ¿Nos da tiempo?”. Yo le dije que era muy justo, pero decidimos intentarlo —añadió Dunham—. David ya estaba en Skywalker mezclando la película antes de que yo la tuviera montada, le pasaba la primera mitad de un rollo para que lo mezclara

mientras yo acababa de montar la segunda mitad. Alan Splet no se dejó ver mucho, de modo que David se ocupó de hacer la mezcla y añadió toda clase de cosas. Cuando me pedía que escuchara un playback, me marchaba de la sala pensando: Este tipo está loco.

»El montaje simultáneo de *Corazón salvaje* y *Twin Peaks* fue una locura, y nadie en su sano juicio lo habría hecho —continuó Dunham—. El primer corte de *Corazón salvaje* que nos llegó duraba cuatro horas, y la primera vez que lo proyectamos para un grupo reducido David puso la música demasiado fuerte, pero, ¡uf!, aun así te ponía la piel de gallina. No podía ser más genial y escalofriante. Pero el montaje era incoherente y caótico, de modo que cubrimos un gran tablero de tarjetas y empezamos a poner orden. En el primer corte, la escena de la pelea de Cape Fear estaba hacia la mitad de la historia, y cuando la trasladamos al principio cambió mucho.

»La primera vez que vi la versión final de la película fue a medianoche en Skywalker y el sonido falló —añadió—. Teníamos que tomar un vuelo a Los Ángeles a las ocho del día siguiente y por la tarde volábamos a Cannes, y no sabíamos si el problema había estado en los altavoces o en la copia, de modo que lo único que podíamos hacer era llevar el original a la proyección del festival. Nos subimos al avión, los dos cargados de latas de película, y fuimos a París para que la subtitularan, y dos días después llegó mi ayudante con una nueva copia. De modo que ya teníamos la copia con los subtítulos, pero no pudimos verla.

»Llegamos a Cannes un viernes, y nos enteramos de que todas las películas que se presentaban disponían de veinte minutos para comprobar el sonido y la imagen. A la nuestra no le tocaba hasta las doce de la noche porque era la última que se proyectaría, de modo que fuimos a una fiesta en el yate de David Bowie hasta que llegó la

hora de volver y reclamar nuestros veinte minutos. Yo estuve haciendo cortes hasta el último momento, ¡y seguíamos sin haberla visto! De modo que cuando entramos en la sala, David le dijo al operador del proyector: “Nunca hemos visto esta película, así que vamos a verla entera”. El tipo titubeó, pero David insistió: “Mire, eso es lo que vamos a hacer”. Nos fuimos de allí a las tres de la madrugada, y cuando la película se proyectó la noche siguiente, tuvo una gran acogida y ganó la Palma de Oro. Fue muy emocionante.» Mientras el presidente del jurado Bernardo Bertolucci la anunciaba como la ganadora hubo tantos abucheos como vítores, pero aun así se llevó el premio.

Cuando *Corazón salvaje* llegó a Cannes, la relación de Lynch con Rossellini estaba pasando dificultades y no tardó en terminar. «Mary Sweeney fue la ayudante de montaje de *Terciopelo azul*, de modo que estuvo allí desde el principio, y era una de las muchas personas que trabajaban en las películas de David —recordó Rossellini cuando habló de su ruptura—. No sé cuándo empezó esa historia, o si fue paralela a la mía desde el principio, aunque no lo creo. Recuerdo vagamente cierta tensión en el plató de *Corazón salvaje*, y hubo algo más que me llamó la atención. Una noche llegué muy tarde y me dieron una habitación, y esperaba encontrar a David en ella pero estaba vacía. Imaginé que necesitaba dormir. Cuando a la mañana siguiente fui al departamento de maquillaje, oí por el walkie-talkie que David había llegado, pero no vino a saludarme. Apareció dos horas después y dijo con falso entusiasmo “Eh, ¿cómo estás?”, y recuerdo que pensé: ¿Qué está pasando? Luego, cuando David y yo ya estábamos en Cannes para la presentación de *Corazón salvaje*, él dijo de pronto: “Vamos al aeropuerto a buscar a Mary”. Y yo pregunté: “¿Mary? ¿Viene Mary?”. Y él respondió: “Ha trabajado mucho”. A mí

me pareció un detalle de su parte que invitara a una asistente personal. Entonces no lo entendí. [Sweeney fue la supervisora del guion en *Corazón salvaje*.]

»David tiene una ternura increíble, pero al poco tiempo de eso me borró completamente de su vida, y me dejó por teléfono, diciéndome que no quería volver a verme —dijo Rossellini—. Yo no lo vi venir y fue un duro golpe. Debía de haber algo que yo había hecho o que él había visto en mí, o tal vez solo había perdido interés en mi persona. A veces me pregunto si el hecho de que yo no meditara fue una de las razones por las que me dejó. Lo intenté durante un tiempo, pero nunca lo logré. Soy italiana, y en Italia estamos atormentados por el catolicismo; el Vaticano me ha hecho alérgica a cualquier cosa espiritual. Aun así fue una ruptura muy dura y tardé años en recuperarme. Me enfadé muchísimo conmigo misma, porque tenía una hija y una bonita carrera, y no podía creer que estuviera tan deshecha solo por un novio. Pero quería muchísimo a David y pensé que él me correspondía, y fue devastador. Percibí cierta infelicidad, pero la atribuí a su trabajo. En realidad, se había enamorado de otra mujer.»

Jennifer Lynch comentó que «Isabella es elegante, alegre y sociable, y todo el mundo la reconoce y quiere hablar con ella, lo que a ella le encanta. Mi padre es una persona amable, pero prefiere no tener muchas conversaciones en público, y se estaba volviendo difícil para él salir con ella. Durante un tiempo estuvo bien, pero luego fue más duro». La ruptura no fue una sorpresa para Sighvatsson, quien comentó: «Recuerdo que David me dijo: “Joni, ser el novio de Rossellini es un trabajo a tiempo completo”. Yo también estaba allí cuando empezó con Mary y veía cómo ella entraba a escondidas en la habitación de David cuando estábamos mezclando *Corazón salvaje*

en Lucasfilm. Mary me cae muy bien, por cierto, y creo que es perfecta para él. Ella empezó a restringir el acceso a David, que era lo que él necesitaba».

Corazón salvaje ganó en Cannes, pero aún tenía que estrenarse en Estados Unidos, y su distribuidora, la Samuel Goldwyn Company, se pasó las siguientes ocho semanas preparando su lanzamiento a finales de verano. A Lynch nunca le habían gustado las proyecciones de prueba, pero admitió el valor de ver una película con un público ajeno a la industria después de que una escena en particular de *Corazón salvaje* provocara un éxodo masivo en dos proyecciones de prueba para varios cientos de personas. «Harry Dean Stanton recibe un tiro en la cabeza y su cerebro se desparrama contra la pared —recordaba Dunham—, y entonces los dos personajes que lo han matado se ríen como locos sobre el muñón del cuello, bajan la cabeza hasta él y luego la levantan y se ponen a besarse de ese modo desenfrenado y maniaco. En cuanto la escena se proyectó en la pantalla, unas ciento veinticinco personas abandonaron la sala. Cuando nosotros salimos, los de la Goldwyn y Propaganda se subían por las paredes, y les dijimos: “Eh, este es el público de Disney, no el de David Lynch”. Les persuadimos para que nos dejaran hacer otra proyección unos días después para otra clase de público. Esta vez los espectadores no apartaron la vista de la pantalla, pero cuando llegó esa escena, unos ciento veinticinco también se levantaron y salieron, y estos sí que se volvieron violentos. Empezaron a gritar: “Este tipo está enfermo. ¡Deberían meterlo en la cárcel y no dejarle hacer ninguna película más!”.»

«La gente salía corriendo del cine como si lo desalojaran a causa de una catástrofe —dijo Montgomery—. Si David hubiera podido escoger, no habría cortado esa escena, ¡la habría alargado! Pero tuvo

que suprimirse porque iba demasiado lejos.»

Esa escena no fue el único escollo que la película encontró. «Samuel Goldwyn Jr., David, Steve, Joni y yo fuimos a comer al Muse —continuó Montgomery— y Samuel dijo: “Me gusta la película y quiero distribuirla, pero no puedo soportar el final”, y es cierto que el final original no era bonito. Hacia el final de la comida todo el mundo estaba como deprimido, y durante el trayecto a casa David dijo “Te daré un puto final feliz”, y eso es lo que hizo. Concibió un final marcadamente feliz y lo encajó de un modo muy ingenioso.»

Lo que hizo Lynch fue introducir a Glinda, la Bruja Buena de *El mago de Oz*, y hacerla flotar en el cielo cantando las alabanzas del amor verdadero. «Estaba allí suspendida a unos veinte metros del suelo y era aterrador —recordaba Sherlyl Lee, que hacía el papel de Glinda—. Me da vergüenza admitirlo, pero mentí para conseguir el papel. Estaba en Colorado visitando a la familia y David me telefoneó y dijo: “¿Qué tal llevas las alturas?”. En realidad tengo muchísimo vértigo, pero respondí: “¡No tengo ningún problema con las alturas!”. Él respondió: “Genial, porque voy a colgarte de una grúa con una cuerda de piano”, y yo respondí: “¡Estupendo!”. Cuando llegué al plató me esperaban los especialistas, los airbags y todo el equipo, y me suspendieron desde tan alto que David tenía que darme indicaciones a través de un megáfono porque yo apenas oía nada. Recuerdo que mientras flotaba allí arriba me sentí aterrada y al mismo tiempo en paz y agradecida. David es capaz de obligarte a hacer cosas que jamás harías bajo otras circunstancias. ¿Colgar de un alambre de pescar para ser instrumento de una historia de David y transmitir su visión de la vida? Cuenta conmigo.»

La película se estrenó el 17 de agosto con un modesto éxito comercial, y Lynch se tomó por fin una noche libre. «Cuando se

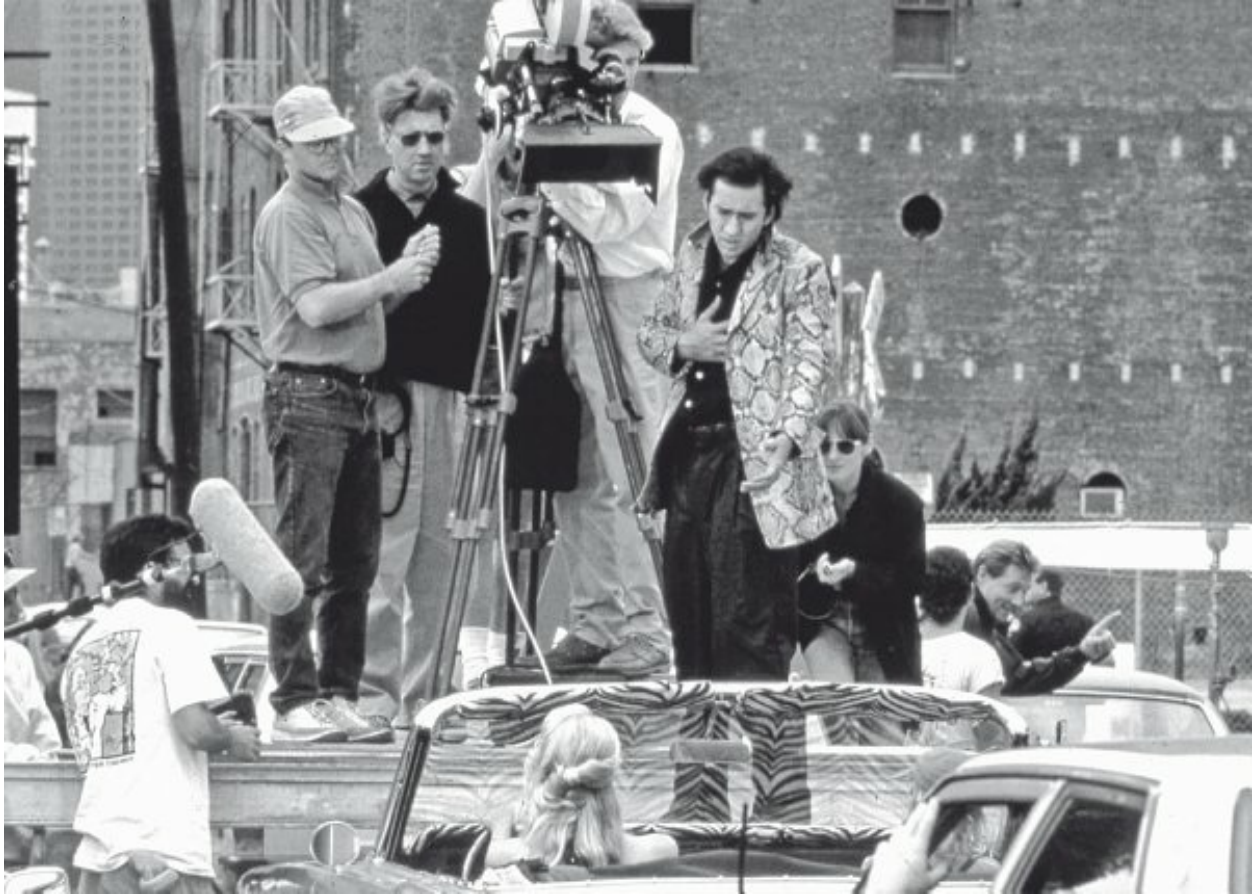
estrenó *Corazón salvaje* en Los Ángeles, organizamos una gran salida. Nic, David, Steve Golin y yo, y creo que [el productor ejecutivo] Michael Kuhn —recordaba Montgomery— fuimos a Il Giardino de Beverly Hills, un restaurante que a David le encantaba porque en cuanto poníamos un pie en él sonaba el tema de *Twin Peaks*. Era verano y nos sentamos en el jardín, y todos acabamos como cubas. Afortunadamente no conducíamos ninguno (llamamos a un servicio de taxis) y después de cenar Nic, David y yo decidimos ir a un bar llamado Dresden Room que está en Los Feliz, donde una pareja entrada en años tocó los típicos temas en un piano eléctrico. Después de varias rondas más, uno de los dos dijo: “¡Esta noche tenemos entre el público a Nicolas Cage y David Lynch! ¿Por qué no suben y cantan una canción?”. David llevaba unas gafas de sol a lo Elvis, y Nic y él subieron al escenario y cantaron un tema de Elvis Presley.»

Es una ley de la naturaleza que todo lo que sube baja, y alrededor de esa época Lynch empezó a percibir el comienzo de una reacción negativa hacia él y su trabajo. Supo además que no podía detenerla. Los críticos fueron muy duros con *Corazón salvaje*; se acusaba a Lynch de caer en la autoparodia, y aunque con los años la película se ha revalorizado y hoy día se considera una parte valiosa de su obra, no fue así cuando se estrenó.

Nunca le han faltado defensores, sin embargo, y uno de ellos fue Montgomery, quien concluyó: «*Corazón salvaje* ganó en Cannes porque era una película fuerte y pateó algunos culos ese año en el festival. David abre nuevas fronteras, y aunque muchos cineastas tal vez no quieran reconocerlo, esa película los influenció mucho».

La película también ha resistido bien para mucha gente. «Ni David ni yo habíamos vuelto a ver *Corazón salvaje* desde que la hicimos —comentó Dern—, y cuando empezamos a trabajar en *Inland Empire* la

vimos juntos y fue una experiencia asombrosa para los dos. Cuando terminó nos sentimos realmente conmovidos. Como cuando hojeas un libro de recortes, todos los recuerdos volvieron. Lo que más me gusta son las escenas de cama. Me encanta trabajar con David cuando estamos en un coche o una cama, y hay personajes aislados y todo lo demás se detiene de un modo que solo sucede con él.»



Lynch, Fred Elmes, Nicolas Cage, Mary Sweeney y Laura Dern en el centro de Los Ángeles filmando la última escena de *Corazón salvaje*, 1989. Cortesía de MGM. Fotografía de Kimberly Wright.



Grace Zabriskie y Lynch en Nueva Orleans durante el rodaje de *Corazón salvaje*, 1989. Cortesía de MGM. Fotografía de Kimberly Wright.

Por el camino, hubo un momento en que *Twin Peaks* pasó de ser menos una película que un programa de televisión, y yo perdí bastante interés cuando ya no éramos Mark y yo mano a mano. Luego leí *Corazón salvaje* y me gustaron mucho sus personajes. La cosa fue que Monty vino a verme un día y me dijo: «David, he leído una novela titulada *Corazón salvaje* y quiero dirigirla. ¿Te parecería bien ser el productor ejecutivo?». Mi respuesta fue: «Primero déjame que lea el libro», y luego añadí, en plan de broma: «Si resulta que el libro me encanta y quiero dirigirla, ¿qué?», y Monty dijo: «Entonces la dirigirás tú, David». Y eso fue lo que pasó.

Era el momento ideal para leer ese libro, porque el mundo se estaba viniendo abajo. En Hollywood Boulevard corrían las drogas y daba miedo pasar por allí de noche; en el Valle pululaban bandas y cada noche se oían tiroteos; el mundo estaba enloqueciendo, y aquello me pareció una historia de amor en medio de la demencia general.

Barry Gifford es un escritor de puta madre y yo le tengo muchísimo respeto. Su estilo es puro y minimalista,

siempre hace pensar y pone en marcha la imaginación del lector. Hay cosas en el libro que él menciona solo de pasada, pero a mí me hacían cavilar y las iba ampliando. Barry tiene unos personajes peculiares, ninguno va a ser médico o abogado, pero son listos y viven en una especie de cultura subterránea; a mí me encanta ese universo y las cosas que pueden ocurrir en él. Es un mundo salvaje y libre donde reina una cierta temeridad, lo que no quita que haya también una profunda comprensión de la vida.

En mis películas hay cierta querencia por determinados lugares. Todo artista tiene su maquinaria particular y cosas concretas que le agradan o le desagradan, y las ideas que le enamoran siempre son de una determinada clase. No se trata de que uno se proponga hacer siempre la misma cosa hasta la saciedad, pero las similitudes están ahí. Un poco como el jazz. Hay ciertos temas que te atraen, y por más variaciones que pueda haber, los temas que te gustan siempre van a estar ahí. Son las ideas las que lo determinan todo; podrá haber un sesgo diferente sobre ese tema de base, o quizá personajes diferentes, pero las ideas mandan y lo que uno debe hacer es ser consecuente con ellas.

El reparto de *Corazón salvaje* surgió casi al momento. Yo tenía bastante claro que Nic Cage era capaz de interpretar casi cualquier cosa, incluido Elvis Presley, que forma parte del personaje de Sailor. Nic es un actor audaz y superenrollado, y para Sailor no pensé en ningún otro actor. Me reuní por primera vez con Nic y Laura en Muse, y esa

noche el Pan Pacific Park, ese hermoso edificio art déco que hay a poca distancia de allí, estaba en llamas.

Willem Dafoe es amigo de Monty y seguramente fue Monty quien lo propuso. Willem fue un regalo de Dios. En cuanto se puso aquellos dientes, uau, era la encarnación de Bobby Peru, y su actuación fue perfecta e impecable de principio a fin. Ah, pero es que no eran solo los dientes; aunque se los hubieras puesto a cualquier otro, el resultado no habría sido tan bueno. Es la simbiosis entre personaje y actor, o sea que esa persona en concreto puede hacerlo y otra, no. Willem tenía lo que había que tener. Y Crispin Glover estaba fenomenal. Su personaje sale en el libro de Gifford, pero creo que solo muy de pasada. Dudo que las cucarachas que tiene en los calzoncillos aparezcan en la novela, como tampoco lo de prepararse sándwiches, pero Crispin era el actor perfecto para aquellas cosas, y la suya fue también una actuación impecable.

No sé si el señor Reindeer salía en el libro y no sé de dónde surgió. Apareció sin más. El personaje de Harry Dean sale en el libro pero no sé si mucho o poco, y dudo que el personaje de Grace Zabriskie estuviera en la novela. Grace es de Nueva Orleans. Cuando la conocí durante los preparativos de *Twin Peaks*, se puso a hablar en plan cajún y me dejó traspuesto. Me acordé de ello después, y cuando estaba escribiendo el personaje fue como si aquel acento cajún quisiera meterse en la película. Yo sabía que cuadraba, y a Grace le encantó.

Sheryl Lee hace el papel de Glinda, la Bruja Buena, que sale muy al final, cuando parece que todo está perdido y salva el amor de Sailor y Lula. En aquellos tiempos la gente vomitaba ante un final feliz, les parecía una bajada de pantalones; cuanto más jodido fuera todo, más molaba. Pero a mí no me parecía bien que *Corazón salvaje* tuviera un final deprimente. Puede pasar cualquier cosa, claro, y hay veces en que sucede algo porque sí y lo arregla todo. En la vida ocurre a menudo; pero si uno lo da por sentado, es probable que se lleve una decepción.

Es más, hay que estar siempre alerta porque, efectivamente, podría pasar cualquier cosa y en cualquier momento. Por ejemplo: una señora aparece en una escena de la película agitando las manos, y ella no está en el guion. La vi en un restaurante y le pedí que hiciera eso, y a la gente le queda grabado lo hermosa que es esa mujer.

En *Corazón salvaje* hay mucho rock'n'roll. El rock'n'roll, además de ritmo, es amor y sexo y sueños, todo mezclado. No hay que ser necesariamente joven para saber valorar el rock'n'roll, pero tiene algo de sueño juvenil sobre pasarlo bien en libertad.

Corazón salvaje se rodó en Los Ángeles y en Nueva Orleans, que es una ciudad magnífica. Una noche estábamos en no sé qué club y había una iluminación muy brillante y sonaba música. En cualquier restaurante de Nueva Orleans te encuentras toda clase de gente; nosotros estábamos sentados al lado de una familia negra. Bueno, el

padre no estaba, pero eran la madre y sus hijas y quizá un hermano, y habían venido de alguna población rural a visitar la ciudad. Era una familia sin pretensiones, muy auténtica, se notaba que disfrutaban de la vida. Nos pusimos a hablar y yo le pregunté a una de las hijas si quería bailar y la chica era oro macizo, así de pura. Allí estábamos, charlando, dos personas de mundos totalmente diferentes. Ella no sabía nada del mío y era una chica estupenda, muy buena gente. Es lo que me gusta de esa ciudad, que personas muy diversas compartan espacios, y además es una ciudad muy musical. Hay música por todas partes, aparte de comida interesante y muchas cosas francesas; un lugar estupendo que por las noches tiene un aire de ensueño.

No recuerdo haber ido a ese club del que hablaba Monty, pero, sí, es evidente que quizá fuimos. Yo creo que los recuerdos varían de una persona a otra. A veces ocurre que los recuerdos son totalmente equivocados, pero por regla general lo que pasa es que varían de una persona a otra. Sí recuerdo, en cambio, muchas otras cosas de Nueva Orleans, y es una ciudad que me apasiona.

Ahora me muevo casi siempre por ciudades y ya no añoro la naturaleza. Imagino que me la quité del organismo y he dejado de sentir anhelo por ella. En Boise, de chaval, los bosques eran frondosos y saludables, y qué bien olía aquello cuando caminabas entre los árboles, era increíble. Pero desde entonces han pasado muchas cosas. Te

encuentras camionetas con soportes para armas y vehículos todoterreno de colores chillones, y son cosas que no pegan con el bosque. Aparte de eso está el calentamiento global y el escarabajo de la corteza. Cuando hace mucho frío, el escarabajo muere, pero ya no hace tanto frío como en otros tiempos y el escarabajo está matando los árboles. Mi padre me dijo un día que cuando ves un árbol con pinta de que se muere, es que lleva muriéndose diez o quince años. Para cuando te das cuenta, ya es demasiado tarde; dicen que una enorme cantidad de bosques se están muriendo. O sea que esa naturaleza en la que me crié ya no existe. Ahora el bosque está a tope de gente con mochilas y sofisticado equipo de acampada. Cuando yo iba al bosque nunca me encontraba a nadie. Sí, de vez en cuando podía ser que vieras a algún tipo raro, pero normalmente aquello estaba vacío de seres humanos.

Los lugares cambian, sí, pero no del todo. Boise estaba bastante cambiado cuando volví allí en 1992, pero en gran parte era igual que siempre. Hay algo en la propia geología de la zona que le da una cierta luz y un cierto clima, eso no cambia. Pero otras cosas desaparecen. Cuando pasas la adolescencia en un sitio, se crea un vínculo y nunca dejas de sentir un cariño especial por ese lugar, te hace feliz recordar tus experiencias de aquellos años. Pero ese entorno quedó atrás y no puedes explicárselo a nadie. Podría encontrarme a un chaval y hablarle de Boise, claro, pero no transmitirle la sensación que tengo al recordarlo. A

él le pasará lo mismo cuando sea un viejales y explique batallitas de cuando tenía dieciséis años.

Hacer *Corazón salvaje* parecía bastante fácil, y el mundo parecía preparado para esa película. Hubo una escena que era un pelín excesiva, creo, y tuvimos que cortarla. Es impredecible lo que hará escandalizarse a la gente, porque tu único criterio son tus propios gustos; se me han ocurrido cosas que eran demasiado fuertes incluso para mí, y eso ya es decir mucho. Cuando te enamoras de una idea poderosa, es preciso tantear el ambiente para ver qué efecto podría tener en el público. Y hay veces en que intuyes que no, que ese no es el momento adecuado.

Las ideas que se me ocurren suelen venir acompañadas de una sensación muy clara de hacia dónde van. No siempre es así, y no me gusta estar en esa zona de incertidumbre. A veces piensas que lo sabes y luego te das cuenta: no, estaba equivocado, eso no funciona. Como pintar; es un proceso de acción y reacción hasta que encuentras el camino. A veces lleva mucho tiempo, pero cuando uno lo encuentra lo sabe. En cuanto tomas la decisión de, por ejemplo, ir a Nueva York, ya todo es ir a Nueva York, y ningún otro sitio vale. Has elegido ir a Nueva York y el libre albedrío desaparece. Una vez que has decidido hacer una película en concreto, eso se convierte en una ruta y la ruta está fijada. Podrás desviarte aquí y allá, pero si te apartas más de la cuenta estás haciendo otra película.

Tengo muchas ideas, no doy abasto, y no todas las pongo en práctica. Se me ocurren cosas para cuadros, pero ahora no puedo pintar porque estoy muy ocupado en otros proyectos, y cuando por fin tengo tiempo para pintar, las ideas que se me habían ocurrido dejarán de entusiasmarme. Sí, me acordaré de aquella idea que tuve, pero no me motivará lo suficiente. Cuando no pinto, echo de menos pintar.

El año en que *Corazón salvaje* fue a Cannes, Fellini participaba con *La voz de la luna*, y a mí me emocionó que un film mío se viera en la pantalla justo después de uno de Fellini. Fue absolutamente increíble. Toda la experiencia fue muy emocionante, y por descontado estuvimos trabajando en la película hasta el último momento. Duwayne y yo fuimos a la sala de proyección —era muy tarde— la noche antes del pase de *Corazón salvaje*, y para ir a donde están los proyectores tienes que subir por una escalera estrecha. Los proyectores parecen sacados de una peli rusa de ciencia ficción. Son descomunales, y nosotros teníamos un sistema doble de grabación, es decir, imagen y sonido separados, cinta magnética analógica, y aquella cinta tenía una potencia brutal. Una cosa increíble.

Es una pena que ahora haya tan pocas oportunidades de ver decentemente proyectada una buena copia de una película. Hay dos cosas que yo veo bastante probables. Los

sistemas de cine en casa irán mejorando, podrías tener una pantalla de televisión grande como una pared y un sonido que sea increíble. ¿Que quieres ver una película? Bueno, pues bajas la intensidad de las lámparas, desconectas el teléfono y subes el volumen, y es probable que puedas meterte sin problemas en el mundo de esa película. Pero, a menos que invites a un montón de amigos, no será una experiencia compartida, y ese aspecto es muy importante. La otra cosa que podría pasar es que veas las películas directamente en tu teléfono móvil, y a eso ya no le veo tanta gracia. En cuanto a lo que quiere la gente ahora mismo, bueno, está claro que no les gusta ir al cine, y los largometrajes han perdido su atractivo. La televisión por cable es el nuevo cine de arte y ensayo.

En Cannes, hasta el último momento no sabías si habías ganado. Si te dicen que te quedas hasta el domingo, está claro que te llevas algún premio, pero no sabes cuál. Recuerdo recorrer aquella noche la alfombra roja sin tener la menor idea de que iba a ganar. Subes la escalinata y estrechas la mano de Pierre Viot, un tío genial que lleva en Cannes toda la vida y que era entonces el director del festival. «David —me dijo Viot—, es algo, y desde luego no es cualquier cosa». Entramos allí, nos sentamos, y antes de que empiece la ceremonia se me acerca Gilles Jacob, que dirigió el festival de Cannes entre 2001 y 2014, y me dice: «Has ganado la Palma de Oro».



Lynch y Sheryl Lee filmando la escena del vagón de tren en *Twin Peaks: fuego camina conmigo*, 1991. Cortesía de mk2 Films y Twin Peaks Productions, Inc. Fotografía de Lorey Sebastian.



Kiefer Sutherland, Lynch y Chris Isaak filmando en un aeropuerto de Washington durante el rodaje de *Fuego camina conmigo*, 1991. Cortesía de mk2 Films y Twin Peaks Productions, Inc. Fotografía de Lorey Sebastian.

La vida de Lynch se vio transformada por la fuerza irresistible de *Twin Peaks*, a la que siguió el triunfo de *Corazón salvaje* en Cannes, y a partir de ese momento él se convirtió en una marca y en un adjetivo. De pronto se podía describir algo como «lynchiano» y la gente lo entendía. Ese nivel de éxito tiene sus pros y sus contras, como es lógico. Cuando uno impregna la cultura popular por completo, esta responde absorbiéndolo, dando por hecho que lo conoce y finalmente dando por hecho que tiene derechos sobre él. A principios de la década de 1990 el número de personas que esperaban llegar a Lynch, obtener algo de él, hablarle de sí mismas, expresarle sus opiniones o simplemente respirar el mismo aire que él, aumentó exponencialmente, y las paredes que lo separaban de esas personas se hicieron más gruesas. Los avatares culturales habitan en burbujas; no tienen más opción, porque las presiones son demasiado grandes. Esas fuerzas de pronto entraron en juego y produjeron cambios en la vida cotidiana de Lynch. El personal a su servicio también aumentó y las posibilidades de verlo en una cafetería de Los Ángeles se volvieron escasas.

Llevarse el galardón de Cannes presentó ventajas e inconvenientes, pero en el festival de ese año sucedió algo que fue indiscutiblemente bueno para él. Se encontró con un viejo conocido llamado Pierre Edelman. Un personaje pintoresco conocido por su

habilidad para urdir grandes planes, Edelman ha llevado una vida azarosa que incluye una pena en prisión por desertar del ejército francés; una fortuna hecha a partir de negocios en el sector textil; varios años perdidos por las drogas; una bancarrota; una larga temporada viviendo en la casa de Jack Nicholson, y un período dedicado al periodismo. En 1983 visitó los Estudios Churubusco para escribir un artículo sobre el rodaje de *Dune* para una revista francesa y conoció a Lynch en la cantina. «Enseguida congeniamos», dijo Edelman, que intentaría producir unos spots publicitarios para Lynch en los años que siguieron a ese encuentro.[1] Propaganda ya tenía un contrato firmado con Lynch en ese departamento, de modo que Edelman fracasó, pero quería trabajar con él y no es de los que se rinden fácilmente.

En 1990 el industrial francés Francis Bouygues decidió introducirse en el negocio del cine. Fundador de una de las constructoras más grandes del mundo (tuvo un papel fundamental en la construcción del Eurotúnel y del aeropuerto Charles de Gaulle), Bouygues montó Ciby 2000, una productora que financiaría los proyectos con fondos propios, y se propuso conquistar a los mejores directores del mundo para que trabajaran con él. Le preguntó a Edelman qué directores debía reclutar y en la lista que este le escribió figuraba Lynch.

«Me colé en una fiesta en honor de *Corazón salvaje* en Cannes y me llevé a un lado a David —contaría Edelman—, y le propuse que fuera a París a conocer a Francis Bouygues. Le expliqué quién era Bouygues y que probablemente podría hacer la película que quisiera con él. David me contestó que lo que él quería hacer era *Ronnie Rocket*. Poco después organicé una cena con David en un restaurante de Los Ángeles llamado Il Giardino. [El abogado de Lynch] Tom Hansen estaba allí, y lo arreglé para que se produjera un

encuentro divertido. Unos meses antes había conocido a Clint Eastwood en Saint-Tropez y nos hicimos amigos, y le pedí a Clint que apareciera en el restaurante y dijera “¡Santo cielo, si es Pierre!”, y él se prestó. No sé si David quedó impresionado, pero creo que se sorprendió.» Sorprendido o no, Lynch fue a París para conocer a Bouygues y firmó con Ciby 2000 un acuerdo que estipulaba que debía presentar propuestas para tres películas distintas, y que una de ellas sería *Ronnie Rocket*.

«David siempre ha tenido una gran relación con los franceses — observó Mary Sweeney, que era oficialmente la pareja de Lynch cuando Bouygues entró en escena—. David creía que la creatividad era un derecho inalienable, y parte de la razón por la que siente pasión por Francia es porque allí una persona creativa es una estrella de rock, y te respetan tus derechos creativos.»[2]

Eran los comienzos de la relación de Lynch con Sweeney, que pasó a convertirse en una parte muy importante de la vida creativa de Lynch y vivió con él durante quince años. Sweeney, que nació y se crio en Madison, Wisconsin, descubrió su afinidad con el montaje mientras cursaba el programa de estudios de cine de la Universidad de Nueva York. Al licenciarse en 1980 buscó trabajo, pero en aquel momento Warren Beatty se había apropiado de casi todos los centros de montaje de Nueva York para acabar su épica película *Rojos*. El legendario montador Dede Allen estaba a cargo de un equipo de sesenta y cinco miembros, y contrató a Sweeney como la séptima aprendiz de un editor de sonido. En 1983 consiguió empleo en Sprockets de George Lucas y se trasladó a Berkeley, donde Duwayne Dunham la contrató como ayudante de montaje en *Terciopelo azul*. Conoció a Lynch en noviembre de 1985, cuando él se trasladó a Berkeley para encargarse de la posproducción de la película.

«Recuerdo el día que David entró en la sala de montaje —contó ella—. Qué feliz se le veía, un tipo risueño y encantador que recorrió los ocho metros dando efusivos apretones de manos.»

En la primavera de 1987 Sweeney se instaló de nuevo en Los Ángeles durante tres meses para montar la versión televisiva de *Terciopelo azul*, que era un requisito contractual para Lynch, y en 1989 se mudó a la ciudad de forma permanente en calidad de supervisora del guion y primera ayudante de montaje de *Corazón salvaje*. En 1990 fue supervisora de guion del primer episodio de la segunda temporada de *Twin Peaks*, y en septiembre de aquel año trabajó directamente con Lynch por primera vez en el montaje del séptimo episodio de la serie.

Durante el período en que Lynch y Sweeney empezaron a intimar, él estuvo preparando su primera exposición recopilatoria que se inauguró el 12 de enero de 1991 en el Museo de Arte Contemporáneo Touko de Tokio y que iba acompañada de un modesto catálogo. La exposición comprendía varios de los cuadros oscuros y turbulentos de finales de los años ochenta que había expuesto en la Corcoran Gallery, y una serie de pinturas pastel exquisitas realizadas entre 1985 y 1987. La serie, de una delicadeza poco propia de él, comprende representaciones de un rayo de luz sobre un paisaje árido, una espiral flotando sobre un campo de niebla blanca, y una nube en forma de rombo que se extiende como un ovni por encima de un campo negro y vacío.

Al volver de Japón Lynch montó su propia productora, Asymmetrical, y empezó a trabajar en su siguiente película. Tal como él mismo ha confesado, estaba enamorado del personaje de Laura Palmer y no se vio preparado para dejar el mundo de *Twin Peaks* cuando la serie se suspendió en junio de 1991, y poco después de

que se dejara de emitir empezó a hablar de hacer una película ambientada en la ciudad de ensueño que Frost y él habían inventado. Con ese fin se juntó con Robert Engels, que había escrito diez episodios de la serie, y hacia julio de 1991 habían creado entre los dos un guion titulado *Twin Peaks: Fuego camina conmigo*, una crónica de los últimos días de Laura Palmer que culminaban con su asesinato. La precuela de *Twin Peaks*, que tendría a Lynch y a Frost como productores ejecutivos, no fue recibida con unánime entusiasmo por el reparto de la serie. Lynch ha dicho que aproximadamente el 25 por ciento de los actores no apoyaron la idea, y entre los que dijeron que no estuvieron Sherilyn Fenn, Lara Flynn Boyle y, sobre todo, Kyle MacLachlan. El guion original se centraba mucho en su personaje, el agente Cooper, y el 11 de julio Ken Scherer, el director ejecutivo de Lynch/Frost Productions, anunció que el proyecto no podía seguir adelante debido a la negativa de MacLachlan a participar.

Sin embargo Lynch, que es todo un maestro en adaptarse a cualquier límite que le pongan, revisó el guion e introdujo nuevos agentes del FBI que serían interpretados por Chris Isaak y Kiefer Sutherland, decidido a seguir adelante. MacLachlan se lo pensó mejor y accedió a salir en la película, pero con un papel menos destacado. Harry Dean Stanton aparece por primera vez en la historia de *Twin Peaks* como el gerente de un parque de caravanas destartado, y David Bowie hace una fascinante aparición estelar como el misterioso Phillip Jeffries, un agente del FBI con acento sureño que parece estar pasando por una crisis nerviosa.

El primer borrador del guion era considerablemente más largo que el del rodaje, con fecha del 8 de agosto de 1991, que eliminó de la historia personajes enteros, así como los toques de humor que

compensaban los aspectos más truculentos de la serie. *Fuego camina conmigo* es en esencia la historia de un incesto y cuesta darle un sesgo alegre a eso.

El rodaje empezó en Washington el 5 de septiembre de 1991 y finalizó en poco más de tres meses. En el plató de Seattle estuvo de publicista Gaye Pope, una figura muy estimada que pasaría a ser ayudante personal de Lynch así como su confidente de confianza. Trabajó con él hasta abril de 2003, cuando falleció de cáncer. También trabajó Deepak Nayar, en esta ocasión como primer ayudante de dirección. «En lugar de llevarlo yo en coche al trabajo, el hermano de Kyle [Craig MacLachlan] nos llevaba a los dos —comentó Nayar—. [El director de fotografía] Ron Garcia y la supervisora de guion Cori Glazer también solían venir, y durante el trayecto hablábamos sobre el trabajo que nos esperaba ese día.

»Trabajábamos por las noches (si de algo puedes estar seguro en las películas de David es de que al menos el 30 por ciento del rodaje transcurrirá por la noche), y un día David dijo: “Dime, Hotshot, ¿a qué hora crees que terminaremos el sábado? Tenemos que acabar antes de medianoche”. Le contesté que eso era imposible, porque el rodaje del viernes por la noche siempre duraba hasta el sábado por la mañana, y no podíamos hacer un cambio tan radical. Aun así, a las dos de la tarde del sábado recibí una llamada de David. “¿Dónde estás? ¡Estoy sentado a la mesa esperándote para comer! ¡Estás perdiendo tiempo a propósito!”, me gritó. “No habrá nadie en el plató aparte de los transportistas”, le dije, y él replicó: “¿Lo ves? ¡Siempre estás sabotando!”. En ese momento apostamos veinte dólares sobre a qué hora terminaríamos. Llegamos al plató a media tarde y como sospechaba no había nadie aparte de cuatro operarios. Cuando el primer transportista llegó, puso una cara como diciendo: ¿Llego

tarde? Corrió la voz sobre la apuesta que habíamos hecho David y yo y los miembros del equipo se pusieron a trabajar. En un determinado momento Sheryl necesitaba salir para cambiarse de vestuario y David le dijo: “¡Tonterías! ¡Vas a hacernos perder tiempo! Tráete aquí la ropa. ¡Poneos en círculo alrededor de ella mirando hacia fuera para taparla!”. Al final, cuando faltaban dos minutos para la medianoche, me miró y me dijo: “¿Quieres anunciar que hemos terminado por hoy o lo hago yo?”. “David, te lo mereces, hazlo tú”, respondí. Le di veinte dólares, me volví y recibí cien de un productor. Cuando él vio que había apostado contra mí mismo, se enfadó muchísimo. “¡Esta noche pagas tú las copas de todos!”, me dijo, y me hizo gastar todo el dinero en copas.

»Un día, mientras nos dirigíamos en coche al plató —continuó Nayar—, David ordenó: «¡Para, Craig!». Luego me dijo: “¿Ves a esa mujer de allí? Pídele el número de teléfono”. “¿Para qué?”, le pregunté yo, y él me contestó: “No lo sé, tú solo pídele el número de teléfono”. Así lo hice y aparcamos el asunto. Al cabo de unos días, me dijo: “¿Te acuerdas de la mujer a la que pediste el teléfono? Saldrá en la próxima escena con Harry Dean”. Hizo el papel de la anciana que vive en el parque de caravanas y le pregunta a Harry Dean: “¿Dónde está mi agua caliente?”. David disfrutaba sorprendiendo.»

Sweeney acompañó a Lynch a Seattle, y para cuando regresaran a Los Ángeles para poner en marcha la posproducción, ella estaba embarazada. Lynch se puso a trabajar en la banda sonora de la película con Badalamenti mientras Sweeney empezaba a montarla. «Mary sintonizaba con David como probablemente no lo habría hecho ningún otro montador —señaló Ray Wise, que coprotagonizó *Fuego camina conmigo*—. Tenían una especie de lenguaje tácito.»

Lynch y Badalamenti también tenían uno, y la banda sonora de *Fuego camina conmigo* fue el fruto de su colaboración más estrecha. Con canciones de Lynch y Badalamenti, y piezas instrumentales de Lynch y David Slusser, y de Badalamenti, era una banda sonora única porque por primera vez en una película de Lynch no había grabaciones de otros artistas. Lynch y Badalamenti se divirtieron creándola a partir de cero.

«Estábamos grabando una canción titulada “A Real Indication” y David estaba en la cabina —recordaba Badalamenti—. La letra que él había compuesto pedía una improvisación vocal, y pensé: A la mierda todo, me voy a lanzar y hacer algo escandaloso. Recorrí todo el espectro de la locura, gritando e improvisando, y David se reía tan fuerte que le salió una hernia y acabó teniendo que operarse.»

Después de haber reunido a muchos de los actores principales de *Twin Peaks*, Lynch reclutó a unos cuantos para tres anuncios de televisión que filmó para Georgia Coffee y que se emitieron en Japón. Y en mayo de 1992 se inauguró su primera exposición en Europa, en la Sala Parpalló de Valencia, España, mientras él y Sweeney se dirigían a París para ultimar el lanzamiento de *Twin Peaks: Fuego camina conmigo* en Cannes. También organizaron una fiesta con actuaciones de Julee Cruise y Michael J. Anderson en honor a Francis Bouygues, que estaba emocionado de estar en Cannes con una nueva película de David Lynch.

Sin embargo, los poderes fácticos no estuvieron de parte de Lynch en esa ocasión, y la película fue acogida con menos generosidad. *Fuego camina conmigo* es una obra compleja y desafiante, y las interpretaciones de Ray Wise y Sherilyn Lee —que básicamente sostienen la película— son feroces. A Wise le falta poco para resultar aterrador y Lee se muestra, por turnos, sensual, aturdida y deshecha.

Aun así, los espectadores abuchearon y silbaron la película mientras se proyectaba, y en la conferencia de prensa que siguió Lynch se enfrentó con abierta hostilidad. Acompañado de Robert Engels, Angelo Badalamenti, Michael J. Anderson y el productor de *Cibyl* 2000 Jean-Claude Fleury, Lynch tuvo que oír de boca de un periodista francés si su vuelta al mundo de *Twin Peaks* se debía a «falta de inspiración». Otro periodista declaró: «Muchos le definirían como un director muy perverso. ¿Está de acuerdo?». Quentin Tarantino, que estaba por allí, hizo la siguiente observación: «Se mira tanto su propio culo que se me han quitado las ganas de ver otra de sus películas hasta que no sepa que ha hecho algo diferente».

Sheryl Lee cree que tuvo suerte de ahorrarse aquello. «No pude ir a Cannes porque estaba haciendo una obra de teatro en Nueva York y me dio mucha pena, pero en vista de la acogida que tuvo la película, probablemente fue una suerte no estar allí —comentó—. No sé si habría tenido la piel tan gruesa para manejarlo.

»No es una película que aguantes sentado hasta el final sintiéndote cómodo, y a veces cuando el público ve una película que le incomoda, se enfada con el director —continuó Lee, que aparece en prácticamente todos los fotogramas de los últimos dos tercios de la película—. Creo que hubo algo de eso. No creo que la intención de David fuera provocar a la gente, pero pocas veces el público ve algo hecho por él y dice: “Oh, qué interesante”. Su obra siempre presenta complejidad y profundidad y muchas capas de significado, y puede resultar perturbadora para los espectadores si estos creen que tienen que entenderla pero no pueden extraer de ella una historia simple.»

Según Sweeney, el maltrato que sufrió la película en Cannes se debió a que «el público era adicto a *Twin Peaks* y quería más, y se encontró con una película de David Lynch en su lugar. *Fuego camina*

conmigo es oscura e implacable, e hizo enfadar a la gente».

Ray Wise tiene la impresión de que la película no necesita una explicación o una disculpa. «*Fuego camina conmigo* es la obra maestra de David —comentó—. Todos los elementos de su obra están presentes en esa película, ¿y qué más da que fuera una precuela de una serie de televisión? Solo la mente de David Lynch es capaz de producir algo así, y su ejecución es impecable.

»En la película hay una escena en la que estoy en un descapotable con Laura, y creo que es de lo mejor que he hecho nunca —continuó Wise—. Hacía mucho calor el día que la rodamos, y tuvimos que hacer muchas tomas y estábamos algo malhumorados, pero utilizamos esa tensión y la canalizamos en nuestro trabajo. Y los últimos veinte minutos de la película son casi como una experiencia religiosa. La gente se mostró dura con *Fuego camina conmigo* cuando la estrenaron, pero yo creo que con el tiempo la película se ha revalorizado y perdurará.» Wise no se equivocó. En septiembre de 2017 Martyn Conterio escribió en *The Guardian*: «Un cuarto de siglo después, los fans y los críticos la están redescubriendo como la obra maestra de Lynch que no ha sido debidamente reconocida.»

Fuego camina conmigo se estrenó en Japón el 16 de mayo, inmediatamente después de Cannes, y allí fue bien. Los japoneses son grandes admiradores de Lynch. No salió tan bien parada cuando se estrenó en Estados Unidos el 28 de agosto de 1992. El crítico Vincent Canby del *New York Times* escribió: «Si no es la peor película que se ha hecho nunca, lo parece». Jennifer Lynch recordaba que «*Fuego camina conmigo* era realmente importante para mi padre y me acuerdo de lo confuso que se quedó al ver que no la habían entendido bien. Por aquella época empezó a mostrarse muy crítico con las tonterías de Hollywood.»

Sweeney estaba en los últimos días de embarazo, y el 22 de mayo, unos días después de la proyección de la película en Cannes, nació Riley Lynch en París. «En cuanto regresamos de Francia, pasamos cinco semanas con mi madre en su casa del lago Mendota, en Wisconsin, y empezamos a buscar una propiedad por allí —recordaba Sweeney—. Madison es un lugar del Medio Oeste muy progresista e idealizado, y la gente es muy afable. David podía ir a la ferretería y charlar con la gente, y le encantaban mi madre y mi gran familia católica irlandesa. Hacia el final de ese primer verano encontramos una casa, y pasamos en ella varios meses de 1993 y 1994. Recuerdo que David siguió el juicio de O. J. a diario mientras daba vueltas a *Carretera perdida*.

Montgomery, que recordaba haber visitado a la pareja en Wisconsin, comentó: «Eso es algo que David nunca habría hecho si no hubiera sido por Mary; ella lo sacó de su mundo. Se compraron una casa allí, y él tenía una anticuada lancha motora de madera que le encantaba y parecía realmente relajado».

Por aquella época Lynch empezó a retraerse y se embarcó en una serie de reparaciones en la casa de Los Ángeles. Fue entonces cuando contrató a Alfredo Ponce, un hábil encargado de mantenimiento que ha trabajado para él desde entonces. «Me ocupaba del jardín de uno de los vecinos de David, y él me vio por encima de la valla y me saludó; así empezó nuestra relación —recordaba Ponce, que nació en México en 1951 y se trasladó a Los Ángeles en 1973—. Siempre me saludaba y un día me preguntó si quería ayudarlo a vaciar su cobertizo, y acabé trabajando en la caseta de su piscina, y un proyecto llevó a otro.» Con los años Ponce ha realizado trabajos de fontanería, ajardinamiento, instalación eléctrica y reparaciones mecánicas en la propiedad de Lynch, además de crear

un sistema de riego y de cavar los senderos que recorren el terreno. Sabe poner unos cimientos, levantar el armazón de una casa y fabricar muebles, y ha construido platós para los experimentos cinematográficos que Lynch ha hecho en su casa. «Peggy Reavey me dijo una vez: “David jamás habría encontrado a alguien como tú a través de los clasificados del periódico” —contaba Ponce—. David trabaja mucho y siempre se le ocurren cosas que construir, y me gusta trabajar para él porque me dice lo que quiere que haga y deja que sea yo quien decida cómo hacerlo. Cuando trabajaba en *Inland Empire* necesitó un plató, y cogió un palo y dibujó lo que quería en el suelo, y me preguntó: “¿Puedes hacerlo?”. Así es como hacemos las cosas.»[3]

Ponce ha estado trabajando en la casa de Lynch a tiempo completo, cinco días a la semana, durante años, y se ocupa de todo. «La gente me ve limpiando o recogiendo hojas y no piensan nada... no saben lo mucho que sé —comentó—. Lo huelo todo de lejos, y veo enseguida cuándo viene alguien que no quiere bien a David. La energía negativa... eso lo veo, y he visto a muchas personas ir y venir. David es una persona afable y de trato fácil, y podrían aprovecharse de él, de modo que intento protegerlo. Todo el que trabaja aquí debe ganarse mi confianza.»

Sweeney recuerda los primeros años que estuvieron juntos como un período creativamente fructífero para Lynch. «Durante esos años David pintó sin parar, consiguió un horno e hizo cerámica durante un tiempo, y diseñó y construyó muebles en su taller. Hacía muchas fotografías y montó varias exposiciones en Estados Unidos y en el extranjero. Nunca se cansa y tiene mucha energía, aunque no hace nada de ejercicio físico. Yo siempre estoy diciéndole que haga ejercicio y que deje de fumar [empezó de nuevo en 1992, después de

dejarlo en 1973], pero no caerá esa breva. Con lo de fumar es como un adolescente.»

La mujer de Robert Engels, Jill, se había quedado embarazada por las mismas fechas que Sweeney, y las dos dieron a luz con una semana de diferencia. A partir de entonces los Engels se convirtieron en invitados regulares en la casa de los Lynch. Iban a cenar los sábados por la noche con su hijo, y Lynch y Sweeney pedían comida para llevar. Aunque, por lo general, no recibían a mucha gente. «David era un ermitaño», dijo Sweeney.

El instinto de anidación es fuerte en Lynch, y cuando la vecina de al lado murió en 1992, compró su casa y mandó construir una caseta para la piscina, también diseñada por Lloyd Wright, por encima de la Pink House. Poco a poco su casa se fue convirtiendo en una especie de complejo habitacional. «Era un bonito montaje —comentó Sweeney—. Cada uno tenía un estudio, y yo tenía una sala de montaje, y David un taller de carpintería, y luego construyó una sala de mezclas. Nos encantaba trabajar desde casa.»

Lynch y Frost se embarcaron a continuación en una serie de televisión que titularon *En el aire* (*On the Air*). Lynch es un gran admirador de la *broad comedy* (comedia bruta) y como ocurre con los guiones que no ha llegado a producir, *One Saliva Bubble* y *The Dream of the Bovine* —que describe como «la historia de dos tipos del Valle de San Fernando que son vacas sin saberlo»—, *En el aire* servía de escaparate para gags visuales, batacazos y tonterías disparatadas; los tres proyectos reflejan su admiración por el genio cómico francés Jacques Tati. Protagonizada por Ian Buchanan de *Twin Peaks*, y ambientada en 1957 en los estudios de la cadena Zoblotnick Broadcasting Corporation de Nueva York, la serie cuenta los interminables desastres que sucedieron en *The Lester Guy Show*,

un programa de variedades que se emitía en directo.

La ABC respondió bien a la propuesta de *En el aire*, y pidió seis episodios además del piloto, que Lynch escribió junto con Frost y dirigió personalmente. Muchos amigos se ofrecieron a colaborar: Robert Engels escribió tres episodios, Jack Fisk dirigió dos y Badalamenti se encargó de la música. Aunque la serie obtuvo una buena puntuación cuando se proyectó para audiencias de prueba, la ABC dejó en el estante los episodios completos durante más de un año. El sábado 20 de junio de 1992 emitieron finalmente el piloto y no tuvo una buena acogida. Hasta el difunto David Foster Wallace, que se había descrito a sí mismo como «fanático de Lynch», lo describió como «horriblemente sin fondo». No tuvo muchos defensores.

«La ABC aborreció la serie, y creo que solo emitieron tres episodios antes de retirarla —recordaba Frost—. Era boba y demasiado estrafalaria para una cadena de televisión, aunque creo que simplemente se adelantó a su época. David y yo hemos visto una parte hace poco y todavía nos hace reír, y hay material realmente gracioso en ella. Después de que suspendieran *En el aire*, David y yo seguimos caminos separados por un tiempo. Habían sido seis años de colaboración intensa y yo quería escribir una novela.»

Tony Krantz, que había mediado para que se emitiera la serie, se quedó confundido con la acogida que tuvo. «*En el aire* fue la serie televisiva peor valorada de la época, pero a mí no solo me encantó, me pareció genial. Tal vez era demasiado extravagante, y la colaboración David Lynch/Mark Frost había perdido frescura; con franqueza, no sé la razón, pero fue un fracaso estrepitoso.»

Lynch enseguida pasó al siguiente proyecto, que en esta ocasión era la serie televisiva *Hotel Room*. Una trilogía ambientada a lo largo de varias décadas en la misma habitación del hotel Railroad de

Nueva York, la serie se basaba en una idea de Monty Montgomery que Lynch desarrolló con Barry Gifford. Gifford escribió dos episodios, que Lynch dirigió, y Jay McInerney escribió el tercero antes de que el proyecto se suspendiera. Los dos de Lynch, filmados a finales de 1992 —«Tricks», ambientado en 1969, y «Blackout», ambientado en 1936—, bien podrían describirse como la obra más centrada en los actores que ha producido nunca. El guion es bastante sucinto, cada episodio se filmó en un solo día en tomas extraordinariamente largas, y Crispin Glover, Alicia Witt, Harry Dean Stanton, Freddie Jones y Glenne Headly ofrecieron interpretaciones de gran virtuosismo.

«Recuerdo un día que David se pasó toda la mañana ensayando con los actores hasta la hora de comer, y empezó a cundir el pánico porque aún no habían filmado nada», contó la coordinadora de producción Sabrina Sutherland. Sutherland nació en Massachusetts y cursó estudios de cine en la UC de San Diego, y luego consiguió empleo como guía turística en los estudios Paramount. Hacia mediados de los ochenta trabajaba con regularidad como coordinadora de producción, y Lynch la contrató para la segunda temporada de *Twin Peaks*. Ha trabajado con él desde entonces, y produjo *Twin Peaks: El regreso (Twin Peaks: The Return)*. «Después de comer había cierto nerviosismo, y entonces David se puso a filmar esas tomas de diez minutos, una detrás de otra. Fue un día de lo más extraño, pero si lo que ha visualizado no es lo que los actores le dan, sigue trabajando con ellos hasta que llegan a donde él quiere, y esa es una de las cosas que admiro de él. Nunca se conformará o dirá: Está bien, ya es lo bastante bueno, sigamos. Él no hace eso.»[4]

La cadena HBO emitió el 8 de enero de 1993 el piloto que comprendía los tres episodios. Aunque *Los Angeles Times* describió la serie como «maravillosamente absorbente», el *New York Times* la

desechó calificándola de «drama vulgar filmado en un plató» que «funciona como un apático recorrido por *La dimensión desconocida* al estilo Lynch donde las historias no van a ninguna parte». «Rodamos tres episodios y no gustaron nada en la HBO —comentó Montgomery—. Eran demasiado raros para ellos.»

«David y yo siempre estábamos intentando crear algo», añadió Montgomery, que supervisó la producción de los vídeos musicales para el álbum de 1991 *Dangerous* de Michael Jackson. Cuando en 1993 llegó el momento de montar un *teaser* o campaña de intriga para anunciar el lanzamiento de la colección de cortos realizados en conjunción con el álbum, Montgomery sugirió el nombre de Lynch, y a Jackson le encantó la idea.

«David es una estrella, pero ¿Michael Jackson? Ahí tienes una caja de Pandora totalmente diferente —señaló Montgomery—. Donatella Versace acudió en persona con dos furgonetas de vestuario para Michael, ¡y solo iban a filmarlo de cuello para arriba!

»No creo que Michael entendiera lo que quería hacer David, pero el plan era filmar un primer plano muy corto de su cara con una cámara de alta velocidad. Al final, después de muchos preámbulos, Michael fue al plató y se acercó a David, y estuvieron hablando sobre *El hombre elefante* y conociéndose. Entonces David dijo “Vamos allá”, y Michael se puso delante de la cámara y le hicieron acercarse mucho al objetivo, y en cuanto la cámara se detuvo, salió corriendo hacia el camerino. Transcurrieron unos cuarenta y cinco minutos, y al ver que David empezaba a impacientarse, llamé a la puerta del camerino y dije: “¿Qué pasa?”. Cuando estás tan cerca de la cámara con esa clase de focos es como si te miraras en el peor espejo en un área de servicios, y lo que Michael vio le aterró. Tardó otra hora en regresar por fin al plató, pero para entonces David estaba bastante harto.»

Ese año Lynch dirigió seis spots publicitarios, pero a partir de la muerte de Francis Bouygues en julio, su relación con Ciby 2000 empezó a deteriorarse. Hacia el final de la década se las vería con la compañía en los tribunales. Ese mismo año Lynch hizo amistad con un joven aspirante a productor llamado Neal Edelstein, con quien iba a trabajar a lo largo de la siguiente década. Nacido y criado en Chicago, Edelstein se trasladó a Los Ángeles en 1992 para hacer carrera en el cine. «Conocí a David a través de Jay Shapiro. Era el coordinador de producción de un anuncio de interés público para la campaña de concienciación del cáncer de mama que David dirigió en 1993, y me llevó como su asistente personal —recordaba Edelstein—. David era un *auteur* que estaba en otro universo distinto al mío, y trabajar con él, comprobar lo afable y cercano que era con todo el mundo, y verlo dirigir... Me dejó alucinado ver cómo manejaba las cosas.

»Poco después de conocernos, David me contrató para el spot de Adidas que filmó en una autopista junto a LAX —continuó Edelstein—. Luego en 1994 Gaye Pope me llamó y me dijo: “Necesito que produzcas un vídeo musical para ese japonés llamado Yoshiki”, que era el líder del grupo musical X Japan y una especie de Michael Jackson japonés. “¡No puedo producir! ¡Solo soy director de producción!”, le contesté. Y él replicó: “¡Si eres director de producción ya estás produciendo! Ven a la oficina y discurriremos algo”. Yo tenía unos veinticinco años entonces y cuando colgué, pensé: Caray, voy a producir un vídeo musical dirigido por David Lynch. Y no creo que estuviera preparado en absoluto, pero David tenía confianza en mí y todo salió a las mil maravillas, y fue un gran consejo.

»Una vez estábamos rodando un spot en Point Dume en Malibú, y teníamos que estar allí a las seis de la mañana —prosiguió—. David y

yo fuimos juntos en coche y llegamos antes de tiempo, cuando aún no había salido el sol. David quería que la arena se viera perfectamente lisa y ordenada, y los asistentes personales ya estaban allí fuera rastrillando la playa. Al verlos, David se acercó corriendo y se puso a rastrillar con ellos. Allí estaba él, el director, rastrillando la arena en la oscuridad. Eso es típico de él, de su forma de ser, de su respeto hacia el prójimo y de su pasión por el cine casi casero. Lo que aprendí de él sobre la vida, el cine y cómo tratar a la gente no tiene precio.»[5]



Sheryl Lee, Grace Zabriskie y Lynch en el plató de *Fuego camina conmigo*, 1991. «Esa es la casa de los Palmer en Everett, Washington.» Cortesía de mk2 Films y Twin Peaks Productions, Inc. Fotografía de Lorey Sebastian.



Sheryl Lee y Lynch en la Habitación Roja durante el rodaje de *Fuego camina conmigo*, 1991. Cortesía de mk2 Films y Twin Peaks Productions, Inc. Fotografía de Lorey Sebastian.



Sheryl Lee, Lynch y Moira Kelly en Washington durante el rodaje de *Fuego camina conmigo*, 1991. Cortesía de mk2 Films y Twin Peaks Productions, Inc. Fotografía de Lorey Sebastian.

Pierre Edelman es un aventurero y todo un personaje, además de mi amigo francés más antiguo, y ha tenido algo que ver en muchas de mis películas. Me encanta Pierre. Le conocí rodando *Dune*. Raffaella lo echó del plató porque no quería que yo hablara con periodistas, y él en esa época era periodista. Pierre conoce a todo quisque, ha viajado por todo el mundo y sabe lo que hay que saber de cualquier ciudad. Una cosa asombrosa. Estuvo en Hollywood durante los años sesenta y conocía a todo el mundo, se hizo rico con los vaqueros pero se quedó sin dinero por su mala conducta. Pasó una temporada en la cárcel, y parece que los presos estaban contentísimos de tenerle por compañero ya que Pierre es muy ingenioso. Organizó carreras de cucarachas, por ejemplo, y los presos las pintaban y hacían apuestas. Ya me imagino a Pierre. Es propietario de una empresa llamada Bee Entertainment y lleva un pin de una abeja en la solapa, y es que Pierre es una abeja: poliniza. Junta a tal persona con tal otra, y lo ha hecho innumerables veces con todo tipo de gente. En Cannes me dijo que a Francis Bouygues le encantaba *Corazón salvaje* y que

Bouygues tenía una empresa nueva y deseaba conocerme. Pierre sabe de esto. Consigue juntar a las personas.

Pierre es un buen tipo, pero no cae bien a todo el mundo porque a veces se pone de un humor sarcástico y despreciativo y acaba insultando a la gente. Una vez iba yo sentado a su lado en un avión, y cuando se acercó la azafata Pierre le soltó algo desagradable. Al cabo de un rato, le dije: «Pierre, no me gusta esa manera de comportarte; no vuelvas a hacerlo delante de mí. ¿Por qué tratas así a la gente?». Pierre fue a disculparse, y cuando aterrizamos la azafata y él eran la mar de amigos. Quiero decir que es un encanto, pero también tiene esos prontos.

La grosería puede costarte cara. Toda persona tiene impulsos que pueden costarle caro si no los mantiene a raya. Las drogas, el sexo, la comida, las rarezas, incluso la actitud personal, pueden causar problemas. La mayoría de la gente pone coto a ciertas cosas y no pasa nada, pero las cárceles están repletas de gente que dejó de poner coto a ciertas cosas.

Enfrente de la oficina de correos de Beverly Hills había un magnífico restaurante italiano, Il Giardino. El lugar en sí era anodino y pasaba completamente desapercibido, pero la comida era increíble. Una vez fui a cenar allí con Pierre, Tom Hamsen y Jean-Claude Fleury, que entonces era el jefe de la distribuidora Ciby 2000. Durante la cena supe que Jean-Claude y yo habíamos nacido el mismo día, con apenas diez o doce horas de diferencia, él en Francia y yo

en Montana. Fellini también nació el mismo día que yo, igual que George Burns. George era exactamente cincuenta años mayor que yo, y en 1991, en ocasión de mi cuadragésimo quinto cumpleaños, George y yo compartimos un puro. Bueno, no es que fumáramos el mismo puro los dos, sino cada cual el suyo. George era un hombre menudo y flaquísimo, daba la impresión de que podías levantarlo con dos dedos como si fuera un trozo de cartón. Un día se cayó en la bañera, se hizo mucho daño y eso fue el principio del fin para él. Si no llega a caerse ese día, quizá aún estaría vivo.

En fin, Pierre siempre estaba hablando de sus amigos y mucha gente pensaba que era un fanfarrón, que todo era un farol. Aquella noche, en Il Giardino, dijo algo de que su amigo Clint iba a venir, y al cabo de un rato, mientras cenábamos, aparece Clint Eastwood, se acerca a nuestra mesa y dice «¡Pierre!», y le da un abrazo. A mí no me extrañó, porque conocía bien a Pierre y me figuré que Clint aparecería tarde o temprano.

Viajé a París para entrevistarme con Francis Bouygues en el despacho que tenía entonces en la planta superior de un edificio de los Campos Elíseos. Tony Krantz y Tom Hansen habían venido conmigo y se suponía que iban a estar presentes en la reunión. La víspera habíamos estado en la Maison du Caviar y Tony se tomó varios vodkas de cereza. Había unos quince centímetros de nieve en París y Tony devolvió la papilla enfrente del local; yo estaba junto

a la ventana y le vi vomitar sobre la nieve. Pierre trajo un montón de chicas; menuda noche. El caso es que Tom y Tony no se presentaron a la reunión, y allí estaba yo sin mi equipo, monsieur Bouygues enfrente de mí flanqueado por dos franceses que trabajaban para él. Aquel par eran unos perdonavidas de marca mayor, y no paraban de mirarme con aquellas sonrisitas en plan: Te vamos a crucificar. No les gustaba que Bouygues se metiera en el negocio del cine e irradiaban muy mala onda.

En un momento dado, Bouygues dijo «Cuéntame la historia de *Ronnie Rocket*», como diciendo: Si no me la cuentas, no hay trato... o sea: demuestra lo que vales. Yo creía que el trato ya estaba hecho, pero entonces surgió aquello. Y empecé a pensar: Vale, yo me largo pero ya mismo; no quiero saber nada de esta pandilla. Quería largarme de aquel puto edificio, así que me levanté y fui hacia el ascensor; pensaba tomar un taxi directo al aeropuerto y que les dieran por el culo. Aquellos gilipollas que acompañaban a Bouygues, con sus sonrisitas francesas, joder... Lo peor de Francia es esa petulancia que se traen algunos, y esas sonrisas dicen mucho, y nada bueno. Tuve que aguantar un montón de ellas al principio, cuando hacía algún comentario sobre meditar. A los periodistas les encantaba hablar conmigo de cine, pero en cuanto sacaba el tema de la meditación, aparecían aquellas sonrisas.

El caso es que Pierre ve que me largo y se me acerca corriendo y consigue que me calme. Vuelvo al despacho y

digo: «De acuerdo, contaré la historia, pero solo si Pierre hace de intérprete». Yo allí sentado, con Bouygues delante, y Pierre a mi lado, de pie, traduciendo. Aquel par de gilipollas, callados. Cuando terminé de hablar se produjo un silencio, y luego monsieur Bouygues dijo: «Bon». Eso fue todo. Trato cerrado. Solo tuve que hacer el paripé y ya está. Bouygues dio el sí a *Ronnie Rocket*, lo que pasa es que yo siempre he tenido un cierto miedo a hacer esa película. Algo falla en el guion y no sé qué es; por lo demás, yo estaba ya pensando en Laura Palmer.

Francis Bouygues no era de gustos sofisticados en cuanto al cine, pero le gustó *Corazón salvaje*. Creo que fue por la fuerza que tiene la película. Él y su mujer, Monique, eran gente auténtica y yo con él me llevaba francamente bien; otra cosa eran los negocios. En ese terreno Bouygues era un tipo duro que se rodeaba de tipos duros, y por ese motivo no caía bien a mucha gente. Pero Francis y yo nos caíamos bien el uno al otro. Paseábamos en su buggy por el campo de golf y yo le hablaba como si fuéramos familia. Francis era un tío normal que entendía cómo había que hacer las cosas. Construyó el Eurotúnel y también el Arco de la Défense, que está al noroeste de París, en Puteaux. Me llevó a verlo con su ingeniero jefe, y había quince furgonetas llenas de guardaespaldas y demás. Bouygues estuvo una vez en Stockton, California, y parece que la gente y las fábricas le gustaron tanto que casi se queda a vivir allí. Volvió a Francia y fundó esa empresa gigantesca.

Está visto que era su destino. Una vez me preguntó cuántos empleados tenía yo, y cuando le dije que tres, me contestó que él tenía trescientos mil. Francis era así de poderoso.

Adoro Francia porque hay arte en todo lo que hacen. Edificios, sillas, platos, vasos, ferrocarriles, coches, herramientas, comida, bebida, moda: todo es una forma de arte. Además, creen en los materiales de buena calidad, en la artesanía de primera clase, en el diseño rompedor. Es algo que tienen en común franceses e italianos. Los italianos son un poquitín diferentes, pero también hacen cosas increíbles. Me gusta el hotel donde me hospedo cuando voy a París, y me gusta la gente, el foie gras, el burdeos, el croque-madame. Me gusta incluso el café, aunque no es tan bueno como el David Lynch Signature Cup; ahora bien, su sabor especial me hace sentir que estoy en Francia, y eso es genial.

No sé por qué me gustaba tanto Laura Palmer, el caso es que la adoraba. Me apetecía volver atrás y ver en qué andaba metida los días inmediatamente anteriores a su muerte. Me apetecía seguir en el mundo de *Twin Peaks*, pero el momento no acompañaba. La gente ya no estaba enganchada a *Twin Peaks*, o sea que el proyecto no pintaba bien. Bouygues se apuntó a financiar *Fuego camina conmigo*, cosa que muy pocos habrían hecho. Parte del reparto de *Twin Peaks* tampoco quería que yo lo hiciera.

Cuando un actor firma contrato para una serie está obligado a un compromiso, y a muchos les preocupa que puedan conocerlos solo por ese papel y que no les salga nada más. Muchos de los actores de *Twin Peaks* querían pasar página por diferentes razones, y el fin de la serie dio a la gente la libertad de seguir su camino al estrellato o como lo queráis llamar.

Que alguien no quiera hacer algo no significa el fin del mundo. Piensas en otra cosa, y en cierto modo eso es algo que me gusta. Teníamos que modificar el guion para no depender tanto de Kyle. En el guion original había muchos más actores, pero luego hubo que cortar gran cantidad de material. Los cortes, sin embargo, no los hice porque aquello fuera demasiado largo, sino porque eran cosas que no encajaban en la película. Fue la película que tenía que ser. Así pues, hubo gente que desapareció y otra que añadimos a posteriori. No tengo ni idea de cómo metimos a David Bowie en la serie, pero me gustó mucho su trabajo. Creo que él no estaba satisfecho de su acento, probablemente porque alguien le dijo que daba pena o algo por el estilo. Basta con que una sola persona haga un comentario parecido para destrozarte. Pero David está genial, no me cabe ninguna duda.

La Habitación Roja es una parte importante de *Fuego camina conmigo*. A mí me encanta la Habitación Roja. En primer lugar, hay cortinas, y a mí me encantan las cortinas. En serio. Me gustan porque son bonitas en sí mismas, pero

también porque ocultan algo. Hay algo más allá de la cortina y uno no sabe si es bueno o malo. ¿Espacios restringidos? ¡No hay nada como un hermoso espacio restringido! Sin arquitectura todo es espacio abierto, pero gracias a la arquitectura es posible crear espacios, y uno puede hacer que un espacio sea hermoso o que sea tan horrendo que solo desees salir de allí cuanto antes. El Maharishi suele citar el Sthapatya Veda, que establece cómo construir una casa para que uno viva mejor. Dicen que el alma construye el cuerpo y que el cuerpo construye la casa, y así como el cuerpo es de una determinada manera, la casa debería serlo también. Los sitios en los que vive la gente ahora están rematadamente mal. Una puerta orientada al sur es la peor elección. Orientada al este es lo mejor, y al norte está bien —la Pink House tiene una puerta orientada al norte—, pero lo otro es perjudicial para el ser humano. Eso es lo prioritario, la orientación de la casa. Para hacer las cosas bien, la cocina tiene que estar en un sitio determinado; el espacio para meditar, lo mismo; otro tanto el sitio donde duermes, el baño, etcétera; todo debe estar ubicado de una determinada manera y tener unas determinadas dimensiones.

Antes de empezar a rodar *Fuego camina conmigo*, Angelo y yo estábamos grabando una canción titulada «A Real Indication», que luego utilizaríamos en la película. Contábamos con un bajista buenísimo, Grady Tate, y Angelo tocaba los teclados. Hicieron una toma increíble.

Yo tenía una letra que me gustaba mucho y le comenté a Angelo: «No sé a quién le vamos a hacer cantar esto», y Angelo contestó: «Yo lo haré, David». Angelo a veces canta cuando toca, y casi me da dentera, pero le dije: «Vale, probemos». Se mete en la cabina y empieza a dar como saltitos allí dentro. [El técnico] Artie [Polhemus] aprieta el botón de grabar, empieza la música... ¡y Angelo lo hizo perfecto! Me dio tal subidón que empecé a reír a carcajadas, y en eso estaba cuando noté como si tuviera una bombilla en el estómago y me estallara de repente: una hernia. Por culpa de Angelo. El dolor era atroz, pero yo no sabía que tenía una hernia y fuimos a Washington para rodar. Me dolía tanto que hicieron venir a una doctora, una mujer guapísima, que me dijo: «Es una hernia». «Tengo que rodar esta película», le dije yo. Y me respondió: «Adelante, pero cuando termine tendrá que pasar por el quirófano». Gran parte de aquel rodaje lo pasé sentado.

En fin... La gente ya no quería saber nada de *Twin Peaks*, y *Fuego camina conmigo* no tuvo éxito en Cannes. Fue uno de esos momentos en que todo el mundo pasa de ti. Uf, qué época tan horrible y tan estresante, y yo me puse enfermo de verdad. Ya se sabe que cuando estás jodido, la gente aprovecha para patearte. Podría haber sido peor, eso sí. He dicho antes que con *Dune* morí dos veces: porque no creía en el trabajo que había hecho y porque fue un fracaso. Después de *Fuego camina conmigo* solamente morí una vez, o sea que no fue tan grave. ¿Que no os gusta la peli?

Pues a mí sí, así que no podéis hacerme daño. Bueno, tal vez un poco, pero aun así me sigue gustando esa película. Ray, Grace, Sheryl... Los Palmer son fantásticos y me encanta su universo.

Me recuperé bastante rápido de *Fuego camina conmigo* y empecé a trabajar de nuevo. No estoy diciendo que sea un tipo duro; se trata de tener ideas que te enamoren. Simplemente me quedé en casa, trabajando. En realidad, nunca me ha gustado mucho salir, y ahora menos todavía.

En aquel entonces ir al lago Mendota no estaba de moda y a mí me gustaba. Mary tiene seis hermanos, entre chicos y chicas, y una familia estupenda. Además, la gente del Medio Oeste es muy amable y abierta. Nunca van con segundas. Son gente simpática, amistosa. Acabé comprando una casa de dos plantas a orillas del lago, una ganga, y luego hice construir un piso más. Más adelante Johnny W. trajo la *Little Indian* en un remolque desde Long Island. No es que Johnny fuera empleado mío, pero en aquella época colaboraba en casi todos mis proyectos y fue él quien me trajo la barca. Me compré un motor más grande. Había en el lago un buen embarcadero y era un sitio estupendo para pasar el verano. Si quería pintar, bajaba al sótano. También trabajé en Madison haciendo monoimpresiones con Paula Panczenko, que es quien dirige allí Tandem Press. En la imprenta había una máquina de moldeo. Trabajaban a veces con papel de seis milímetros de grosor hecho a mano en verano por los maestros

impresores, y era una cosa digna de ver.

Corría el verano de 1993 y yo estaba en Madison cuando Yoshiki, un músico que toca en una banda llamada X Japan, me pidió que le hiciera un vídeo musical. «Vale —le dije—. Pasadme algunos temas, a ver si se me ocurre alguna idea.» Me hicieron llegar una composición que consistía, básicamente, en gente hablando con música de fondo, una especie de poema sonoro. Les dije que no se me ocurría nada y rechacé la oferta, pero entonces me llamaron absolutamente aterrorizados, diciendo: «¡Es que ya lo hemos anunciado!». Para compensarme, me ofrecieron más dinero. Al final hice una cosa para un tema titulado «Longing» y fue bastante divertido. Yo quería humo, fuego, lluvia y focos de diferentes colores, así que nos fuimos a los lechos de lago secos con máquinas de lluvia y columnas de fuego de diez metros de alto.

Estábamos en los lagos secos con aquellas máquinas que expulsaban tremendas nubes de humo blanco, pero como hacía viento y todo el humo se iba hacia el desierto, decidimos trabajar en otra cosa. En eso estábamos cuando, de repente —fue de lo más increíble—, todo el humo que se había alejado empezó a volver, una verdadera muralla de humo. Algunos fotogramas son tan absolutamente bellos que no te lo acabas de creer. En ese vídeo había detalles buenísimos, pero al final todo se fue a pique y no sé si la banda llegó a utilizarlo. Yoshiki quería que el vídeo terminara con la imagen de él sentado a un escritorio

victoriano, péñola en mano y con un frasquito de tinta sobre la mesa, pero yo pensé que aquello no iba a pegar demasiado con la escena del desierto y no lo rodé. Él me había contratado y quería que yo aportara alguna idea, pero el vídeo sigue siendo suyo, de modo que le entregué todo el metraje y ahí se acabó la historia.

En otra ocasión, estaba yo en mi casa de Los Ángeles cuando sonó el teléfono de la sala de estar. Era nada menos que Michael Jackson. Quería que le hiciera una especie de tráiler para su álbum *Dangerous*. «No sé si me veo capaz —le dije—, no se me ocurre nada.» Pero fue colgar el teléfono, ir hacia el pasillo, y de golpe me vinieron a la cabeza un montón de ideas. Le llamé y le dije: «Tengo varias ideas». Fui al estudio de John Dykstra para desarrollarlas. Construimos un mundo en miniatura compuesto por una habitación roja con su puerta diminuta, y dentro de la habitación unos árboles raros de formas modernas y un montículo con un fluido plateado que hacía erupción y de cuyas llamas tenía que emerger la cara de Michael Jackson. Era en *stop action* y nos llevó muchísimo tiempo filmarlo. Yo no necesito que las cosas sean tan exactas, pero la gente que trabajaba en el clip lo había diseñado todo hasta la exageración. Los árboles estaban pintados de esmalte rojo o negro, y la gente que entraba para moverlos de sitio usaba guantes blancos y seguía una ruta escrupulosamente marcada. Eso fue una parte. La otra era rodar la cara de Michael, y teníamos montada una

cámara provista de una circunferencia de luces que creaba un efecto fantástico de foco sin una sola sombra. Michael solo tenía que estar sin moverse durante unos minutos, pero la sesión de maquillaje duró ocho o nueve horas. ¿Cómo puede nadie estar tanto rato en maquillaje? Es una persona muy crítica en lo que se refiere a su aspecto. Por fin salió y estuvimos charlando un rato, cara a cara por primera vez. Michael solo quería hablar del hombre elefante. Intentó comprar los huesos y la capa y qué sé yo qué cosas más que tenían en el museo y me hizo preguntas. Un tipo muy agradable. Luego se puso en el lugar indicado, rodamos, y un minuto después se había marchado. Evidentemente, la decisión final la tenía él; si el resultado no le gustaba no se emitiría el tráiler, pero salió en cines y creo que quedó muy bien; a mí me encantó hacerlo.

Hotel Room partió de una idea que tuvo Monty Montgomery. El primer episodio, «Tricks», lo había escrito Barry Gifford y los protagonistas eran Glenne Headley y dos de mis actores favoritos de siempre, Freddie Jones y el gran Harry Dean Stanton. Estoy seguro de que Harry Dean fue una gran inspiración para otros actores; yo no quería que se muriera por nada del mundo. Rodamos en el hotel Railroad, en las paredes de cuyas habitaciones hay fotos de trenes, y desde las ventanas se ven abajo vías de ferrocarril. La idea era que a lo largo de los años pasaban por esa habitación en concreto centenares de huéspedes y nosotros íbamos a ver qué ocurría un día determinado. Hicimos tres

episodios, Barry escribió los dos que yo dirigí y me encantaron. No sé cómo fue que Jay McInerney acabó trabajando en la serie, pero imagino que sería cosa de Monty. En cualquier caso, *Hotel Room* no gustó nada.

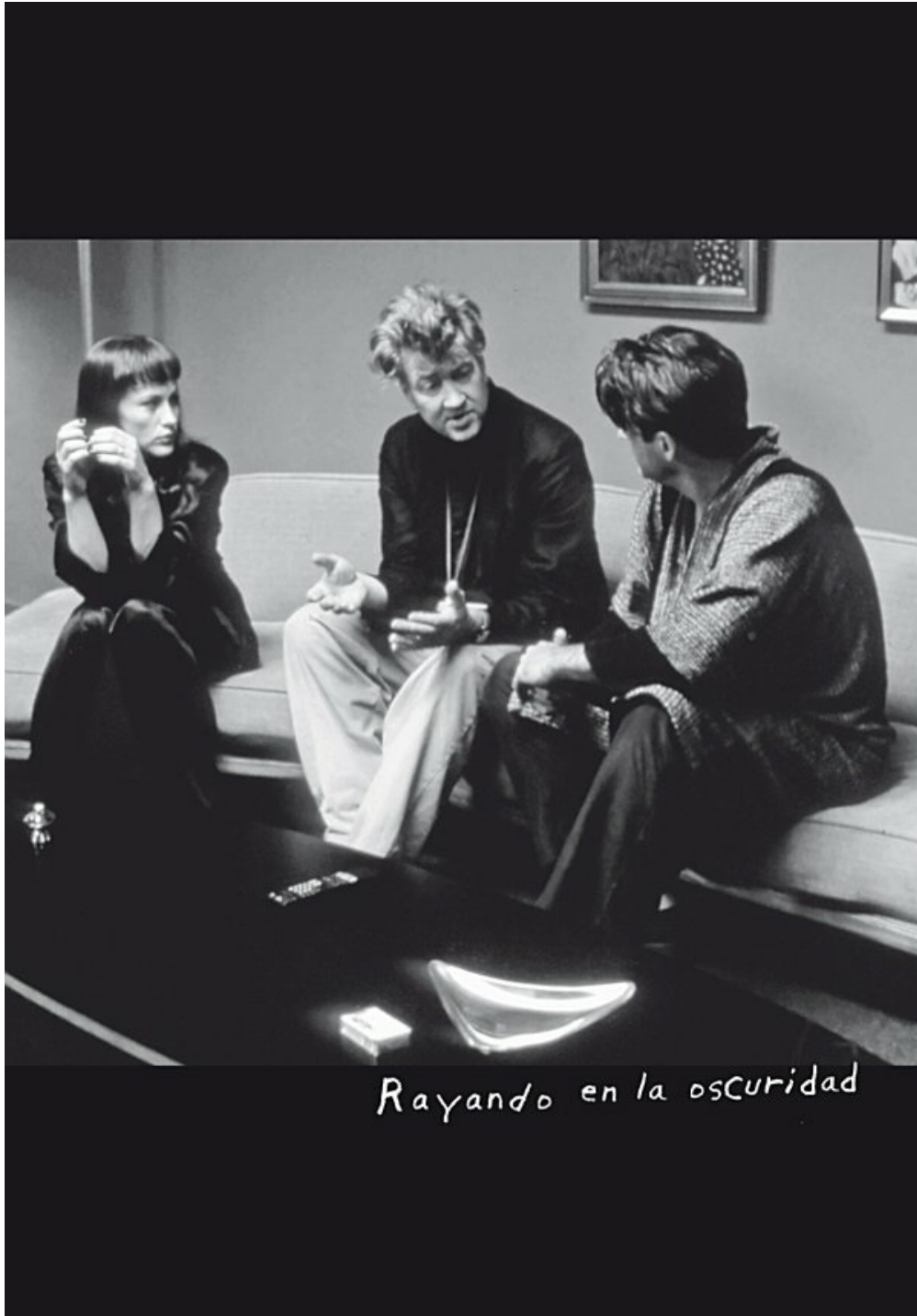
Otro tanto pasaría con *En el aire*. La idea original era mostrar los numerosos riesgos de la televisión en directo. Cuentas con una actriz despampanante y un director extranjero y lo haces lo mejor posible para que nada salga mal, ¿vale? Y luego ves lo que podría pasar. Ahí está, literalmente, la gracia. Pero nadie quiso saber nada. La gente sube y luego, muchas veces, se viene abajo, ¿no?, y si sube otra vez después de haberse venido abajo, entonces es que tiene aguante. Actores como Jimmy Stewart, Henry Fonda y Clark Gable subieron como la espuma y luego pasó algo y perdieron parte del favor del público, pero volvieron a subir. La gente se puso de nuevo de su parte y ya no quiso perderlos, y ellos estuvieron a la altura.

Ah, pero las cosas cambian, y así va a ser eternamente. En octubre de 1993 yo estaba en Roma rodando un spot de pasta Barilla. Estábamos en una plaza hermosísima y la estrella era Gérard Depardieu, un actor con quien es estupendo trabajar, y el anuncio tenía mucha gracia. El director de fotografía fue Tonino Delli Colli, que también lo fue de la película *Entrevista*, así que yo le conocía desde hacía muchos años, de cuando mi encuentro con Fellini, y ahora estaba a mis órdenes. El director de producción de aquel anuncio también trabajó para Fellini, y un día estaban

hablando los dos y me dijeron: «Fellini está ingresado en un hospital en el norte de Italia, pero lo van a trasladar a otro, aquí en Roma». Les pregunté si sería posible ir a saludarlo, y su sobrina lo organizó para hacerle una visita el viernes por la noche. Terminamos el trabajo, aquel viernes, y la puesta de sol era impresionante. Subí al coche. Había un montón de gente metida allí dentro, entre ellos Mary Sweeney. Llegamos al hospital y vemos a todo un ejército de... bueno, no eran sintecho sino enfermos o algo así, tirados en los escalones. Dentro estaba hasta los topes de gente. Sale la sobrina, se acerca al coche y dice: «Solo pueden entrar David y Tonino». Bajamos del coche y la seguimos al hospital, que era enorme, hasta que por fin llegamos a un sitio donde no había ni un alma, pasillos desiertos, y enfilamos por uno muy largo hasta la habitación donde estaba ingresado Fellini. Entramos. Había dos camas individuales y Fellini estaba entre las dos, sentado en una silla de ruedas y mirando hacia el exterior. Había estado hablando con Vincenzo, un periodista, y resulta que Tonino conocía a Vincenzo y se pusieron a hablar los dos. Me ofrecieron una silla y yo me senté delante de Fellini, cuya silla de ruedas tenía una mesita adaptada. Fellini me coge la mano. Fue la cosa más bonita del mundo. Estuvimos allí como media hora, cogidos de la mano, y él se puso a contarme cosas de los viejos tiempos, de cómo ha cambiado todo y de lo mucho que le deprime la situación actual. «David —me dijo—, en otros tiempos yo

bajaba a tomar un café y se me acercaban alumnos de la escuela de cinematografía y charlábamos y estaban muy al tanto de todo. No veían la tele, iban mucho al cine, y era estupendo charlar con ellos. Ahora bajo y no hay nadie. Todo el mundo está viendo la tele, nadie habla de cine como en otros tiempos.» Cuando la visita tocó a su fin, me levanté, le dije que el mundo estaba esperando su próxima película y salí de la habitación. Mucho después me encontré con el periodista, Vincenzo, y me contó que Fellini, después de que yo me marchara aquella noche, dijo: «Es un buen chico». Dos días más tarde entró en coma y luego murió.

Yo creo que las cosas ocurren como se supone que tienen que ocurrir. Cuando te haces viejo te acuerdas de cuando te dedicabas a lo tuyo, lo comparas con lo de ahora y ni siquiera puedes explicarles a los jóvenes cómo eran entonces las cosas, porque les importa una mierda. La vida sigue. Un día los tiempos de ahora serán *sus* recuerdos y ellos tampoco podrán contárselo a nadie. La vida es así y creo que Fellini se encontraba en esa situación. Italia y Francia tuvieron una edad de oro cinematográfica y él fue uno de los reyes, alguien sumamente importante para el cine, qué digo, muchísimo más que importante. Qué putada.



Rayando en la oscuridad

Patricia Arquette, Lynch y Bill Pullman en la casa de los Madison en Los Ángeles durante el rodaje de *Carretera perdida*, 1996. Cortesía de mk2 Films. Fotografía de Suzanne Tenner.



Bill Pullman y Lynch en el plató de *Carretera perdida*, c. 1995. Cortesía de mk2 Films.
Fotografía de Suzanne Tenner.

Lynch tiene en la cabeza una gran biblioteca de ideas archivadas, y a menudo saca una y la deja en un estante hasta que llega otra que encaja con ella, y las dos juntas explotan todo su potencial. Una de las últimas noches de rodaje de *Twin Peaks: Fuego camina conmigo* en 1991, se le ocurrió que llegaran unas cintas de vídeo de contenido perturbador a la puerta de una pareja infelizmente casada. Pero como la idea aún no estaba madura, fue a parar al fondo de su mente mientras hacía otras cosas. Otras muchas cosas, ya que entre 1993 y 1994 Lynch dirigió seis spots publicitarios, fabricó muebles e intentó sin éxito obtener financiación para un guion que había escrito basado en *La metamorfosis* de Frank Kafka, ambientado en Europa del Este a mediados de los cincuenta. Luego vino *The Dream of the Bovine*, la comedia absurda que había escrito en colaboración con Bob Engels y que tampoco llegó a producirse.

En 1995 Lynch estuvo entre los cuarenta cineastas a los que invitaron a participar en *Lumière and Company*, una iniciativa para conmemorar el centenario del nacimiento del cine. Se pedía a los participantes que hicieran una película de cincuenta y cinco segundos que consistiera en una secuencia continua utilizando la cámara original de los hermanos Lumière. En un intento por simular las condiciones de finales de siglo XIX y principios del XX cuando se inventó la cámara, a los cineastas no se les permitía rodar más que

tres planos, y no podían utilizar luz artificial ni hacer cortes; tenía que ser una sola secuencia de cincuenta y cinco segundos. «El proyecto Lumière es David Lynch en miniatura, pero proporciona un placer semejante al de cualquiera de sus largometrajes —señaló Neal Edelstein refiriéndose al corto de Lynch, titulado *Premonitions Following and Evil Deed*—. Gary D'Amico es un tipo práctico además de un ser humano maravilloso que vive en una propiedad enorme de La Tuna Canyon, y dejó que construyéramos un plató delante de su patio. Fue una de las cosas más divertidas que he hecho en mi vida. David manipulaba cuatro o cinco planos a la vez, y cada uno encajaba a la perfección, y era un cine de alto riesgo. Nos reímos como niños al ver que estábamos logrando hacer esa pieza tan genial.»

El corto de Lynch ha sido ampliamente reconocido como uno de los cuarenta más ambiciosos y exitosos del proyecto. «Se pensaron que habíamos hecho trampa», recordaba D'Amico refiriéndose a la sofisticación visual de la filmación. D'Amico había nacido y crecido en el Valle de San Fernando, y a los diecinueve años empezó trabajando en Disney barriendo suelos. De ahí había ido ascendiendo hasta llegar al departamento de atrezzo, y hacia finales de la década de 1980 era un talentoso especialista de efectos especiales. En 1993 Deepak Nayar lo llamó para que fuera al plató de *En el aire*, y una vez allí le pidió que creara una máquina que escupiera trozos de tubería. «La diseñé y David vino a mi caravana para probarla —recordaba D'Amico—, pero mostró más interés en ver mis cosas, porque es un gran aficionado a la mecánica. David es muy práctico y le encanta construir cosas, y el día que lo conocí me pareció un hombre con una gran curiosidad, discreto, muy educado y plácido como una vaca hindú.

»Cuando preparaban el proyecto *Lumière*, recibí una llamada de su oficina. “David quiere que le hagas un trabajo”, me dijeron. Me indicaron la fecha y yo respondí: “Tengo un contrato para hacer un spot y no puedo renunciar a ello”. Oí a su ayudante gritar “¡Gary tiene un spot esa semana y no está disponible!”, y David contestó “No podemos hacerlo sin él”, y pospuso el rodaje hasta que yo volví. Todos los directores deberían ir a la escuela de David Lynch para saber cómo tratar a la gente en el plató. Es un auténtico profesional y un tipo increíble, y no hay nadie mejor en la industria.»[1]

Durante ese período Lynch también se puso a trabajar en un nuevo guion. En 1992 había comprado los derechos de una novela de Barry Gifford titulada *Gente nocturna* y algunos diálogos de ella se le grabaron en la cabeza. Dos frases en particular parecían aproximarse a esa idea que había tenido en 1991 de las cintas de vídeo misteriosas. «Eso es algo increíble que hace David —comentó Sweeney—. Toma cosas al azar y las unifica para crear un mundo.»

A principios de 1995 Lynch se puso en contacto con Gifford. «David me llamó un día y me dijo “Barry, quiero que hagamos juntos una película original, y la haremos aunque tenga que financiarla yo mismo”, y vino a verme a mi estudio de Berkeley —recordaba Gifford—. Me dijo que le habían fascinado dos fragmentos de diálogo de *Gente nocturna*. Una mujer dice: “Solo somos un par de apaches que cabalgan por una carretera perdida”, y el señor Eddy responde: “Usted y yo, señor, superamos en fealdad a esos hijos de puta, ¿no cree?”. Esos eran los puntos de partida.

»David se estaba alojando en un hotel cercano —continuó Gifford— y todas las mañanas a las nueve menos siete me llamaba y decía “Barry, estaré allí en ocho minutos y medio”, y exactamente ocho minutos y medio después entraba con una gran taza de café.

Pasamos un par de semanas escribiendo lo que queríamos en una libreta y luego Debby Trutnik lo pasó a máquina.»

En marzo acabaron el segundo borrador de lo que titularon *Carretera perdida*, y tres meses después tenían un guion de rodaje con fecha de 21 de junio. Como en *Hotel Room*, es de lo más escueto; cuenta la historia de un hombre que presumiblemente asesina a su esposa infiel, pero no te enteras de lo que ocurre por el diálogo, y la acción física es lenta y parsimoniosa. *Carretera perdida* explora los temas de la paranoia y el cambio de identidad, y es la clásica película de film *noir* de Lynch. También es una de las más duras y oscuras.

Carretera perdida es una producción conjunta de Cibby 2000 y la productora de Lynch, Asymmetrical, pero desde el principio Joni Sighvatsson mostró interés en subirse a bordo. En 1994 Sighvatsson se asoció con Tom Rosenberg y Ted Tannebaum para fundar la productora Lakeshore Entertainment, y recordaba: «Quería hacer *Carretera perdida* con Lakeshore y le ofrecí a David un presupuesto de seis millones de dólares. Él ya tenía el cheque en la mano, pero antes de seguir adelante le dije: “David, nadie seguirá la trama si una actriz hace dos papeles distintos y dos actores hacen el mismo papel”. Él me contestó: “¿Qué quieres decir? ¡Está clarísimo!”. Se mostró firme en su decisión y al final Lakeshore no hizo esa película.»

Cibby 2000 se mostró muy entusiasta, pese a los aspectos poco convencionales del guion. Desafiando la veracidad del tiempo lineal, *Carretera perdida* es una especie de película de terror existencial que en su crítica del *New York Times* Janet Maslin resumió como «una sofisticada alucinación que jamás podría atribuirse a otra persona». La historia de un saxofonista de jazz vanguardista que se transforma en un mecánico adolescente, y de una esposa de un barrio

residencial que se transforma en estrella de porno, es una película sorprendentemente original con ecos de *Persona* de Ingmar Bergman y *3 Mujeres* de Robert Altman.

Bill Pullman interpreta a un músico de jazz llamado Fred Madison que sufre una fuga psicogénica, una condición psicológica que le lleva a abandonar su propia identidad y adoptar una nueva. Una forma de amnesia, la fuga psicogénica permite que la mente se proteja de sí misma cuando la realidad se vuelve insoportable. Lynch ha dicho que la película está inspirada en parte en los asesinatos de Nicole Brown Simpson y Ron Goldman, y el juicio televisado de O. J. Simpson, que ejerció una gran fascinación sobre él. Como Fred Madison, Simpson parecía haberse persuadido a sí mismo de que no había sido cómplice del crimen cometido.

Es una historia siniestra, pero el plató de Lynch era extraordinario. «Cuando conocí a David, tuve la sensación de conocer a un miembro de la familia —recordaba Pullman—. Éramos como dos diapasones vibrando al unísono, y una vez que entramos en el plató pude ver que todos los demás se sentían igual; a David se le da muy bien explicar lo que hace, de modo que todo el mundo tiene la sensación de ser parte del mismo acto creativo. Me encantó su sentido del humor, y la manera en que se expresaba me resultó muy familiar, tal vez porque parte de sus ancestros vienen del campo. David asocia la tierra con la prodigalidad y tenemos en común Montana. Pasó tiempo allí con sus abuelos cuando era niño, y su hijo Riley trabajó en la granja que mi familia tiene allí.

»Teníamos una pequeña expresión para referirnos a mi personaje —continuó Pullman—. No sé cuál de los dos se la inventó, pero la expresión era «Se vuelve kabuki», y significaba que lo que ocurre en la escena pasa a ser una especie de misterio incognoscible y ritualista

relacionado con máscaras. Kabuki significaba todo eso.»[2]

El papel de Pete Dayton lo interpreta Balthazar Getty, que hizo su debut en el cine a los catorce años en una adaptación de Harry Hook de *El señor de las moscas* de 1990. Bisnieto de J. Paul Getty, fue seleccionado para *Carretera perdida* cuando Lynch vio una foto de él en una revista y quiso conocerlo. «David es un tipo muy intuitivo, y me vino a decir que yo era la persona idónea para el papel», comentó Getty sobre la reunión.

«La única persona que tiene una visión completa de una película de Lynch es él mismo, y Patricia [Arquette] y yo ni siquiera sabíamos qué estábamos haciendo cuando rodábamos —continuó Getty—. Cuando por fin vi la película, no tenía ni idea de lo aterradora que era. Patricia y Bill entrando y saliendo de ese pasillo oscuro, ruidos pesados... no encontrabas nada de todo eso al leer el guion, y mucho estaba abierto a la interpretación. Parte de la técnica de David consiste en tener a los actores en vilo, porque eso crea cierta atmósfera en el plató.»

«David prestaba mucha atención a los detalles del diseño y el vestuario de la producción, y lo recuerdo decorando el plató mientras nos preparábamos para rodar una escena —añadió Getty—. Se acercaba a una esquina y colocaba algo, unos granos de café, creo, que la cámara y el público jamás verían, pero él tiene ese método y necesita que eso esté allí.»[3]

Getty acababa de cumplir veintiún años cuando pasó a formar parte del reparto de *Carretera perdida*, y el rodaje fue todo un reto para él. «Al comienzo filmamos una escena en la que Pete está sentado en casa con sus padres, y se supone que yo solo los miro —recordaba—. Hicimos toma tras toma y al final, cuando íbamos por la diecisiete, David me dijo: “Haremos un descanso para comer y cuando volvamos

te saldrá”. Fui a mi caravana sintiéndome hundido. David es alguien al que quieres contentar y llegué a llorar pensando en que nunca lo conseguiría. Durante la comida él me envió una nota que decía: “Imagina que eres un niño y ves un colibrí zumbando alrededor de la cabeza de tu padre mientras te habla. ¿Qué cara pondría ese niño? O imagina que ves el fuego por primera vez. ¿Qué clase de asombro y estupefacción sentirías?”. Se salía de lo normal pero fue efectivo, y después de comer lo conseguimos en una sola toma y pasamos a la siguiente.

»Hay otra escena en la que Patricia y yo quedamos en un hotel y ella expone un plan para cometer un robo —continuó Getty refiriéndose a las estrategias de dirección de Lynch—. Yo estaba teniendo dificultades con la escena y al final David me hizo sentar sobre mis manos y filmarla así. Los actores utilizan las manos para comunicar algo, y al sentarme sobre mis manos me obligaba a ir a un nivel más profundo e interpretar la escena enteramente con la cara, que es lo que quería David.»

Pullman también tuvo que superar retos, entre ellos tocar un frenético solo al saxofón que se eleva hacia la estratosfera. «Angelo compuso un tema musical, y contrataron a un músico de sesión llamado Bob Sheppard para que lo interpretara —recordaba Pullman—. David me dijo: “Te será fácil. Solo tienes que quedar con el tipo y él te enseñará a tocarlo”. Me puse en contacto con Bob y le dije: “Me gustaría filmarte tocando el solo”, y él me contestó: “No puedo volverlo a tocar así”. Al parecer David estaba en el estudio con él, y después de cada toma le decía: «¡Más frenético! ¡Quiero que todo suene más frenético!”. Y él entraba en un estado y le daba a David lo que quería. “No puedo repetirlo, ni quiero. Estás solo”, me dijo. Fue una de las cosas más difíciles que he hecho nunca, y la ovación que

recibí del equipo de rodaje después es una de las que más he atesorado en mi carrera.»

En *Carretera perdida* hay nada menos que dos Frank Booth, y uno de ellos es un pornógrafo amenazador, el señor Eddy, que encarna Robert Loggia. Mientras Pullman trabajaba con él en el taquillazo de ciencia ficción *Independence Day* de 1996, le dio el guion de *Carretera perdida*, y Loggia se enamoró inmediatamente del personaje del señor Eddy. Loggia también aparece en una escena hilarante de la película. Un conductor decide imprudentemente conducir muy pegado al coche del señor Eddy, y este utiliza su propio vehículo como ariete y obliga al conductor transgresor a pararse en el arcén, donde le suelta un sermón sobre los peligros de pegarse mucho a otro coche mientras le pega una paliza brutal. El sentido del humor de Lynch al máximo de su perversidad.

Igual de aterrador es el Hombre Misterioso, interpretado por Robert Blake. Una estrella infantil, Blake logró ya de adulto una aclamada actuación en la adaptación cinematográfica que hizo Richard Brooks de la novela *A sangre fría* de Truman Capote (1967). Aquí su interpretación misteriosamente impasible transmite la forma tan sutil en que el mal puede invadir la vida cotidiana. El personaje de Blake sostiene que el mal nunca llega sin anunciarse. «Me has invitado —le dice el Hombre Misterioso a Fred Madison—. No suelo ir a donde no me llaman.» Cinco años después del estreno de *Carretera perdida*, en 2001, detuvieron a Blake por la muerte de su esposa, Bonnie Lee Bakley, y en 2005 lo pusieron en libertad. *Carretera perdida* es su última actuación en el cine, así como la última aparición en la pantalla de Richard Pryor y Jack Nance.

Lynch adquirió la casa de su vecina, que era adyacente a las dos que ya tenía, cuando esta murió en 1994. Su idea era transformarla

en un plató insonorizado con un estudio de grabación, pero empezaron a buscar exteriores para *Carretera perdida* justo cuando estaban a punto de vaciarla por completo, y tras una búsqueda infructuosa de una casa para Madison —una localización fundamental en la película—, decidieron transformar temporalmente la nueva propiedad en un plató. Varias partes importantes del guion giran en torno a la casa de Madison, que tiene elementos arquitectónicos peculiares, entre ellos unas ventanas verticales en la fachada y un largo pasillo que se perdía en la oscuridad.

«David sabe exactamente lo que quiere —señaló el ayudante de localizaciones Jeremy Alter, que se crio en Fort Lauderdale, Florida, y llegó a Los Ángeles en 1989 para estudiar cine en la UCLA—. Me pasé casi todo el rodaje buscando la casa donde vive el personaje de Balthazar Getty. “Quiero una casa con vistas a los patios adyacentes”, dijo David, “un garaje en el lado izquierdo, un gran salón, una zona para el servicio, un patio trasero sin piscina, un pasillo que salga del área principal y un dormitorio lo bastante grande para que quepa una moto”. Calculo que visité unas ciento cincuenta casas.»[4]

Después de ensayar durante dos semanas con Pullman, Getty, Arquette y Loggia —«A Robert Blake no le hacía falta», comentó Lynch—, el 29 de noviembre comenzó el rodaje en la casa de Lynch con Peter Deming detrás de la cámara. Titulado por el programa de estudios de cine del American Film Institute, Deming entró en la órbita de Lynch en 1992 cuando filmó los seis episodios de *En el aire* y los tres de *Hotel Room*. *Carretera perdida* fue el primer largometraje que hicieron juntos, y desde entonces no han dejado de colaborar.

«Leí el guion, y la primera escena que teníamos que rodar era con luz de día en la casa de Madison —recordaba Deming—. Instalé los focos, pero en cuanto vi el primer ensayo, me volví hacia el equipo y

dije: “Tenemos que volver a empezar”. No te enteras de lo que está sucediendo en esa escena cuando la lees sobre papel. Aunque el diálogo es banal, contiene mucha tensión. Con David, menos es siempre más, y es capaz de hacer mucho con muy poco en lo que se refiere al diálogo y las pausas; estábamos filmando una conversación sencilla en la que no se decía gran cosa, pero entre los dos personajes la atmósfera es increíblemente intensa.»[5]

Un elemento clave del aprendizaje de Deming bajo la dirección de Lynch fue la iluminación, que es fundamental en su estilo visual. «David pretendía que algunas de las escenas nocturnas, incluso en interiores, fueran tan oscuras que se convirtió en una broma entre nosotros y creamos una escala de oscuridad —comentó—. Solía decir cosas como “rayando en la oscuridad”. Hay una escena en la que el personaje de Balthazar está saliendo hacia la noche, y al pasar por el salón junto a sus padres ellos le dicen: “Siéntate, tenemos que hablar contigo”. En la sala había dos lámparas, y cuando David llegó al plató, preguntó: “¿Qué hacen esas lámparas encendidas?”. Yo le contesté: “Están en el salón. No querrás que se sienten en la oscuridad, ¿no?”. Algo que es absurdo preguntar a David Lynch. Respondió: “No, pero no debe haber lámparas encendidas. La iluminación debe venir del farol del porche”. De modo que empezamos de nuevo y la única luz que había ahora era la de delante de la casa.»

La película la produjeron Sweeney, Tom Sternberg y Deepak Nayar, y este último tenía un vívido recuerdo de una noche de rodaje en una ciudad del sur de California llamada Downey. «Habíamos ocupado una calle importante y la habíamos llenado de coches, y teníamos que rodar una secuencia con especialistas al aire libre —contaría—. A las seis de la tarde me llama Peter Deming desde el

rodaje para decirme que está lloviendo. Ya habíamos filmado las escenas anteriores y la siguiente se suponía que transcurría en la misma noche, y en ellas no llovía, de modo que llamé a David y le dije: “Es uno de nuestros días importantes, el coste de esta producción es tan elevado que necesitamos seguir filmando esta noche. ¿Podemos hacerlo en un plató?”. Él enseguida respondió: “No. Filmaremos fuera. Conseguid dos mangueras, y buscad a dos chicos y dos chicas guapas. Que estén allí cuando yo llegue”. David tuvo la brillante idea de hacer que los cuatro chicos jugaran con mangueras mojándose unos a otros, para que pareciera que el agua de la escena venía de las mangueras y no del cielo.»

Como probablemente ya ha quedado claro a estas alturas, todas las personas que han trabajado con Lynch se quedan asombradas de la rapidez con que piensa, entre ellos Deming, que recuerda: «La última noche de rodaje teníamos que filmar una escena en el desierto en la que aparecía un cobertizo desvencijado, y casi habíamos acabado cuando David se volvió hacia Patty Norris y le dijo: “¿Qué vas a hacer con el cobertizo?”. Ella respondió: “El departamento artístico lo destruirá mañana”, y David le contestó: “¿Podemos volarlo?”. Al ver que ella se reía, insistió: “En serio, ¿podemos volarla?”. Entonces llamó a Gary D’Amico y le preguntó: “¿Tienes gasolina, Gary?”. “Jo, David, podrías habérmelo dicho antes”, replicó él. “No estoy seguro de tener lo que hace falta.” Pero se puso a buscar lo que necesitaba, y al poco rato colocaba bidones de gasolina en el cobertizo».

«David se saca muchas cosas de la manga —coincidió D’Amico—. Cuando volamos el cobertizo, yo esperaba una gran explosión, pero el viento soplaba con tal fuerza que es difícil que estalle algo hacia fuera, de modo que el edificio se elevó como el *Hindenburg*. No era lo

que yo había previsto, pero en cuanto apreté el botón, David dijo: “Es lo más bonito que he visto nunca”.»

El rodaje continuó hasta el 22 de febrero del siguiente año, con lo que fue relativamente largo. «Lo normal es estar deseando que acabe un rodaje como ese, porque es agotador —comentó Deming—, pero cuando terminamos todo el mundo estaba triste porque había sido una gran aventura trabajar con David. Todos los días te espera alguna sorpresa y él te desafía a hacer cosas.»

«David nunca es más feliz que cuando rueda —dijo Sweeney—, porque es como si tuviera a su disposición una gran máquina que lo ayuda a llevar a cabo la visión que tiene en la cabeza.» Además, Lynch fue capaz de tomárselo con calma con *Carretera perdida*, y después del rodaje la película estuvo en fase de posproducción durante meses. «Esos eran los tiempos de gestación de los viejos tiempos gloriosos —señaló Sweeney—, y la posproducción de *Carretera perdida* se prolongó seis meses, lo que es algo inaudito hoy día. La segunda casa bullía de actividad, y el piso superior se llenó de mesas de trabajo y ayudantes que iban de aquí para allá.»

«Hubo un período de cuatro o cinco meses durante la posproducción en que organizábamos fiestas los viernes por la noche —continuó ella—. Por ellas pasaron Marilyn Manson, Monty Montgomery, agentes comerciales de Ciby... Corrió la voz y los asiduos llevaban a otras personas. Duraban hasta altas horas de la noche, con mucho vino tinto y cigarrillos, y David regalaba los oídos de todos con historias.»

En 1995 la familia de Lynch se amplió con el nacimiento de su único nieto, Syd Lynch. «Mi padre ha sido en muchos aspectos sumamente generoso conmigo, y esa es la razón por la que pude tener a mi hija —contó Jennifer Lynch—. Me quedé embarazada de

ella y no tenía ni idea de qué hacer, pero no tenía un motivo lo bastante bueno para no tenerla. Mi padre prometió ayudarme y lo hizo.» Lynch es algo así como un padre ausente —no es muy probable verlo en una función del instituto—, pero está allí cuando sus hijos realmente lo necesitan.

Lynch perdió a una especie de miembro de la familia cuando el 30 de diciembre de 1996 murió Jack Nance a los cincuenta y tres años bajo circunstancias misteriosas. Alcohólico que había permanecido sobrio durante los años ochenta hasta comienzos de los noventa, la vida de Nance dio un oscuro giro en 1991 cuando su esposa desde hacía seis meses, Kelly Jean Van Dyke-Nance, se suicidó. Él mismo murió de traumatismos serios en el cráneo a raíz de una pelea con dos hombres delante de una tienda de donuts de Los Ángeles, y aunque se investigó su muerte como homicidio, no hubo detenciones. Su presencia es un condimento fuerte en la obra de Lynch desde *Cabeza borradora* hasta *Carretera perdida* —con la excepción de *El hombre elefante*, aparece en todas las películas de Lynch—, y su muerte prematura fue una pérdida importante para él.

Distribuida por October Films, *Carretera perdida* se estrenó en Estados Unidos el 21 de febrero de 1997 y no funcionó bien en taquilla. Y las críticas, como suele ocurrir con la obra de Lynch, no fueron unánimes acerca de los méritos de la película. «Lynch ha olvidado lo aburrido que es escuchar el sueño de alguien», escribió Jack Kroll en *Newsweek*, mientras que *Film Threat* proclamó *Carretera perdida* como un «examen totalmente fascinante de las psicosis de la mente humana», y *Rolling Stone* la resumió como «la mejor película que ha hecho David Lynch». Nadie es neutral sobre el

tema de Lynch.

Por otra parte, hay que reconocer que cuando Lynch decidió hacer *Carretera perdida*, se encontraba en un período de prueba frente a los críticos, pero siguió adelante de todos modos y produjo una de las películas más difíciles e inescrutables de su carrera. Con una duración de dos horas y cuarto, no es una película que se vea fácilmente. Implacablemente oscura, con una trama no lineal y fracturada que escapa a cualquier explicación fácil, y escenas de sexo que le valieron acusaciones de misoginia, *Carretera perdida* es una especie de declaración de independencia. *Twin Peaks: Fuego camina conmigo* no gustó a los críticos, pero con *Carretera perdida* Lynch recordó a la comunidad cinematográfica que no hacía las películas para ella y que únicamente respondía ante la autoridad más elevada de su propia imaginación. Cuando el escritor David Foster Wallace hizo un reportaje sobre *Carretera perdida* para la revista *Premiere*, planteó la cuestión de si a David Lynch «no le importa realmente un comino si su reputación se rehabilita o no. [...] Esta actitud —como el mismo Lynch, como su obra— me parece increíblemente admirable y una especie de locura.»[6]

Como siempre, Lynch tenía en marcha muchos proyectos aparte de la película; en 1996 estaba exponiendo su obra en cuatro salas de Japón, y al año siguiente expuso en la Galerie Piltzer de París, una ciudad que iba a convertirse en su segunda residencia. Los cuadros que estuvo produciendo en ese período son potentes y perturbadores. En *Rock with Seven Eyes* de 1996, una elipse negra con siete ojos colocados al azar flota en un campo color mostaza; podría interpretarse como un retrato de la conciencia, un ovni o un agujero negro. En *My Head is Disconnected*, de 1994-1996, una figura masculina saluda al espectador mientras su cabeza se aleja

encerrada en un cubo. Los pájaros azules de la felicidad que aparecen de vez en cuando en sus películas rara vez aparecen en su obra gráfica.

En abril de 1997 el Salone del Mobile de Milán, Italia, presentó una colección de muebles diseñados por Lynch que la compañía suiza Casanostra había fabricado para él en una pequeña edición. Los muebles, que se vendían por mil quinientos y dos mil dólares, y eran fruto de varias fuentes de inspiración, entre ellas la Bauhaus, Pierre Chareau, Richard Neutra y Charles Eames, suelen ser más esculturales que utilitarios. Lynch cree que las mesas suelen ser demasiado grandes o demasiado altas, lo que causa una «actividad mental desagradable», y Espresso Table (diseñada en 1992) y Steel Block Table tienen el tablero pequeño, más apropiado para una taza de café o un cenicero.

Cuando los muebles de Lynch llegaron a la sala de exposición italiana, su acuerdo con Ciby 2000 se había deshecho del todo. «Se trataba de un acuerdo insólito para David, porque era un tanto restrictivo —recordaba Sweeney—. Aseguraban el control creativo total, pero había toda una serie de indicadores que teníamos que pasar hasta recibir luz verde, y trabajábamos muy atentos con nuestros abogados para cerciorarnos de que los alcanzábamos. Sin embargo, la situación se complicó aún más con la muerte de Francis Bouygues, que tuvo lugar entre *Fuego camina conmigo* y *Carretera perdida*.

»David había acordado hacer tres películas bajo la cláusula *pay-or-play* o pago garantizado, pero solo había hecho una cuando Francis murió, y en 1997 ellos empezaron a decir que estábamos vulnerando los términos del contrato que nos habíamos esforzado en cumplir al pie de la letra —continuó Sweeney—. Afirmaron que no tenían por

qué pagar los millones de dólares por la segunda y la tercera películas, pero nosotros teníamos documentación que lo probaba. El caso empezó en Los Ángeles, luego ellos lograron llevarlo a Francia, y el brillante abogado de David, George Hedges, consiguió que el tribunal francés congelara los activos de la compañía hasta que se resolviera el asunto, y al final se vieron obligados a retirar el caso.»

Esta clase de escaramuzas propias del negocio del cine sirven para recordarle a Lynch cómo le gusta realmente trabajar: si puede escoger, prefiere estar solo en un estudio, construyendo por sí mismo todas las partes de una obra artística, ya sea una película o un cuadro. En ese momento decidió quedarse en casa un tiempo y hacer discos.

El estudio de grabación que Lynch tiene en casa ya estaba operativo hacia finales de 1997, y el músico e ingeniero John Neff se puso al frente. El 25 de agosto de 1998 Lynch lanzó *Lux Vivens (Living Light)*, una colaboración con la músico británica Jocelyn West. Lynch había conocido a West —que entonces estaba casada con Monty Montgomery y respondía al nombre de Jocelyn Montgomery— dos años atrás en un estudio de grabación de Nueva York, cuando estaba trabajando con Badalamenti y ella entró un momento para conocerlo. West se pasó las siguientes siete horas grabando «And Still», una canción que Lynch había escrito con Estelle Levitt, la mujer del dueño del estudio, Artie Polhemus. Lynch y West trabajaban bien juntos, y en una ocasión que el estudio estaba lleno, él le propuso trabajar en su casa. La música de *Lux Vivens* parte de unos versos de Hildegard von Bingen, una abadesa benedictina artista, música y visionaria alemana del siglo XII cuyas composiciones consisten en simples líneas melódicas.

Poco después de acabar con Montgomery, Lynch conoció a otra

cantante que le inspiró, Chrysta Bell. Nacida en Texas en 1978, de adolescente Bell fue la líder y cantante de una banda de gypsy swing llamada 8 ½ Souvenirs, y a los diecinueve años ya actuaba en solitario representada por Bud Prager, la poderosa figura de la industria musical que había dado al mundo al grupo Foreigner. Prager concertó una reunión con Brian Loucks, quien al escuchar una cinta de Chrysta Bell comentó que Lynch y ella podrían trabajar bien juntos.

«Varias semanas después conocí a David en su estudio —contaría Chrysta Bell—. Llamamos a la puerta y nos abrió él con un cigarrillo colgándole de los labios, y el pelo ese, y los faldones de la camisa medio saliéndole de los pantalones caqui, que estaban salpicados de pintura. Al verme me abrazó y dijo: “¡Chrysta Bell!”. Yo no esperaba tanta efusión; en realidad él me estaba haciendo un favor.

»La primera reunión duró horas. Puse a David una cinta con una canción titulada “I Want Someone Badly”, y él me dijo “Me encanta tu voz”, y me hizo escuchar varias pistas que había grabado. Luego bajó las escaleras y regresó con las letras que había escrito. David tenía pistas y letras, y me correspondía a mí llevar melodías que uniera unas con otras. Ese día grabamos una canción que se titulaba “Right Down to You”, y al terminar David dijo: “Estoy pensando en fundar un sello discográfico y me gustaría hacer más cosas contigo”. Le dije que tenía un contrato con RCA y pareció que allí se acababa todo.»[7]

No se acabó todo allí entre Chrysta Bell y Lynch, pero les llevó un tiempo encarrilar su asociación. Lynch iba a estar increíblemente ocupado en otros proyectos.



Lynch y Jack Nance en La Brea Boulevard de Los Ángeles durante el rodaje de *Carretera perdida*, c. 1995. Cortesía de mk2 Films. Fotografía de Suzanne Tenner.



Patricia Arquette, Balthazar Getty y Lynch durante el rodaje de *Carretera perdida*, c. 1995.
Cortesía de mk2 Films. Fotografía de Suzanne Tenner.



Richard Pryor y Lynch filmando *Carretera perdida*, c. 1995. Cortesía de mk2 Films. Fotografía de Suzanne Tenner.

Cuando no estoy trabajando en una película, nunca siento ansiedad del tipo: Vaya, debería estar trabajando en una película. Nada de eso. Uno hace algo cuando se entusiasma y siente el deseo de hacerlo, pero si no sale ninguna oferta o no tienes una idea concreta para algún proyecto, o estás barajando ideas para pintar, entonces haces eso y punto. Pasaron años, muchos, antes de que se me ocurriera una nueva idea para una película, y durante ese tiempo el mundo del cine estaba cambiando a ojos vistas. Era el momento de la transición al digital; la gente no se interesaba por el cine y las salas de arte y ensayo cerraban una detrás de otra. Al final no quedará ningún cine y la gran mayoría de la gente verá películas en el ordenador o en el teléfono móvil.

Había muchas movidas diferentes, y en aquellos tiempos me dejé convencer para hacer un montón de cosas. Venía gente a ofrecerme algo y yo les decía que vale, aunque fuera algo que no tenía ganas especiales de hacer; ellos solo querían que mi nombre constara en algo suyo. No puedo afirmar categóricamente que haya aprendido a no hacerlo

más, pero creo que sí. Yo no soy una empresa y digo que no a un montón de cosas.

En 1995 me llamaron de Lumière and Company para decirme que estaban proponiendo a cuarenta directores de todo el mundo rodar un corto utilizando la cámara original de los hermanos Lumière, hecha de madera, cristal y latón. Se trata de una cámara accionada a manivela que dispone de un pequeño cajón de madera con capacidad para cincuenta y cinco segundos de película. El proyecto me pareció muy bien, pero en ese momento no se me ocurrió ninguna idea. Luego, estando en el taller de carpintería, se me ocurrió algo sobre un asesinato (conservo el dibujo original de cuando tuve la idea) y nos pusimos a trabajar a toda velocidad. Construimos unas vías de treinta metros de largo en el patio de Gary D'Amico y mientras [el técnico de efectos especiales] Big Phil [Sloan] se ocupaba de eso, otro Phil que trabajaba con Gary hizo una caja grande dentro de la cual iba la cámara. Tenía una puertecita que se abría tirando de un cable y ya podías rodar; después tirabas otra vez del cable y la puerta se cerraba durante una fracción de segundo mientras la cámara avanzaba por el *dolly* de un decorado al siguiente. Filmamos un cadáver en un sembrado, una mujer en un diván, dos mujeres de blanco con un ciervo, un tanque de agua enorme que Gary construyó con una mujer desnuda dentro, y varios hombres que se paseaban portando en la mano unas cosas como palos. Luego aparece entre el humo una hoja de papel, el

papel arde y de las llamas surge el decorado final. No podías fallar... Y solamente tenías cincuenta y cinco segundos para todos estos cambios. Fue emocionante hacerlo. Había un francés que le daba a la manivela —allá donde iba la cámara, iba el francés— y nosotros teníamos a media docena de personas en el *dolly*. En total había como un centenar de personas, cada cual con una tarea específica que llevar a cabo. La mujer del tanque de agua se llamaba Dawn Salcedo e hizo un gran trabajo. Solo podía aguantar la respiración un tiempo determinado, pero todo debía pasar en el momento justo y Dawn tenía que estar aguantando la respiración cuando nosotros llegáramos al tanque. Al principio de la cinta se ve a una mujer sentada en un diván. La mujer tiene un presentimiento, y nada más rodar ese plano, unos ayudantes entraban allí y trasladaban el diván al decorado final. Fue la mar de divertido.

Posteriormente a *Fuego camina conmigo* intenté poner en marcha una cosa titulada *Love in Vain* basada en un guion que había leído mucho tiempo atrás, obra de un tipo de Brooklyn, Alan Greenberg. En 2012 salió publicado bajo el título *Love in Vain. A Vision of Robert Johnson*, pero el guion fue escrito anteriormente. Greenberg, judío de Nueva York, compuso una historia negrísima, y le escribí diciéndole que me había gustado mucho el guion. Él se puso en contacto con productores a lo largo de los años, pero la cosa no prosperó. Es la legendaria historia de Robert Johnson en la encrucijada y sería una película

experimental de época situada en el Sur. Lo que transmite el guion es que los negros tienen un universo propio y que ningún blanco es capaz de saber qué pasa ahí. Hay música, hay sexo, hay latas de Sterno y amuletos y pinares y garitos con gramolas y mucho vagar sin rumbo y gente retándose. Da igual si te pasabas el día recogiendo algodón. Es lo que pasa cuando terminas el trabajo en los campos, y es hermoso, todos aquellos pequeños cobertizos, las mujeres y su forma de comunicarse sin necesidad de palabras, y por supuesto la magia de la música. La leyenda cuenta que Robert Johnson no sabía tocar la guitarra, hasta que se encuentra con el diablo en una encrucijada y a partir de entonces se convierte en un guitarrista genial. Le piden que toque en una fiesta particular, y cada vez que la mujer del hombre de la casa se acerca para llevarle una copa mientras toca, se le insinúa rozándose contra él. Robert está cada vez más borracho. El marido ve lo que ella está haciendo y echa veneno en la copa de Robert, y Robert Johnson muere retorciéndose de dolor entre la hierba.

Más o menos en esa época yo estaba intentando avanzar con *The Dream of the Bovine*, que está más o menos en la onda de *One Saliva Bubble* en el sentido de que ambas van sobre la incomprensión y la estupidez, pero *One Saliva Bubble* es más normal y más llevadera en cierto modo. *The Dream of the Bovine* es una comedia del absurdo. El guion necesita muchos retoques, pero hay cosas que me gustan de verdad. Harry Dean y yo fuimos a hablar con Marlon

Brando para proponerle que trabajaran los dos en la película, pero a Brando no le gustó nada. Me miró a los ojos y dijo «Basura de lo más pedante», y se puso a hablarnos de un proyecto suyo sobre unas galletas hechas con plantas que crecen en agua salada. Luego nos explicó que tenía en mente construir un coche con una especie de vejiga en la parte inferior que iría cociendo hierba a modo de combustible, algo así como si el coche digiriera la hierba. Era imposible saber si Brando se estaba quedando contigo o hablaba en serio.

Lo que pasaba con Marlon es que le importaba todo una mierda. Malas actitudes las encuentras en cualquier negocio, pero con tanto ego y tanta mentira y tanta puñalada trapera, uno a veces preferiría no tener nada que ver con esto del cine. Por supuesto, si alguien pensaba así, ese era Brando. Durante unos años hizo el paripé, pero luego no pudo continuar porque le daba asco todo aquello; ya solo quería pasárselo bien. En cierto modo, y aunque pueda sonar extraño, yo creo que se lo pasaba bien, y hablar con él fue divertido. Más o menos por esa época Marlon salió en *The Larry King Show* y le estampó el famoso beso a Larry King.

Marlon vino a casa en un par de ocasiones. Una vez se presentó por su cuenta —creo que conduciendo él— y en plan estrella, o sea, aquí está Brando. La verdad es que me puso un poco nervioso, porque yo no sabía a qué había venido o qué íbamos a hacer. Se me ocurrió prepararle un

café, pero no hacía ni dos minutos que había llegado cuando me dice: «Oye, ¿tienes algo de comer?». Y yo pensé: Lo que faltaba, pero dije: «No lo sé, Marlon. Vamos a echar un vistazo». En la cocina había un tomate y un plátano, y Marlon me dice: «Vale, con eso me apaño». Le pasé un plato, un cuchillo y un tenedor, nos sentamos y empezamos a hablar. Y entonces dice: «¿Tienes sal?». Le echó sal al tomate, lo cortó a trozos y se puso a comer mientras hablábamos. Entonces aparece Mary acompañada de Riley, y Brando dice: «Mary, tiende la mano. Quiero darte un regalo». Ella adelanta la mano, palma boca arriba, y Marlon le pone en el dedo un anillo que había hecho con la pegatina de Del Monte que llevaba el tomate.

En esa época le había dado por vestirse ocasionalmente con harapos, y lo que tenía muchas ganas de hacer era disfrazarse de mujer y que Harry Dean se disfrazara también y sentarse los dos a tomar el té e improvisar entre sorbito y sorbito. Imagínate. ¡Habría sido la rehostia! Me habría bastado con poner la cámara en marcha, pero finalmente Marlon se echó atrás. Eso me sacó de quicio. ¡Tendría que haberse atrevido!

Una de las primeras ideas que dieron pie a *Carretera perdida* fue la de unas cintas de vídeo dejadas frente a la casa de un matrimonio. Otra se basaba en algo que me ocurrió a mí. El timbre de mi casa estaba conectado al

teléfono, y un día suena y alguien dice: «Dick Laurent ha muerto». Corrí a la ventana para ver quién era pero no vi a nadie. Yo creo que, fuera quien fuese, se equivocó de casa. No les pregunté a mis vecinos si conocían a un tal Dick Laurent porque, en el fondo, creo que no deseaba saberlo. Así que, con estas dos ideas más algunas que saqué del libro de Barry Gifford *Gente nocturna*, me puse en contacto con Barry y luego fui a Berkeley para reunirme con él. Le conté mi idea, no le gustó; él me contó la suya, no me gustó a mí. Nos quedamos mirando el uno al otro durante unos segundos. Creo que luego le conté esta otra idea: vas a una fiesta y conoces a uno que te dice que está en tu casa al mismo tiempo que está hablando contigo, y Barry dijo: «Esa me gusta». En un momento dado nos pusimos a improvisar y de ahí surgió *Carretera perdida*.

No es una película graciosa, porque la carretera que han tomado esas personas no es precisamente buena. Yo no creo que todas las carreteras sean carreteras perdidas, pero sí hay muchos sitios en los que perderse, y el extravío en sí comporta cierto placer. Lo cantaba Chet Baker: perdámonos. Y mirad lo que le pasó a él: cayó al vacío desde una ventana. Todo el mundo busca algo, y cuando las cosas se desquician uno siente el deseo de perderse y hacer algo, pero muchas de las cosas que uno hace le complican aún más la vida. Tomar drogas es una manera de complicarse la vida. Drogarse tiene tantas cosas buenas que es muy difícil convencer a la gente de que no se drogue,

pero el precio a pagar por drogarse es mayor que las buenas sensaciones que te da.

Yo en esa época tenía un despacho en Santa Monica Boulevard y necesitaba hablar con varios inspectores de policía, así que el jefe White vino a verme al despacho. Traje estupendo, cabello entrecano, pinta de actor de cine, White se dirigió a unos cuantos que habíamos allí reunidos y, después, me invitó a visitar el departamento de Robos/Homicidios de la policía de Los Ángeles. Fui a su oficina, y estaban también allí el inspector Williams y el inspector John St. John. Me puse a hacerles un montón de preguntas, y una de ellas fue si habían conocido a algún criminal o delincuente que les infundiera miedo. Me dijeron que nunca. ¡Jamás! Casi como si les ofendiera la simple conjetura de que aquellas ratas de cloaca pudieran amedrentarlos. Se lleva uno la impresión de que para hacer ese trabajo hay que ser de una determinada manera. Los malhechores no les preocupan; se limitan a cazarlos y ya está.

Después de la reunión, el inspector John St. John me llevó a una sala con montañas de fotografías y me dejó allí a solas para que echara un vistazo. Víctimas de asesinato, una detrás de otra. Después nos vimos un par o tres de veces y él me contaba cosas; eran interesantes, pero ninguna de ellas me tocó la fibra artística. En su mayoría eran historias tirando a tristes. Me habló de unos sintecho que se las habían ingeniado para comprar una botella de

litro y medio de cerveza. Era el cumpleaños de uno de ellos. Se metieron en una casa abandonada y empezaron a trincarse la botella, y en una de estas llegan a las manos. La botella se rompe, uno de los sintecho la agarra por el cuello, que ahora está peligrosamente dentado, y se la clava al otro en el pecho. El tipo que se desangró en el jardín de la casa abandonada era el que cumplía años.

John St. John fue segundo inspector en el caso de la Dalia Negra, una historia de asesinato que ha dado la vuelta al mundo, y él sabía que a mí me interesaba esa historia. Un día me llama por teléfono (y es como si hubiera llamado Clark Gable) para invitarme a cenar a Musso & Frank's. Era todo un honor, y no lo digo en broma. Total, allí estaba yo, cenando en Musso & Frank's con John St. John, y terminada la cena el inspector me mira con una media sonrisa. Luego aparta la mirada, coge su maletín, lo abre, saca una foto preciosa en blanco y negro y la pone encima de la mesa para que yo la vea. Es una imagen de la Dalia Negra tendida en la hierba, y la copia en papel satinado era excelente. El enfoque, los detalles: todo perfecto. «¿Qué ves ahí?», me dice. Yo me pongo a mirar con atención, maravillado como estoy, examino hasta el último detalle, devanándome los sesos. Me dejó mucho tiempo para mirar; yo sabía que había algo allí que él quería que viese, pero al final tuve que decirle que no veía nada. El inspector sonrió y guardó la foto. Seguro que se habría sentido muy orgulloso de mí si yo hubiera visto lo que él intentaba

mostrarme, y eso habría sido estupendo, pero fui incapaz. Seguí pensando en ello durante días, era como tener un yunque al rojo en la sesera, y de repente supe qué era. La foto había sido tomada de noche, con flash, y eso abre todo un abanico de posibilidades en lo que respecta al caso.

Siempre había querido tener un estudio de grabación, y cuando firmé contrato con Francis Bouygues recibí un buen adelanto y es la vez que más rico me he sentido en toda mi vida. Compré una tercera casa para poder construir un estudio y utilizarlo para *Carretera perdida*. La casa de Madison se inspira un poco en la Pink House, pero hubo que reconfigurarla para la película; por ejemplo, la casa necesitaba ventanas que hicieran imposible ver quién está en la puerta de delante, y un pasillo muy largo que se pierde en la oscuridad. Rodamos en la casa diez días escasos y luego Alfredo [Ponce] y el equipo empezaron a destrozarla. Dos años se tardó en recomponerlo todo y construir el estudio de grabación. Peter Grueneisen, arquitecto acústico que fue uno de los fundadores de Studio Bau:ton, fue quien lo diseñó, y era un estudio descomunal. No solo es inmenso, sino que está montado de maravilla. Hay paredes dobles de un palmo de grosor con neopreno en medio, tres suelos y tres techos, y tantísimo dinero invertido en hormigón y acero que es para no creérselo. Me alegro de haberlo hecho construir, aunque hoy día no se

necesita todo esto; hay gente que mezcla cosas buenísimas en el garaje de su casa. El jefe del estudio es Dean Hurley, y Dean es oro puro.

El primer disco que produjimos allí fue *Lux Vivens: The Music of Hildegard von Bingen*, que hice con Jocelyn Montgomery en 1998. Hildegard von Bingen componía música compleja basada fundamentalmente en una sola nota, y Jocelyn fue capaz de partir de esa sola nota y crear un resultado bellísimo. Yo quería transmitir la sensación de que aquello estaba hecho en plena naturaleza, así que hay todo tipo de efectos, como sonido de lluvia, y la voz flotando, y también zumbidos. El disco surgió gracias a Monty Montgomery. Desconozco cómo se conocieron Monty y Jocelyn, pero yo me encontraba en Nueva York, en los estudios Excalibur, trabajando con Angelo en una canción, y me llama Monty por teléfono: «David, he conocido a una chica. ¿Te importa si pasa y canta alguna cosa?». Excalibur lo llevaba Artie Polhemus, y su mujer, Estelle, había sido letrista en la década de los sesenta y era realmente buena. No iba mucho por el estudio, pero cuando se dejaba caer, Artie la hacía sentarse en el sofá y ella se quedaba allí quieta. En la ocasión que digo, Estelle estaba en el sofá, y entre los dos tratábamos de sacar adelante una canción titulada «And Still». Yo escribía un verso de la letra, se lo pasaba a Estelle, que escribía el verso siguiente y me lo pasaba a mí. Bien, pues llama Monty, aparece Jocelyn al cabo de un rato y le preguntamos si le gustaría

cantar la canción que estábamos componiendo. Dijo que vale. Había traído su violín —además de cantante, es violinista—, y en la canción lo toca. Tanto su voz como su manera de tocar el violín son de una gran belleza.

Francis Bouygues murió en 1993, pero el contrato con Ciby siguió en pie hasta *Carretera perdida*. Y luego alguien — pienso que quizá uno de aquellos dos hombres que estaban con Francis en la reunión que he mencionado antes— arrambló con todo y la empresa dejó de hacer películas. Esa gente es a la que yo acabé demandando, pero no sería hasta dos o tres años más tarde.

Para el reparto de *Carretera perdida* pensé en Bill Pullman para el papel de Fred Madison; le había visto hacer papeles secundarios en muchas películas y, sin embargo, había algo en su mirada que me hacía pensar que aquel tipo era capaz de dar un personaje raro, duro y diferente. Fred Madison es saxofonista y puede ser que esté un poquito perturbado, de ahí que toque de una manera especial, sobre todo cuando está muy metido en la labor. El solo de Fred lo grabamos con un saxofonista llamado Bob Sheppard en el estudio de Capitol Records. Bob hace una primera toma y le digo: «Casi ni se te oye. Parece música de iglesia». Probó otra vez, y yo le dije: «Suena como un mosquito; no hay sentimiento, no sales de tu zona de confort». Tuve que pincharle varias veces, pero al final Bob se puso en la onda,

y una vez allí hizo un solo cojonudo. Otro tanto sucedió con Robert Loggia en la escena en que un coche se le arrima demasiado por detrás. «Parece que estás susurrando, Robert —le dije—. ¿Qué haces? Eso no tiene ninguna fuerza.» Y él contestó: «¡Pero si estoy chillando, David!». «¡No, señor! —dije—. ¡Venga! ¡Se trata de un hombre que es un obseso!» Al final encontró el tono y lo hizo estupendamente bien.

Que Robert Loggia acabara participando en *Carretera perdida* tuvo que ver con *Terciopelo azul*. Un día, durante el casting para esta película, yo estaba trabajando una escena con dos actores, y Loggia esperaba turno para hacer la prueba en el papel de Frank Booth. Estuve tanto rato trabajando con aquellos dos actores, que se nos agotó el tiempo y alguien fue a decirle a Robert Loggia que ya no le necesitábamos. El tío se puso hecho una fiera, me vino a ver, gritando fuera de sí; daba verdadero miedo. Yo me acordé de aquel día, y esa fue la razón de que acabara haciendo el papel del señor Eddy en *Carretera perdida*. Es lo que digo siempre, una cosa lleva a la otra. Y cuando trabajamos juntos en esa película, no hubo ni un asomo de roce. Fue genial y nos divertimos mucho.

Así fue como Robert Blake acabó siendo el Hombre Misterioso. Una vez vi la entrevista que Johnny Carson le hizo a Robert Blake en *The Tonight Show* y recuerdo que pensé: Fíjate, a ese tío le importa una mierda la llamada industria. Dice las cosas tal como son y tiene criterio

propio, me gusta. Eso se me quedó grabado en la memoria, y mientras elaboraba el reparto de *Carretera perdida* me acordé de Robert y un día vino a verme a la Pink House y tuvimos una charla muy amena. No sé si llegaron a salir juntos, pero Robert era íntimo de Natalie Wood y me contó que ella ni loca habría subido a una embarcación, porque el agua le daba pavor. Robert Blake había sido niño actor y estuvo en la segunda generación de las comedias *Our Gang (La pandilla)*, que a mí me encantaban. Sus padres le hicieron salir a escena con tres años de edad y Robert los odiaba, en especial a su madre. Recuerdo que me dijo: «Odiaba estar dentro de su útero». Yo no sé qué le harían, pero el pobre hombre estaba lleno de odio contra sus padres. Conmigo se portó bien. Me llamaba Capitán Ahab, y decía que no entendía ni papa del guion pero que le gustaba hacerlo, y la verdad es que está muy bien en la película. El maquillaje fue idea mía, pero lo de afeitarse las cejas se le ocurrió a él. Richard Pryor es otra persona a la que vi en una entrevista televisada y me cautivó. Había sufrido mucho a lo largo de su vida, pero era un hombre realmente sabio e irradiaba grandeza. Total, que cuando vi un hueco para él en *Carretera perdida* confié en que Richard pudiera hacerlo. Fue estupendo contar con él para la película.

La banda sonora vino por diferentes vías. No sé cómo, entré en contacto con Trent Reznor y fui a verle a Nueva Orleans. Él tenía montado un estudio de grabación en una

oficina de pompas fúnebres. Durante aquella visita Trent me presentó a Marilyn Manson, que estaba allí grabando su primer álbum. Trent es un músico de la hostia y un batería buenísimo, y grabó varias cosas de percusión para *Carretera perdida*, además de proporcionarme un montón de sonidos. Tenía una pared de seis metros de alto por nueve de ancho repleta de sintetizadores capaces de hacer todo tipo de cosas. En la película suena también la versión que hizo Lou Reed de «This Magic Moment», para mí gusto la mejor que se haya grabado nunca de esa canción. Me encanta lo que hace ahí la batería y cómo la canta Lou Reed, y para esa escena es ideal. «I'm Deranged», la canción de Bowie, quedaba perfecta en el inicio de la película; la letra le va que ni pintada. Yo conocía a David Bowie de cuando *Twin Peaks* y luego le vi un par de veces más. Una fue en la Logia Masónica de Highland Avenue, cuando ambos fuimos a ver a Portishead, y estábamos los dos al fondo de la sala, fumando. Me encanta Portishead, pero la sala tenía tanto eco que la música sonaba empalagosa.

Por esa época yo estaba muy metido en hacer muebles. Considero que todo es subjetivo, pero la verdad es que apenas veo mobiliario que me llegue al alma, y eso hizo que me preguntara: ¿Qué clase de muebles podrían gustarme mucho? En general me gusta el mobiliario de los años treinta y cuarenta, y también el de la época de la Guerra Fría, con aquellas patas finas que permiten ver

debajo (muchos muebles tapan la vista). Adoro a Vladimir Kagan y Charles Eames; Eames es el no va más. Me encantan sus diseños. Una vez almorzamos juntos cuando yo estudiaba en el AFI, y le recuerdo como una de las personas más agradables que he conocido nunca. Irradiaba un entusiasmo a prueba de bomba y se veía claramente que amaba lo que hacía.

Muebles y escultura obedecen a muchas de las mismas reglas, solo que en una escultura no tienes por qué sentarte cómodamente. Los muebles tienen que ser más o menos prácticos, pero a mí me gusta el mobiliario que tiene algo de escultura, y para los muebles también es necesario un espacio puro. En la mayoría de las habitaciones, si metes algo dentro, parece que se pierde entre tantas cosas como suele haber, de modo que cuanto más puro sea el espacio, más fácil es todo, tanto para las personas como para el mobiliario.

Carretera perdida estuvo en posproducción durante casi un año, algo que, como dijo Mary, ahora sería impensable. Tuvimos un problema serio con la cinta, y es que el negativo estaba sucio, una porquería. Estuvimos en CFI pero no pudieron limpiarlo; fuimos a otro sitio y tampoco pudieron; fuimos a un sitio especializado en esas cosas, y tampoco. Entonces Dan Muscarella, que trabajaba en CFI, me dijo: «Tengo a media familia en FotoKem. Llévalos el negativo; creo que ellos podrán limpiarlo». Lo metieron en el baño más caliente posible, a velocidad superlenta, lo

masajearon con las manos y la emulsión empezó a hincharse y a soltar una especie de polvo sólido, y al final consiguieron dejarlo limpio. Pero tardó una eternidad.

Habíamos terminado el rodaje en febrero de 1996, estábamos en diciembre y la película seguía en posproducción. Y fue entonces cuando murió Jack Nance. Hay quien cree que lo asesinaron, pero Jack no murió asesinado. Os diré lo que le pasó. Jack había empezado a beber otra vez, pero él siempre venía sobrio al rodaje y lo pasamos muy bien trabajando juntos en *Carretera perdida*. Antes de recaer, había estado limpio y sobrio durante nueve años, y un día me dice «Lynch, de repente me levanté una mañana y me dije a mí mismo: a tomar por culo», y empezó a beber otra vez. Cuando le daba por el alcohol fuerte, se volvía huraño e insoportable. Aunque conmigo nunca se puso en ese plan, sí me di cuenta de que tenía esa vena mezquina. En cierto sentido, Catherine y él eran una pareja perfecta; ella cuidaba de Jack y era un poco como la Dorothy Vallens de *Terciopelo azul*.

Yo sé lo que le pasó a Jack, por más que no estuviera presente. Entra en una tienda de donuts hacia las cinco de la mañana, no es que esté borracho pero ha estado bebiendo y puede que venga de alguna juerga. Está, digamos, un tanto ofuscado. Probablemente se sienta a tomar café. Hay por allí dos hispanos, y es posible que Jack los mirara de una forma extraña y les dijera «¿Se puede saber qué coño estáis mirando, panchitos?», o algo parecido. Los hispanos se

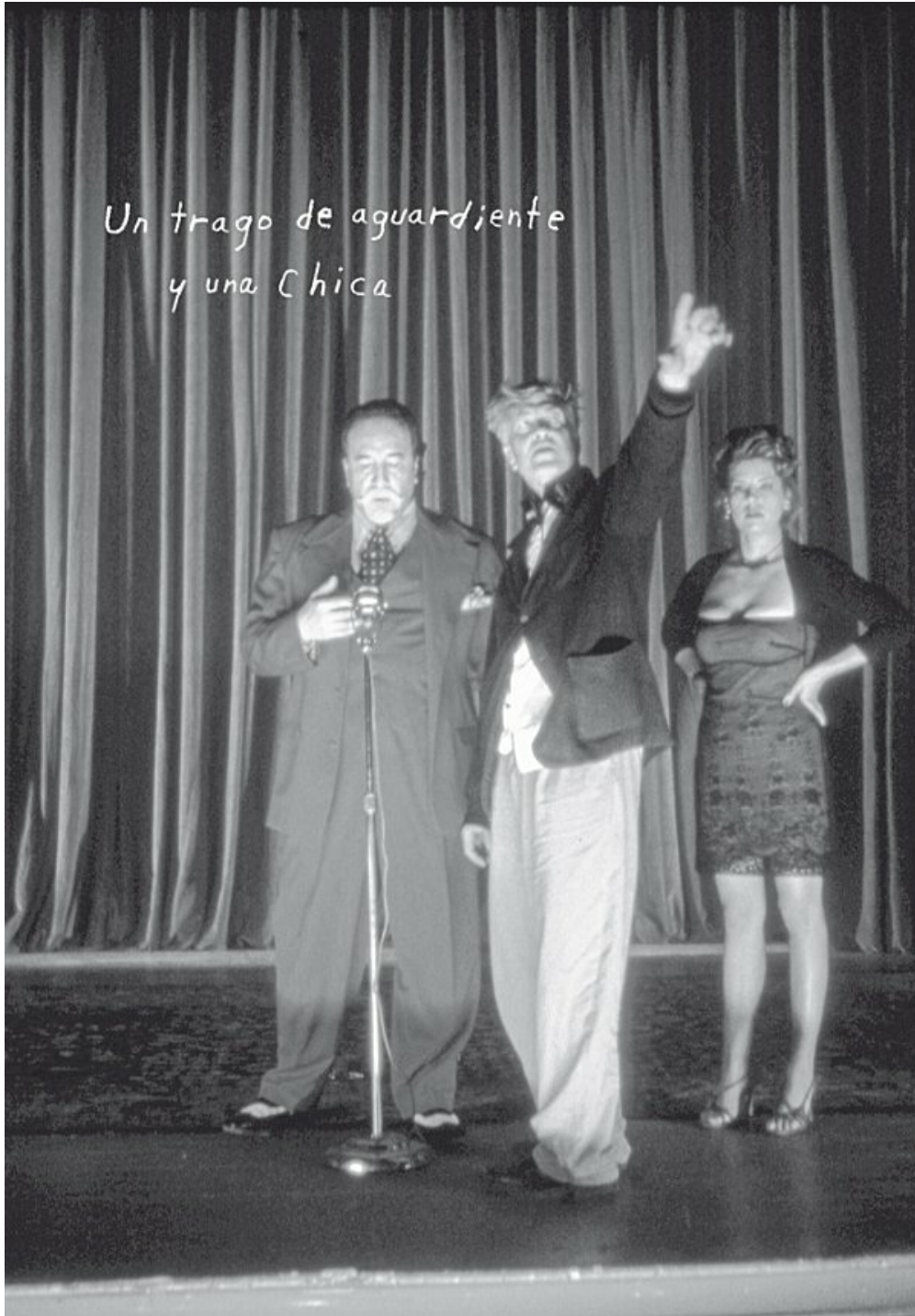
marcharon del local pero le esperaron fuera. Cuando Jack salió le arrearón fuerte, no sé cuántas veces. Muchas. Y, después, Jack se fue a casa. Jack tenía dos vecinos que, por decirlo así, cuidaban de él —le hacían la colada, cosas por el estilo—, y horas más tarde vieron a Jack y Jack les dijo que tenía el peor dolor de cabeza de toda su vida. Cuando a uno le golpean en la cabeza, hay formas de aliviar la presión producida por la hinchazón siempre y cuando uno acuda rápidamente al hospital, pero los vecinos no sabían qué le pasaba a Jack en el cerebro, y cuando al día siguiente fueron a su casa, encontraron la puerta delantera abierta y a Jack muerto en el cuarto de baño.

Jack Nance era como Harry Dean, podías tirarte horas con él sin hablar, allí sentados los dos, o bien te contaba alguna anécdota. Muy pocas personas llegaron a oír el final de una de esas historias que él contaba, porque solía hacer unas pausas larguísimas al hablar, y algunos pensaban que había llegado al final del relato y dejaban de prestar atención. Lo suyo era como un fundido; al cabo de un rato está todo en negro y uno piensa que aquello seguramente se ha terminado, pero luego él retomaba la historia en otro punto, suponiendo que aún hubiera alguien escuchando. Recuerdo que una vez me dijo, de aquella manera suya tan pausada y como suave: «¿Alguna vez has visto un abanico aluvial?». Cuando bajan piedras o sedimentos de una montaña, si los hay en gran cantidad, se extienden formando un abanico. Jack había visto uno y sacó el tema a

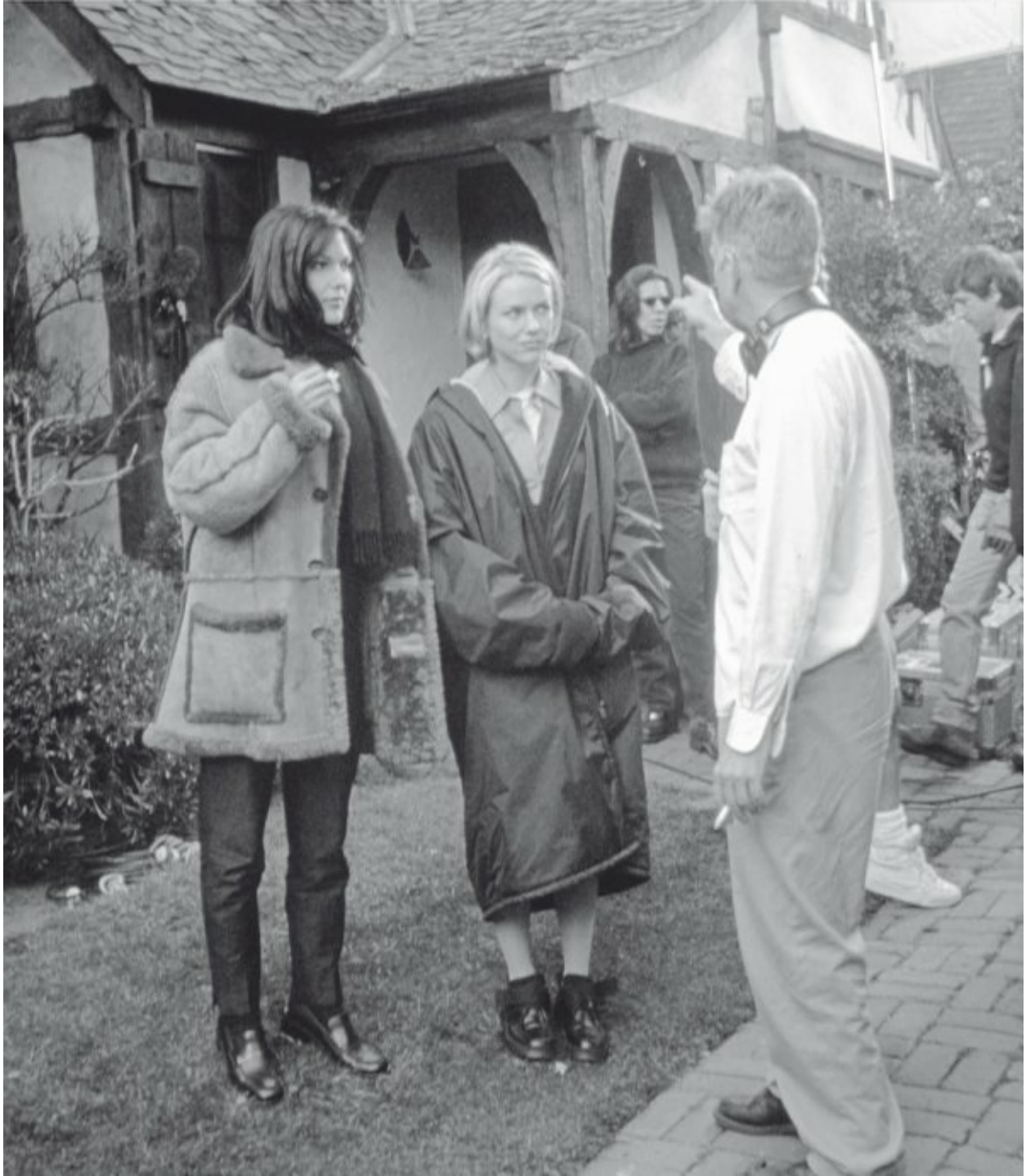
colación, y después añadió: «Pero alguien levantó un muro de hormigón». Tras una larga espera, y cuando digo «larga» quiero decir muy larga, me suelta: «Y eso detuvo el abanico aluvial». Le destrozaba el alma que aquella pared hubiera puesto freno a la naturaleza. Me lo imagino estudiando horas y horas la montaña. Otra gente que pasaba por allí no notaba nada especial, pero Jack sí. Y en un momento dado se daba cuenta de que aquello era un abanico aluvial. Jack no iba con prisas a ninguna parte. Jack vivía a cámara lenta y se fijaba en cosas y daba largas y pormenorizadas descripciones de lo que fuera. Si estaba contándote los intentos de un perro por abrir una puerta mosquitera y salir al exterior, Jack te describía la puerta al detalle, la forma de la cabeza del perro, absolutamente todo. Era un tío brillante, inteligente de verdad, y leía mucho; una persona con muchas cosas que ofrecer. Era amigo mío y es una gran pena que ya no esté aquí. Lo último que hicimos juntos fue *Carretera perdida*, pero Jack no llegó a ver la película.

Le enseñé *Carretera perdida* a Brando una vez terminada pero antes de su estreno. Alquilamos un cine y le dijimos al dueño que Brando iba a venir a ver una película, y el hombre se puso contentísimo. Lo teníamos todo montado y aparece Brando en el cine, solo, y tenían allí preparadas toda clase de golosinas. Él había traído una hamburguesa y patatas fritas, pero se llenó los bolsillos de chuches y entró en la sala comiendo caramelos con la

hamburguesa. Después me telefoneó y me dijo: «La película está muy bien, pero no sacarás ni un centavo». Era buena. A Brando le había gustado. Mucha gente pensaba que *Carretera perdida* no era comercial, y no se equivocaban, pero tampoco fue tan mal. Siskel y Ebert le dieron dos pulgares hacia abajo, así que le dije a Bingham Ray, de October Films, que hiciera un cartel grande con una imagen de dos pulgares señalando al suelo y este texto: «Otras dos grandes razones para ver *Carretera perdida*».



Geno Silva, Lynch y Rebekah Del Rio en el escenario de Silencio durante el rodaje de *Mulholland Drive*, c. 1999. Fotografía de Scott Ressler.



Laura Elena Harring, Naomi Watts y Lynch en el plató durante el rodaje de *Mulholland Drive*, c. 1999. Fotografía de Scott Ressler.

A mitad de producción de la primera temporada de *Twin Peaks*, Lynch cenó una noche con Tony Krantz y mencionó la idea de una serie titulada *Mulholland Drive*. «El plan era que, si *Twin Peaks* tenía éxito, la segunda temporada acabaría con la llegada de Audrey Horne (Sherilyn Fenn) a Los Ángeles para intentar abrirse camino en Hollywood —contaría Krantz—. Esa historia ya la habría contado en una película estrenada ese verano (*Mulholland Drive*) que habría funcionado como episodio piloto de una serie de televisión para el otoño sobre las incursiones de Audrey Horne en el mundo del espectáculo. Eso implicaba un baile entre el cine y la televisión, algo que nadie ha hecho a fecha de hoy, pero David podría haberlo conseguido.» Conmemoraron el momento en el Muse estampando sus firmas en un salvamanteles que luego Krantz pegó en la puerta de su nevera.

Durante este período Neal Edelstein empezó a tener un papel más destacado en la vida profesional de Lynch. «Hacia 1998 yo trabajaba en la oficina de David todos los días, diseñando su página web y produciendo proyectos más pequeños, y me di cuenta de que nadie echaba un vistazo siquiera a los guiones y los libros que llegaban sin cesar —contaría—. Empecé a hojearlos y a ponerme en contacto con las personas que los habían enviado, y al final le dije a David: “¿Por qué no montamos una productora? Ahí tienes oportunidades para ser

productor ejecutivo, y yo me encargaré de leer el material y de reunirme con todo el mundo”. Yo sabía que había gente que quería hacer negocios con David y en ese momento él no tenía representante, de modo que lanzamos Picture Factory. La idea era supervisar la página web, los nuevos medios de comunicación y el equipo técnico. Yo promovería proyectos que David podría llevar adelante como productor ejecutivo, y Mary y yo produciríamos sus películas, y todo estaría bajo un mismo techo.»

A Lynch se le presentaron muchas oportunidades, pero dejó pasar casi todas. Le propusieron dirigir *American Beauty*, que acabó dirigiendo Sam Mendes en 1999, y le ofrecieron los derechos de la novela *Huérfanos de Brooklyn* de Jonathan Lethem, que también rehusó. Hoy Lynch no se acuerda de ninguno de esos proyectos. También le pidieron que dirigiera el remake estadounidense de la película de terror japonesa *The Ring*; Lynch tampoco lo recuerda, y Edelstein acabó produciendo la película que protagonizó Naomi Watts.

Después de las experiencias de *En el aire* y *Hotel Room*, Lynch se había desentendido de la televisión, pero hacia finales de los noventa Krantz y Edelstein le animaron a replantearse continuar. «Una noche tuvimos una reunión en el patio del Orso y David accedió a llevar adelante *Mulholland Drive* —recordaba Edelstein—. Hacía varios años que tenía la idea en la cabeza, pero fue necesario que reposara allí un tiempo.»

Como siempre ocurre con Lynch, ya estaba ocupado en otros proyectos cuando asistió a esa cena en el Orso, y se disponía a rodar el largometraje *Una historia verdadera* (*The Straight Story*). Producida por Mary Sweeney, quien también participó en el guion, estaba basado en la historia real de Alvin Straight, un veterano de setenta y

tres años de la Segunda Guerra Mundial que recorrió casi cuatrocientos kilómetros montado en un tractor cortacésped John Deere de 1966 para ir a ver a un hermano del que no había sabido nada en mucho tiempo y que había sufrido un infarto.

«Leí sobre Alvin Straight cuando hizo su viaje en el verano de 1994 —recordaba Sweeney—. Salió en todos los medios de comunicación, y como soy del Medio Oeste me llamó especialmente la atención. Cuando intenté obtener los derechos de la historia, me enteré de que Ray Stark los había adquirido pero no estaba haciendo nada con ellos, de modo que decidí seguirle la pista. Pasaron cuatro años y Stark dejó que los derechos vencieran; entretanto, en 1996, Alvin murió y los derechos volvieron a manos de sus herederos. Me desplazé hasta Des Moines para verlos y conseguí los derechos, y en abril de 1998 empecé a trabajar en un guion con un amigo de Wisconsin llamado John Roach.

»No estábamos escribiendo el guion para David (él lo dejó muy claro) y yo nunca intenté persuadirlo para que lo dirigiera, pues eso habría ido en mi contra —continuó Sweeney—. “Es una idea interesante pero no va conmigo”, me dijo. Cuando le di el guion en junio de 1998 solo fue para saber su opinión, y le tocó una fibra sensible. No me sorprendió que respondiera a él, porque, al igual que *Twin Peaks*, refleja la idiosincrasia de un pueblo pequeño, y hay ternura, y en todas sus películas hay ternura. Pero esta ternura era más dulce, de modo que me sorprendí cuando dijo: “Creo que debería hacerla yo”.»

Los elementos de la película enseguida empezaron a encajar, y ya estaba en fase de preproducción cuando en agosto de 1998 Lynch y Krantz —que ya había dejado la CAA para dirigir Imagine Television — presentaron *Mulholland Drive* al presidente de la ABC

Entertainment, Jamie Tarses, y al alto ejecutivo Steve Tao. (En esa época, Imagine Television producía programas en asociación con la Walt Disney Company, que era propietaria de la ABC.) En su resumen de dos páginas Lynch contaba la historia de una guapa actriz que sufre amnesia tras un accidente automovilístico en Mulholland Drive. A la ABC le gustó e invirtió 4,5 millones de dólares en el episodio piloto, y la Touchstone Television de Disney puso los 2,5 millones restantes, con la condición de que Lynch filmara un final cerrado. Buena Vista International de Disney tenía previsto recuperar la inversión lanzando *Mulholland Drive* como un largometraje en Europa.

Completados todos los preparativos, Lynch se dirigió al Medio Oeste para rodar *Una historia verdadera*, que acabó a finales de octubre. Al volver a Los Ángeles, se sentó a escribir *Mulholland Drive*. «David se proponía escribir él solo su guion, pero Tony quería que se buscara a alguien que lo orientara y contrató a Joyce Eliason —contó Edelstein—. David se reunió con ella unas cuantas veces, pero al final lo dejaron porque él insistió en escribirlo solo. Ella casi no había participado, y el guion original fue asombroso. David sabía adónde se dirigía la historia y ya tenía la primera temporada totalmente trazada. Era sin duda un homenaje a Hollywood, pero su fascinación por Sunset Boulevard como la calle de los sueños rotos está sin duda presente en ella.»

El 4 de enero de 1999 Lynch presentó a la ABC un guion de noventa y dos páginas, y al día siguiente Tarses y Stu Bloomberg (que entonces era copresidente de ABC Entertainment Television Group) llamaron a Krantz para comunicarle que daban luz verde al proyecto. Se esperaba que *Mulholland Drive* pudiera estrenarse como parte de la programación de otoño de la ABC. La cadena de televisión

había encargado siete episodios piloto y solo podía escoger tres o cuatro, pero la serie de Lynch parecía un sólido aspirante.

Dos semanas después Tarses y Bloomberg convocaron una reunión en una sala de conferencias de la ABC a la que asistieron representantes de la cadena, Imagine y la productora de Lynch con el fin de intercambiar «opiniones». Eran veinte personas en total y Lynch estuvo presente, pero no quiso dar mucha información sobre lo que se proponía hacer con la serie. Esta clase de reuniones nunca le han gustado. Solo quería hacer la película que tenía en la mente.

El argumento de *Mulholland Drive* es complejo, pero cobra sentido si se tiene en cuenta que la vida no se desarrolla en una línea clara y recta. Todos barajamos recuerdos, fantasías, deseos y sueños del futuro mientras nos movemos a través de lo que realmente ocurre a nuestro alrededor en el transcurso de un día. Esas zonas de la mente se unen y se separan, y *Mulholland Drive* tiene una lógica fluida que refleja esas múltiples capas de conciencia. Asimismo explora una variedad de temas, entre ellos las esperanzas y los sueños rotos de los jóvenes creativos; lo que el negocio del cine hace con la gente y los diabólicos intermediarios del poder que intentan controlar a los artistas que trabajan en él; y una obsesión erótica que degenera en un odio asesino. La ciudad de Los Ángeles también es un tema que está presente en la película, que se rodó en el sur de California.

Durante la realización de *El hombre elefante*, Lynch hizo un dibujo para Mel Brooks en el que aparecen las palabras «City of Dreams», la ciudad de los sueños, en suaves pasteles grises, y así es como él ve la ciudad. Impregnada de una somnolienta sensualidad teñida de corrupción, Los Ángeles es una ciudad de extremos que va de la miseria más absoluta al éxito más delirantemente glamuroso, y es un lugar para soñadores. A Lynch le fascina *El crepúsculo de los dioses*

de Billy Wilder, entre otros motivos, porque encarna en gran medida eso, y en *Mulholland Drive* vemos varios guiños a esa película; sale una toma de la entrada de los Paramount Studios por la que pasa Norma Desmond, y en el aparcamiento hay un coche idéntico al que apareció cincuenta años atrás en la película de Wilder.

Mulholland Drive transcurre en un marco temporal indefinido donde elegantes edificios de pisos antiguos con patios exuberantes y paredes interiores ligeramente curvadas coexisten con lúgubres cafeterías con roñosos teléfonos de pago. Varias escenas se filmaron en una cafetería de la esquina de Sunset con Gower que antaño había sido el Copper Penny, donde en los años veinte se veían por las mañanas largas hileras de extras haciendo cola para trabajar en una de las numerosas películas del Oeste que se produjeron en esa época. Las calles de Hollywood están llenas de sueños, pero también de cosas inquietantes y perturbadoras.

«David siempre quiere probar cosas nuevas y experimentar — comentó Deming refiriéndose a la atmósfera que se creó en *Mulholland Drive*—. Cuando descubrimos algún artilugio extraño y novedoso, siempre se lo enseñamos y él lo planta en su cerebro y entonces comienza a pensar dónde utilizarlo. Hay una serie de dispositivos luminosos que solo llevamos al plató cuando trabajamos con David, y uno de ellos es una máquina de iluminación. De hecho, las tenemos de distintos tamaños: hay una gigante para los exteriores nocturnos, y una pequeña para interiores que durante un segundo lo hace desaparecer todo.

»Nunca puedo prever qué querrá David con solo leer el guion — continuó Deming—. Hay una escena en la que Rita pronuncia por primera vez las palabras “Mulholland Drive”, y David nos dijo que, a pesar de estar en una habitación mientras las decía, debíamos crear

la sensación de que pasaba una nube por delante del sol. Esa es la clase de indicación sobre la iluminación que solo recibirás de David.»

Mulholland Drive es una película de gran envergadura si se tiene en cuenta el presupuesto, y fue necesario crear unos cuantos platós. El diseñador de producción Jack Fisk dijo que «no fue fácil tratar con ABC Disney, y no quisieron darnos el dinero para empezar a rodar. Me reuní con el equipo de construcción de Disney y les pedí que construyeran el plató principal, que era el apartamento de Betty, y ellos me respondieron: “Nuestros expertos no pueden hacerlo con tan poco dinero”. “Pero yo sí”, repliqué. Tardaron seis semanas en darme el visto bueno, de modo que solo contamos con cuatro semanas para construir el plató, y ellos dijeron: “Podéis construirlo a ese precio, pero sin horas extra ni más mano de obra”. Nos lo pusieron casi imposible.

»David dibujó en una bolsa de papel un sofá para el apartamento de Betty, e hizo un boceto del apartamento en sí, pero cuando los miré, no los entendí —añadió Fisk riéndose—. Y, cómo no, también construyó la pequeña caja azul que forma parte de la historia».

A Lynch no le interesa mucho saber qué actores están en boga en un momento determinado, y Johanna Ray sabe que prefiere trabajar con relativos desconocidos. Con eso en mente se puso a buscar actrices para los dos personajes clave de la historia: una rubia inocente llamada Betty y Rita, una morena sensual.

«A la hora de escoger a una actriz, esta tiene que poseer un aire de misterio por encima de todo —señaló Ray—. En lo que va de *Terciopelo azul* a *Carretera perdida*, él a menudo asignaba un papel basándose en una foto, pero a partir de *Mulholland Drive* empezamos a trabajar de otro modo. Después de revisar todas las fotos y de haber escogido a un actor, me pidió que lo grabara teniendo una conversación conmigo. “Quiero tener la sensación de que estoy en la

habitación con ellos, que los estoy conociendo”, me dijo. De vez en cuando escogía a alguien para un papel y yo le decía “David, no creo que esta persona sepa actuar”, pero eso no lo detenía si tenía un buen presentimiento sobre la persona en cuestión.»

A Laura Elena Harring la escogió para el papel de Rita tras una sola reunión. Harring es una actriz mexicana-estadounidense cuya carrera cinematográfica arrancó en 1985 al ser coronada Miss Estados Unidos, e hizo su debut en el cine con la película de terror *Noche de paz, noche de muerte 3* (1989). Apareció en seis películas más antes de conocer a Lynch, y en una de ellas trabajó con el actor Eric Da Re.

«Conocí a la madre de Eric, Johanna Ray, y ella me llevó al estreno de *Twin Peaks: Fuego camina conmigo* —recordaría Harring—. Me presentó a David, y me pareció muy tímido, no le gusta ser el centro de atención, y recuerdo que pensé: ¡Qué guapo es! Unos años después, el lunes 3 de enero de 1999, para ser exactos, Johanna me llamó y dijo: “David quiere conocerte. ¿Puedes venir ahora mismo?”. Con la emoción tuve un pequeño accidente de coche por el camino, y cuando llegué a su casa y se lo comenté a Gaye Pope, ella me preguntó: “¿Has leído el guion? Tu personaje tiene un accidente al comienzo de la historia”. Y pensé: Aquí hay algo de magia. Entré, y David me miró y dijo: “Bien, bien”. Y yo empecé a reírme como una boba.

»Todas las mujeres sienten que quieren a David —continuó Harring—. Es para morirse de guapo, y cuando te sonrío es como si el sol te envolviera. Es encantador, carismático y gracioso, además de un genio, y nos unía algo especial: todos creen que hubo algo entre nosotros, pero nuestro vínculo era platónico y espiritual. La amabilidad de David realmente me impresionó. La señora encargada de mi vestuario me envió una carta pidiéndome que adelgazara, y

cuando se lo comenté a él, me dijo: “¡No pierdas ni un kilo, Laura!”. Hizo que me sintiera bien tal como era y eso me dio la confianza que necesitaba para hacer el papel de Rita. Un día estábamos en el plató y [la actriz] Ann Miller quiso entrar para recoger algo que se había dejado. David detuvo lo que estábamos haciendo mientras la esperábamos, y cuando ella se fue, él exclamó: “¿No es un encanto?”. Sentía un gran respeto por ella y su comodidad era lo primero.»[1]

Lynch llegó justo a tiempo para Naomi Watts, que obtuvo el papel de Betty. «Llevaba diez años haciendo audiciones sin que me surgiera una oportunidad real, y acarreaba todos esos años de rechazos como una herida que no me abandonaba —confesó Watts—. Entraba en esas salas tan desesperada e impetuosa, intentando siempre ofrecer una imagen nueva, que no me extraña que nadie me contratara. ¿Qué quieres? ¿Quién debo ser? Dime lo que necesitas y seré eso. No me estaba yendo bien. Johanna Ray me había entrevistado varias veces, pero nunca me había dado ningún papel; y un buen día me llamó mi agente para decirme que David tenía interés en conocerme.»[2]

Watts vivía en Nueva York entonces y al día siguiente voló a Los Ángeles. «Entré en la sala de audición y allí estaba David, irradiando luz como no he visto hacerlo a nadie —recordaba—. Noté que su mirada era sincera y llena de interés. Yo no sabía nada del papel para el que me presentaba y eso jugó en mi favor, porque no tuve la sensación de que tenía que ser otra persona... podía ser yo misma. Me hizo algunas preguntas, y en medio de una larga respuesta me interrumpí y le dije: “¿Realmente quieres hablar de esto?”. “¡Sí, cuéntamelo!”, me contestó. Tuve la sensación de que éramos iguales y que se interesaba por mí, y me sorprendió porque nunca me había

sucedido. Yo no creía en mi talento en ese momento, tenía la autoestima por los suelos, de modo que no salí de allí dando puñetazos al aire, pero sí con la sensación de que había pasado algo increíble, y agradecí la experiencia.»

«Yo acababa de bajarme del avión y debía de tener un aspecto horrible el día que nos conocimos, y al día siguiente recibí una llamada y me pidieron que regresara a su casa —continuó Watts—. Me dijeron que me maquillara y me pusiera un poco más glamurosa, y pensé: Oh, no, jamás lo conseguiré; quiere una supermodelo. Pero me arreglé el pelo y me puse un vestido ceñido, y es evidente que él vio algo que buscaba. Cuando por fin leí el guion, no podía creer hasta qué punto la historia de Betty se parecía a la mía, y pensé: Dios mío, sé cómo hacer este papel. No sé si Johanna le había contado a David el tiempo que llevaba intentando abrirme camino, pero él sin duda explotó esa parte de mí.»

«No creo que él hubiera visto siquiera algo de lo que yo había hecho —añadió—. David se deja guiar por su instinto y es todo intuición, y puede sacar una interpretación de cualquiera. A veces se vuelve hacia algún miembro del equipo de rodaje y le dice: “Toma, ponte este traje”, y para cuando ellos se dan cuenta están recitando páginas de diálogo.»

El papel de Adam Kesher, el protagonista de la película, lo encarna Justin Theroux, quien recordaba: «Johanna Ray me llamó y dijo: “David tiene interés en conocerte, a ser posible hoy”. Vivo en Nueva York, de modo que volé al día siguiente, y cuando me dirigía a mi hotel, me llamaron de la productora y dijeron: “¿Por qué no vienes directamente a la casa?”. Yo era un gran admirador de David Lynch, pero no sabía qué aspecto tenía ni cómo se conducía, y abrió él mismo la puerta con una camisa blanca con botones en las puntas del

cuello y esa mata de pelo en punta, y me pareció de un encantador que desarmaba. Lo primero que me llamó la atención fue su sonrisa efusiva y su manera de hablar única. Es muy entrañable. Nunca he pasado un mal rato con él».[3]

En su última aparición en la pantalla, Ann Miller interpreta a una casera excéntrica y franca que se llama Coco. Antes de hacer la película, Gaye Pope se sentó en una ceremonia de los Oscar detrás de Miller y luego le habló a Lynch con entusiasmo de lo carismática que era. Lynch memoriza esa clase de información. En la película también aparecía en un cameo memorable Monty Montgomery, que no había actuado nunca.

«Cuando David firmó el contrato con Ciby 2000 ya no hubo espacio para mí, así que, aunque siempre hablábamos de lo que estábamos haciendo, no volvimos a trabajar juntos —comentó Montgomery—. Pero seguimos teniendo una relación amistosa y él venía por casa con regularidad.

»A finales de 1998 mi mujer y yo no mudamos a una isla de Maine, y al cabo de varios meses David empezó a llamarme. “Quiero que hagas un papel que he escrito para ti”, me dijo. “Olvídalo”, le respondí, “no voy a hacerlo”. Pero él no paraba de llamar y me decía: “Pronto empezaremos a filmar”, y yo replicaba: “¡No cuentes conmigo! No soy actor y no entra dentro de mis planes serlo”. Luego empezó a llamarme el director de producción para preguntarme: “¿Qué día puedes estar aquí?”. Hacían cambios constantemente en el calendario para acomodarse a mis planes, y llegaron a programar una noche entera para filmar mi personaje. Hubo un momento en que yo ya no podía decir que no. No abrí el guion hasta que subí al avión, y Johanna Ray y Justin Theroux se sentaron conmigo y me ayudaron a memorizarlo. Justin trabajó mucho la escena conmigo y estuvo

estupendo, así que me quito el sombrero ante él y ante Johanna.»

Theroux recuerda vívidamente el rodaje de la escena. «Recuerdo que la misma noche que filmamos esa escena fui al camerino de Monty para conocerlo, y él me estrechó la mano. Cuando le pregunté si quería ensayar su diálogo, me respondió: “No, no hace falta, me lo sé bastante bien”, y pensé: ¿Se ha mirado su papel o se lo ha aprendido? Ya en el plató, David dijo “Acción”, y Monty pronunció las primeras palabras de su diálogo y se quedó paralizado, de modo que me pegué las frases en el pecho y en la frente, y David filmó a Monty por encima de mi hombro. Trabajamos la escena durante un rato hasta que David dijo: “Corten, a por otra”, y me acerqué a él y le pregunté: “David, tal vez tendríamos que rodarla de nuevo porque la actuación de Monty ha sido algo acartonada. Muy inexpresiva”. Y él respondió: “No. Ya lo tenemos y lo ha hecho genial”. Y, claro está, luego la vi, y el personaje de Monty es el personaje más perturbador de la película.»

También sale en la película la supervisora del guion Cori Glazer, y ella es la primera sorprendida. «El guion ya estaba escrito y en él no había ninguna Dama Azul —recordaba ella refiriéndose a la mujer misteriosa que interpreta en la película—. Luego llegamos a ese bonito teatro antiguo del centro de Los Ángeles, y David se fijó en el palco que había sobre el escenario. Aquel día tardaron mucho en montar la iluminación y en un momento dado alguien me dijo: “Cori, David está buscándote”, de modo que entré corriendo y dije: “¿Sí, David?”, y él se me quedó mirando, que es algo que no suele hacer, y dijo: “No importa”. Volví al trabajo y diez minutos después me llamó de nuevo, me apartó el pelo de la cara y volvió a mirarme fijamente. Luego gritó: “¡Que vengan maquillaje y vestuario!”. La encargada del vestuario entró corriendo y él le preguntó: “¿Cuánto tardas en teñir un

pelo de azul? ¿Cuánto te llevaría hacer un gran cardado azul?”. Luego apareció la encargada de vestuario y él le dijo: “¿Para cuándo podrías tener un traje victoriano?”. Ella respondió: “Necesito saber para quién es”, y él respondió: “Para Cori, pero aún no se lo he dicho”. Y yo exclamé: “¡David! ¡Pero si no sé actuar! ¡Me pongo muy nerviosa!”. Él me puso una mano en el hombro y me dijo: “Estás con tu colega Dave. Lo harás bien”.» Y lo hizo bien. En cuanto a si el personaje de la Dama Azul encaja en la historia, Glazer respondió: «La frase favorita de David es: “No me importa... ¡es algo modular!”».

El rodaje empezó a finales de febrero de 1999, y Edelstein lo recordaba como una «experiencia genial y alegre. Hay una secuencia en un hotel en la que a una mujer le alcanza una bala que atraviesa una pared, y rodando algo así te matas de risa —añadió—. Todos se reían. Había como unas treinta personas apiñadas alrededor del monitor y todas se reían viendo la obra mágica de David».

Lynch es capaz de lograr mucho con muy poco, pero a veces necesita mucho; un buen ejemplo es el espectacular accidente de coche con que empieza *Mulholland Drive*. «Ese accidente automovilístico tal vez sea lo más peliagudo que David y yo hemos hecho juntos —comentó Gary D’Amico—. Nos llevó tres días preparar esa toma. Teníamos una grúa de treinta metros en Griffith Park y un coche sujeto a un peso de dos toneladas y media que dejábamos caer de la grúa, y eso era lo que hacía que el coche saliera disparado. Era un plan disparatado, y, cómo no, solo tuvimos una oportunidad para grabar esa toma.»

«Yo dormía en el camerino mientras ellos hacían los últimos preparativos para esa escena —recordaba Haring—, y cuando David vino a despertarme, dijo “Laura, necesitamos que te ensucies. Creo que lo más fácil es que ruedes por el suelo», y se tumbó y se puso a

rodar para enseñarme lo que quería que hiciera. Rodamos esa escena en enero a las cuatro de la mañana y fuera hacía unos nueve grados. Yo llevaba un pequeño vestido de tirillas finas, pero David estaba allí fuera con un traje de esquí. ¡Llevaba uno de esos monos de una sola pieza!»

En marzo de 1999 el rodaje estaba tocando a su fin, y los ejecutivos de la ABC de entrada se emocionaron con los copiones. Luego empezaron a ponerse nerviosos. Les pareció que el ritmo era muy lento y que Watts y Harring eran «un poco mayores». Lynch empezó a recibir notas puntillosas del departamento de moral y buenas prácticas en relación con las palabrotas, las imágenes de heridas de bala, las heces de perro y el tabaco. Pero a Lynch se le da bien dejar de escuchar esta clase de estática y se limitó a seguir trabajando, y se pasó el mes de abril mezclando la banda sonora en el estudio de su casa. A final de mes envió a Tarses y Bloomberg un montaje de dos horas y cinco minutos de duración; al recibirlo, ellos respondieron inmediatamente que había que reducir el metraje a ochenta y ocho minutos. La noche siguiente Tony Krantz se presentó en la casa de Lynch con dos botellas de Lynch-Bages, y una lista de unos treinta puntos de Steve Tao.

«Creo que, en cuanto lo vieron, supieron que no lo iban a emitir — especuló Sweeney—. Para empezar, tenía que durar una hora y David no se ajustó al tiempo de emisión. Aun así Tony acudió con hojas de comentarios, y creo que David tuvo la sensación de que le decía: Tienen razón, porque argumentaba con mucha pasión por qué debíamos hacer los cambios que nos pedían. David puso objeciones a todo, pero cuando Tony se marchó nos quedamos levantados e hicimos lo que ponía en las hojas, y redujimos el episodio piloto a ochenta y ocho minutos y se lo entregamos.»

En retrospectiva, Krantz cree que él hizo lo que tocaba. «Después de ver *Mulholland Drive*, le dije a David la verdad —comentó—. Le dije: “No es tan buena y es lenta, y estoy de acuerdo con los puntos de la ABC”. En muchos aspectos eso reventó la burbuja de nuestra relación, porque para David siempre era estás conmigo o contra mí. Y en ese caso yo no lo estaba.

»Tal vez me equivoqué al intentar conseguir una versión de *Mulholland Drive* aceptable para todos —continuó Krantz—. Pero la falta de disposición de David para transigir y entenderse con Mark Frost, y formar un vínculo contribuyó en parte a la muerte de *Twin Peaks*. David cubre el lado artístico, pero no tiene la pieza que garantiza el éxito en la industria del espectáculo, que es una comunidad de colaboración. No puedes ganar y vencer en el negocio del espectáculo. La ciudad está plagada de gente que lo ha intentado.»

De más está decir que nadie del bando de Lynch creyó justificada la respuesta de la ABC ante el episodio piloto. «Los puntos eran ridículos y tan políticamente correctos que se cargaron todo el sentido de la creatividad de la obra —comentó Edelstein—. ¿Por qué dar luz verde a un episodio piloto de David Lynch si luego no quieres su visión? Era como si dijeran: ¿En serio? En el guion original Justin Theroux tenía un jardinero asiático que era una fuente de sabiduría zen, pero la ABC consideró que era un estereotipo racista y tuvo que suprimirse.»

«En el plató había un ambiente tan alegre y divertido que parecía un campamento de verano —recordaba Theroux— y nos quedamos destrozados cuando no seleccionaron la serie.»

Lynch se enteró oficialmente de que la serie no iba a tirar adelante a mediados de mayo, cuando salía hacia el aeropuerto rumbo a

Cannes con *Una historia verdadera*, y ha admitido que sintió una oleada de euforia. El montaje tal como estaba entonces había sido una escabechina y fue un alivio enterarse de que tendría una muerte silenciosa. La ABC cedió el espacio de *Mulholland Drive* a *Wasteland*, una serie sobre seis amigos universitarios de unos veinte años que se van a vivir a Nueva York e intentan encontrarse a sí mismos. La serie se estrenó el 7 de octubre de 1999, y una semana después, el 15 de octubre, se estrenaba *Una historia verdadera* en los mejores cines de todo el país. *Wasteland* fue cancelada después de tres episodios.

Como ha dicho Lynch, *Mulholland Drive* hizo el recorrido que necesitaba y no hay duda de que al final triunfó: su resurrección fue impulsada por su viejo amigo Pierre Edelman.

«Ciby había desaparecido cuando rechazaron el episodio piloto de *Mulholland Drive*, y Pierre estaba en StudioCanal —contaría Sweeney—. Fue él quien elaboró el acuerdo y allanó todos los escollos para que se convirtiera en una película. Las situaciones imposibles que nadie es capaz de resolver son como una droga para Pierre, que es como un terrier que agarra todo lo que está a su alcance y no lo suelta, y logró que Alain Sarde se hiciera cargo de *Mulholland Drive* en StudioCanal. La ABC no la quería y la tenía en un estante, de modo que se ofrecieron encantados a vender el negativo.»

Edelman describió *Mulholland Drive* como una experiencia compleja. «Hasta muchos meses después de lo ocurrido con la ABC David no me habló del episodio piloto —contó Edelman, que persuadiría a Sarde para que comprara el piloto por siete millones de dólares para Le StudioCanal Plus, una filial cinematográfica de un canal de pago francés que ha financiado varias películas

independientes estadounidenses—. Pero cuando él por fin me habló de ello, dijo: “No quiero volver a oír hablar de él”. Le pedí permiso para ver el episodio piloto y accedió, pero insistió en que no quería volver a tener nada que ver con él. Lo vi, y entonces le dije que estaba convencido de que sería un magnífico largometraje.»

«En ese momento no supe ver todos los problemas que me esperaban —continuó Edelman—. Tuve que reunir cuatro millones de dólares, y la mayor parte se fue en adquirir de nuevo los derechos. Luego fue necesario pasar de los veinticinco fotogramas por segundo de un episodio piloto de televisión a los veinticuatro por segundo del cine. También tuve que conseguir que todos los miembros del reparto y del equipo de rodaje firmaran un acuerdo según el cual accedían a que la película se estrenara en el cine. Mary Sweeney manejó todas esas negociaciones al principio y algunas de ellas fueron complicadas. Habían trabajado en un episodio piloto de televisión por mucho menos de lo que les habrían pagado por un estreno de cine, y algunos insistieron en cobrar un extra. Y, por supuesto, necesitábamos dinero para rodar el metraje necesario para convertirlo en un largometraje.»

Sarde accedió a invertir dos millones más para cubrir el rodaje de las tomas adicionales; sin embargo, Lynch seguía teniendo dudas acerca de retomar el proyecto. Habían desmontado de mala manera los platós y estaban dañados, Disney había perdido todo el vestuario y los accesorios, y él aún tenía mal sabor de boca por el desastre en que se había convertido la serie. Su reticencia a seguir adelante con la película acabó con su relación con Krantz.

«*Mulholland Drive* había supuesto una inversión de siete millones de dólares para Disney, y cuando Pierre Edelman acudió a mí y me dijo “Puedo conseguir que Canal se la compre a Disney”, me pareció

genial —dijo Krantz—. Pero justo antes de cerrar el trato, David dijo: “No quiero hacerlo”. Le pregunté por qué y dijo: “Destruimos los platós”. Y repliqué: “¿Qué quieres decir? Ni siquiera tienes el guion de lo que vas a rodar, ¿de qué platós estás hablando?”. La cosa estaba allí muerta de asco por lo que me parecía una excusa absurda y cobarde, y me enfadé. Sabía que había dinero en ello para Brian [Grazer], para Ron [Howard] y para mí, y pensé que David se estaba portando como un crío. Yo había arriesgado mucho para que Disney comprara el piloto, y mi relación con ellos estaba en juego, de modo que conseguí que Disney dijera “Te demandaremos para obligarte a hacerlo”, y ese fue el fin para David y para mí. Y no lamento haber hecho lo que hice.»

«Pero ¿preferiría tener a David Lynch en mi vida? Desde luego que sí —añadió—. David es fiel a sí mismo, y es humilde, gracioso, tierno, astuto y brillante, y tiene el mismo optimismo inocente y la misma integridad que el día que lo conocí. El éxito no lo ha cambiado en absoluto. Lo echo de menos, y le escribí una nota para disculparme por lo que hice, y en ella le decía que esperaba que me perdonara y que algún día pudiéramos trabajar juntos de nuevo. Me dijo que me perdonaba, pero no dejó la puerta abierta para volver a trabajar juntos, y lo entiendo.»

Puede que Lynch haya perdonado a Krantz, pero la mayoría de los colegas de Lynch no han olvidado el asunto. «Fue repugnante que Tony amenazara con demandar a David —dijo Edelstein—. David funciona con reglas de la vieja escuela... o mejor dicho, con una regla de oro. Miras a alguien a los ojos y le estrechas la mano, y le dices: Esto es lo que voy a hacer, y eso es lo que haces. No necesitas abogados ni amenazar a la gente con pleitos. Los que lo hacen cuando no consiguen lo que quieren son como niños con rabietas.»

Rabietas aparte, las negociaciones para llevar a cabo el proyecto siguieron avanzando antes de que Lynch tuviera resuelto cómo transformar el episodio en una película: un día a las seis y media de la tarde se le ocurrió, y hacia las siete ya sabía cómo acabar la historia. A partir de ese momento empezó a emocionarse y se puso en contacto con Haring y Watts.

«Cuando la ABC desechó la serie, pensé: Genial, estoy en el único proyecto de David Lynch que nunca verá la luz y vuelvo a mi lucha —contaría Watts—. Pero luego lo llamaron de Canal Plus y le dijeron “Queremos volver a comprarla y convertirla en un largometraje”, y David escribió dieciocho páginas en las que introducía el personaje de Diane. Recuerdo que leí esas dieciocho páginas mientras iba a su casa y pensé: Santo cielo, es increíble. No podías pedir un personaje más excitante, y el hecho de que Betty y Diane sean tan distintas... no consigues dos papeles como esos en una carrera, y menos en una sola película.»

«Después de todo un año oyendo a David decir “*Mulholland Drive* está muerta y nadie la verá”, nos llamó a Naomi y a mí para que fuéramos a su casa —recordaba Haring—. Nos hizo sentar, Naomi a su derecha y yo a su izquierda, y nos dijo: “*Mulholland Drive* será una película internacional... ¡pero habrá desnudos!”.»

Gran parte de las secuencias que Lynch añadió durante los diecisiete días de rodaje, que comenzó a finales de septiembre y acabó a principios de octubre, no habría funcionado en una cadena de televisión. En el piloto original Betty y Rita conspiraban amistosamente, pero tal como se desvela en una gráfica escena de sexo, en el largometraje son amantes. «David acertó al añadir la escena de amor, pues es una de las piezas clave de la historia, pero resultó duro —contó Haring—. Yo estaba nerviosa y me sentía muy

vulnerable cuando salí al plató, y entonces David me dijo: “Laura, ¿qué te preocupa? El plató estará oscuro”. Era de noche, además, así que me relajé, y cuando llegó la última toma, él dijo “Aumenta, Pete”, lo que significa aumentar las luces, de modo que todo se veía mucho mejor. Pero él me aseguró que no mostraría detalles, y yendo contra los deseos de todos desenfocó mi vello púbico porque me había dado su palabra de lo que haría.»

Considerablemente más dura que la escena de amor entre Watts y Haring es la desgarradora escena en la que Watts se masturba llorosa. «David suele lograr cosas en una sola toma, hará tres como mucho, pero a Naomi se la hizo repetir al menos diez veces — recordaba Glazer—. Hacia la décima toma ella estaba enfadadísima, y creo que le hizo repetir tantas veces esa escena porque quería que estuviera totalmente hecha polvo, y era necesario hacerle pasar por eso para que llegara a ese punto.»

Watts tiene recuerdos vívidos del rodaje de la escena. «Ese día tenía el estómago mal de lo aterrada que estaba —recordaba—. ¿Cómo te masturbas delante de todo un equipo de rodaje? Intenté convencer a David de dejarlo para otro día, y él respondió: “No, Naomi, puedes hacerlo. Ve al lavabo y estarás bien”. Quería desesperación furiosa e ímpetu, y cada vez que la cámara me enfocaba de cerca yo decía: “¡No puedo hacerlo, David, no puedo!”. Y él respondía “No pasa nada, Naomi”, y dejaba las cámaras rodando, y eso me hacía enfadar. Me estaba forzando, pero lo hacía con suavidad.»

No hay ninguna duda de que gran parte de la genialidad de *Mulholland Drive* está en la habilidad de Lynch para llevar a los actores a lugares donde nunca han estado. «Naomi dice las mismas palabras en dos escenas, y el resultado es totalmente distinto —

observó Deming—. Es como una clase magistral de dirección.»

Lynch consiguió lo que quería durante el rodaje, pero a Edelman le pareció que aún no estaba fuera de peligro. «Mientras David montaba la película, me pidió que fuera a su estudio para ver un corte de una sección, y al irme de allí me eché a llorar —confesó—. Y pensé: Esto es catastrófico. Nadie querrá ver esta película. Me pareció que debía pedir una segunda opinión, de modo que llamé a Alain Sarde, que había firmado el contrato de la película, y le pedí que viniera a Los Ángeles para ver el corte. Acudió al estudio de David y cuando acabó de verlo me dijo: “No entiendo por qué me has hecho venir. Es una obra maestra”.»

Mientras Lynch llevaba a cabo la posproducción de *Mulholland Drive*, añadió un nuevo estrato en su vida: el país de Polonia. «El interés de David por Polonia empezó en febrero de 2000 cuando vinieron esos tipos del Camerimage, que es un festival de cine que se celebra en Polonia —contaría Sweeney—. Vinieron en tropel, unos seis o siete individuos, y parecían algo locos y pasados de rosca, lo que hizo gracia a David. Querían que él asistiera a su festival y no pararon de suplicar y de enviarle material hasta que él accedió.»

Fundado por Marek Żydowicz en Torun en 1993, este Festival Internacional del Arte de la Cinematografía se celebra todos los años durante una semana, y cuando Lynch participó se había trasladado recientemente a Łódź. La Banda del Camerimage —término inventado por Lynch— es un grupo rotatorio de músicos, artistas y cineastas entre los que se encuentran Kazik Suwała, Agnieszka Swoin'ska, Adam Zdunek, Michał Kwinto, Paweł Żydowicz, Kamil Horodecki, Dariusz Wyczółkowski, Mateusz Graj y Ewa Brzoska. «“David Lynch vendrá a vernos algún día”, les decía siempre, y todos me tomaban por loco —recordaba Żydowicz, que sigue dirigiendo el

festival—. Cuando David y yo nos conocimos, yo me encontraba en una encrucijada y los planes del Camerimage no estaban tirando adelante, pero el encuentro con David lo cambió todo.»

«Es como uno de esos gigantes del Renacimiento, capaz de crear enormes frescos —añadió Żydowicz—, y le encantó Łódź, que es una ciudad de secretos oscuros, fábricas derruidas, niebla, sombras, farolas rotas y sonidos inquietantes. Tiene una atmósfera de misterio que evoca un sueño violento donde las cosas tienen una lógica extraña y atrayente.»[4]

Cuando Lynch asistió al festival ese noviembre conoció a Marek Zebrowski, un compositor polaco afincado en Los Ángeles que lleva desde 2000 colaborando con el festival de varias maneras. «David se enamoró de Łódź y empezó a tener toda clase de ideas —dijo Zebrowski—. La atmósfera invernal, las fábricas abandonadas, las opulentas residencias de finales del siglo XIX... todo eso confluyó para crear el hermoso misterio que es la película *Inland Empire*, realizada en los primeros años de su relación con el país. Unos años después de su participación en el festival, el proyecto con Frank Gehry también empezó a germinar.»[5]

El proyecto con Gehry que empezó a germinar era nada menos que un plan general para la reconstrucción del centro de la ciudad de Łódź, que comprendía instalaciones para el festival, una estación de tren reformada, tiendas, hoteles y un museo. A partir de 2005 Lynch trabajó estrechamente con Gehry y el equipo de Camerimage, y obtuvieron fondos de la Unión Europea, el Ayuntamiento y patrocinadores privados. «Los abuelos de Frank Gehry nacieron en Łódź, de modo que para él era un proyecto personal», señaló Zebrowski. Al finalizar el festival de 2000, varios miembros del grupo acompañaron a Lynch a Praga y filmaron un documental en el que

salía trabajando con Angelo Badalamenti en la banda sonora de *Mulholland Drive*.

Al regresar de Praga en enero, Lynch conoció a un nuevo asistente, Jay Aaseng, que trabajaría estrechamente con él durante los próximos ocho años. «Erik Crary, un amigo que había empezado a trabajar para David cuatro meses antes, me llamó para decirme: “Podría haber un puesto para ti” —recordaba Aaseng—. Yo estaba estudiando cine en Madison y acababa de cumplir veintiún años, y poco antes de Navidad Mary Sweeney y Riley vinieron a Madison y nos reunimos en un Starbucks. Luego llamé por teléfono y Mary me dijo: “Hagamos una prueba de seis meses. ¿Cuándo podrías estar aquí?”. “Mañana mismo saldré de aquí en coche”, respondí. Creo que conseguí el trabajo porque le caí bien a Riley.»

«Por aquel entonces David entraba en la casa gris por la mañana, se tomaba algún batido para desayunar y luego se sentaba y repasaba el programa del día con nosotros —continuó Aaseng—. El primer día que me uní a ellos él entró y, de esa forma directa que tiene, se acercó a mí y dijo: “¡Hola, Jay! ¡Me alegro de conocerte, tío! ¡Manos a la obra!”.»[6]

Esa primavera Lynch dio los últimos retoques a un montaje de dos horas veintisiete minutos de *Mulholland Drive*, que acabó siendo una coproducción de Les Films Alain Sarde, StudioCanal y Picture Factory. Krantz aparece en los créditos como productor, pero dice: «Estuve muy poco implicado. David y yo seguíamos hablándonos, y yo iba por el plató, pero entre nosotros había cierta tirantez».

Al final el conflicto entre Lynch y Krantz resultó ser irrelevante, y mereció la pena esperar *Mulholland Drive*. «Creíamos que nunca vería la luz, y un año después David llamó y dijo “Habrá película”, y hubo unos cuantos días más de rodaje —contó Theroux—. Unos

meses después nos invitó a Naomi y a mí a una proyección de la película, y nos quedamos perplejos de lo buena que era. Fue como oír *Sgt. Pepper's* por primera vez. Había tanto que digerir, y planteaba muchos interrogantes, y enseguida quise verla de nuevo.

»Yo conocía el guion pero no sabía qué clase de película era cuando la rodamos, y el producto acabado es totalmente diferente de lo que fue la experiencia de rodarla, lo que habla de la genialidad de David como cineasta. Su uso del sonido y la música, la yuxtaposición de líneas argumentales... hizo un trabajo magistral al crear una atmósfera que jamás habríamos imaginado mientras la rodábamos. Me sorprendió lo oscuro, conmovedor e inquietante que es todo. A veces no puedes identificar si la emoción que estás experimentando es malestar, alegría o tristeza mientras ves *Mulholland Drive*; David es muy hábil creando personajes que soportan múltiples emociones al mismo tiempo. Una de mis escenas favoritas es el monólogo de Patrick Fischler en el Winkie's Coffee Shop sobre una pesadilla que ha tenido. Cuenta su sueño a alguien, luego la escena se traslada fuera, hasta la parte trasera de la cafetería, y aunque estamos en pleno día soleado en Los Ángeles, resulta totalmente aterrador.»

Mulholland Drive se estrenó en mayo de 2001 en Cannes, donde ganó el *Prix de la mise en scène* (premio al mejor director), que Lynch compartió con Joel Coen por *El hombre que nunca estuvo allí*. «Cuando estábamos en Cannes, en la sesión fotográfica para la prensa, los fotógrafos empezaron a corear mi nombre, y mientras subía al escenario pasé junto a David y él dijo: “Campeona” —recordaría Haring—. Lo dijo de una forma que significó mucho para mí.»

El viaje a Cannes fue un momento crucial para Watts. «Durante años no había logrado que nadie me llamara y me mirara a los ojos

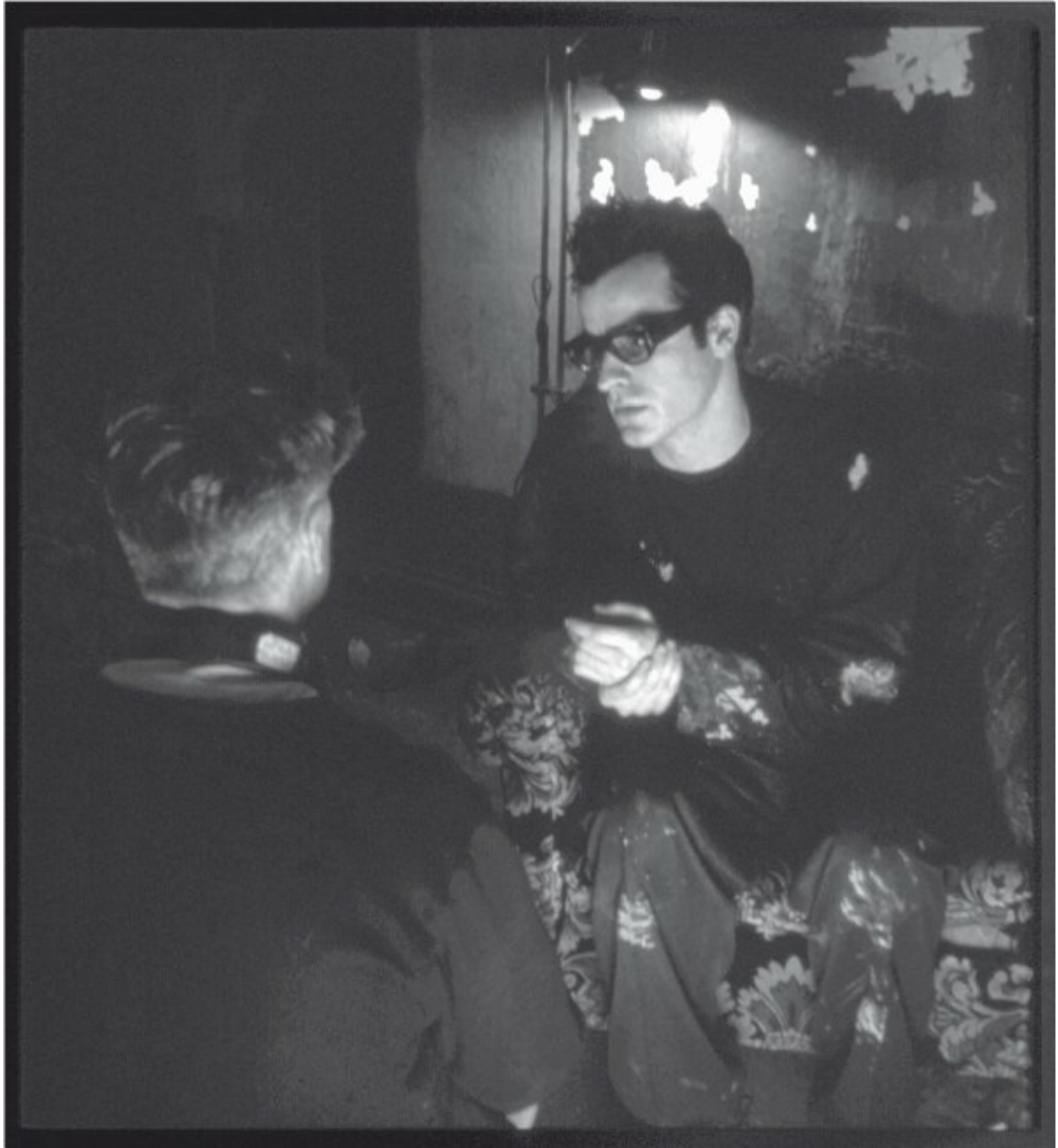
cuando hacía una audición, y allí estaba ahora caminando por la alfombra roja de Cannes —recordaba—. La película recibió una ovación de pie de cinco minutos, y Todd McCarthy escribió una reseña fabulosa en *The Hollywood Reporter* que destacaba mi actuación, y allí empezó todo: de la noche a la mañana mi vida cambió. De pronto tenía a todos los agentes llamándome y enviándome flores, y nunca más tuve que hacer audiciones, y todo se lo debía a David. Literalmente me cambió la vida. He conocido a mucha gente y he trabajado con directores brillantes, pero no hay nadie como él. Es único. Quiere a los actores, y confías en él y estás dispuesto a darle cualquier cosa, todo, y buscas complacerlo. Irradia buena energía y siempre me siento bien cuidada cuando estoy con él.»

Aquel otoño Lynch llevó *Mulholland Drive* al Festival de Cine de Toronto, y las Torres Gemelas cayeron en Manhattan mientras se encontraba en Canadá. Sweeney y él se quedaron temporalmente atrapados allí, y Aaseng especula: «A raíz de aquel acontecimiento le pareció importante compartir la meditación trascendental con el mundo. Creo que pensó que si todo el mundo meditara esas cosas no pasarían, y en ese momento se ofreció a pagar a todos los de la oficina un curso de meditación trascendental».

Ya estaban plantadas las semillas para la Fundación David Lynch para la Educación de la Conciencia y la Paz Mundial que se crearía en 2005. Entretanto, las cosas se encauzaban por fin para *Mulholland Drive*. Universal Pictures la estrenó en Estados Unidos el 12 octubre de 2001 y Lynch fue nominado al Oscar al mejor director. Desde entonces el estatus de la película no ha hecho más que crecer. En una encuesta realizada por BBC Culture en 2016, *Mulholland Drive* fue declarada la mejor película del siglo XXI.



Naomi Watts, Lynch y Laura Elena Harring en el plató de *Mulholland Drive*, c. 1999.
Fotografía de Scott Ressler.



Lynch y Justin Theroux en el plató de *Mulholland Drive*, c. 1999. Fotografía de Scott Ressler.

Hay mucha gente que monta una empresa y gana dinero, pero a mí eso nunca me ha funcionado. Picture Factory fue una idea que me propusieron Mary y Neal Edelstein; el nombre me gustó y organizamos todo el tinglado, pero de un día para otro yo perdí todo el interés. Había que dedicarle tiempo, no era nada divertido, y creo que no llegué a estudiar ninguna propuesta. Me ofrecieron *American Beauty* pero yo ni me enteré; jamás he oído hablar de *Huérfanos de Brooklyn*; y no recuerdo ni siquiera vagamente haber visto el guion de *The Ring*. Neal acabó haciendo esa peli con Naomi Watts, o sea que no le fue mal.

Todo el mundo tiene su propia versión de lo que pasó con *Mulholland Drive*, pero yo no recuerdo ninguna cena en Orso ni ese baile entre películas y los tejemanejes televisivos de los que habla Tony. Sí recuerdo que Tony quiso que yo hiciera algo, y puede que hablara diez minutos con Mark Frost sobre una posible ramificación de *Twin Peaks* que se titularía *Mulholland Drive*. Pero no llegó a concretarse, y lo único que recuerdo es que iba a llamarse

así y que iría de una chica que aterrizaba en Hollywood. Tony siempre quería que yo escribiera al alimón —sabe Dios por qué—, pero *Mulholland Drive* lo escribí solo y cuando hicimos la presentación en la ABC les di a leer las dos o tres primeras páginas. Estas presentaciones tienen mucho de numerito, y la verdad es que no me lo paso bien haciéndolas.

Mulholland Drive es una calle mágica, y son muchas las personas que así lo perciben cuando conducen por allí de noche. Es una vía con muchas curvas, a un lado tienes Hollywood y al otro el Valle, y con tantas vueltas y revueltas uno acaba desorientándose un poco. Se nota, además, que tiene un aire antiguo y puedes sentir que muchas personas de la edad dorada de Hollywood circularon por esa carretera. Tiene toda una historia detrás, y cualquiera que viva en Los Ángeles el tiempo suficiente acaba oyendo contar alguna anécdota sobre cosas que ocurrieron allí, cosas que te hacen pensar.

No es forzosamente cierto que yo no sepa de qué va la película hasta que llego y me pongo a rodar. De ser así, nadie podría confiar en una persona como yo. Tienes un guion y una idea clara de lo que quieres, pero a veces, cuando te pones a trabajar, ves otras posibilidades y todo va creciendo. O puede ocurrir que no sea exactamente lo que tenías en la cabeza y entonces te adaptas a lo que hay y puede que surja algo todavía mejor. Una cosa es la esencia de la escena, el objetivo es ese, pero cualquier cosa puede

sugerir ideas nuevas; de ahí que sea estupendo rodar en exteriores. Si montas un decorado según lo que tienes en mente, será así y punto, pero rodando en exteriores puede pasar todo tipo de cosas.

Es verdad, o casi, que yo prefiero trabajar con actores semidesconocidos, pero no por el hecho de que lo sean; lo importante es dar con el actor ideal para un papel determinado. Eso es lo que hay que buscar. Yo me fío de lo que me diga Johanna respecto a tal o cual actor, pero a veces no es un problema sino dan para ese papel, porque te pones a trabajar con ellos y descubres algo que te hace seguir adelante.

Cuando estudio el reparto, lo primero que hago es mirar fotos. Un día, estaba mirando fotos y veo una de una chica y digo: «Es guapísima, tengo que conocerla». Era Naomi Watts. La avisaron, se vino en avión desde Nueva York y cuando entró no se parecía en nada a la de la fotografía. ¡Nada en absoluto! Bueno, tampoco es que estuviera mal, solo que no se parecía a la de la foto, y yo a quien quería era a la chica de la foto. ¡Pero qué pasa aquí!, pensé. ¡Me he imaginado a una persona que no existe! Naomi había venido directamente desde el aeropuerto, y le pedí si podía volver maquillada. El hijo de Gaye Pope, que se llama Scott Coffey, había trabajado con Naomi en no sé qué historia, y cuando Naomi volvió de maquillarse, él estaba en la cocina y se pusieron a hablar los dos. Se reían mucho, y yo vi una faceta de Naomi gracias a que Scott estaba con

ella y entonces dije: «Vale, es perfecta, servirá para el papel». Eso fue todo. Naomi está perfecta y el resto es historia.

Me acuerdo de cuando apareció Justin Theroux; tuvimos una charla interesante y él es un grandísimo actor. A Chad Everett le iba que ni pintado el papel, y lo mismo puedo decir de Ann Miller. ¡Cómo me gustaba Ann Miller! Era divertidísimo trabajar con esa mujer. Además, el personaje de Coco le iba como un guante. Billy Ray Cyrus vino para hablar de otro papel, pero su interpretación de Gene, el tío de la piscina, no podría haber sido mejor. Pasa muchas veces: viene gente para un papel determinado y veo que son perfectos para otro. Cori Glazer no hace ostentación de su belleza, pero tiene un rostro muy hermoso. Ahora bien, tienes que concentrarte en él. Recuerdo que la estuve mirando mucho rato, y entonces vi que era la Dama Azul; Cory es quien dice la última palabra de la película.

El Cowboy entró un poco con calzador. Yo estaba sentado en mi butaca y Gaye frente al teclado, y Gaye tiene un algo especial. Era fantástica. Aunque como secretaria dejaba un poco que desear e incluso era un poco atolondrada, tenía energía positiva y eso es mucho más importante. Cuando las cosas se ponían feas, Gaye era capaz de dar órdenes y decir no, o sea que tenía madera, pero siempre trató bien a todo el mundo. Gracias a su amabilidad y a su dulzura, yo podía encerrarme en mi crisálida y pensar en cualquier cosa sin temor a expresarla

en voz alta. Gaye nunca juzgaba a nadie, y cuando estaba con ella sentía que era libre de decir cualquier cosa. Una persona así es perfecta para escribir, y yo podía hacer experimentos y a ella todo le estaba bien. Cazar ideas al vuelo era mucho más factible en ese ambiente de libertad que Gaye propiciaba. A lo que iba: estaba yo allí con ella cuando se me ocurre el Cowboy y me pongo a hablar, y mientras hablo ya me estoy imaginando a Monty.

Yo sabía que Monty podía actuar por algo que sucedió en *El vaquero y el francés*. Monty estaba entonces con Propaganda y ellos producían aquella cosa. Un día, rodando una escena con el personaje llamado Howdy, ese jinete que intenta tumbar a un novillo, Harry Dean le está gritando que se vaya a comprar cacahuetes, Howdy le está oyendo, pero Harry Dean cree que no y continúa gritando. Entonces Howdy se cabrea, y gracias a esa cólera añadida consigue tumbar al novillo; después salta la cerca del rodeo y se larga porque está hasta las narices de Harry Dean. En la escena hay tanto ruido que apenas si se entiende lo que dice Howdy, y entonces se me ocurrió decir: «Tendremos que repetir la cosa; ¿quién hay a mano que pueda hacer de Howdy?». Y oigo que Monty dice: «Yo mismo, David», y pensé para mí: Ay, ay, ay, esto va a ser de bochorno para arriba, pero le dije que vale, que lo intentara. Y a la primera toma lo clavó. Tomo buena nota, me dije a mí mismo. Lo que pasa es que Monty no sabe memorizar, o sea que sudamos tinta para sacarle esa escena. Monty es listísimo,

no me cabe duda, pero seguro que no fue un buen estudiante; ciertas cosas era incapaz de recordarlas. El caso es que insistimos hasta completar la escena, y funcionó. La dicción de Monty era perfecta; eso sí, Justin tuvo que pegarse en el pecho las frases del guion que el personaje de Monty tenía que decir.

El azar se porta bien conmigo. Por ejemplo, estamos rodando *Mulholland Drive* y me llama Brian Loucks. «David, me gustaría que conocieras a alguien. Se llama Rebekah Del Rio», me dice. Total, que Rebekah iba a acercarse al estudio para tomar un café y charlar un poco, y quizá cantar una canción. Llega al estudio, y cuando no han pasado aún ni cinco minutos, sin café siquiera de por medio, Rebekah se mete en la cabina de grabar voces y canta justo eso que se oye en la película. No se retocó nada. Es tal cual lo grabó ella aquel día. En el guion no había ningún personaje como Rebekah antes de que ella se presentara en el estudio, y fue la propia Rebekah quien eligió esa canción para que yo la oyera cantar. Entonces me acordé de una escena que había escrito para Club Silencio, titulada en español «No hay banda», y le pegaba a Rebekah porque ella había cantado sin grupo detrás. O sea que sale al escenario, se pone a cantar de maravilla y luego se cae pero no deja de cantar.

En *Mulholland Drive* tuvimos un equipo estupendo y pude trabajar con algunos de mis favoritos. Pete Deming, por ejemplo; le encantan los retos y sacar partido de lo que

surge, y no le asusta intentar cualquier gansada. Entre los dos desarrollamos ciertas técnicas inusuales. Unas veces funcionan y otras veces no, pero la colaboración es estupenda y todo lo que tenemos a mano sirve para algo determinado. En la caja de herramientas, cómo no, había una cortina de efecto relámpagos, y la mejor que hemos tenido nunca es una que Sabrina [Sutherland] encontró en Riverside cuando hacíamos *Carretera perdida*. Eran dos máquinas grandes como vagones de tren y llegaron en sendos camiones con remolque. Cuando enchufas una cosa de esas, la potencia que da es brutal; se iluminó todo en un radio de un kilómetro o más, como ocurre con los relámpagos de verdad.

Rodar el accidente que se ve al inicio de *Mulholland Drive* fue increíble. En un extremo teníamos un cable tirante atado a un peso de dos toneladas y media a unos treinta metros del suelo, y en el otro extremo el coche, y se trataba de soltar el peso. Si el cable se partía antes de lo previsto, sería como un látigo y nadie podía saber hacia dónde iba a salir disparado, pero las consecuencias serían graves. Un verdadero peligro. Para ese plano contamos con tres cámaras, o quizá cuatro; Pete y yo estábamos allí, pero los demás tuvieron que apartarse. Gary manejaba la grúa, y una barra de metal sujetaba en el suelo las dos toneladas y media. El cable parece ansioso por partirse, y hay allí una carga explosiva que hace el efecto de un cortacables. El peso, una vez el cable cortado, queda en caída libre y hace

que el coche con los quinceañeros dentro choque contra la limusina. El impacto es bestial... ¡no veas! ¡Fue fantástico! Gary hizo un trabajo de primera y nos divertimos muchísimo.

Jack Fisk es mi mejor amigo y en *Mulholland Drive* trabajamos juntos. Jack es muy espabilado. Aunque solo hubiera tenido diez dólares de presupuesto, habría construido un decorado precioso, y aquel lo era. En una escena Betty le dice a Rita: «Mira en tu bolso; seguro que en alguna parte tiene que salir tu nombre». Rita abre el bolso; dentro, además de un montón de dinero hay una curiosa llave azul que no se sabe qué abre. Tenía que servir para algo, y no sé bien por qué al final resultó ser la llave de una caja azul, no de la puerta de un coche.

John Churchill fue el segundo director artístico en *Mulholland Drive*, y aparte de un gran tipo era un director artístico excelente. En *Carretera perdida* y *Una historia verdadera* fue ayudante de producción, pero John había nacido para director artístico y ahí se movía como pez en el agua. Para hacer ese trabajo es necesario controlar muchas cosas. El director artístico tiene que llevarse bien con el realizador y el equipo de la película y hacer que las cosas tiren para adelante. Se encarga también de que no haya ruidos de fondo, de que las cámaras y el sonido funcionen, y de que se ruede el siguiente maldito plano. O sea, vamos, vamos, muévanse. Es una mezcla de poli, diplomático y planificador. Qué rodamos primero, qué toma va a

continuación, cosas así. De esta forma el director puede pensar con claridad, libre de ataduras mentales, porque el director solo tiene que pensar qué es lo que hace falta para que la siguiente escena funcione. No negaré que aborrezco meter presión y que todo eso sea un coñazo, pero hay que hacerlo y el director artístico te ayuda a conseguir lo que deseas. Es un trabajo duro y Churchy sabía hacerlo; éramos amigos y tenía un gran sentido del humor. Me hacía contar historias. Íbamos por la calle, veíamos a alguien y me decía «Vale, cuéntame algo de ese», y yo le contaba algo. Churchy se acordaba de todo. Era un tipo fantástico.

A mí me gusta mucho *El crepúsculo de los dioses* y coincidí varias veces con Billy Wilder. Una vez fue en Spago. Él estaba allí con su mujer, Audrey Young, y se me acercó por detrás, apoyó las manos en mis hombros y dijo: «David, me encanta *Terciopelo azul*». Luego desayunamos juntos en no sé qué restaurante y yo lo acribillé a preguntas sobre *El crepúsculo de los dioses*. También me encanta *El apartamento* —las dos películas son increíbles—, y fue una suerte conocerle personalmente.

Es verdad que Los Ángeles es como un personaje más en la película. Esa identificación con un lugar determinado es importante. La luz y el hecho de que sea una ciudad tan extensa son dos cosas que me encantan de Los Ángeles. No es un sitio claustrofóbico. A mucha gente le encanta Nueva York, pero a mí me entra claustrofobia. Es excesivo.

Yo antes pensaba que me gustaba mucho el desierto del

sur de California, pero en realidad lo aborrezco. Cené un filete enorme de ternera estando en el desierto. Nunca como carne roja, pero eso es lo que sirvieron aquella noche en concreto, y dormí en cama ajena y tuve un sueño tan horroroso y diabólico que todo el día siguiente tuve que esforzarme por apartar algo que tenía en la cabeza. No recuerdo de qué iba el sueño, pero sí la sensación, y no podía hablar con nadie y necesitaba estar solo para luchar contra ello mentalmente. Hasta que no volví a Los Ángeles no me libré de la sensación. Y me dije: Se acabó el desierto. Nunca más. Hay lugares con buenas vibraciones y lugares con malas; yo cené y dormí en mal sitio.

Naturalmente, en Los Ángeles también hay cosas raras. Recuerdo un domingo que fui con Jennifer al Copper Penny y me tomé un grand slam. Estábamos Jen y yo sentados frente a frente en el reservado, y detrás de mí oía hablar a gente y eran fantásticos. Era domingo, y estaban debatiendo sobre Dios y ciertos pasajes de la Biblia. Parecían inteligentes y agradables. Qué bien, pensé, que haya gente hablando de esas cosas un domingo por la mañana. Y entonces se levantan, salen del local y Jen me dice: «¿Sabes quién era el que estaba sentado ahí detrás?». Resulta que era el jefe de la Iglesia de Satán.

Me encantó hacer el episodio piloto de *Mulholland Drive*, pero a la ABC no le gustó nada. Y aunque editamos algo

juntos y se lo mandamos a ellos, tuve un mal presentimiento. Recuerdo que pensé: Me estoy codeando con quien no debería. Algunas personas solo piensan en función de las ganancias; todas sus decisiones se basan en el temor a no ganar dinero. En nada más. Se juegan el puesto de trabajo y tienen que hacer dinero sí o sí, y piensan: A la gente no le va a gustar, no será un éxito, no ganaremos pasta y acabaré en el paro. No es una buena manera de pensar, pero así es como ocurre.

El primer corte que envié a la ABC era demasiado lento, pero como teníamos una fecha tope no hubo tiempo para sutilezas; el segundo perdió mucha textura, escenas de peso y partes del argumento. Pero, visto ahora, yo creo que era cosa del destino, y lo que ocurrió con *Mulholland Drive* fue maravilloso. Digamos que la película tomó una ruta bastante extraña para ser lo que acabó siendo, y aparentemente no había otra manera. No sé cómo fue la cosa, solo sé que así es como fue y, bueno, el resultado está ahí y estaba escrito que así sería.

Pierre Edelman, que se encontraba en Los Ángeles, vino a verme al estudio de pintor y yo le expliqué lo que pasaba con *Mulholland Drive*. Le dije que el proyecto estaba muerto, aunque en el fondo... Bueno, no es que yo supiera que no estaba muerto, pero sí sabía que no estaba terminado, es decir que aún había posibilidades. Pierre vio el trabajo y le gustó mucho, y enseguida nos pusimos a hablar de convertirlo en un largometraje. Como solía decir

Mary Sweeney: «Pierre es la pajita que remueve el combinado». Su especialidad es poner en contacto a gente, pero como no es propietario de unos estudios, no puede hacer más. Desde su visita hasta que empezaron las negociaciones, transcurrió un año. ¡Un año! ¿Y sabéis por qué? Por los intermediarios. Si tú eres quien me va a dar dinero a mí, ¿no sería lógico que nos sentáramos a hablar tú y yo? En un par de horas nos pondríamos de acuerdo. Ah, pues no. La cosa tardó un año porque Fulano de tal, que está en Francia, tiene muchísimo trabajo, y entonces llaman a este otro y el tipo dice que se pondrá en contacto lo antes que pueda, y van pasando los días y luego te llaman y resulta que la persona en cuestión se ha ido de vacaciones, y luego te llaman para acordar día y hora y hablar por conferencia, y pasa una semana y ahora resulta que el tío está enfermo, o sea que mejor lo dejamos para dentro de unos días... A esa gente no le entusiasma tu proyecto, ni mucho menos; tienen un montón de historias en marcha y, claro, entre una cosa y otra van pasando los meses, cuando en menos de diez minutos se podría haber cerrado el trato.

Al cabo de un año me llamaron para decir que tenía luz verde, y enseguida empecé a hacer llamadas sobre decorados, atrezzo y vestuario. Me dijeron que el vestuario había «vuelto al arroyo». Yo le pregunté al tío qué demonios quería decir eso. «Quiere decir que no te han guardado las cosas», me explicó. A saber dónde estaba el vestuario. Puede ser que Sally esté llevando ahora mismo

esa ropa que buscamos en algún programa de televisión. No hay manera de recuperarla. Después me enteré de que también el atrezzo había «vuelto al arroyo», y de que los decorados no los habían guardado como es debido y estaban en bastante mal estado, pero que la culpa no era de Jack. Y, encima, cuando me dieron luz verde yo aún no tenía ninguna idea sobre el final.

Fue uno de aquellos días cuando le dije a Tony: «Creo que será imposible meterse otra vez en ese mundo, porque no queda nada». Y él me suelta «Si no haces la película, te demando», y la manera de decirlo fue lo bastante rotunda como para dar carpetazo a cualquier amistad o buen rollo. Yo no me lo podía creer, y vi una faceta suya que me hizo pensar: Esto no es para mí, paso. Disney no me llamó para notificarme ninguna demanda; eso me lo dijo Tony por teléfono. La gente es como es, y fue Tony quien me convenció para que hiciera *Twin Peaks* y luego *Mulholland Drive*, y eso lo tengo muy presente. Al mismo tiempo, hay cosas que dan al traste con cualquier amistad; yo a Tony le perdono, pero no quiero trabajar con él nunca más. Tiene razón cuando dice que la industria del entretenimiento es «una comunidad de colaboración», pero yo no aguanto esa manera de pensar. Para nada es un rollo de colaboración. Sí, claro, trabajas con gente que te ayuda y puedes pedirle la opinión a un centenar de personas, pero al final quien ha de tomar todas las decisiones es el director.

El mismo día en que Tony me dijo aquello, me puse a

meditar. Era ya de noche, las ideas fueron fluyendo una detrás de otra como una ristra de perlas, y cuando terminé la meditación sabía exactamente cómo sería el final de la película. Luego me puse a trabajar con Gaye, desarrollando mis ideas, y completé las dieciocho páginas que necesitaba.

Había un poco de sexo en aquellas dieciocho páginas, y a Laura y Naomi les pareció de fábula. Yo le prometí a Laura que retocaríamos algunas partes de su cuerpo en la escena de desnudo, y hay un momento en que ella está de pie y había que ocuparse de eso. Seguro que congelan ese fotograma, lo convierten en foto fija y sale en todas las revistas, o sea que hay que retocar.

No hice muchas tomas de la escena en que Naomi se masturba porque quería que ella estuviera en un determinado estado de ánimo. No acostumbro a hacerlo. Seguimos haciendo tomas porque ella no acababa de entrar, y es cuestión de insistir hasta que consigues lo que buscas. La chica se masturba porque está dolida y furiosa y desesperada; hay un sinfín de sentimientos dando vueltas dentro de su cabeza y tiene que ser de una determinada manera. La escena ha de transmitir una determinada cosa, y Naomi logró que todo eso que digo se notara.

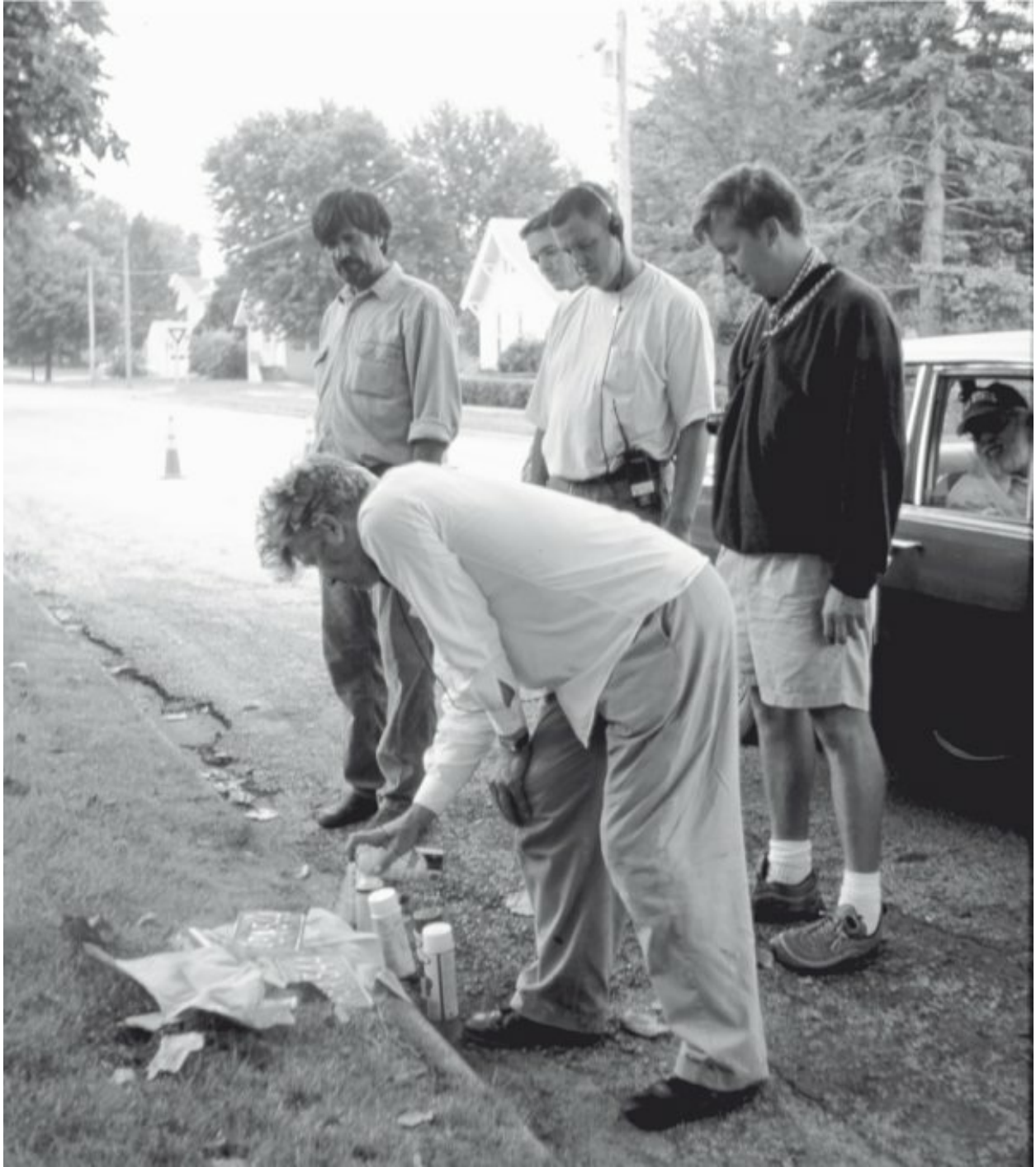
La noche en que rodábamos la escena de la fiesta que aparece al final de *Mulholland Drive*, nos dijeron que no podíamos filmar por no sé qué razón. Angelo tenía que tomar un avión esa misma noche para volver a Nueva Jersey y era nuestra única oportunidad de rodar con él, y la

gente que estaba por allí empezó a desconectarlo todo. Fui a hablar con Angelo y después hablé con Pete y le dije «Hazlo con mucho cuidado, pero coloca la cámara encima de Angelo y enfoca a ese cachorro... eso es, ahí, estupendo, Pete», y luego le hago una seña a Angelo y Angelo hizo lo que yo le había dicho, o sea que rodamos esa toma sin que se enteraran los tíos que nos metían prisa para cerrar.

Al final la película quedó exactamente como teníamos pensado y fuimos a Cannes. Tuvo una buena acogida en todo el mundo pero no dio mucho dinero; claro está que ninguna de mis películas da mucho dinero. Ahora somos todos currantes. Nos dan un trago de aguardiente y una chica y eso es todo.



Jack Fisk, Lynch y el equipo de rodaje de *Una historia verdadera* en Iowa, c. 1998. Fotografía de Scott Ressler.



Jack Fisk, Lynch, Sean E. Markland, alguien no identificado y John Churchill durante el rodaje de *Una historia verdadera*, c. 1998. Fotografía de Scott Ressler.

A Lynch le encanta trabajar sin las cortapisas de Hollywood, y *Una historia verdadera* estuvo lo más cerca posible de ser una empresa familiar. Sweeney la coprodujo y la montó, y participó en la escritura del guion; Jack Fisk se encargó del diseño de producción; Harry Dean Stanton y Sissy Spacek figuraron en el reparto; la banda sonora era de Angelo Badalamenti y Freddie Francis fue el director de fotografía. Contó con un presupuesto reducido y Lynch tuvo el control sobre el montaje final, y el resultado es una discreta obra maestra.

«A principios del verano de 1998 David me comentó que Mary Sweeney había escrito un guion titulado *Una historia verdadera* y que quería hacer la película él —recordaba Pierre Edelman, que fue uno de los productores—. En ese momento yo era asesor de Canal Plus, que era una filial de StudioCanal, y en Francia todo el mundo se había marchado de vacaciones, de modo que estaba solo en la oficina cuando empecé a negociar con David. Pero logré acordar un presupuesto de alrededor de siete millones de dólares, y a finales de septiembre él empezó a rodar.»

Sweeney atribuye a Edelman todo el mérito de haber puesto en marcha el proyecto. «Tony Krantz, Rick Nicita y la CAA habían desaparecido del mapa cuando hicimos *Una historia verdadera*, y aquí entró Pierre —comentó ella refiriéndose a la película, que fue una coproducción de Picture Factory y Canal Plus—. Era finales de

junio y toda Francia estaba de vacaciones, y Pierre se puso a localizar a gente en el sur del país. Tuvimos una guerra de ofertas porque el presupuesto era bajo, y este proyecto no asustaba tanto como los otros de David. Incluso los que no soportan su obra lo aprecian a él personalmente, y se emocionaron al pensar en lo que iba a hacer con ese material, y estaban impacientes por trabajar con él.»

Una historia verdadera fue producida por Sweeney y Neal Edelstein, y contó con Edelman y Michael Polaire como productores ejecutivos, y en sus inicios también tuvo a Deepak Nayar en el equipo de producción, pero él abandonó de mala gana el proyecto y salió de la vida de Lynch a raíz de una disputa sobre el presupuesto. «David me cambió la vida y la carrera —reflexionó Nayar—. Me infundió el estímulo que necesitaba, pero aún más importantes fueron el afecto y el cariño que me dio. Yo venía de la India y no conocía a nadie en Los Ángeles, pero a él no le importó que yo fuera un simple chófer. Me trató con dignidad y respeto, y me brindó la oportunidad de hacer algo más. Ahora tengo mi propia compañía y muchos proyectos en marcha, pero los mejores recuerdos de toda mi carrera son los años que trabajé para David. Él solo me convirtió en la persona que soy ahora, y nunca le agradeceré bastante la oportunidad que me dio.»

Protagoniza la película el difunto Richard Farnsworth, que lleva el peso de casi todas las escenas. Después de acudir en 1937 a un casting para los quinientos jinetes mongoles que se necesitaban en *Las aventuras de Marco Polo*, Farnsworth condujo un carro en *Los diez mandamientos* de Cecil B. DeMille, tuvo su primer papel con diálogo en *El zorro y la duquesa* (1976) y fue nominado al Oscar al mejor actor de reparto por su papel en la película del Oeste de Alan J. Pakula, *Llega un jinete libre y salvaje* (1978).

Es difícil imaginar a otro actor en el papel de Alvin Straight; el rostro sabio y beatífico de Farnsworth es en sí mismo una película. «En cuanto leí el guion me identifiqué con ese viejo personaje y me enamoré de la historia —contaría el actor, que tenía setenta y ocho años cuando se rodó la película—. Alvin es un ejemplo de fortaleza y agallas.»[1] Farnsworth ya se había retirado en 1997, pero decidió volver a trabajar cuando leyó el guion de *Una historia verdadera*.

Sissy Spacek, que interpretó a Rose, un personaje basado en la hija de Straight, recordaba: «David, Jack y yo llevábamos años hablando de distintos proyectos en los que podríamos trabajar juntos, y *Una historia verdadera* nos encajaba a todos. Creo que a David le atrajo la idea de estar allí con Jack, ya sabes: “Podemos tirar abajo una pared a mazazos si hace falta, como en los viejos tiempos”. Llevan cincuenta años derribando paredes juntos.

»El personaje que interpreto yo hablaba con un tartamudeo extraño, de modo que tenía que llevar una sofisticada prótesis dental, y no las tenía todas conmigo —continuó Spacek—. Pero David creía en mí, y me dije: A lo mejor puedo hacerlo, y fue una gran experiencia. David era tan encantador dentro del plató como fuera, y fue un placer trabajar con él. Era divertido y amable, y sabía lo que quería; te lo pone fácil. Un día uno de los actores algo entrado en años tenía mucho papel en una escena y no paraba de moverse cuando no tocaba estropeando la toma, y empezó a enfadarse mucho consigo mismo. David se mostró muy paciente y encantador. Le dijo: “Voy a atarte una cuerda a la presilla del pantalón, y cada vez que quiera que te muevas, te daré un pequeño tirón y sabrás qué hacer”.

»Mucha gente ha dicho: “Oh, *Una historia verdadera* es tan distinta de todo lo que hace David, no pertenece realmente a su mundo” —añadió Spacek—, pero si conoces a David, sabes que también es

parte de quién es.»

Harry Dean Stanton, que hace el papel de Lyle Straight, ya había aparecido en cuatro películas de Lynch, y siempre estaba encantado de trabajar con él. «El ambiente en los platós de David es muy relajado y él nunca grita a nadie, no es una persona dada a gritar, y me da la libertad de improvisar siempre que no afecte a la trama — comentó Stanton—. Siempre nos divertimos trabajando juntos.

»Hay una escena en *Una historia verdadera* en la que salgo solo y tengo que llorar —continuó—. Hace un tiempo Sean Penn me dio una copia de un discurso escrito por el Jefe Seattle, que fue el primer nativo americano al que metieron en una reserva, y siempre lloro cuando lo leo. David me hizo leer unas líneas antes de rodar la escena y funcionó.»

El cámara Freddie Francis, que conocía a Lynch desde *El hombre elefante*, capturó un Medio Oeste americano que ya casi no existe. Filmó la ruta de cuatrocientos kilómetros que Straight recorrió en 1994, desde Laurens, Iowa, hasta Mount Zion, Wisconsin, y la película tiene una grandeza elegíaca. Salpicada de imágenes como la pintura roja desconchada del exterior de un bar de una pequeña ciudad, un grupo de perros callejeros corriendo por una calle mayor vacía o tomas aéreas del dormido río Mississippi, es una película de hermoso ritmo con una atmósfera agrídulce que se ve realzada por períodos de silencio exquisitamente administrados, junto con una nostálgica versión de la música de las raíces americanas, obra de Badalamenti.

A Jack Fisk se le dan particularmente bien las películas de vastos paisajes —ha hecho casi todas las películas de Terrence Malick, así como *Pozos de ambición* de Paul Thomas Anderson, y fue nominado a un Oscar por la película de Alejandro González Iñárritu de 2015, *El*

renacido—, y *Una historia verdadera* encajaba de manera natural con él. «Desde los tiempos en que compartíamos un estudio, David y yo siempre hemos sido un poco competitivos, de modo que era mejor que no trabajáramos juntos —comentó Fisk—. Pero a finales de los noventa pensé: Estoy trabajando con otros directores, intentando hacer que sus visiones parezcan reales, y echo de menos a David, y quiero pasar tiempo con él. Nos divertimos mucho en *Una historia verdadera*.»

Reflexionando sobre el vínculo duradero entre Lynch y Fisk, Spacek señaló: «David y Jack eran lo primero el uno para el otro. Eran dos jóvenes en Virginia que querían ser artistas y vivir la vida del arte, y desde el momento en que se conocieron se apoyaron mutuamente. Todo aquello se hizo realidad para ellos, y asistieron a la escuela de bellas artes y viajaron por Europa, luego salieron al mundo juntos y llevaron a cabo el sueño que habían compartido. Su amistad tiene raíces realmente profundas y creo que esa es la razón».

Gary D'Amico, que también estuvo en Iowa para el rodaje, recordaba *Una historia verdadera* como «el proyecto más divertido que he hecho con David. ¡Y salí con un carnet del SAG! Yo me había llevado una bonita *mountain bike* al lugar donde rodábamos, y David me dijo: “Me gusta esa bicicleta. Quiero que salga en la película y que salgas tú montándola”. Luego dijo: “¡Eh, hay que darte una frase de diálogo! ¿Qué tal: ‘Por la izquierda, gracias?’”».

En cuanto a los efectos especiales de la película, D'Amico comentó: «Hay una escena en la que un camión con remolque lo adelanta y se le vuela el sombrero. La cámara lo filmaba por detrás y David dijo: “Quiero que el sombrero venga derecho hacia el objetivo”, y yo respondí: “David, si un camión pasara de largo lanzaría el

sombrero hacia delante, no hacia atrás”. “Sí, pero esta es mi película y quiero que lo lance hacia atrás”, insistió él. “Pues que sea hacia atrás”, respondí. El sombrero tenía que desplazarse unos quince metros, de modo que inventé un sistema de ocho poleas, y cada una tiraba del sombrero unos dos metros. “David, no tenemos tiempo para esto, y ni siquiera saldrá en la película”, protestó el ayudante de dirección, y él le contestó “¿Cómo deletreas ‘tonterías’? Gary ha invertido mucho tiempo en solucionarlo y vamos a filmarlo”. Y sí que salió en la película».

Lynch finalizó la posproducción de *Una historia verdadera* mientras se desplegaba el drama de *Mulholland Drive*, y hacia la época en que la llevó a Cannes, en primavera de 1999, la serie había sido abandonada. La película tuvo éxito y fue una de las preferidas del público, pero no salió premiada. «Después de la ceremonia de la Palma de Oro organicé una fiesta en el Carlton para los perdedores —comentó Edelman— y David estuvo allí con Pedro Almodóvar y otros. Fue una fiesta fabulosa, y David lo pasó bien y se olvidó de los premios.»

«Al público de Cannes le encantó la película —dijo Sweeney— y la proyección fue emocionante. Era la primera vez que los que habíamos participado en ella la veíamos, y Richard, Sissy y Jack estaban allí, y fue muy divertido. Cuando salimos del Grand Palais, por los altavoces exteriores sonaba la música de Angelo, esa alma italiana que tiene Angelo con un toque de tañido nostálgico inspirado en el country, y nos sentimos felices. Fue el último trabajo tanto de Freddie Francis como de Richard Farnsworth, y sonó como un hermoso acorde mayor.»



Lynch y el equipo de rodaje (de izquierda a derecha: Joseph A. Carpenter, Jack Walsh, Ed Grennan y Donald Wiegert) de *Una historia verdadera*, c. 1998. Fotografía de Scott Ressler.



Richard Farnsworth y Lynch en el plató de Laurens rodando *Una historia verdadera*, c. 1998. Fotografía de Scott Ressler.

Mary y John Roach tardaron mucho tiempo en escribir el guion de *Una historia verdadera*. Me hablaban de ello con frecuencia pero mi interés era mínimo, hasta que me lo dieron a leer. Cuando lees es un poco como pillar ideas al vuelo: pones a funcionar la mente y el corazón. Leyendo, pude captar los sentimientos que emanaban de los personajes del guion, y me dije: Quiero rodar esto. Yo había pasado algún tiempo en Wisconsin, antes del rodaje, tomándole el pulso al tipo de gente que vive en esa parte del país, y creo que eso influyó en que me gustara el guion.

No recuerdo en qué momento surgió el nombre de Richard Farnsworth, pero fue mencionarlo y ya tenía el papel adjudicado. Richard parecía hecho para representar a Alvin Straight, y todo cuanto decía, de la primera palabra a la última, sonaba auténtico. Richard era un ser puro, y esa es una de las razones por las que me decidí inmediatamente a darle el papel. Alvin Straight era como James Dean, solo que en viejo. Aparte de eso, era un rebelde que hacía las cosas a su modo, y Richard también era así. De hecho, la gente no tiene edad, porque el yo al que le hablamos no

envejece, el yo es intemporal; el que envejece es el cuerpo, lo demás no cambia.

Richard ha hecho montones de películas y cada vez que lo he visto en una he pensado: Me gusta esa persona, me cae bien. No sé por qué no llegó a ser una superestrella, aunque ni siquiera sé si él deseaba tal cosa. Puede que en cierto modo Richard no se considerara actor porque llegó a esto después de trabajar en rodeos y hacer de especialista. Sea como fuere, Richard era perfecto para el papel de Alvin Straight y saltamos de alegría cuando nos dijo que aceptaba. Como a él no le gusta eso de negociar, nos dijo: «Mi tarifa es esta». Era una tarifa muy razonable, pero es que ni siquiera quiso hablar de ello. Le dijimos que perfecto, estupendo. Y luego, mira por dónde, viene y nos dice que no puede hacerlo. No dijo por qué, pero es posible que fuera por motivos de salud, porque entonces Richard tenía un cáncer. Nosotros dijimos: Oh, no, esto es horrible... horrible para Richard y también para nosotros. Ahí fue cuando pensé en mi viejo amigo y gran actor John Hurt. Hurt es tan bueno que no me cupo duda de que podría hacer el personaje. Hablé con él y me dijo que sí.

Cada año Richard venía a Los Ángeles desde Nuevo México, donde tenía un rancho, y se reunía con su mánager/agente. Era tradición que quedaran para almorzar. Pues bien, Richard había rechazado el papel, y cuando ya estaban comiendo, ella, su agente, le dijo: «Tienes muy buen aspecto, Richard», y él: «Me encuentro en buena

forma». «¿Sabes lo que te digo, Richard? Que quizá deberías hacer *Una historia verdadera*», y él respondió: «¿Pues sabes qué? Que debería y que lo voy a hacer». Me telefoneó para decírmelo, o sea que yo tuve que llamar entonces a John Hurt, que lo entendió perfectamente. Estuvimos encantados de contar con Richard, y él lo hizo todo de maravilla y siempre de buen humor, siempre Richard.

Cuando rodamos la película, él tenía setenta y ocho años y Freddie Francis casi ochenta y uno, pero eso no quiere decir que no estuvieran a la altura de los demás; eran ellos quienes marcaban el ritmo. Freddie tampoco andaba bien de salud y, aunque viviría ocho años más, *Una historia verdadera* fue su última película. Además, para Richard era un peligro conducir aquel trasto tan poco seguro. De todos modos, haciendo de especialista se había roto muchos huesos, y Richard es un valiente donde los haya, y conforme avanzaba el rodaje parecía rejuvenecer. Lo que hizo fue impresionante. Nadie se percató de los fuertes dolores que tuvo que soportar durante el rodaje; Richard se los guardó para sí. Era un cowboy.

Sissy me cae fenomenal y la conozco desde hace mucho. Jack la trajo un día, cuando empezaban a salir, en la época de *Cabeza borradora*, y durante un tiempo fue mi cuñada. Su agente, Rick Nicita, se convirtió en mi agente también, y estuvieron en todo momento al pie del cañón, facilitando las cosas. Jack y Sissy pusieron dinero para hacer *Cabeza*

borradora y además son familia. Yo siempre había querido trabajar con Sissy, y ella era la persona ideal para hacer de Rose. Aparte de Sissy, Richard y Harry Dean, el resto del reparto era gente de esa parte del país, o sea que sabían transmitir el estilo de vida y el habla de allí.

La película se armó en muy poco tiempo. Empezamos a rodar a finales del verano y teníamos que trabajar deprisa porque en esa zona del país cuando llega el otoño hace mucho frío y la mayor parte de la película transcurre al aire libre. Como viajábamos siguiendo la misma ruta que tomó Alvin Straight, tenía sentido filmar en plano secuencia. Así fue como lo hicimos.

Mi escena preferida es el final. Lo que hicieron Richard y Harry Dean juntos es absolutamente increíble. Jack construyó la casa de Lyle, que era preciosa, toda rodeada de montañas; la casa estaba en una especie de hondonada. Bueno, pues Richard está bajando por la pendiente hacia la casa, el pesado remolque empujando por detrás, y nada más entrar en el terreno de Lyle, el cacharro se le para. Richard baja del vehículo, camina un trecho hacia la casa y llama a Lyle en voz alta. La luz ese día era preciosa; el sol le estaba dando de lleno a Richard, y justo después de que llame a Lyle, el sol se esconde tras la montaña. Si hubiéramos llegado unos segundos más tarde, nos habríamos perdido eso. ¡Qué suerte tuvimos! Luego, cuando Richard habla con Lyle, se nota que le falla la voz, y ese detalle —la voz sonando así porque el hombre tiene el corazón en un puño

— es increíble. Si a alguien se le puede aplicar el calificativo de «natural» es a Harry Dean y a Richard Farnsworth. Harry es un ser puro y lo mismo puede decirse de Richard, y eso es algo que se nota en la escena.

También me gusta mucho esa escena en el bar cuando Richard está hablando de la Segunda Guerra Mundial con Verlyn [el actor Wiley Harker]. Es una escena en la que todo lo que importa es lo que Richard y Wiley tienen dentro; yo lo único que hice fue procurar que no se oyera nada más, dejarlos allí sentados y colocar dos cámaras, ambas en primer plano. No ensayamos nada y se rodó en una sola toma.

Todo es relativo, ¿no? *Una historia verdadera* es una historia apacible, pero hay también violencia. El cortacésped amenaza con descontrolarse, lo cual es muy violento para Alvin, pero hay equilibrio; en toda película tiene que haber equilibrio. Cada sendero que tomas tiene sus propias reglas y esas reglas están para ser obedecidas, no puedes meterte en dos caminos a la vez. Se podrá pensar que los personajes de esta historia son santos, pero estamos asistiendo a un momento concreto en unas circunstancias determinadas. Esto no significa que *Una historia verdadera* sea la verdad sobre el Medio Oeste, ni que Dorothy Vallens sea la verdad sobre las mujeres en general. Es solo una parte de algo más grande. Y una parte puede sonar a verdad, pero nunca es la verdad entera.

Siempre he dicho que esta es la película más

experimental de cuantas he hecho, y es cierto que tiene poco que ver con las anteriores, pero en el fondo todo es un experimento. Uno reúne piezas que considera correctas, pero nunca sabe si lo son hasta que las combina unas con otras. Hace falta que imagen, sonido, música y diálogos mantengan un equilibrio muy delicado, si se quiere conseguir la emoción. Cómo entra la música, a qué volumen, cómo funde... estas cosas tienen que ser perfectas. Y la música que compuso Angelo para esa película tuvo una gran importancia en el resultado final.

Una historia verdadera fue seleccionada para Cannes, así que buena parte del equipo y del reparto se trasladó allí y el pase fue muy bien. Había buen rollo en la sala, una cosa preciosa. Mira Sorvino estaba en la fila de delante, y cuando terminó la película se volvió hacia mí, me miró un momento y se llevó una mano al corazón, sollozando. La película le había llegado hondo. Fue un pase muy emotivo, y esa misma noche Harry Dean contó la historia.

Saliendo de allí acabamos todos en el Petit Bar del hotel Carlton. Angelo, Pierre, Harry Dean y yo y otras dos o tres personas estábamos sentados a un extremo de la barra donde había poco barullo, y después de pedir Harry Dean va y suelta una frase. Ninguno de nosotros se acuerda exactamente de lo que dijo —era algo sobre conejitos de chocolate y un sueño que había tenido—, pero el caso es que nos reímos. Entonces dijo otra frase y nos reímos el doble. Cuando ya pensábamos que ahí terminaba la cosa,

Harry Dean dijo una tercera frase, luego una cuarta, y cada frase era mejor aún que la anterior, o sea que los otros partiéndonos de risa a más no poder, ¡y siguió en este plan dieciocho frases más! ¿Sabéis cuando os enchufan aire comprimido en la boca para expandir los carrillos? Pues así notaba yo la cabeza cuando Harry Dean iba por la novena frase. Me moría de risa y tenía los lagrimales secos de tanto reír/llorar. Él continuó, superándose a sí mismo, ¡y eso no lo hace nadie! ¡Siempre hay algo que lo interrumpe! Pero la dicción, el ritmo, las palabras mismas, la secuencia de palabras, joder, era todo impecable, extraordinario; jamás he visto a un monologuista hacer nada parecido. Casi no podíamos aguantarlo, de tanto como nos reíamos, y al final estábamos todos muertos. Aún hoy hablamos de ello. Si Angelo y yo pasamos juntos más de quince o veinte minutos, siempre acabamos rememorando aquella noche, pero ni él ni yo podemos acordarnos de qué fue lo que dijo Harry Dean ni de qué hablaba. Es que Harry Dean era único, un yo tan puro, inigualable.

Richard Farnsworth estuvo con nosotros en Cannes y luego, cuando se calmaron las aguas en torno a la película, regresó a su rancho. Falleció como un año más tarde. Supongo que se dijo a sí mismo: Cuando la cosa se ponga en plan de que mañana no podré mover los brazos, será entonces cuando lo haga. Y eso hizo. Se pegó un tiro. Ya digo, una historia de cowboys.

Ese año, el director del jurado en Cannes era David

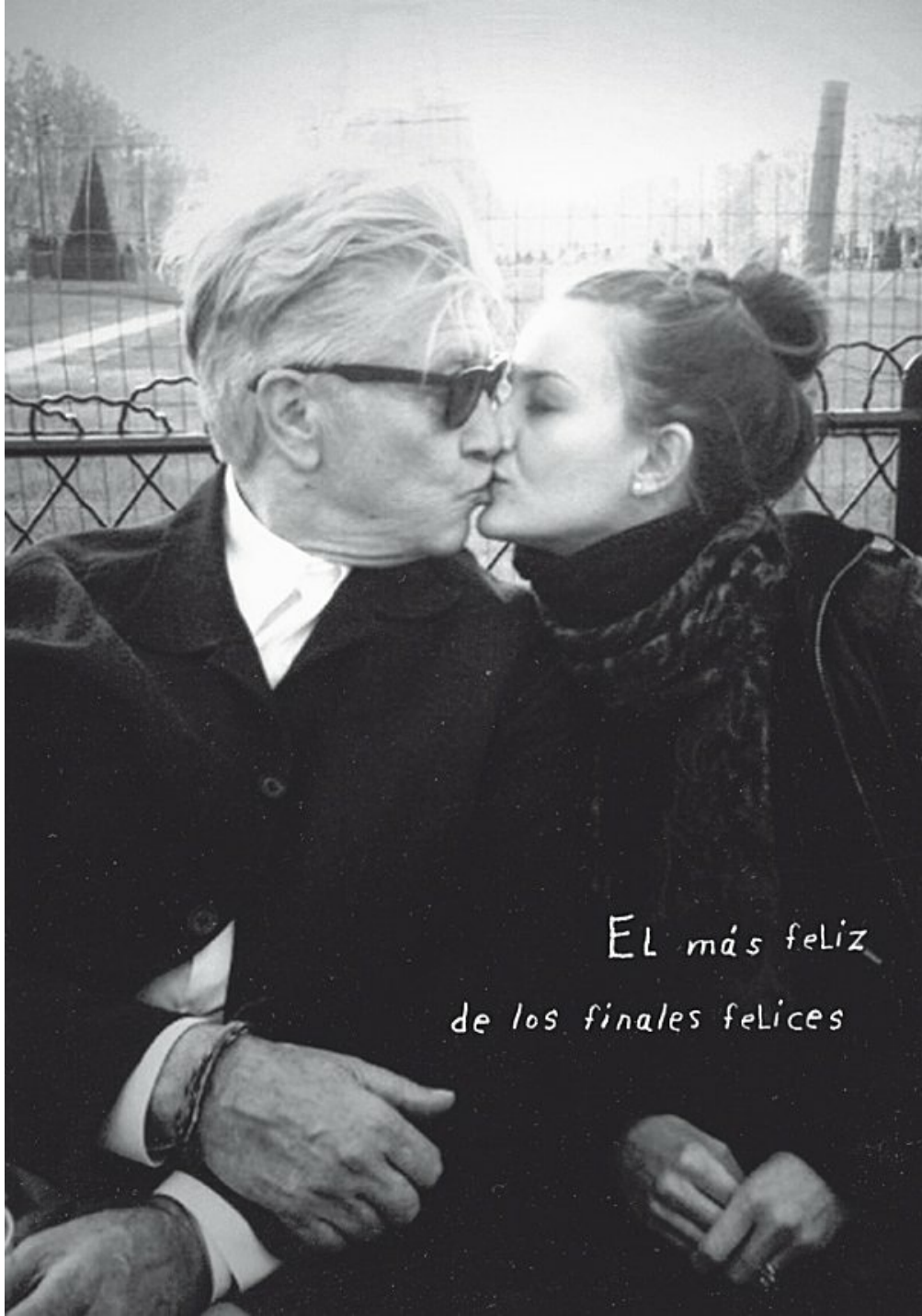
Cronenberg. *Una historia verdadera* no le gustó nada. Lo más probable es que pensara que era todo inventado. Lo del presidente del jurado es una lotería, y es él, o ella, quien marca la pauta del festival. Nosotros pensábamos que esta película podía llegar a un público amplio porque era tierna y sentida, las personas que salían eran buenas, el tema del amor fraternal y del perdón era hermoso. Y cuando me llamaron los de clasificación para informar de que *Una historia verdadera* era «para todos los públicos», les dije: «¡Repítame eso, por favor!». Pero corrían tiempos raros. Los fundamentalistas cristianos no acogieron bien la película porque en ella salía un taco. Y aunque Disney lo eliminó después, no sé qué pensaban ellos realmente de la película. Ignoro cómo la promocionaron, pero el caso es que no caló. Supongo que en parte es mi destino, pero no caló. Una vez estaba yo en una fiesta y le comenté a Spielberg, que también había sido invitado: «Qué suerte tienes: las cosas que a ti te encantan les encantan a millones de personas; las que me encantan a mí solo les encantan a millares». Y él me dijo: «David, yo creo que a estas alturas *Cabeza borradora* la ha visto tanta gente como *Tiburón*». A lo mejor sí, no lo sé. Pero una cosa está clara: hay infinidad de películas en circulación y no sé si a alguien le importan.

Aquella película la rodamos a finales de los noventa. Normalmente, cuando pasas junto a un campo de maíz, sueles ver las mazorcas y puede que una cerca alrededor del

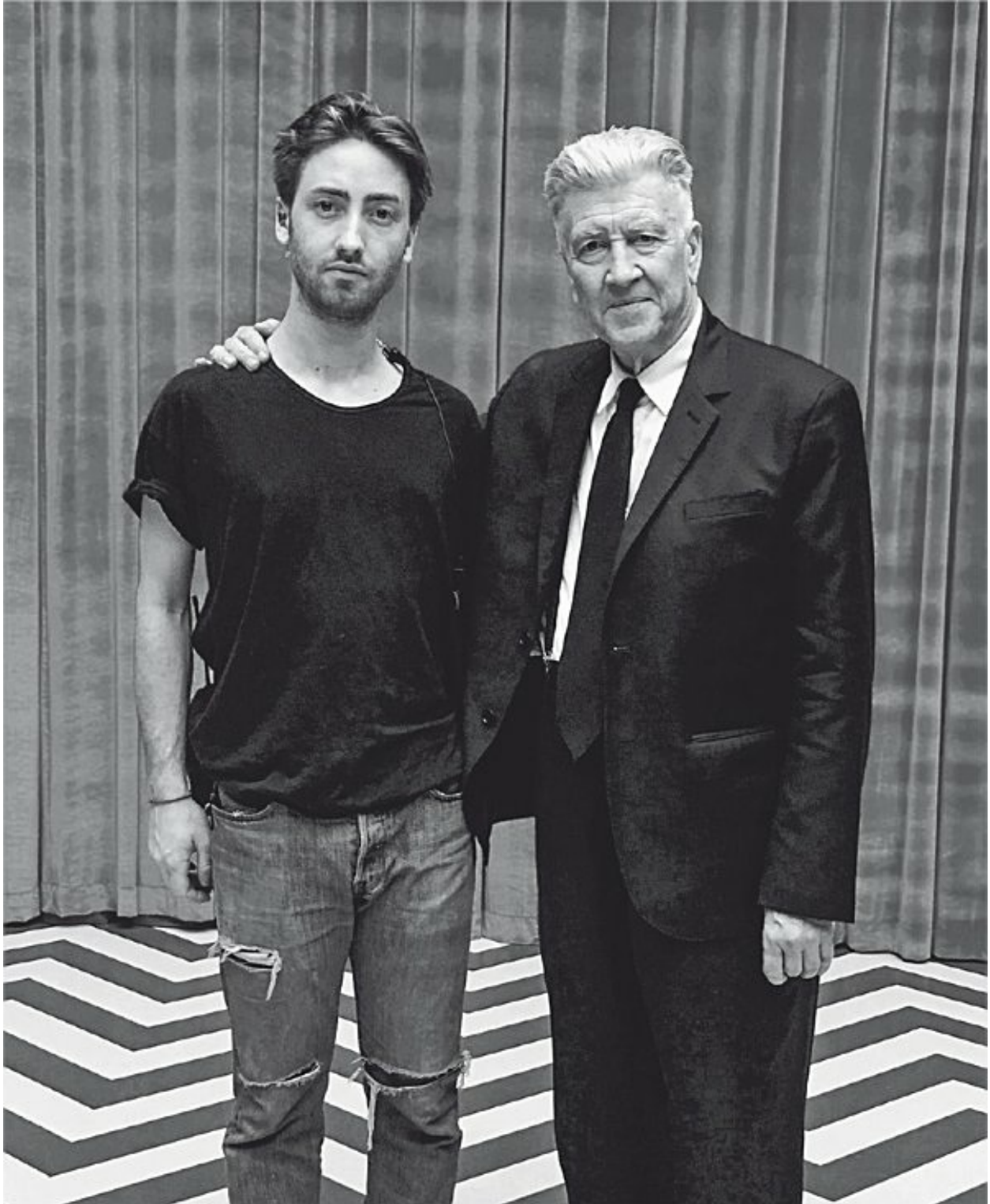
sembrado. Pues bien, cuando estábamos rodando *Una historia verdadera* me fijé en unos carteles que había delante de algunas hileras de maíz. ¿Qué será eso?, me pregunté. Y era que estaban experimentando con transgénicos. Estoy casi seguro de que todas esas granjas que vi entonces se dedican ahora a cultivar transgénicos; adiós al maíz de la madre naturaleza. En los viejos tiempos abundaban las pequeñas granjas familiares. Luego, las grandes —o sea, los ricos— empezaron a comprar las pequeñas y ahora solo hay unas pocas granjas gigantescas, lo que quiere decir menos granjeros, y todos aquellos pueblecitos han desaparecido. Adiós a aquello de conocer a una chica, qué sé yo, la hija del granjero Bill, enamorarse de ella y establecerse en la comarca y montar una pequeña granja. Todo eso se acabó. Como también se acabaron aquellas modestas escuelas; ahora solo ves hileras e hileras de soja y maíz transgénicos.

Era habitual que un agricultor reservara unas cuantas semillas para plantar la siguiente cosecha y que se las diera a recolectores, que las guardaban en silos. Ahora estos recolectores lloran de pena; los agricultores con quienes tenían relación se ven obligados a pasarse al transgénico, y al año siguiente si quieres semillas tienes que comprarlas a Monsanto. Son semillas que duran solo un año y están plagadas de insecticidas y herbicidas. Aunque el granjero del terreno colindante no las quiera, algunas de esas semillas acabarán en sus tierras por la acción del viento, y

si es así Monsanto demandará a dicho agricultor alegando que las ha robado y que Monsanto tiene la patente. Enfrentan a unos agricultores con otros; los de las semillas lloran de pena, sus hijos otro tanto, y la buena vecindad que imperaba antaño ha pasado a la historia. Es probable que digan que los alimentos son buenos y que la población a alimentar es muy numerosa; ¿cómo evitar, si no, que la gente pase hambre? Para dar de comer a tanta gente es preciso recurrir a la ciencia. Pero han aplastado a la madre naturaleza y todo por culpa de la codicia.



Lynch y Emily Stofle Lynch en París. Fotografía de Jennifer «Greenie» Green.



Lynch con su hijo Riley en el plató de *Twin Peaks: el regreso*, 2015. Cortesía de Rancho Rosa Partnership, Inc. Fotografía de Suzanne Tenner.

Después del frenesí de actividad que rodeó *Una historia verdadera* y *Mulholland Drive*, Lynch se embarcó en una especie de retorno a los principios fundamentales. Empezó simplificando su oficina y surtiéndola de jóvenes enérgicos y ansiosos por dedicar a su trabajo la clase de tiempo y compromiso que requirió una película como *Cabeza borradora*. No le gusta cuando todo se vuelve demasiado grande y difícil de manejar, y quiere que le dejen tranquilo para hacer lo que se ha propuesto; para él nunca ha sido una cuestión de fama o dinero, y eso se hizo cada vez más evidente al comenzar el siglo XXI.

«El mayor reto de ser el representante de David fue intentar introducir su obra en los límites de la corriente dominante del cine, y no lo conseguí —diría Rick Nicita—. Aunque *Twin Peaks* lo llevó al mismo centro de la televisión y la cultura popular, sus películas siempre eran marginadas. Pero él no quería estar en el centro, y aunque eso, de entrada, era frustrante para mí, al cabo de un tiempo empecé a saborearlo. No creo que David tuviera nunca la intención de hacer muchas películas. Podría haber participado en el juego e insistido más, pero eso no era lo que le interesaba. Tenía otras cosas en las que pensar. Y siempre ha sido feliz dentro del mundo que ha creado para sí mismo.»

Hacia finales de 2001 el cine no era una de las prioridades de Lynch, que ya estaba profundamente sumergido en su próxima

aventura creativa. «David fue una de las primeras personas que conocí que se involucró en internet, y cuando empezó fue como si lanzara su propio canal de televisión —comentó Neal Edelstein—. Al cabo de un tiempo se aburrió porque la tecnología no lograba mantenerse lo bastante por delante de él, pero al principio se entusiasmó realmente con ella.»

Entre los que ocuparon un asiento en primera fila estaba Erik Crary. Criado en Lodi, Wisconsin, Crary se trasladó a Los Ángeles en enero de 2000 y empezó a trabajar para Lynch en septiembre de ese año. «Fue surrealista pasar de llenar sobres en una compañía de gestión a sentarme a una mesa frente a David Lynch —recordaba Crary—. Fue absolutamente delirante tener esa oportunidad.

»La vida cotidiana de David está muy llena incluso cuando no tiene una película en marcha —continuó—. Hace fotos, pinta, escribe, construye cosas, muchas cosas, y cuando yo llegué estaban centrados en el lanzamiento de la página web. Nos reuníamos con David por las mañanas para revisar el programa del día, y de algún modo esa reunión se transformó en lo que llamábamos una “caminata energética”. Teníamos esa misma reunión solo que subiendo esa colina empinada y dando la vuelta a una gran manzana. Nos llevaba una media hora, y la hacíamos David, Jay Aaseng, yo, y a veces Austin.»[1]

Cuando uno lanza una página web tiene que colgar algo en ella, y durante ese período Lynch dedicó mucho tiempo a crear material. «Yo ayudaba sobre todo a David con lo que él llamaba experimentos, filmando en el patio trasero o por Los Ángeles. Algo que lo emocionaba acerca de internet era el acceso a una tecnología que permitía hacer muchas cosas con muy poco, de modo que, si tenía una idea, podía decir: “Construiremos un plató en el patio trasero, lo

iluminaremos, pondremos estos accesorios y entonces filmaremos” — recordaba Crary acerca de Lynch, a quien no le cuesta seguir el ritmo de ayudantes que son décadas más jóvenes que él—. Algunos días eran locos, porque discurrían con normalidad haciendo tareas administrativas y luego rodábamos toda la noche. David hacía la misma inversión de horas, y no tengo ni idea de cómo consigue mantener el nivel de energía que tiene.

»De entrada creo que David pensó que internet podía ser una fuente de ingresos —especuló Crary en relación con la página web, que cobraba diez dólares al mes por ser miembro—. La idea era que los suscriptores generaban dinero para que él pudiera filmar más cosas para colgarlas en ella, que sería como una especie de miniestudio. Todo el mundo estaba lanzando páginas web entonces y nadie sabía lo que podían dar de sí.»

Edelstein estuvo en los inicios de la página web de Lynch, pero ya había dejado la oficina cuando la lanzaron. «Toqué el techo en mi trabajo con David, pero seguimos en contacto después de mi marcha —comentó—. Todavía le tengo mucho aprecio. Es una gran persona y nunca le he visto perjudicar a nadie. Me dio mi carrera, es leal, cree en la gente, y por lo que se refiere a la meditación, practica lo que predica.»

La página web se anunció con considerable bombo y platillo en forma de correo electrónico:

¡¡¡ESTE ES UN COMUNICADO DE DAVIDLYNCH.COM!!! EL LUNES 10 DE DICIEMBRE DE 2001, A LAS 9.45 H (HORA DEL PACÍFICO), DAVIDLYNCH.COM LANZARÁ SU SITIO WEB. [...] SEGUIRÁ POCO DESPUÉS LA EMISIÓN DE UNA «NUEVA SERIE» EXCLUSIVA PARA LA

RED, SEGUIDA A SU VEZ DE LA APERTURA DE LA TIENDA. [...] GRACIAS POR VUESTRO INTERÉS EN DAVIDLYNCH.COM. [...] ¡¡¡OS ESPERO!!!

DAVID LYNCH

«Pasamos una mañana a lo grande —contó Crary—. Alfredo construyó una gran caja luminosa que encendimos en el estudio a la hora exacta en que se lanzó la página web. También celebramos un “Almuerzo con Lynch en Bob’s Big Boy Raffle” en el que todos los suscriptores podían participar. Ganó una chica inglesa, que vino con una amiga.»

El contenido de la página web se amplió a lo largo de 2002 y fue obra sobre todo de Lynch. Cada día ofrecía un parte meteorológico — se limitaba a mirar por la ventana de su estudio y compartía sus pensamientos sobre cómo esperaba que se desarrollara el día—, y produjo una serie de cortometrajes. Había tres episodios de *Out Yonder*, en los que aparece con su hijo Austin hablando en un dialecto extraño que pasaba del parloteo bobo a momentos de clarividencia. *DumbLand*, una serie de ocho crudos cortos de animación que también finalizó en 2002, es la crónica de las desventuras de un tonto beligerante llamado Randy, su hijo Sparky y su sufrida esposa. Procedente del mismo mundo que *The Angriest Dog in the World*, *DumbLand* es una sinfonía explosivamente violenta de humor pueril y obsceno; hay muchos pedos y eructos. En la tienda online se podían adquirir pósters, gorras, fotografías de películas, tazas, camisetas, tazas de *DumbLand*, camisetas de *The Angriest Dog in the World* y varios cortos.

De los cortos que Lynch produjo durante ese período el más ampliamente conocido es *Rabbits*, que se estrenó el 7 de junio de 2002 y más tarde se incorporó a su décima película, *Inland Empire*. Compuesto de nueve episodios ambientados en un salón

convencional amueblado, entre otras cosas, con una tabla de planchar, *Rabbits* muestra a tres conejos que hablan en haikus amanerados que se intercalan de vez en cuando con una risa enlatada o el lejano silbato de un tren. Están entre las obras más inescrutables que Lynch ha producido. En el papel de los conejos —y ocultos tras disfraces de conejo de tamaño natural— están Scott Coffey, Laura Harring y Naomi Watts.

«Me siento increíblemente en deuda con David, y hago todo lo que me pide —dijo Watts—. Le debo mucho y siempre es increíble pasar tiempo con él. ¿Llevar un traje de conejo que no te deja respirar porque estás a trescientos grados dentro de él? No me importa; lo haré por David. Aunque esos trajes eran realmente pesados, y una vez que te ponías la cabeza, no veías nada. Yo le oía decir: “Bien, Naomi, acaba de planchar y sal de la habitación”. Pero cuando me ponía a andar, chocaba con una pared, y él decía a través de un megáfono: “Por ahí no, Naomi. Tuerce a la derecha; ve hacia la derecha, Naomi”. “Pero David”, le decía yo, “puedes pedir a uno de tus ayudantes que lleve el traje en la escena y ya le pondré la voz luego”, y él respondía: “No, tienes que estar tú dentro».» Harring, que tenía claustrofobia, recordaba: «Tenía que cerrar los ojos y respirar. Era muy duro, y David nunca nos explicó qué hacíamos. Nosotros solo seguíamos sus instrucciones».

Lynch también utilizó su página web como plataforma para varias colaboraciones que estaba haciendo. A finales de 2001 lanzó *BlueBOB*, un álbum de lo que ha descrito como «blues industrial» y que ha hecho en colaboración con John Neff para su propia discográfica, Absurda. Grabado de 1998 a 2000 y finalizado en marzo de ese año, lo lanzó inicialmente como un CD que solo podía adquirirse en su página web. Juntos ofrecieron una actuación en vivo

para promocionarlo en el Olympia de París el 11 de noviembre de 2002, que Lynch recuerda como «un suplicio».

Un periodista francés fue a Los Ángeles ese mismo año para escribir un artículo sobre *BlueBOB*, y Crary recordaba a Lynch diciendo: «“Si vamos a hacer esto, que sea divertido”. Pidió a Alfredo que construyera una cueva en el patio y colgó en la entrada una pequeña escultura, y dentro instalamos una máquina de humo y una luz estroboscópica, y una chica sexy daba vueltas alrededor, y David salió de la cueva con el torso desnudo y embadurnado de barro, e hizo la entrevista». Probablemente esa sea la única oportunidad que tendrán los admiradores de Lynch de verlo sin camisa.

En mayo de 2002 Lynch presidió el jurado de Cannes, donde *El pianista* de Roman Polanski se llevó la Palma de Oro, y de vuelta en Los Ángeles reapareció Chrysta Bell. «Después de mi encuentro con David en 1998 perdimos el contacto, pero Brian Loucks y yo mantuvimos una relación. En 2002 Brian estaba en una fiesta y se encontró con David, que nunca va a fiestas, y le dijo: “Eh, ¿qué pasa con Chrysta Bell?”. David y yo volvimos al estudio y terminamos la primera canción que habíamos hecho juntos, y a partir de entonces, cuando David tenía algo de tiempo, yo me plantaba allí.»

«Había grabado unas cintas con las canciones que había escrito para mi primer álbum —continuó Bell— y cuando se las puse, él dijo: “Me siento orgulloso de ti, Chyrsta Bell, pero creo que deberías esperar a que salga nuestro disco para hacer tu debut”. “De acuerdo, David”, respondí, “pero tenemos que darnos caña”, y él me dijo lo que había tardado en hacer *Cabeza borradora* y que valía la pena tomárselo con calma. Pero empezó a buscar más tiempo para que trabajáramos juntos.»

La vida de Lynch cambió de rumbo cuando a principios de 2003

conoció a Emily Stofle, con quien posteriormente se casó. Stofle había nacido en 1978 en Hayward, California, y había crecido en Fremont, pero en 2000 se trasladó a Los Ángeles con su hermana mayor para abrirse camino como actriz. Encontraron un piso en Beachwood Canyon, y Stofle estudió interpretación con Diana Castle mientras hacía algunos trabajos sueltos, ya fuera de ayudante del gerente en un club nocturno o de camarera en conciertos. Ella y su hermana trabaron amistad con un vecino, Eli Roth, que había realizado un trabajo de documentación sobre Nikola Tesla para Lynch y en 2002 había dirigido la película de terror *Cabin Fever*, de la que Lynch fue productor ejecutivo. «Una noche fui a ver a Eli a su piso — recordaba Stofle— y vi en la pared una fotografía de uno de los accesorios de *Fuego camina conmigo*. Le pregunté de dónde la había sacado y le comenté que era una gran admiradora de David. Él me dijo que había trabajado con él y que le constaba que estaba produciendo material para su página web y que tal vez podía estar interesado en hacer algo conmigo.»

«Eli habló con David —continuó ella—, luego me llamó y me dijo: “David tiene en su casa unas cámaras sobre varios comederos para pájaros, así la gente puede entrar en su página web y verlos. Se le ha ocurrido la idea de que caiga una pelota dorada, y entonces tú sales con un abrigo y te lo quitas. Estás desnuda y te das la vuelta, y te quedas allí de pie cinco minutos hasta que desapareces de la pantalla”. Yo no lo vi claro. ¿Por internet? ¿Desnuda? Me pareció que esas no eran las circunstancias en las que quería estar en mi primer encuentro con un cineasta al que admiro. Al cabo de unos días Eli volvió a llamarme y me dijo que David buscaba modelos para posar para fotografías, y que las pagaría y les daría tres fotos firmadas, y el 20 de febrero mi hermana y yo fuimos y lo conocimos. Nos sentamos

alrededor de la mesa de su sala de conferencias y hablamos, y él más tarde me confesó que, cuando me marchaba, me volví y le dije adiós con la mano, y que en ese momento se enamoró de mí.»

«Me fotografió y yo me puse nerviosa, y eso fue todo —añadió Stofle—. Era muy profesional y yo no tenía ni idea de que estaba interesado en mí. Yo tampoco tuve un flechazo... Solo me fascinaba y me pareció emocionante trabajar con él. Llamó un par de meses después y quiso fotografiarme para otro proyecto, luego en junio me fui a vivir con mi madre en Fremont y me puse a estudiar en la Estatal de San Francisco.»[2]

Poco después de conocer a Stofle, Lynch se encontró con Laura Dern en la calle delante de su casa. Ella acababa de mudarse a ese barrio y los dos se mostraron de acuerdo en que era el momento de volver a trabajar juntos, de modo que él escribió una escena para ella. No tenía ninguna película en mente, la escena que concibió solo era otro de sus experimentos cinematográficos. «La filmamos en su estudio de pintor —contó Aaseng— y Laura memorizó un monólogo extraordinariamente largo. No he visto nada igual en toda mi vida... y ella lo estaba bordando y no se acababa nunca. Solo paramos para cambiar la película de la cámara. Ella no hacía más que hablar.»

Durante esa larga escena Erik Crary estaba sentado delante de Dern. «No soy actor y no tengo ni idea de por qué me escogió David para esa escena —comentó—. “Búscate una americana”, me dijo, y yo saqué todas mis gafas viejas y dejé que escogiera las que quería que me pusiera. Creo que en el bolsillo tengo una rasqueta de pintura. Laura se muestra realmente apasionada en esa escena y tiene que hacer muchas cosas, pero cuando le pregunté qué podía hacer para ayudarla, me respondió: “Tú quédate ahí con eso y mírame”.»

Dern recuerda esa noche como «muy mágica y como en un trance. Un viento cálido recorrió el estudio y la noche se volvió muy silenciosa, los coyotes se calmaron, sobre nosotros se extendía el cielo nocturno y todo parecía misterioso y desconocido. Yo estaba dando de mamar en esa época y pensé: Dios mío, cómo voy a acordarme de todo, pero me acordé. David marcaba el tono con su actitud reverente; ese respeto hacia el ritual narrativo siempre es palpable. Quiere que sea sereno y tú sabes que te limitarás a seguir hasta que se acabe.»[3]

Solo llevó cuatro horas rodar la escena, y Aaseng dijo que «cuando terminamos y Laura ya se había ido a casa, David se quedó fumando en el estudio. Estaba realmente emocionado. De pronto se le iluminaron los ojos y nos miró, y preguntó: “¿Y si lo convertimos en una película?”. Creo que en ese momento nació *Inland Empire*».

La muerte de Gaye Pope esa primavera, el 20 de abril, fue una gran pérdida para Lynch; los unía una amistad única y profunda. Él pasó el mes de junio haciendo un curso intensivo en Holanda con el Maharishi, y al volver a Los Ángeles empezó con los preparativos de *Inland Empire* y telefoneó a Jeremy Alter. «“Voy a hacer algo que no sé muy bien qué es”, me dijo David, “pero quiero que tú lo produzcas”, y empezamos filmando esas tomas —contó Alter—. David escribía páginas y Jay las pasaba al ordenador, y eso era todo el guion. Al principio el rodaje era esporádico, pero en cuanto Jeremy Irons subió a bordo, se convirtió más bien en jornada completa.»

Aaseng y Crary fueron para *Inland Empire* lo que Catherine Coulson para *Cabeza borradora*: hicieron absolutamente de todo. «Creo que él estaba emocionado de trabajar de ese modo, porque se reducía poco menos que a la esencia —comentó Aaseng refiriéndose a Lynch, que escribió, produjo, montó y filmó él mismo la película con

una Sony DSR-PD150—. Peter Deming ayudó en un par de escenas, pero el director de fotografía fue fundamentalmente él, y Erik y yo a menudo estábamos detrás de las cámaras. Preparábamos las hojas de rodaje, buscábamos accesorios, pagábamos a la gente, y yo hice un tiempo de ayudante de montaje y de supervisor de guion provisional; todos aprendimos mucho y David fue muy paciente con nosotros.

»También fui ayudante de guion de David durante el rodaje de *Inland Empire*, aunque no puede decirse que colaborara en él — continuó Aaseng—. Solo escribía lo que él decía. “Vamos a escribir”, me decía, y empezaba a dictar, y yo me sentaba frente al ordenador y tecleaba. A veces todavía estábamos en el plató, después de rodar una escena, y le llegaba la inspiración. “Jay, ven aquí”, me decía, y yo iba con un bloc y lo apuntaba todo. David era rebelde y no quería verse coartado por lo que la gente le decía que podía o no hacer, y Jeremy Alter era una parte importante de la ecuación. Fuera lo que fuese lo que se le ocurriera, Jeremy siempre le respondía “Estupendo, lo haremos”, y era capaz de llevar a David a esos lugares porque conocía a mucha gente.»

«Parte de mi trabajo era asegurarme de que David podía fumar en cualquier lugar donde rodáramos —dijo Alter—. También tenía que buscar cosas raras, por supuesto. Un día me dijo: “Jeremy, coge una hoja y un bolígrafo, y escribe lo que te digo. Necesito seis bailarinas negras, y que una de ellas sepa cantar, una euroasiática rubia con un mono en el hombro, un leñador serrando un tronco, Nastassja Kinski, una persona tatuada, [la instructora de meditación] Penny Bell, Dominic, que es exlegionario francés, Laura Haring vestida igual que en *Mulholland Drive* y una chica guapa con una sola pierna”.» Alter lo consiguió todo.

«Fue una locura —contaría Aaseng sobre la realización de la película—. Una noche estábamos rodando una escena en la que Justin Theroux yace muerto en un callejón y encargamos una pizza. Cuando la trajeron, David se comió un pedazo, luego miró la pizza, arrancó todos los ingredientes y embadurnó con ella el pecho de Justin para que pareciera una herida.»

Laura Dern lleva prácticamente el peso de toda la película y aparece en la pantalla casi toda la segunda mitad. Como una niña perdida en un bosque peligroso, Dern entra y sale tambaleándose de varias realidades, y su identidad va cambiando periódicamente por el camino. Lynch empezó a jugar con la idea de los dobles y los *doppelgängers* en *Twin Peaks*, y con *Inland Empire* solo deja que madure. El viaje que hace Dern también la lleva a muchos lugares: la habitación de hotel de una prostituta en Polonia, una barbacoa en un destartado patio trasero de una casa en las afueras de Los Ángeles, un plató de cine, una mansión, la consulta de un psiquiatra y un circo europeo. A medida que la película se desarrolla ella se muestra asustada, desconcertada y serena sucesivamente. También hay elementos escénicos extraordinarios dentro de la película. Cuando Dern muere de una puñalada en una sucia acera de Hollywood Boulevard la acompañan tres indigentes, interpretadas por la actriz asiática Nae Yuuki, Terry Crews y Helena Chase, que mira a Dern y dice: «Se está muriendo, señora». Chase vivía en una de las casas que se utilizaron para filmar la película, y aunque no era actriz algo de ella encontró eco en Lynch, porque la tenemos en la pantalla.

También aparecía Justin Theroux, quien dijo: «No tenía ni idea de lo que estábamos haciendo en *Inland Empire*. Era realmente una forma de filmar espontánea e integradora, y David fue increíblemente visionario al abrazar aquella tecnología que era algo tan nuevo hace

quince años.

»Cuando por fin vi la película, me conmovió. *Inland Empire* es lo más parecido a un opus espiritual —añadió Theroux—. Es potente y está llena de imágenes inexplicablemente inolvidables, como la de un personaje detrás de un árbol con una luz de Navidad en las manos, por ejemplo. Es muy extraña, y sin embargo se te queda grabada».

El presupuesto de *Inland Empire* era impreciso. Al final StudioCanal desembolsó cuatro millones de dólares, pero la película ya estaba en marcha cuando llegaron los fondos. «Recuerdo que pregunté a David cuánto quería que costara la película —contó Alter—, y él me contestó: “Jeremy, vas a decirme que algo cuesta ciento cuarenta dólares y yo voy a darte ciento cuarenta dólares”.»

El 26 de junio de 2004 los padres de Lynch sufrieron un accidente de coche y su madre murió. «La muerte no afecta a David como a las demás personas, pero creo que la de su madre le cambió —reflexionó Sweeney—. La forma en que murió fue un shock, por supuesto, pero además tenían una relación compleja. David se parece mucho a su padre, que era soñador y dulce, pero fue su madre la que reconoció su talento y lo cultivó, y él me comentó que con el tiempo llegaron a estar muy unidos. Ella era una mujer inteligente, analítica e incisiva, con su mismo sentido del humor cáustico, y nadie de la familia bromeaba como lo hacían ellos.»

Aquel otoño Lynch inició una nueva colaboración musical con su amigo de Łódź, Marek Zebrowski. «A David le encanta la música extravagante y disonante, y es un gran admirador de compositores polacos de vanguardia como Krzysztof Penderecki y Henryk Górecki —comentó Zebrowski—, y cuando se enteró de que yo era pianista me invitó a trabajar con él en su estudio. Antes de mi primera visita en 2004, le pregunté: “¿Qué quieres que haga? ¿Traigo papel pautado?»

¿Vamos a componer algo juntos?”. “No, no, tú solo ven.” De modo que llegué al estudio y había dos teclados instalados, y él dijo: “Bien, hagamos algo”. “Pero ¿qué?”, pregunté yo. “Cualquier cosa siempre que suene muy contemporáneo y vanguardista.” Le pedí que me diera un par de ideas y respondió: “Está oscuro. Caminas por una calle adoquinada. Un coche recorre muy despacio esa calle y lo sigue otro”. Y así es la creatividad de David, totalmente improvisada. Luego se puso a tocar y yo me uní, y nos sumergimos en un mundo completamente diferente. Al cabo de un rato sentí que nos acercábamos al final, de modo que lo miré y él me miró, y vi en la expresión de su cara que sentía exactamente lo mismo. Los dos asentimos y terminó.»

El rodaje de *Inland Empire* ya había comenzado cuando Stofle volvió a Los Ángeles en octubre y se fue a vivir con una amiga en Monterey Park. «David empezó a contratarme para trabajos sueltos (puse la voz en off en una película que llamó *Boat*) y cuando fui a verla a su estudio en diciembre, me besó —recordaba Stofle, a quien Lynch posteriormente seleccionó como una de las siete “Valley Girls” que actúan como una especie de coro griego en *Inland Empire*—. Yo sabía que era complicado y que él vivía con alguien con quien tenía un hijo, pero creo que no quería enterarme de lo que estaba pasando. Tener una relación seria con él no parecía entrar dentro de lo posible. Pero con el tiempo me enamoré y luego pasó a ser lo único que quería.»

Lynch dedicaba mucho tiempo a experimentar con música por aquel entonces, y en enero de 2005 Dean Hurley se puso al frente de su estudio de grabación. Hurley nació y se crio en Waynesboro, Virginia, y llegó a Los Ángeles en febrero de 2003 para trabajar en el cine como supervisor de sonido. Formado como artista visual, es

totalmente autodidacta por lo que se refiere a su trabajo como ingeniero de sonido en el cine. «Cuando fui a la entrevista —contó Hurley—, David me enseñó el estudio y dijo: “Aquí hacemos experimentos de sonido, y necesito a alguien que me ayude con este equipo. Sabes hacer funcionar todo esto, ¿no?”. Y yo respondí: “Sí, claro”.»

Hurley pidió dos semanas para aprender a manejarse en la sala y luego se lanzó al ruedo. «Cuando empecé a trabajar para David, me quedaba confuso cuando me decía cosas como “Dean, tienes que poner ‘Mama, I Just Killed a Man’ de Queen o ‘I Just Believe in Love’ de John Lennon”, hasta que comprendí que lo que él recuerda de una canción (y considera su título) es el fragmento de letra que constituye la cúspide emocional —dijo Hurley—. Eso resulta revelador de cómo funciona su cerebro.

»Uno de los temas en los que trabajamos se titula “Ghost of Love” y forma parte de la banda sonora de *Inland Empire* —continuó Hurley—. Empezamos a trabajar en él como siempre, es decir, oyendo a David hablar de una canción o un artista en particular y de la sensación que quiere capturar. Para esa canción él habló de “Ball and Chain” de Janis Joplin, y mientras la escuchamos no paró de repetir: “¿Qué es lo que hace que suene así?”. Le contesté que los acordes eran menores y que se trataba de un blues de tres acordes, y él respondió: “¡Exacto! ¡Un blues de tres acordes en clave menor! ¡Dame esos acordes!”. Le di una serie de acordes que sabía que le gustaban y él soltó: “¡Dame un ritmo de tambor!”. Luego lo puso una y otra vez y se quedó allí sentado con un bloc escribiendo la letra.

»Hay cosas que a David siempre le atraen por lo que se refiere al sonido y la música —añadió—. Habla de los bombarderos B-52 que oía dar vueltas sobre su cabeza cuando era niño y quiere que su

guitarra suene igual. Y le encantan las tres canciones del Monterey Pop Festival: “Wild Thing” de Jimi Hendrix, “Ball and Chain” de Janis Joplin y “I’ve Been Loving You Too Long” de Otis Redding. Si escuchas la de Hendrix, hay un interludio que suena como cuando David intenta tocar, todo trémolos con la gigantesca distorsión del bombardero rugiendo por debajo.»[4]

Inland Empire fue un esfuerzo conjunto, y entre los que participaron estaban Aaseng, Alter, Crary, Hurley, Austin y Riley Lynch, Alfredo Ponce y Stofle. También colaboró Anna Skarbek, una artista que se incorporó al equipo de Lynch en 2005, cuando se marchó de Maryland para instalarse en Los Ángeles y trabajar en el cine.

«Yo era la encargada de comprar accesorios, y de decorar y pintar platós, y también ayudé a comprar los materiales de construcción — señaló Skarbek—. Todos los que trabajaban en la película eran muy jóvenes, y fue muy divertido; parecía uno de esos cursos de verano en un campus universitario. David a menudo acababa cubierto de pintura, y cuando no dirigía se ponía a construir algo. Cobrábamos muy poco, pero todos queríamos estar allí.»[5]

Sweeney y Riley Lynch pasaron el verano de 2005 en el lago Mendota en Wisconsin mientras Lynch se quedaba en Los Ángeles trabajando en *Inland Empire*. En julio creó también la Fundación David Lynch para la Educación de la Conciencia y la Paz Mundial. Legalmente registrada como sin ánimo de lucro [501(c)(3)] en Fairfield, Iowa, la fundación tiene oficinas en Los Ángeles, San Francisco, Chicago, Nueva York y Washington, D.C., y trabaja en treinta y cinco países proporcionando becas a colegiales, veteranos de guerra y víctimas del maltrato doméstico. Es una organización de gran envergadura que ocupa un espacio cada vez mayor en la vida de Lynch.

Bob Roth tuvo un papel clave en la creación de la fundación. Roth nació en 1950 en el seno de una familia liberal en el condado de Marin, California, donde creció, y en 1968 se matriculó en la UC de Berkeley. Como activista político trabajó para la campaña presidencial de Bobby Kennedy, y se quedó profundamente desilusionado cuando lo mataron. Ese mismo año descubrió la meditación trascendental. «Nuestros caminos se cruzaron por primera vez en 2003. Un año después yo estaba en Washington, D.C., dando clases en la American University, y me enteré de que David se dirigía a París —contó Roth de su primer encuentro con Lynch—. Lo llamé para pedirle que se quedara una noche en D.C. para dar una charla sobre meditación y él aceptó. La charla era un viernes por la noche y no me lo confirmó hasta la víspera, y hacía un tiempo de mil demonios, pero aun así la sala estaba abarrotada y no quedaban asientos libres. Cuando vi cómo respondían los jóvenes ante David, cómo confiaban en él y lo reconocían como una persona honesta, comprendí lo eficaz que podía ser como portavoz.

»Luego él se marchó a Europa y seguimos hablando, y surgió la idea de la fundación —continuó Roth—. David, el doctor John Hagelin [un exmédico que hoy día preside la Maharishi University of Management de Fairfield, Iowa] y yo elaboramos juntos un plan, y entonces le pregunté a David si podía utilizar su nombre. Creo que no prestaba mucha atención y me respondió que sí sin pensar mucho en lo que iba a salir de ello. Luego enviamos un comunicado de prensa y una semana después en la portada de un millar de periódicos de todo el mundo se publicó la noticia de que David se disponía a crear una fundación.»[6]

«Yo estaba en el plató de *Inland Empire* el día que la fundación se hizo oficial, y vi a David realmente emocionado —recordaba Skarbek

—. En aquellos tiempos Bobby Roth se dejaba ver mucho por allí y se dedicaba mucho tiempo a promocionar la meditación trascendental. A David no le gusta viajar y le hacían acudir a muchos actos públicos, lo que tampoco le gusta, pero cuando se trata de algo relacionado con la meditación trascendental o con el Maharishi, hace una excepción y va.»

Cuando Sweeney y Riley volvieron de Madison ese otoño, Lynch se marchó de la casa que compartían y se instaló en su estudio, y Sweeney y él empezaron a hablar de separarse. Sin embargo, lo pospusieron hasta que él volvió de una gira por todo el país titulada «Conciencia, creatividad y cerebro» sobre los beneficios de la meditación trascendental.

«No teníamos ni idea de lo grande que iba a ser la fundación o qué entrañaría, y yo sabía que David no soportaba viajar, pero aquel otoño propuse “Hagamos una gira por trece campus universitarios para hablar de la meditación trascendental”, y eso es lo que hicimos —dijo Roth—. Él se ponía nervioso antes de salir a un escenario, pues no le gusta hablar en público, de modo que empezaba su intervención diciendo “¿Alguien quiere preguntar algo?”, y a partir de ahí todo fluía. David no hace nada que no quiera hacer, y creo que hizo todos esos viajes por la fundación porque sintió que era lo que tenía que hacer en ese momento. Yo nunca le habría pedido que lo hiciera, pero entonces parecía lo correcto.»

Lynch y Sweeney seguían intentando arreglar su situación cuando él regresó de la gira de charlas y reemprendió *Inland Empire* donde la había dejado. «En cuanto llegamos a la acción, todo el peso de *Inland Empire* recayó en Sabrina Sutherland —señaló Aaseng—. Es una mujer extraordinariamente minuciosa y sabe absolutamente todo lo relacionado con la producción, y cuando todos se marchaban era la

única que se quedaba atando cabos sueltos.»

«*Inland Empire* fue un punto de inflexión para David, y creo que con ella rejuveneció —observó Sutherland—. Fue capaz de ensuciarse las manos y hacer de todo, ya fueran los efectos, los accesorios o los decorados. Además, filmar con una cámara pequeña fue liberador para él. No tener un gran equipo de rodaje le permitía trabajar con los actores a un nivel muy personal.»

Otra pieza esencial en *Inland Empire* fue la montadora Noriko Miyakawa, que llegó a Los Ángeles procedente de Japón en 1991 para estudiar cine en la Universidad Estatal de California de Northridge. Se abrió paso a través de las instalaciones de posproducción y de trabajos como ayudante de montaje hasta que Mary Sweeney la contrató en 2005 para que la ayudara a montar un spot de Lynch. «El día que lo conocí, se acercó a mí y dijo “Hola, soy David”, y eso me encantó, la verdad —recordaba Miyakawa—. Muchos directores apenas ven a las personas que trabajan para ellos, pero David tenía los pies sobre la tierra.»[7]

Después de trabajar con Lynch en el spot publicitario, Miyakawa tomó otros empleos. Un año después la llamaron para preguntarle si le interesaba colaborar en *Inland Empire*. «No contábamos con un guion propiamente dicho cuando la montamos, pero David tenía un mapa... trazó literalmente un mapa —recordaba Miyakawa—. Lo más insólito de sus montajes es que no le asusta cambiar cosas. Había una especie de guion y partíamos de las tomas diarias, pero para él el metraje es algo vivo que hay que explorar. Si ve la posibilidad de cambiar algo en una escena irá a por ello, aunque suponga reestructurar toda la trama.»

«*Inland Empire* pone de manifiesto la creencia de David en distintos mundos y dimensiones —continuó Miyakawa—. Todo está allí y todo

se relaciona entre sí, y esa es la película que más me gusta de él. Debería añadir que cuando acabamos de montarla yo la odiaba, porque duraba tres horas y la había visto más de cincuenta veces, y acabó siendo una tortura. Pero cuando la veo ahora, me doy cuenta de lo personal e íntima que es, y disfruto de la libertad que da al espectador a la hora de interpretarla. Las partes de la película que no entiendes señalan los lugares en ti mismo que necesitas examinar.»

Lynch seguía rodando *Inland Empire* cuando Miyakawa se subió a bordo, y a comienzos de 2006 fue a Polonia, acompañado de Stofle, para rodar varias escenas finales para la película. «Creo que en el plató se hizo evidente que estábamos enamorados —recordaría Stofle—, y me fascinó verlo trabajar. Fue mágico.»

El rodaje en Polonia fue sobre ruedas, gracias en gran medida a los amigos de la Banda del Camerimage. «David nos llamó y dijo que quería rodar las escenas de *Inland Empire* en Łódź —recordaba Żydowicz—. Le pregunté qué necesitaba y dijo que quería una habitación verde y poco amueblada, un actor que pareciera recién salido de un bosque, una actriz de belleza etérea y delicada, y cuatro o cinco actores entrados en años. Llamé a un actor polaco llamado Leon Niemczyk, al que se le conoce por su trabajo en *El cuchillo en el agua* de Polanski, y me puse en contacto con dos grandes actores, Karolina Gruszka y Krzysztof Majchrzak, que se creyeron que bromeaba cuando los invité a colaborar con David Lynch. Alquilamos un piso cuyos dueños nos dejaron pintar las paredes de verde y utilizar sus propios muebles, y a la tarde siguiente teníamos todo preparado. Nunca olvidaré la cara de David cuando lo llevamos al plató y lo vio. Le presenté a los actores mientras lo decoraban y al día siguiente empezamos a rodar.»

«David quiso filmar a continuación una escena en una mansión

histórica bajo el efecto de un rayo —continuó Żydowicz, que interpreta a un personaje llamado Gordy—. En Polonia no contaban con equipo entonces para hacer algo así, de modo que se nos ocurrió utilizar un soplete de soldar. Para utilizarlo en el museo donde estábamos rodando, diseñamos una estructura con mantas de un material incombustible y logramos convencer al director del museo de que no había peligro. David también quiso rodar en un circo con caballos que bailan. Solo había dos en todo Polonia y llamé a uno, y por increíble que parezca el gerente me informó de que acababa de montar la carpa en Łódź. En esa escena varios miembros del Camerimage actuaron como un grupo de artistas circenses.»

Al regresar a Estados Unidos formalizó su ruptura con Sweeney. En mayo se casaron e inmediatamente presentó una demanda de divorcio, un paso que permitió que la división económica fuera clara y transparente. «Lo hizo porque quería portarse bien con ella, al menos así es como yo lo veo —especuló Aaseng—. Sé que fue muy generoso y seguramente fue un golpe económico para él.» Lynch y Stofle siguieron saliendo durante el resto del año.

Inland Empire se proyectó por primera vez el 6 de septiembre de 2006 en el Festival de Cine de Venecia, donde Lynch recibió el León de Oro a los logros de toda su carrera dedicada al cine. En Estados Unidos la película se proyectó por primera vez el 8 de octubre en el Festival de Cine de Nueva York y se estrenó el 9 de diciembre. De entrada reservaron solo dos salas del país pero se ampliarían a ciento veinte. Aunque *The New Yorker* observó que «se convierte rápidamente en una autoparodia», *The New York Times* la describió como «brillante a ratos» y Peter Travers de *Rolling Stone* escribió: «Ante un brillo tan alucinógeno, aconsejo aguantar».

El total de ingresos brutos que la película recaudó fue de 4.037.577

dólares, una cifra que no significaba nada para Lynch. «David es de una raza única —observó Stofle—. No pertenece a Hollywood y no está pendiente del éxito de taquilla. Todo eso le parece repugnante y no le importa. Le gusta crear cosas, y cuando termina algo le da pena que se acabe, pero nunca quiere enfrentarse con lo que viene después de que el proyecto finalice.»

A Lynch no le va el ámbito comercial, pero cuando hay un elemento divertido está dispuesto a colaborar, y el estreno de *Inland Empire* coincidió con el lanzamiento del David Lynch Signature Cup Coffee. Nadie puede cuestionar su fe en este producto en particular, puesto que ha vivido durante décadas permanentemente conectado a un gotero de café que le ha proporcionado combustible para sostenerse a través de su ajetreada vida, y la compañía lleva más de una década funcionando con éxito.

El 22 de octubre de 2006 Zebrowski y Lynch hicieron su debut ante un público de cien personas en una sala iluminada con velas del consulado polaco, que se encuentra en la mansión De Lamar de Nueva York. «Al principio David no quería actuar, pero luego disfrutó —recordaría Zebrowski—. En los conciertos que hemos dado se ha relajado y lo ha pasado bien.» Desde entonces han actuado una docena de veces en locales de Milán, París y Estados Unidos.

A las dos semanas de volver de su concierto con Zebrowski, Lynch decidió enseñar al mundo lo orgulloso que se sentía de la actuación de Laura Dern en *Inland Empire*. El 7 de noviembre acampó en el césped de una iglesia situada en la esquina de Hollywood Boulevard con La Brea con una vaca, un cartel en el que se leía PARA SU CONSIDERACIÓN y proponía dar un Oscar a Dern por su interpretación, y

una pancarta que decía: SIN QUESO NO HABRÍA *INLAND EMPIRE*. «Estoy aquí para promocionar a Laura Dern —explicó Lynch—. A los miembros de la Academia les gusta el espectáculo, y esto es espectáculo.» En cuanto a la pancarta del queso, añadió: «Comí mucho queso durante el rodaje de *Inland Empire*.»

Al reflexionar sobre la película, Dern no se arrepiente de haberla hecho, pese al fracaso comercial. «Los tres años que trabajé en ella fueron la experiencia más importante que he tenido como actriz. David es el artista más valiente que he conocido y sus metas son distintas de las de otros artistas. Al comienzo del proyecto me dijo: “Quiero hacer algo de lo más rudimentario, algo que un chico de diecisiete años que esté en Phoenix con sus abuelos pueda grabar con una cámara de vídeo corriente. ¿Por qué no puedo coger simplemente una cámara y ver qué sale? ¿Qué significa digital? ¿Cómo llevarlo más lejos? ¿Cómo fusionar la vieja tecnología con la nueva?”. Eso es hacer cine. Si te dedicas a ello solo por el resultado no puedes experimentar, pero si lo que buscas es redefinir el arte, entonces puedes hacer cualquier cosa. El regalo que hace David a todos los actores y actrices es que los lanza a un vacío en el que no hay reglas.

»Recuerdo que estaba en París con David y él me dijo “Escribamos una escena”, y nos sentamos con unos cappuccinos esa mañana y él la escribió, y luego me dijo: “Ahora apréndetela. Veamos, ¿cómo deberías vestirte?”. De modo que nos pusimos los abrigos y bajamos por los Campos Elíseos hasta Monoprix, y escogimos el vestuario y una barra de labios, luego regresamos al hotel, me preparé y filmamos esa escena en la que suelto un atormentado monólogo por teléfono con unas gafas oscuras. Era algo inaudito, los dos solos, utilizando el sonido de una cámara de vídeo.»

«Los que respondieron con más entusiasmo a esa película eran actores y directores como nosotros —añadió Dern—. Cuando trabajé con Jonathan Demme en *La boda de Rachel*, le encantaba oír historias sobre cómo se hizo *Inland Empire*, e incluso Spielberg me comentó que estaba obsesionado con ella. Recuerdo a Philip Seymour Hoffman hablando de por qué le asustaba, qué le incomodaba de ella y el esfuerzo que había hecho por entenderla; oírlo hablar de *Inland Empire* era increíble.»

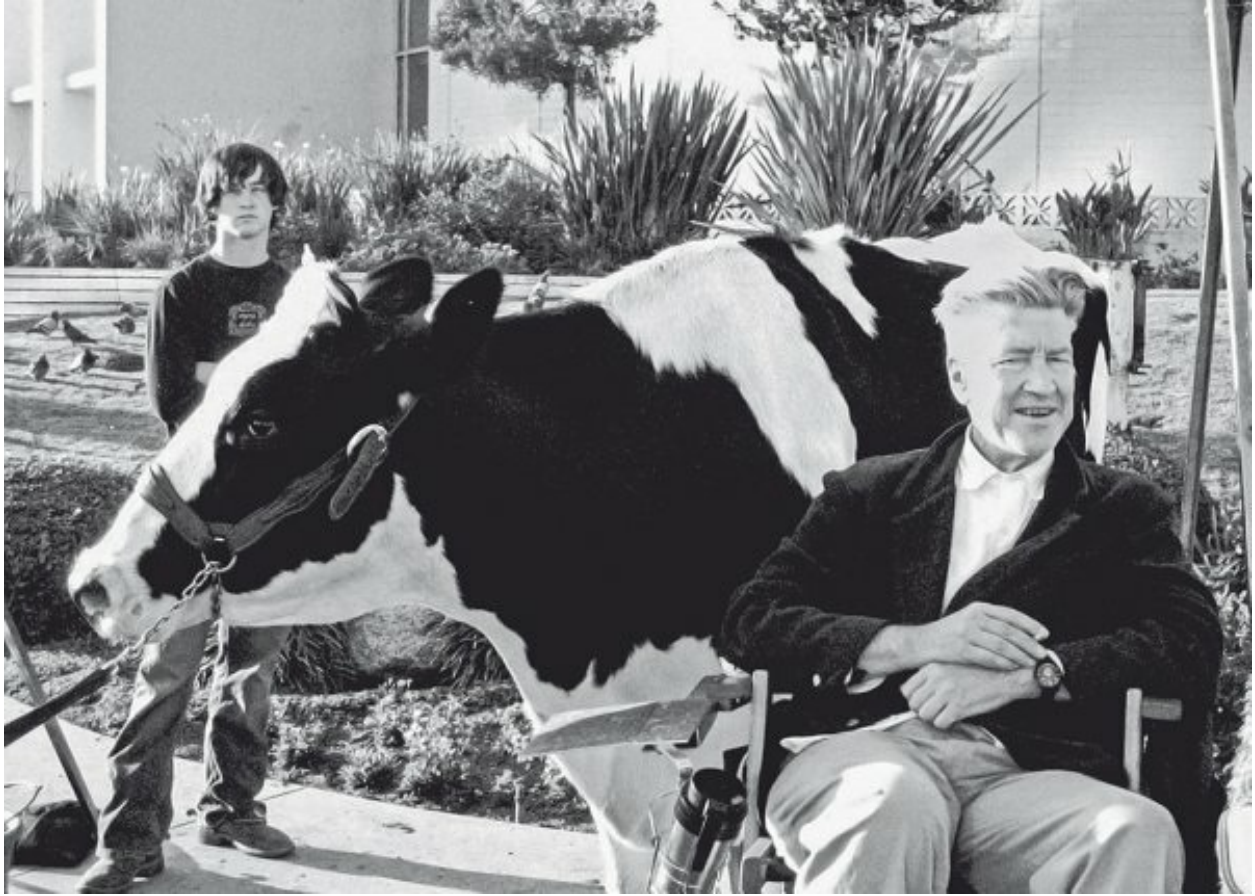
Ese año Lynch pasó la Navidad con la familia de Stofle en el norte de California y siguió prodigándose en múltiples frentes. El 28 de diciembre de 2006 Jeremy P. Tarcher/Penguin publicó *Atrapa el pez dorado: Meditación, conciencia y creatividad*, una colección de observaciones y anécdotas de Lynch recopiladas durante la gira de charlas que había hecho el año anterior. Al referirse a la génesis del libro, Roth declaró: «Las respuestas que daba, no solo sobre la meditación trascendental sino sobre la vida, eran reales y verdaderas, y allá donde íbamos, de Estonia a Argentina, siempre venían a ser las mismas. De modo que pensé: ¿Por qué no grabamos sus charlas y luego las transcribimos en un libro para que más personas tengan acceso a ellas?». Las reseñas fueron benévolas, el libro se vendió inesperadamente bien y Lynch se prestó amablemente a promocionarlo. Todos los beneficios fueron destinados a la fundación.

Mientras Lynch compaginaba todo eso —un libro, una página web, una película, una fundación, una nueva relación sentimental y varios proyectos musicales—, pasaba por un momento muy convulso en el frente doméstico. Con los años Sweeney se había convertido en parte integral de sus proyectos cinematográficos, y poner fin a su prolongada asociación no fue tarea fácil. Sin embargo, durante todo el proceso Lynch no dio un paso en falso. «David tiene la habilidad de

guardar todo en compartimentos mentales aparte y enfrentarse o no a ello según sus propios términos —comentó Hurley—. Tiene control sobre su mente y sabe poner la mejor cara de póquer del mundo.»



Lynch y Laura Dern filmando en el Valle de San Fernando durante el rodaje de *Inland Empire*, c. 2004. Cortesía de Absurda y StudioCanal. Fotografía de Deverill Weekes.



Lynch y una vaca en Hollywood Boulevard en noviembre de 2006, promocionando la actuación de Laura Dern en *Inland Empire*. Fotografía de Jeremy Alter.



Lynch y Harry Dean Stanton en un plató de los Paramount Studios durante el rodaje de *Inland Empire*, c. 2004. Cortesía de Absurda y StudioCanal. Fotografía de Michael Roberts.

Eric, Neal y Churchy habían estudiado juntos en Arizona y me introdujeron en el mundo de la informática. Una noche Eric y Neal montaron un ordenador en el nido del cuervo [una pequeña construcción en el punto más elevado de la finca de Lynch], me hicieron sentar y dijeron: «Vamos a enseñarte cómo funciona Photoshop». Me pasaron el ratón. «Aquí tienes todas tus herramientas.» No recuerdo cómo llegué a una herramienta llamada tampón de clonar, pero les pregunté: «¿Esto para qué sirve?». Me dijeron: «Haz clic ahí y lo verás». Hago clic y sale una marca, y yo me quedo mirando. Luego hago una marca más grande, ¡y lo que vi en la pantalla era una especie de milagro!

Todavía no controlo más que una pequeñísima fracción de lo que probablemente se puede hacer con Photoshop, pero al que se lo inventó y sigue mejorándolo deberían concederle un lugar especial en el cielo. Yo a esta gente la adoro. Inventaron algo que es alucinante de verdad. Mi primer intento con Photoshop fue para hacer la serie de desnudos distorsionados, que estaba inspirada en *1,000 Nudes*, un libro con más de mil de fotografías antiguas, la

mayoría de ellas de autor anónimo, que un alemán llamado Uwe Scheid había ido recopilando. Scheid murió en el año 2000, que Dios lo tenga en su gloria, pero su hijo fue fiel al acuerdo que yo tenía con su padre y me dio vía libre para trabajar con esos desnudos, algo que sencillamente me encantaba hacer.

Pusimos en marcha una página web pero tardamos una eternidad en hacerla como yo quería. Una página web puede ser profunda y tocar todo tipo de teclas, pero eso hay que montarlo de manera que luego, en una sola tarde, alguien pueda sentarse frente al ordenador y verlo todo. Ya, ¿y después? ¡No tendrán que volver a esta cosa! ¡Se acabó! Hay que ir actualizando el sitio, subir material nuevo, y todo eso es agotador. Todo requiere tiempo, así que ¿cómo vas alimentando eso? Cuando comprendí que no puedes cobrar a la gente por una página web que no actualizas a cada momento, internet dejó de interesarme. Vi que aquello sería un trabajo a jornada completa. Me gustaba hacer diariamente el parte meteorológico, eso sí, y también entrar en la sala de chat. Aprendí a teclear con un solo dedo: ¡por fin sabía dónde estaban las malditas letras! ¡No me lo podía creer! Y gracias a la práctica, mi ortografía también mejoró.

Durante una temporada hice un montón de cosas en la página web; había mucho en lo que perderse. Hice una cosa llamada *Head with Hammer* donde un artilugio mecánico tira de un martillo hacia atrás, muy atrás, y luego lo lanza

contra una cabeza de goma. La gente sabe que la vida muchas veces es así, como un martillo que no para, dale que te pego. No sé de dónde surgió *Out Yonder*, me vino a la cabeza y empecé a escribir. Va de una familia muy metida en física cuántica que habla de las cosas en términos abstractos. Les interesan la medicina y la ciencia en general, y son físicos cuánticos. Los que salen en *The Dream of the Bovine* no son exactamente físicos cuánticos, pero sí que están un poco en esa onda; lo observan todo atentamente y analizan las cosas.

Un día llegaron los conejos de *Rabbits*, así sin más, y haciendo *DumbLand* aprendí animación por Flash. Al principio no tenía ni idea, o sea que el resultado es francamente tosco, pero la cosa fue mejorando. En cuanto a *DumbLand*, un día aparece un hombre en una limusina enorme. Era de Shockwave, y me dijo: «Os contrato a ti, a Tim Burton y a otro más para hacer series de animación para Shockwave, y a cambio recibiréis acciones de la compañía que podrían rondar los siete millones de dólares cuando salgamos a Bolsa». Le dije que vale y me puse a trabajar. Volvió unas cuantas veces y se mostró bastante entusiasmado, o sea que la cosa iba bien. Hasta ahí llegó la cosa. En aquel mismo momento había centenares de despachos llenos de gente, chicos y chicas, que acababan de cobrar cincuenta millones de dólares a cambio de desarrollar algo que vendían gracias a la labia. Muchas risas, un cappuccino detrás de otro, jóvenes mareados de

manejar tanta pasta, todos luciendo zapatillas nuevas y camisetas chulas y ordenadores Apple, comiendo de catering y viviendo en la cima del mundo. Pero luego la burbuja de las punto.com explotó y toda aquella gente de las zapatillas de marca —incluido el tío de Shockwave— se desvaneció como el humo y las famosas acciones perdieron todo su valor. ¡Qué mala suerte tengo con el dinero!

Para otro experimento construimos un cuarto pequeño en la colina. Eran tres paredes y no tenía techo, pero cuando lo filmamos la cámara veía una habitación. Estaba enmoquetada y amueblada, en un rincón había una silla y sobre el asiento un buen pedazo de carne, porque yo quería que entraran coyotes. Tenía pensada toda una historia a desarrollar dentro de la habitación, pero resulta que los coyotes son superasustadizos, además de listos, y ni por esas iban a entrar tan campantes a comerse la carne. Saben que esas paredes son algo artificial y se mueven con mucho tiento; pasaron siglos hasta que por fin decidieron entrar. Poco a poco se acostumbraron al olor de Alfredo y, siempre de manera tentativa, empezaron a asomar la cabeza al interior y pudimos filmar a uno de ellos.

En mi página web, a través del chat, conozco a gente de todas partes del mundo e incluso he hecho amigos con los que aún sigo en contacto. Una chica japonesa, por ejemplo. Se llama Etsuko y me envió una idea para un juego titulado «¿Dónde están los plátanos?». La cosa gira en torno a números de teléfono; el jugador tiene que encontrar esos

números, y cuando encuentra uno lo marca en un precioso teléfono antiguo y luego va a algún lugar. Etsuko decía «¿Dónde están los plátanos?», y luego «Esto es lo que se ve desde mi ventana», y nosotros veíamos su ventana allá en Tokio. Después decía «Este es el fregadero de la cocina», y mientras estás mirando el fregadero, ves que en el desagüe hay un número de teléfono. El jugador anota el número, lo marca en el teléfono antiguo, y va a otro lugar. Yo le hice las animaciones, pero desconozco si el juego llegó a prosperar.

En la página web ya solo se actualizaban la sala de chat y el parte meteorológico. A la gente le gustaban ambas cosas. Y en la sala de chat había todo tipo de movidas. Ya hacia el final estrené una cosa llamada «Preguntas Interesantes», y es algo que me gustaría repetir. Era interesante de verdad. Yo quería plantear muchas preguntas diferentes, pero solo conseguí colgar dos cosas y luego dl.com se acabó. La primera era: ¿Hay oro todavía en Fort Knox? ¡No te puedes imaginar la de cosas que escribió la gente al respecto! En Fort Knox no dejan entrar a nadie, y es probable que la nueva generación no haya oído hablar siquiera de ese sitio o que le importe un bledo si hay o no hay oro allí dentro. Yo diría que ya no hay, lo cual significa que nuestro sistema monetario se sustenta sobre la nada.

La segunda pregunta que hice fue: ¿Cómo se metió un avión 757 en el Pentágono el 11-S por un agujero de cinco metros y medio? La gente escribió toneladas de respuestas.

Una persona que se hacía llamar Carol —no sé si hombre o mujer— y que probablemente era de la CIA o del gobierno increpaba a todos aquellos que no creían que el 11-S fuera cosa de terroristas. La persona en cuestión parecía estar muy bien informada. Otro individuo, seguramente también a sueldo del gobierno, colgó complejas explicaciones sobre de qué manera un avión podía colarse por un agujero así. Y yo pensé: Buen intento, colega. En las conversaciones yo no participaba, me limité a formular las preguntas, pero me consta que esos dos asuntos generaron un debate de varios meses.

Un día había salido yo a la calle y me encuentro allí a Laura Dern. «¡Somos vecinos, David!», dijo. Hacía mucho que no veía a Laura —en todo el tiempo que ella estuvo con Billy Bob [Thornton] no la vi una sola vez—, y ambos dijimos a la vez: «¡Tenemos que hacer algo juntos!». Gaye, mi querida ayudante, tenía cáncer entonces y estaba en casa de su esposo, en Escondido, y yo almorzaba cada día en el estudio y después telefoneaba a Gaye. Siempre estaba levantada, y pimpante como de costumbre. No parecía tener ningún miedo. Hablábamos de lo que ella había comido ese día, cosas así, y luego yo me ponía a escribir en una libreta. Tardé unas dos semanas en escribir la escena para Laura que luego sería el principio de *Inland Empire*. Recuerdo que pensé: Esto no es más que un experimento y puede que

no salga nada, pero de todos modos Laura tenía que decírselo a su agente, que en aquel entonces era Fred Specktor, de CAA, y Fred dijo: «Bueno, si ella quiere hacerlo, supongo que la respuesta es sí. ¿Cuánto le vas a pagar?». Y yo respondí: «La tarifa de internet son cien dólares», y él dijo: «Vale, David, pues voy a clavar ese cheque de diez dólares en la pared».

Rodamos la escena con Laura poco después de haberla escrito. Hicimos un pequeño decorado en el estudio de pintar y filmamos de noche; era invierno pero no hacía frío y todo estaba en calma. Laura empezó a hablar y solo tuvimos que cortar dos veces —una por un avión que pasaba, la otra para recargar la cámara—, pero las interrupciones no malograron el estado de ánimo. Aparte de eso, todo fluyó, y eso que eran tomas de cuarenta y cinco minutos. Laura es muy lista, no creo que le costara mucho tiempo memorizar el texto, y no se equivocó apenas. Después, cuando me puse a mirar la escena en la pantalla grande del estudio, pensé: Bueno, es una cosa suelta, pero también apunta a algo mucho más grande y puede ser la clave de todo.

Más adelante tuve otra idea pero sin ser consciente de que estaba relacionada con lo de Laura. De todas formas, como me gustaba, la filmé, y un poco más adelante se me ocurrió otra que no tenía que ver con ninguna de las dos cosas que había rodado. Por fin, la cuarta idea sirvió de nexo, y ahí empezó todo. Una vez que tuve esa idea

unificadora, Canal Plus aportó dinero. Desconozco cuál fue la cantidad. Yo puedo hacer mucho con poco dinero... no con poquísimos, pero sí una cosa razonable. Que haya películas de trescientos millones de dólares es de locos, joder.

Utilicé una Sony PD150 para rodar la película. La había empezado con esa cámara y cuando la cosa se puso en marcha decidí que no quería cambiar el aspecto de la película, así que la filmé toda con ese equipo. Me encantaba la Sony PD150; no es una cámara de gran calidad pero sí la más apropiada para *Inland Empire*. Tengo la impresión de que no volveré a rodar nada con película, pero no porque me disguste ese soporte. El celuloide es el equivalente del sonido analógico. El sonido digital, por bueno que sea, parece quebradizo si lo comparamos con el analógico, que es grueso, puro y consistente. Viene a ser como la diferencia entre la pintura al óleo y la acrílica. El óleo es más denso y yo siempre lo prefiero, pero es verdad que hay cosas que solo las puedes hacer con acrílicos.

Hacia el final del rodaje de *Inland Empire*, unos cuantos fuimos a Polonia para filmar algunas escenas. No te puedes imaginar cómo me enamoré de aquello. En verano no está tan bien, pero en invierno tiene un ambiente especial y hay unas fábricas preciosas y se tiene un poco la sensación de que allí cualquier cosa es posible. Habían venido Laura Dern, Emily Stofle y Kristen Kerr, y para las escenas que habíamos ido a rodar tenían que llevar vestidos de verano

típicos del Valle de San Fernando. Hacía un frío del demonio y rodábamos en exteriores, o sea que ellas podían estar un minuto fuera como máximo, o de lo contrario podían morir congeladas. A simple vista se notaba cómo se les tensaban los músculos nada más salir al exterior. En cuanto decíamos «¡Corten!», las hacíamos entrar a toda prisa en la furgoneta. Teníamos la calefacción puesta a tope, así que el calor del habitáculo les servía para sobrevivir fuera durante tres segundos; después, ya era cosa de aguante por parte de ellas. El goulash y el vodka eran buenísimos, y estas dos cosas te ayudan a no perecer en semejantes condiciones climatológicas.

Inland Empire funcionó bien cuando se estrenó en el Festival de Venecia. Después de la proyección, estábamos en un barco por la noche recorriendo los canales y recuerdo que me sentí muy aliviado. Laura Dern iba sentada al lado de Catherine Deneuve, que dijo que le había gustado mucho la película, cosa que me hizo sentir bien. De regreso en Estados Unidos fuimos a diferentes ciudades; el estudio alquilaba la sala durante unos días y se quedaba con el total de la taquilla. Primero salía un músico tocando, después yo leía un poema y luego empezaba la película. ¿Un film de casi tres horas que no entendía casi nadie? Desastre total. La mayor parte del público perdía el hilo, empezaba a aburrirse y al final desconectaba. Yo creo que ahora la película está siendo valorada como ocurrió con *Fuego camina conmigo*, solo que el proceso es más lento. A mí, de

todos modos, me encanta *Inland Empire* y me gustó mucho hacerla. Volví a verla hace poco, después de mucho tiempo, y está muy bien. Creo que es profunda de un modo interesante; entra en diferentes territorios y tiene texturas diversas que se engarzan entre sí. Accedes a la película por un sitio y sales de ella por otro. A mí, la verdad, se me hizo corta.

Después del estreno se me ocurrió la idea de conseguir una vaca y un cartel que dijera EL QUESO SALE DE LA LECHE, y sentarme en el césped de una iglesia que hay en la esquina de Hollywood Boulevard con La Brea. Lo hice por Laura; tenía una foto grande de ella y un cartel que decía VOTA A LAURA. Estuve allí sentado desde media mañana hasta las cinco o las seis de la tarde y fue todo muy informal. La prensa no apareció, pero vinieron dos tipos y filmaron mientras hablaba conmigo, y hacia las siete de la noche la película había dado la vuelta al mundo. Fue divertido estar allí, hacía un día precioso y la gente se portó de maravilla; se paraban a mirar la vaca y decían cosas como: «¿Qué haces aquí, David?». Y si no me conocían de nada, decían: «¿Qué hace usted aquí?».

Hay mucha gente que no sabe quién soy. ¿Mucha? ¡Millones! El otro día fui a Lowe's para comprar unos suministros eléctricos y nadie me reconoció. En otra ocasión tuve que ir a una reunión con el presidente del sindicato de productores o de directores, no me acuerdo, y Erik Crary conducía el coche y yo iba vestido más o menos

como un vagabundo. Erik me deja en el sitio y se va a aparcar, termino el cigarrillo que estaba fumando y entro en el vestíbulo. En la recepción están esos tipos enormes con pinta de poli y se me quedan mirando. Vale. Llega Erik y entonces voy derecho a la recepción, doy una palmada en el mostrador y digo: «¡Vengo a ver al presidente!». Los tipos me miran y uno dice: «¿Ah, sí?», y yo: «¡Sí! Es en la sexta planta». «Vaya, qué interesante —me dice uno—, porque este edificio solo tiene cinco plantas, amigo.» Nos habíamos equivocado de sitio y estaba claro que ellos no sabían quién era yo y estaban a punto de llamar a alguien, supongo que a la policía o a los loqueros.

Construir el estudio de grabación fue una tarea ardua y compleja. Cuando estuvo terminado, entro un día allí y casi no sabía encender las luces. La cosa sigue más o menos igual: no conozco mi propio estudio. Hay que saber un montón de cosas, aparte de que yo necesito ayuda técnica. Había un tipo llamado John Neff que trabajaba, más o menos, para Studio Bau:ton, los diseñadores acústicos del estudio, y un día digo «¿Quién va a dirigir todo esto?», y John levantó la mano.

No mucho después de terminar el estudio, montamos un grupo llamado blueBOB e hicimos un disco de nueve o diez canciones. Algunas son buenas, y nos invitaron a tocar en el Olympia de París, donde han actuado los más grandes.

Yo no quise saber nada. ¿Tocar en directo? No, hombre, ni hablar. Experimentar se me da bien, pero soy incapaz de tocar la misma cosa dos veces seguidas. Pero les dije que bueno, que haríamos de teloneros y tocaríamos cuatro canciones. Beth Gibbons, de Portishead, iba a cerrar el concierto, y aquello solo podía funcionar si nosotros actuábamos de teloneros. Pero resulta que nos pusieron como atracción principal, destacando mi nombre. Beth Gibbons es una persona genial y no se lo tomó a mal, pero el público se cabreó porque tocamos cuatro canciones y basta. Una de ellas era una versión del «You Can't Judge a Book by the Cover» de Bo Diddley. Fue una noche para el recuerdo, como el hundimiento del *Titanic*. No pienso repetir nunca más.

Ahora quien lleva el estudio es Dean Hurley. Por su aspecto dirías que ahora tiene catorce años, pero cuando se presentó la primera vez, pensé: ¿Dónde están sus padres? ¿Quién va a cambiarle el pañal? Parecía un crío. Pero venía recomendado por Ron Eng, que ha hecho las mezclas de muchas de mis películas, y Ron es un tío que entiende mucho de sonido, aparte de una buena persona. Y Dean es oro puro.

Las relaciones son un poco como las películas, la gente viene y va. Muchas cosas tienen su principio, su desarrollo y su final, y en mis primeros años de instituto cada dos semanas yo estrenaba novia. Pero las cosas cambian, y cambiaron cuando conocí a Emily. Emily y su hermana

eran vecinas de Eli Roth, y fue él quien las trajo para hacer posados de desnudo. Después Emily puso la voz en off en *Boat* y lo hizo muy bien. Una cosa llevó a la otra, y ahora tenemos a Lula.

Un día estaba yo en el despacho mirando el canal del Maharishi y vi que anunciaban un curso de un mes sobre iluminación espiritual. Era muy caro, pero mientras iba caminando hacia mi casa pensé: ¡Sí, señor, puedo hacerlo y lo voy a hacer! Rellené la solicitud y envié el dinero, pero luego me llaman y me dicen: «David, no podemos aceptar tu dinero. Tú meditas con regularidad, pero para hacer este curso hay que ser siddha, o sea que te lo devolvemos». Yo les dije: «No, quedáoslo e invertidlo en la paz mundial». «¿En serio?», dijeron, y les contesté que sí. Poco tiempo después me entero de que el Maharishi nos ofrecía un curso sobre los siddhis a mí y a una tal Debbie que vivía en la zona del D.C. y que también quería asistir aunque no era siddah. O sea que al final fui.

Como un año más tarde, estaba yo en casa del doctor John Hagelin, en Fairfield, Iowa, y me dice: «David, ¿qué te parecería montar una fundación a tu nombre?». En mi vida había pensado en nada parecido y no sé qué idea tenía él sobre los fines de semejante fundación, pero como me lo había preguntado pensé que esperaba de mí una respuesta afirmativa. Total, le dije que sí y aporté una primera suma

de dinero. Poco tiempo después —yo ni siquiera era consciente de cómo había llegado hasta allí— me veo en plena gira hablando sobre meditación; yo pensaba que sería una vez y basta, cuando en realidad era solo el comienzo. La cosa tomó cuerpo y fue francamente increíble. Hice una gira por dieciséis países y otra por trece universidades; bueno, hice más, pero esas fueron las grandes.

Para empezar, Bobby Roth me pidió que diera charlas a grupos reducidos. Yo al principio intenté memorizar lo que iba a decir, pero aquello era una pesadilla. Si faltaba una semana para el acto, era una semana de tortura constante; si faltaban dos, dos semanas de tortura, tanto de día como de noche. Una vez la charla era en una especie de club de golf/club de campo en Los Ángeles, y empecé a hiperventilar, y aunque me lo había aprendido todo de memoria, no hacía más que trompicarme con las palabras. A partir de ahí tomé la decisión de que solo haría coloquios, y la cosa mejoró notablemente... sin dejar de ser una tortura.

Las primeras veces hablaba en salas pequeñas. Y luego un día estoy en el backstage de un escenario en Detroit, y veo que Bobby está supernervioso porque quiere enseñarme algo. me hace una seña para que vaya, aparta un poquito el telón... ¡y veo como a diez millones de personas! ¡Las gradas a tope! Era un lugar gigantesco y casi me desmayo de miedo. Recuerdo ir hacia el micrófono, pasito a pasito, y fue como si el micro estuviera a miles de

kilómetros. Cuando estuvimos en la Costa Este, nos trasladábamos en coche de una universidad a otra y Bobby había organizado un montón de entrevistas telefónicas, o sea que ya me ves a mí pegado al teléfono durante el trayecto. *Atrapa el pez dorado* también fue idea de Bobby Roth. Fue un período muy intenso y la tortura parecía no tener fin. Yo lo hice por el Maharishi y aprendí mucho, y ahora doy gracias de haber tomado aquella decisión.

Una vez el doctor John Hagelin dijo que la Biblia está escrita en código y que bajo una luz incandescente es una cosa, pero que bajo una luz espiritual es otra muy distinta. Un día me encontraba yo en el salón, cojo la Biblia, me pongo a leer y, mira por dónde, la página se iluminó y se hizo el milagro. Tuve la impresión de que la página se volvía casi blanca, y lo que estaba escrito allí iluminó una cosa mucho más grande y todo se volvió claro. Entendí que el viaje en el que estamos embarcados como seres humanos es precioso y tiene el más feliz de los finales felices. Todo está bien. No hay motivo de preocupación. Todo es absolutamente hermoso.



Lynch y su hija Lula, dibujando en Les Deux Magots en París, 2016. Fotografía de Emily Lynch.



Lula y David Lynch, c. 2016. Fotografía de Emily Lynch.

Con la construcción de su estudio de grabación en 1997 Lynch terminó lo que ha descrito como su «tinglado». A partir de ese momento empezó a vivir en un entorno donde podía desarrollar prácticamente cualquier idea que se le ocurriera sin salir de casa, y el apremio que rodeaba a los contratos de cine menguó. Llevaba bastante tiempo trabajando en su complejo cuando Stofle se mudó allí a principios de 2007. «Hablamos de ello, luego un día empecé a llevar ropa y a él le pareció bien», contó ella.

Otro momento crucial de ese año fue una exposición de la obra gráfica de Lynch en la Fondation Cartier pour l'art contemporain de París titulada *The Air is on Fire*. Se inauguró el 3 de marzo y fue una empresa enorme que organizó Hervé Chandès con sorprendente rapidez. Las películas se proyectaban en una sala de opulentos telones de terciopelo y suelo a cuadros inspirada en el plató de *Cabeza borradora*, y se exponían fotografías, cuadros y dibujos que se remontaban a su niñez. Lynch y Zebrowski actuaron en la Fondation Cartier mientras duró la exposición, y coincidiendo con la inauguración, la editorial alemana Steidl publicó *Snowmen*, una selección de fotografías en blanco y negro que Lynch había tomado en Boise, Idaho, en 1992.

Todo eso ocurrió rápidamente e hizo necesario contratar más personal. «En la oficina de David sabían que yo había trabajado para

artistas, y en 2006 me llamaron para pedirme que colaborara en una gran exposición que iba a hacer él —recordaría Skarbek, que tuvo un papel crucial no solo en la organización de la exposición sino en la producción del catálogo y el libro de Steidl—. Era una tarea enorme. David es una urraca que guarda todo, y parte de mi trabajo era clasificar su obra gráfica, que estaba totalmente desorganizada cuando llegué. Todo lo que había ido haciendo desde Filadelfia lo había guardado sin orden ni concierto, amontonado o apoyado en las paredes. En ese momento no tenía un espacio dedicado estrictamente a su producción artística, por lo que había obras sueltas por toda la casa.» *The Air is on Fire* era una gran exposición que viajaría a otras tres ciudades (Milán, Moscú y Copenhague), y tuvo a Skarbek ocupada los tres siguientes años.

Cuando Lynch fue a París para supervisar la instalación de la primera reposición, conoció a Patrice Forest, el dueño del taller de litografías Idem. «Hervé Chandès es amigo mío, e Idem queda a solo unas manzanas de la fundación —contó Forest—. En un tiempo muerto mientras se montaba la instalación, Hervé le dijo: “Te voy a llevar a un lugar que seguramente te encantará”. David vino y abrió la puerta, y se enamoró.»[1]

Forest, que nació y se crio en Lyon, trabajó en la radio en programas de arte hasta que en 1987 abrió un taller de litografías en París. Cuando diez años después una imprenta histórica fundada en 1881 y situada en el corazón de la ciudad salió a la venta, él la adquirió e instaló su negocio allí. Un espacio de mil trescientos metros cuadrados con tragaluces, y equipado de bonitas planchas antiguas que habían impreso obras de Picasso y Miró, entre otros, Idem se ha convertido para Lynch en un refugio al que regresa anualmente.

«Le pregunté a David si alguna vez había hecho una litografía y me

dijo “Nunca, y tengo mucha curiosidad”, y se puso a ello inmediatamente —recordaba Forest—. Trabajó sobre planchas de zinc e hizo tres litografías que se incorporaron a la exposición, y esas tres dieron lugar a una serie de doce titulada *The Paris Suite*. Cuando terminamos le pregunté si le interesaba trabajar sobre piedra, y él dijo que sí y lo entendió en el acto. A partir de entonces hemos hecho más de doscientas litografías, y cuando viene a París pasa todo el tiempo que quiere en el estudio.

»El cine es una empresa gigantesca, y David trabaja con cientos de personas cuando hace una película —continuó Forest—. En Idem trabaja prácticamente solo, y puede concebir una obra y darle vida en un solo día. En el estudio hay tranquilidad y algunas de las personas que trabajan en él nunca han oído hablar de David, y creo que él lo agradece porque le permite disfrutar de intimidad. Le encanta la vida de hotel, y siempre se instala en la misma habitación del mismo hotel, desde el que puede ir andando a Idem. Llega hacia las once de la mañana; le gusta el café de la esquina, y en el estudio puede fumar.» La obra que Lynch produce en Idem solo puede adquirirse a través de Forest, que vende directamente a coleccionistas. «Es raro ver grabados de David en venta. No trabajamos con galerías ni subastas, y la obra se vende bien y es absorbida rápidamente por el mercado.»

En julio de 2007 Stofle acompañó a Lynch a París para asistir a la inauguración de una exposición de Christian Louboutin en la que él había participado; el diseñador francés había producido una serie de zapatos fetiche y Lynch la había fotografiado. En París, Louboutin ofreció a Stofle trabajar para él organizando actos en su boutique de Los Ángeles, y ella aceptó y se dedicó a ello los cinco siguientes años. El horario era flexible, lo que para ella era un requisito. «David y yo viajamos mucho en 2007, y David necesita muchas atenciones

cuando viaja. No le gusta llamar y pedir su propio café, no quiere estar allí cuando llega el servicio de habitaciones... esa clase de cosas. Es una persona feliz pero también tiene mucha ansiedad.»

Al regresar a Los Ángeles, Lynch conoció a Mindy Ramaker, un nuevo miembro del equipo que se convertiría en una parte esencial de su actividad. En junio de 2007 Ramaker se trasladó a Los Ángeles procedente de Madison, donde había estudiado para guionista con J. J. Murphy. Jay Aaseng también había tenido a Murphy como profesor, y cuando Lynch tuvo un puesto libre, le preguntó si sabía de alguien para ocuparlo. Ramaker empezó a finales de julio. Hacia las mismas fechas Lynch compró un terreno de casi diez hectáreas en las afueras de Łódź, Polonia, que todavía está por urbanizar. «Es un gran terreno —declaró—. Colinda con un bosque que no puede urbanizarse por ser propiedad del estado, de modo que es un lugar privado y hermoso de tierra lodosa que se extiende en una suave pendiente hacia el este.»

A finales de año, Donald Lynch falleció en un hospital de Riverside acompañado de Lynch y Levacy, y poco después, el 5 de febrero de 2008, murió el Maharishi. «La única vez que he visto llorar a David fue el día que murió el Maharishi —comentó Skarbek—. No habló de ello, pero las lágrimas lo decían todo. Era un aspecto de él que yo no había visto antes. Le afectó profundamente.»

Después de sortear muchos obstáculos para obtener el visado necesario, Lynch se subió a un avión y asistió al funeral en la India, un país que veía por primera vez. «En la India, la gente conduce muy deprisa y ves cómo avanzan hacia ti y en el último segundo giran —contó Bob Roth—. Realmente crees que vas a morir en cualquier momento, y durante el trayecto en coche miré a David y vi que estaba totalmente horrorizado por el modo en que la gente conducía.»

«Recuerdo que me fijé en la cara de David cuando la pira funeraria pasó por nuestro lado, y vi mucha ternura —continuó Roth—. David tiene un gran corazón, y se sentía muy agradecido al Maharishi por todo lo que le había dado. Aparte del Maharishi, David es la persona más auténtica que he conocido y no le tiene miedo a nada. Cuando veo una película tengo que apartar la vista en algún momento, pero David nunca la aparta. Aprecia la creación en su totalidad y le fascina por igual el crecimiento de un hámster que la descomposición del cuerpo después de morir. Se deleita en la vida en su conjunto, incluso en sus partes oscuras, y yo admiro eso de él.»

Al regresar de la India, Lynch se despidió de Aaseng, que dejaba su cargo después de siete años. «David te ayuda a realizarte en aspectos de ti mismo de los que no eres consciente —señaló Aaseng, quien en *Twin Peaks: El regreso* ofrece una interpretación memorable como borracho ensangrentado al que encierran en la cárcel de Twin Peaks—. El día que me marché nos juntamos todos para comer y pronuncié unas palabras. Fui rodeando la mesa y diciendo algo de cada persona, y todos se emocionaron. Después David dijo: “¡Jay, tienes que actuar! ¡Después de lo que te he visto hacer aquí, es lo tuyo, tío!”. Cuando empecé a trabajar para David lo último que tenía en mente era ser actor, pero ahora actúo de vez en cuando.»

A comienzos de esa primavera la música que Lynch había estado creando con Zebrowski durante cuatro años estuvo por fin disponible al público cuando lanzaron *Polish Night Music*, una grabación de cuatro largas improvisaciones inspiradas en gran medida en la ciudad de Łódź; la publicó en su propio sello discográfico, la David Lynch Music Company. Alrededor de esa época, la relación de Lynch con Stofle estaba ya en su quinto año y ella estaba preparada para dar un paso adelante. «A principios de ese año le dije a David que quería

casarme y tener hijos, y que si no le interesaba que me lo dijera, y en mayo de ese año nos comprometimos —recordaba ella—. Estábamos en Les Deux Magots en París y él empezó a dibujar anillos en un posavasos, y luego dijo: “Te estoy pidiendo que te cases conmigo”. Regresamos al hotel y él llamó a mis padres y les pidió su bendición.»

«David y yo lo pasamos en grande los primeros años juntos —continuó Stofle—. Yo aprendí a cocinar cuando me mudé, y creo que a él le gustaba. Pero no me fijaba en las calorías de los ingredientes y solo hacía platos deliciosos, y los dos nos engordamos bastante. Fue divertido. Él estaba trabajando en toda clase de cosas, y me pedía que organizara a los participantes de los distintos proyectos. Ya se tratara de hacer algún trabajo o simplemente explorar una idea, todo tenía la misma importancia para él: siempre se trataba de entender la idea y llevarla a cabo. Una vez grabó un vídeo para un festival de cine que le rendía un homenaje, y quiso montarlo hacia atrás como había hecho con las secuencias de la Habitación Roja de *Twin Peaks*. Me pidió que buscara a chicas para eso y llamé a mis amigas Ariana Delawari y Jenna Green, que a menudo participan en cosas así. A esos proyectos los llamábamos las “funciones de teatro del instituto” porque tenían un aire casero. Todas adorábamos a David y lo admirábamos mucho. David me pidió que buscara vestuario de corista para esa película en particular, y alquilé unas bonitas mallas de raso, y compré zapatos de tacón de charol y medias de rejilla, y David pintó accesorios en forma de palomas que sostuvimos mientras bailábamos hacia atrás.»

Noriko Miyakawa trabajaba para Lynch a tiempo completo cuando este concibió esas funciones de instituto, y participó en muchos de los proyectos. «Es engañoso decir que hago el montaje con David, porque siempre es su visión la que impera —señaló Miyakawa—.

Trabajamos bien juntos porque lo tengo claro. David no busca un colaborador, porque no necesita ninguno, y si pudiera hacerlo todo solo sin pedir ayuda a nadie, lo haría. La gente que trabaja para él tiene que ser hábil, pero somos básicamente como sus pinceles.»

Poco después de que Aaseng se marchara llegó Michael Barile. Barile nació en 1985 en Florida, donde se crio, y en abril de 2008 consiguió empleo como asistente de prácticas en la oficina de Lynch, que acabó dirigiendo. «David estaba totalmente concentrado en pintar cuando empecé a trabajar para él, y cada mañana salía de casa para irse a su estudio —recordaba—. Yo trabajé para él un mes antes de llegar a conocerlo personalmente.»[2]

La carrera de Lynch como artista visual fue realmente fulminante, y en 2009 tenía siete exposiciones en marcha. Además, ese año Stofle y él hicieron oficial su relación, y el 26 de febrero se casaron en el Beverly Hills Hotel. «No fue una boda con muchos invitados, debía de haber un centenar —recordaba Skarbek—, y cuando un imitador de Elvis que estaba allí por casualidad vio que era David quien se casaba, se coló y empezó a cantar. Creo que cantó “You Ain’t Nothin’ But a Hound Dog”. Chrysta Bell, que estaba entre los invitados a la boda, dijo: “Emily y David son asombrosos juntos. Emily es una fuerza de la naturaleza, y él le da amor y ella lo recibe. Están las cometas y quienes las hacen volar, y ella se contenta con hacer volar la cometa y dejar que su pareja se eleve”.»

Dos meses después de casarse, los Lynch viajaron a Moscú para la inauguración de *The Air is on Fire*. «No era la luna de miel que había imaginado, pero David siempre está trabajando», comentó Emily Stofle. Después de Rusia Lynch pasó por Islandia, donde acababan de sufrir un colapso bancario sistémico que había dejado la economía en caída libre. «David llevaba años diciendo que quería abrir un

centro de meditación en Islandia —recordaba Joni Sighvatsson—, y en mayo de 2009 hablábamos por teléfono cuando él dijo: “Joni, tenemos que hacer algo por Islandia. Voy a ir a Rusia cinco días y de regreso pasaré por ahí”. Islandia es un lugar pequeño, y en cinco días puedes hacer que el país entero se entere de que alguien viene, y miles de personas acudieron a la conferencia que dio David en un auditorio de la universidad. Luego la fundación de David reunió doscientos mil dólares, yo puse cien mil, y abrimos en Reikiavik un centro de meditación que sigue en funcionamiento.»

Más tarde ese año Lynch empezó a trabajar en un documental sobre el Maharishi que aún no ha terminado. Acompañado por Bob Roth, [el asistente de producción] Rob Wilson y el actor Richard Beymer, fue a la India y recorrió la misma ruta que había hecho el Maharishi desde el Himalaya hasta el extremo sur del país tras la muerte de su maestro, el gurú Dev, en 1953; el metraje que Lynch filmó durante el viaje sería uno de los cimientos del documental. Al Maharishi le llevó de 1955 a 1957 completar el peregrinaje que Lynch y compañía hicieron en una sola semana, e *It's a Beautiful World*, un documental dirigido por Beymer y estrenado en 2014, es la crónica del viaje.

Beymer empezó a meditar en 1967 después de oír hablar al Maharishi en el Santa Monica Civic Auditorium de Los Ángeles, y estuvo dos años trabajando con él en Suiza. Cuando el Maharishi murió, Beymer asistió al funeral y lo filmó, sin saber que Lynch también estaba allí. «David oyó hablar de mi documental y quiso verlo, y le gustó mucho —contó Beymer—. Cuando varios meses más tarde decidió ir a la India para empezar su propio documental sobre el Maharishi, me pidió que lo acompañara.»

Lynch llegó a la India procedente de Shanghái, donde había filmado

un cortometraje, y cuando el avión aterrizó estaba agotado y enfermo, y tenía un fuerte resfriado. El viaje le supuso bastante esfuerzo, pero Lynch es incapaz de suspender nada y estuvo a la altura de las circunstancias. «Estuvimos allí diez días y fuimos a todas partes — contó Beymer—. Nos movíamos por carretera, helicóptero y avión, y nos pasábamos el día entero fuera, y nos divertimos mucho. Yo solía ir en el asiento delantero filmando a David, que iba detrás con distintas personas. Si David mira por la ventanilla, te atrae hacia ella aunque no haga nada. Es fascinante. También le encantaron las pequeñas rarezas de la India. Un día que íbamos en coche, miró por la ventanilla y vio un mono a lo lejos, y de pronto fue como si tuviera ocho años. “¡Mira! ¡Mira el mono!” ¡Estaba tan emocionado! No podía creer que hubiera un mono suelto en el mundo.»

En diciembre de 2009 hubo un acto formal para dar a conocer los planes de Gehry para el centro del festival Camerimage en Łódź que había estado en obras desde 2005. Gehry y Lynch asistieron a la ceremonia, muy animados. «A los dos meses, el alcalde de la ciudad, Jerzy Kropiwnicki (un gran hombre con visión de futuro a quien David apodó “Old Boy”) fue destituido, y llegó un nuevo gobierno que puso fin al proyecto —recordaba Zebrowski—. Durante ese período David y Marek [Żydowicz] habían fundado el EC1, una antigua central eléctrica abandonada que habían comprado al ayuntamiento en 2005 y transformado en un estudio de posproducción. El edificio ganó toda clase de premios de arquitectura, luego en el verano de 2012 la nueva alcaldesa fue a ver a David a Los Ángeles y le dijo: “Señor Lynch, puede venir a Łódź cuando lo desee y será un placer recibirlo, pero la propiedad es nuestra. Puede ser nuestro huésped”. David, que había invertido dinero de su propio bolsillo en ello, la miró y replicó: “¿Cómo se atreve? Si no es mío, no iré”. Marek presentó

varias demandas en Polonia, pero es inútil enfrentarte a un ayuntamiento. De modo que David y Marek construyeron ese lugar, y luego el gobierno lo expropió y sencillamente se lo arrebató.» En 2010 el festival Camerimage se trasladó a Bydgoszcz, una pequeña ciudad a unos trescientos veinte kilómetros de Łódź. Se sigue hablando del EC1 como del estudio de David Lynch.

Poco después de que Gehry revelara los planes que tenía, Lynch colaboró con John Chalfant en una instalación titulada *Diamantes, oro y sueños* para el pabellón de la Fondation Cartier en la feria internacional Art Basel Miami. En el techo de una carpa abovedada se proyectaba una película digital de siete minutos en la que se veían diamantes flotando refulgentes en el cielo nocturno.

A Lynch no le faltaban ocupaciones, y en aquel momento el cine parecía ser un aspecto remoto de su vida. «Cuando empecé a trabajar para David, parecía asustarle el cine —observó Barile—. Llevaba mucho tiempo sin hacer nada, y su última película, *Inland Empire*, había recibido críticas muy diversas. Luego, en 2010, escribió un guion increíble titulado *Antelope Don't Run No More*, pero cuando intentó venderlo nadie le ofreció los fondos que él creía que necesitaba para filmarlo. Aunque no creo que se llevara un gran disgusto. David cree que si algo tiene que pasar pasará.» Ambientada en gran medida en Los Ángeles, *Antelope Don't Run No More* entrelaza hilos narrativos de *Mulholland Drive* e *Inland Empire* en una fantasía que incorpora alienígenas, animales habladores y un músico atribulado llamado Pinky; todos los que han leído el guion tienen la impresión de que es uno de los mejores que ha escrito.

El 12 de julio de 2010 Capitol Records lanzó *Dark Night of the Soul*, una colaboración entre Danger Mouse (Brian Burton) y Sparklehorse que iba acompañada de un libro de edición limitada de cien

fotografías tomadas por Lynch en respuesta a la música. Fue la última grabación de Sparklehorse, pues el 6 de marzo de ese mismo año el cantante y compositor del grupo, Mark Linkous, se suicidó, y en el disco participaban numerosos cantantes invitados, entre ellos Iggy Pop y Suzanne Vega. Lynch también se encargó de las voces de dos temas, entre ellos el que daba título al disco. Ese mismo año se inauguró *Marilyn Manson and David Lynch: Genealogies of Pain*, una exposición doble en el Kunsthalle Wien de Viena. También en 2010 Lynch volvió a la televisión, dando voz al personaje del camarero Gus en *The Cleveland Show*, una comedia de animación que la Fox había estrenado en otoño de 2009 y que duraría cuatro temporadas.

El día de Año Nuevo de 2011 Lynch había dejado de fumar —un gran paso para él—, y empezó a montar «Lady Blue Shanghai», una campaña online para promocionar un bolso de Dior de dieciséis minutos con la actriz francesa Marion Cotillard que se lanzó en junio de ese año. A Lynch le fascina todo lo francés, y en agosto de 2011 viajó con su equipo a París para asistir a la inauguración de Silencio, un club nocturno inspirado en el club del mismo nombre donde se rodó una escena de *Mulholland Drive*. Creado en colaboración con el diseñador Raphael Navot, el gabinete de arquitectos Enia y el diseñador de iluminación Thierry Dreyfus, el club es, en palabras de Skarbek, «una especie de búnker. Se encuentra seis pisos bajo tierra y es muy pequeño, oscuro y bonito. Por dentro es como un pequeño joyero».

Ese otoño Lynch dio por terminado el álbum en el que Lynch había estado trabajando con Chrysta Bell desde 1998, *This Train*. «Nos llevó años hacer ese disco, y parecía que nunca iba a suceder —contó ella—. Me sentía ridícula por pensar siquiera que sucedería, pero aprendía tanto cada vez que estaba con David que me parecía

que no debía pedir más.»

«Nuestra forma de trabajar es la siguiente: David habla, luego yo empiezo a sentir melodías y a cantar, y él me guía explicándome adónde ve que se dirige la canción —continuó ella—. Por ejemplo, hicimos una canción que titulamos “Real Love”, y recuerdo que David dijo: “Eres Elvis, es tarde, estás conduciendo a toda velocidad, tu amante ha hecho algo malo y en la guantera guardas una pistola, y no tienes ni idea de qué vas a hacer, pero sabes que algo se ha roto”. Nunca llego a lo que David quiere de buenas a primeras... hay que ir cincelando. Si él tiene la sensación de que estoy totalmente presente, graba un par de tomas de toda la canción, luego puede que vaya a un fragmento en particular de una toma y me diga “Chrysta Bell, escucha esto. ¿Notas este estado anímico? Eres delicada pero fuerte... así tienes que mostrarte todo el rato”, y yo voy en esa dirección. A veces noto que se siente frustrado porque no llego, pero sabe cómo traerme de vuelta sin herir mis sentimientos. Tiene muy claro lo que está buscando, pero no suelta órdenes. Crea un espacio donde puede suceder lo que quiere que suceda.»

Al terminar el disco, Chrysta Bell intentó venderlo a varios sellos discográficos pero no logró despertar mucho interés. De modo que creó su propia discográfica, La Rose Noire, pagó para que le imprimieran el disco y lo lanzó el 29 de septiembre, luego reunió un grupo y organizó una gira. Ella hizo todo el trabajo pesado porque consideró que Lynch ya había hecho su contribución al disco. «David es como un administrador de ideas, y se ha organizado la vida de un modo que le permite concebirlas y desarrollarlas —señaló ella—. Si le viene una idea a las cuatro de la madrugada, se levantará de la cama para escribirla, y nunca da por sentado ninguna. Es como si dijera: ¡Eh, has venido a la persona adecuada!»

Fue un gran año para Lynch desde el punto de vista musical, y el 8 de noviembre lanzó su primer álbum en solitario, *Crazy Clown Time*, con la colaboración de Dean Hurley. Coincidiendo con su lanzamiento filmó un vídeo del tema que da nombre al disco en casa de Gary D'Amico, quien dijo: «Dejamos el patio trasero patas arriba con los decorados, y cuando gritamos “¡Ya está!”, el primero en ponerse a recoger fue David».

Al recordar la realización del álbum, Hurley comentó: «Empezamos a trabajar en él en 2009, pero no teníamos previsto hacer un álbum. David nunca empieza la casa por el tejado, se trata de divertirse trabajando y de ver lo que sale de forma espontánea. Después de tanto tiempo trabajando con David mi cerebro se ha alineado con el suyo, y lo que hemos hecho juntos es una colaboración, pero siempre es su visión la que impera, y el concepto que predomina es el suyo. No tengo inconveniente en ser el tipo entre bastidores que contribuye a hacer realidad su visión, y cuando voy a trabajar estoy preparado para cualquier cosa. Yo siempre tengo mucho material listo, de modo que si él deambula por la habitación y algo tintinea en su interior, puedo abrir ese cauce y seguirlo. Él no acepta un no por respuesta cuando tiene una idea que quiere desarrollar, y si la rechazas, no parará hasta encontrar la manera de expresar lo que quiere expresar. Por ejemplo, en realidad no toca la guitarra, pero dijo “Tiene que haber algo que te deje tocar la guitarra sin saber realmente tocarla”, y discutimos cómo utilizar un pedal Roland para programar acordes en su guitarra de modo que pueda moverse a través de la vibración de una canción».

En el álbum hay una cantante invitada, Karen O, de los Yeah Yeah Yeahs, que cantó la canción «Pinky's Dream» gracias a Brian Loucks. «David tenía un tema instrumental fabuloso que había compuesto con

Dean y al que le propuse que pusiera voz, y sugerí a Karen O para ello —contaría Loucks—. David me contestó: “¿Te refieres a esa chica delgaducha con la que viniste y que bebía cerveza?”. Entonces David escribió una letra asombrosa, y Karen vino y la cantó, y estuvo increíble.

»David ha llegado a distintos lugares en sus colaboraciones y de todas ellas ha aprendido algo, y ha evolucionado como músico desde que lo conozco —continúa Loucks—. Puede pensar musicalmente, y tiene la habilidad de reimaginar y transportar elementos. Hay un dúo llamado las Muddy Magnolias que tiene una gran versión de “American Woman”, y cuando Dean la puso para David, él exclamó “¡Tócala a media velocidad!”, y acabó utilizándola en *Twin Peaks: el regreso*. Es capaz de llevar a los artistas a lugares donde ellos tampoco han estado. Dave Alvin acudió una vez a su estudio con un grupo y David les estuvo explicando cómo quería que tocaran. Les decía cosas como: “Una calurosa noche en Georgia, el asfalto se derrite...”. Después Dave comentó lo bueno que era David transmitiendo lo que quería.»

Emily Stofle había estado deseando tener hijos desde que Lynch y ella se habían casado, y en noviembre se quedó por fin embarazada. «Antes de que tuviéramos a nuestra hija, David me preguntó: “¿Por qué no te basta conmigo? ¿Por qué tener hijos?” —recordaba ella—. Le dije: “Lo siento, pero quiero tener un hijo”, y él respondió: “Entonces tienes que saber que yo necesito hacer mi trabajo y no quiero sentirme culpable. Las cosas cambian cuando una mujer es madre, y entonces todo gira en torno al hijo, pero yo necesito hacer mi trabajo”. Así, cuando tuve a Lula, él desapareció detrás de su trabajo, que es lo que siempre hace. David es un hombre bueno e íntegro, y cree en lo que hace; nunca haría algo solo por dinero. Pero

no se le dan muy bien las relaciones estrechas, y tampoco es que tenga un grupo de amigos con los que pase mucho tiempo. Él trabaja y esa es su fuente de felicidad.»

Lynch nunca ha sido muy aficionado a salir por ahí a divertirse, prefiere ocuparse en construir algo, pero tiene un don único para la intimidad. A muchos de sus amigos íntimos les ha puesto moteles —a Laura Dern la llama «bocadito» (*tidbit*), a Naomi Watts, «pimpollo» (*buttercup*) y Emily Lynch es «soplo» (*puff*)— y la gente suele confiar en él. «Yo estaba rompiendo con una novia y fui al estudio una mañana —recordaba Barile—, y David me dijo: “Michael, algo no va bien”. Y yo respondí: “Sí, tengo un mal día”, y él dijo: “Acerca una silla”, y empezamos a hablar y me dio consejos muy buenos. David vive esa vida del arte que está de algún modo desconectada del mundo, pero tiene una comprensión realmente profunda de la vida.»

«David vive en una burbuja de arte que él mismo ha creado y es increíblemente creativo —coincidió Zebrowski—, pero sigue siendo un amigo fiel con el que puedes contar. Sé que si cogiera el teléfono y le dijera “Necesito tu apoyo, David”, me lo daría inmediatamente. En la vida son muy pocos los amigos a los que creemos que podemos pedirles eso, y en el caso de David sé que está ahí. Pienso en él como en una especie de tío benevolente.»

Todos los que trabajan para Lynch suelen mantenerse en contacto con él, y aunque Erik Crary se marchó en 2008, acudió a él cuando coescribió y produjo su primer largometraje, *Uncle John*, que se estrenó en 2015. «Acabamos de mezclar la película un viernes, y llamé a David y le dije: “¿Tengo alguna posibilidad de enseñarte la película? No te pido nada, pero sería increíble enseñártela”. De modo que el lunes por la mañana la proyectamos para él y le gustó, y tuvimos una agradable conversación después. Unas semanas

después lo llamé y le pregunté si tenía inconveniente en que citáramos alguna de las bonitas cosas que nos había dicho. Para nosotros, que no somos nadie en el mundo del cine, sería una ayuda importante, y él me contestó: “¿Por qué no escribo algo?”. Y así lo hizo.»

El día de Navidad Lynch anunció que lo único que quería de regalo de Navidad eran cigarrillos, y volvió a fumar. Casualmente o no, por esas fechas también se embarcó en su siguiente gran proyecto. «Justo después de las navidades, David quedó para comer con Mark Frost en el Musso & Frank, y fue entonces cuando empezaron a hablar de retomar *Twin Peaks* —contó Emily Stofle—. Era un secreto y él no quería hablar de ello, pero en 2012 Mark empezó a venir a comer y luego se sentaban en el estudio de David y escribían. Lo hicieron durante muchos años.»

Mientras *Twin Peaks: el regreso* empezaba a salir de la bruma, Lynch seguía enfrascado en su obra pictórica, y en 2012 tuvo exposiciones en Estados Unidos, Europa y Japón. En mayo de ese año Louis C. K. se puso en contacto con él para que actuara en su serie de televisión homónima como artista invitado en el papel de Jack Dall, un cínico veterano del negocio del espectáculo que lo ha visto todo y está harto de los artistas. Para sorpresa de Louis C. K., Lynch aceptó.

«David hace alrededor de un uno por ciento de lo que le proponen —comentó Mindy Ramaker—. No le gusta salir, no está al corriente de lo que hace la gente de la industria aparte de su círculo de colaboradores de toda la vida, y lo que más le gusta es trabajar desde su casa. Ni siquiera le gusta salir a cenar fuera. Cuando Rick Nicita dejó la CAA, David dijo: “Si no puedo tener a Rick, no tendré representante. Será divertido, porque no quiero que la gente me

localice”. Le encantaba estar fuera de las coordenadas, y no tiene agentes, ni representantes ni publicistas.»

«No sé cómo Louis C. K. consiguió mi correo electrónico, pero escribió todos esos bonitos mensajes explicando por qué quería que David apareciera en su programa —continuó Ramaker—. David respondió: “No puedo hacerlo. ¿Por qué no busca a alguien como Martin Scorsese?”. Louis C. K. le contestó: “No, tiene que ser usted”, y David respondió: “Está bien, envíeme el guion”, y con eso se cerró el trato, porque el guion era divertido. Luego David dijo: “Veamos, ¿de qué estamos hablando realmente aquí? ¿Puedo vestirme como siempre? ¿Puede buscarme un hotel en el que esté permitido fumar?”. Encontraron un hotel donde la multa por fumar era de quinientos dólares y la pagaron, y David voló a Nueva York solo y lo rodó.»[3]

Los correos electrónicos de Louis C. K. eran realmente persuasivos. «Puedo decir toda clase de cosas sobre la buena acogida que ha tenido nuestro programa en las dos últimas temporadas, con críticas y nominaciones y blablablá, pero preferiría emplear el tiempo que va a dedicarme al leer esto para decirle que tengo el presentimiento de que se lo pasará bien y se sentirá orgulloso del resultado —escribió el comediante—. En caso de que esta sea la única comunicación que tengamos, quiero agradecerle su labor y su generosidad de espíritu al comunicar al mundo sus opiniones sobre la creatividad y la vida. Ver sus películas (y *Twin Peaks*) me dio licencia, como cineasta y escritor, para entregarme a historias, momentos, sentimientos, personajes, estados anímicos, preguntas abiertas y colores que mis miedos, y los miedos de otras personas, me habrían quitado de la cabeza.»

Cuando Lynch accedió hacer el programa, Louis C. K. respondió:

«Caramba, esto es asombroso». Unas semanas después de acabar el rodaje en Nueva York, Ramaker recibió otro correo electrónico de Louis. «Estoy montando los episodios con David y son electrizantes. Es la encarnación de Henry Fonda. Es realmente increíble. Una gran interpretación. Es el mejor actor que he tenido en el programa esta temporada. Y es David Lynch. ¿Qué le parece?» Los episodios de Lynch —«Late Show, Part 2» y «Late Show, Part 3»— se emitieron en septiembre, poco después del nacimiento de su cuarta hija, Lula Boginia Lynch, el 28 de agosto. (*Boginia* significa «diosa» en polaco.)

Hacia esa época Ramaker se planteó dejar su trabajo. «Pensé que ya había aprendido todo lo que había que aprender y había llegado el momento de pasar página —recordaba—, y cuando se lo dije a David, me respondió: “¿Es por algo que he hecho?”. Le aseguré que no y él me preguntó: “¿Puedo hacer algo? ¿Hay alguien a quien pueda llamar?”. Se mostró realmente generoso. Es una prueba de cómo es David que los que trabajamos para él nos quedemos tanto tiempo. La mayoría de sus ayudantes han estado al menos siete años, y yo aún no he dejado del todo su mundo.»

A lo largo de 2012 Lynch y Frost acabaron de dar forma al guion de *Twin Peaks: el regreso*, y durante ese período él siguió pasando mucho tiempo en los estudios de grabación. En 2013 lanzó *The Big Dream*, su segunda colaboración con Hurley, e hizo proyectos puntuales con la cantante sueca Lykke Li, y con Nine Inch Nails y Dumb Numbers.

Lynch es un buen muchacho, y el 27 de agosto de 2014 participó en el Ice Bucket Challenge. Concebido para concienciar y recaudar fondos para la investigación de la ELA, un trastorno de las neuronas motoras también conocido como la enfermedad de Lou Gehrig, el desafío consiste en que el participante deje que le echen un cubo de

agua helada sobre la cabeza. A Lynch lo desafiaron a participar Laura Dern y Justin Theroux, y Riley Lynch, que manejaba el cubo, se encargó de remojarlo dos veces. Lynch añadió café al primer cubo, de modo que fue una ducha de café helado, e hizo que sonara «Somewhere Over the Rainbow» interpretado a trompeta mientras se lo echaban. Luego desafió a Vladimir Putin a participar en el desafío.

El 13 de septiembre de 2014 se inauguró *The Unified Field*, una exposición panorámica sobre la primera obra de Lynch en su alma máter, la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania (PAFA). «Exponer en la PAFA tenía un significado especial para él porque guarda buenos recuerdos del tiempo que pasó en ella —dijo Skarbek, que lo acompañó a la exposición cuyo comisario fue Robert Cozzolino—. Fue en Filadelfia donde pudo hacer una profunda inmersión en su arte, y donde trabajó de forma ininterrumpida en su pintura junto a su mejor amigo, Jack.

»Vio Filadelfia por primera vez en bastante tiempo cuando fuimos a la exposición, y le pareció que se había vuelto demasiado limpia —continuó Skarbek—. Lo que más le había fascinado de la ciudad era su lado crudo y peligroso, pero ahora se ha aburguesado, y, por supuesto, hay graffiti. David detesta los graffiti y el hecho de que hayan cubierto los lugares que amaba, porque pone fecha a las cosas. Cuando él vivía en Filadelfia, caminaba por una calle vacía y era como estar en 1940, y los graffiti descartan esa posibilidad.»

Recaudar fondos para la fundación de Lynch es una preocupación constante, entonces y ahora, y en septiembre de 2015 Ramaker volcó sus energías en ello. «Erik Martin me ofreció un trabajo en la DLF Live, una sección de la fundación creada en 2012 por Erik y Jessica Harris para organizar actos de recaudación en vivo. Conocí a Erik a raíz del proyecto Malkovich, en el que los dos trabajábamos»,

comentó Ramaker refiriéndose a *Playing Lynch*, una película de veinte minutos creada por el fotógrafo Sandro Miller y el director Eric Alexandrakis en la que John Malkovich interpreta el papel de ocho personajes distintos creados por Lynch. Financiada por la empresa de diseño de páginas web Squarespace, se estrenó en octubre de 2016 en el Festival of Disruption que la fundación organizó en Los Ángeles con el fin de recaudar fondos.

El 6 de octubre de 2014 Lynch confirmó a través de Twitter que Frost y él estaban trabajando en una nueva temporada de *Twin Peaks*, y empezó la partida. Lynch no había contado con lo peliagudo que sería llegar a un acuerdo aceptable con un canal de televisión, pero la serie empezó a tomar impulso. Mientras Lynch se enfrascaba en su trabajo, Stofle se centró en ser madre y cofundó Alliance of Moms, una organización que trabaja con madres adolescentes embarazadas en programas de acogida.

Todavía no ha habido una gran exposición retrospectiva de David Lynch en Estados Unidos, aunque ha sido objeto de varias en países de todo el mundo. En diciembre de 2014 el Middlesbrough Institute of Modern Art de Reino Unido organizó *Naming*, una panorámica de su obra desde 1968 hasta el presente que comprendía dibujos, cuadros, fotografías y películas. En un respetuoso programa de la BBC se describía a Lynch como «un artista dedicado a muchos aspectos del arte del Estados Unidos de posguerra: el entorno urbano, la extrañeza del lenguaje y el legado del surrealismo».

Cuatro meses después se inauguró *Between Two Worlds* en la Queensland Art Gallery/Gallery of Modern Art de Brisbane, Australia. La organizó José Da Silva, un comisario veterano de la Australian Cinémathèque que empezó a fraguarla en su mente en 2013. «David es vergonzosamente subestimado como artista visual —declaró Da

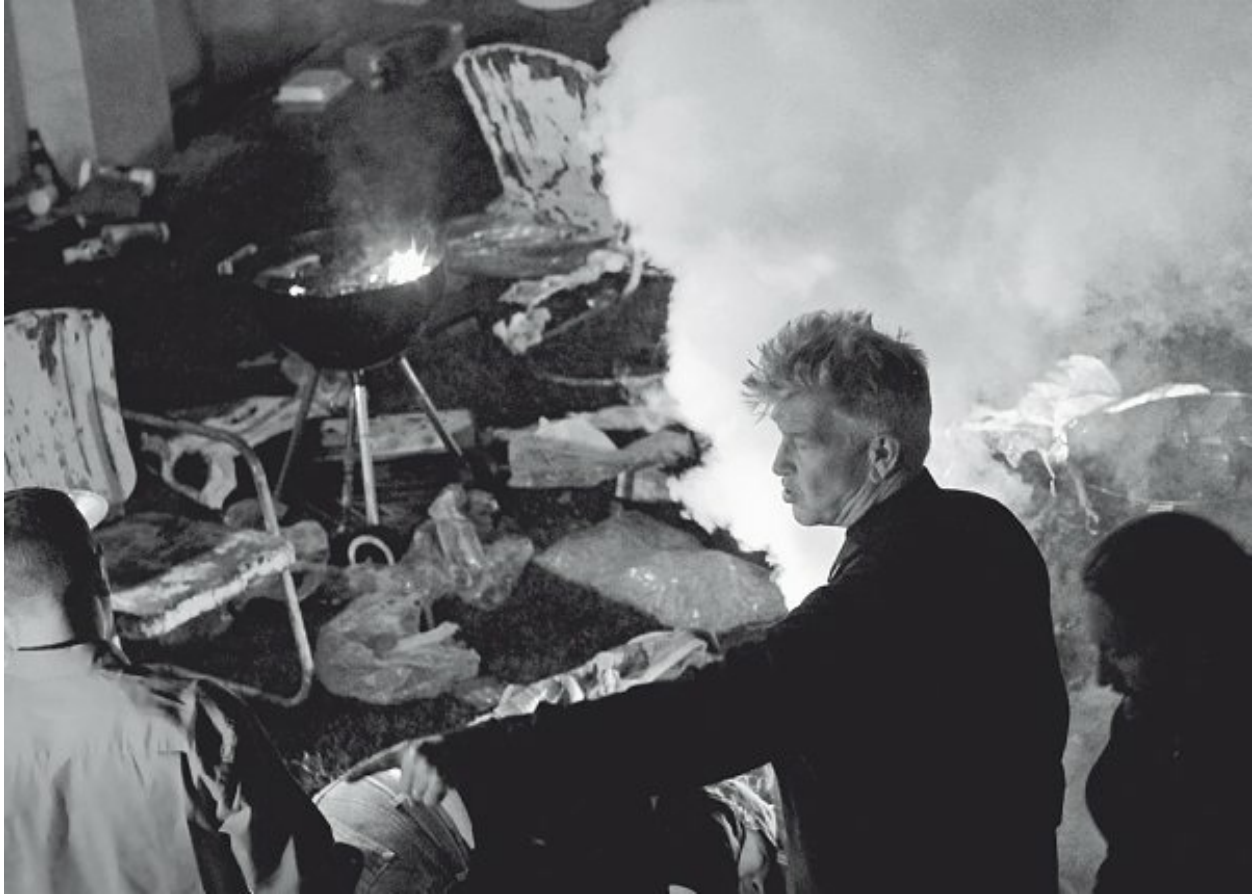
Silva—. Aparte de la Fondation Cartier, nadie ha prestado realmente atención a su pintura de estudio y la gente sencillamente desconoce la envergadura de su obra. Cuando busqué lo que se había escrito sobre su arte, me sorprendió el poco análisis crítico que encontré a pesar de la enorme extensión de su obra. *Between Two Worlds* fue una exposición muy densa, con una gran cantidad de material, pero todavía tengo la sensación de que solo rozó la superficie.

»David es un artista polifacético para quien el cine solo es una parte de su obra, pero aunque hoy día no es raro que los artistas trabajen en múltiples medios —continuó Da Silva—, cuando él alcanzó la mayoría de edad casi ninguno lo hacía, lo que lo dejó en desventaja y tal vez explica la poca seriedad con que se tomó su arte. La exposición fue recibida con opiniones muy diversas. A los críticos habituados a la obra interdisciplinaria les encantó, mientras que a los historiadores de arte conservadores no les gustó y reaccionaron con comentarios viles: “cuadros malos, ideas juveniles”. Parecía que iban a verla con ideas preconcebidas. Dejando a un lado la crítica, la exposición tuvo mucho éxito, sobre todo entre los jóvenes, a quienes les pareció fascinante y perturbadora a la vez.»[4]

Hacia principios de 2015 Lynch negociaba con Showtime sobre los términos del contrato para *Twin Peaks: el regreso* al mismo tiempo que se involucraba en una compleja maraña de otros proyectos que enloquecerían a la mayoría de las personas. Pero él ha estructurado sus días para poder manejar múltiples proyectos a la vez, y su vida es hasta un punto sorprendente un ejercicio de pura creatividad. «David vive como un monje y mi tarea consiste en librarlo de cualquier distracción —dijo Barile—. No ha puesto gasolina en treinta años, y no se para a pensar de dónde vendrá su siguiente comida, el plato aparece sin más en la mesa, lo que le permite dedicar todo su tiempo

a soñar despierto sobre el siguiente proyecto. Es asombroso cómo ha logrado organizar su vida. Goza de buena salud y creo que es porque no sufre del estrés que causa estragos a casi todo el mundo. Creo que me sobrevivirá.»

Es una vida privilegiada, y Lynch disfruta de algunas de las ventajas de su situación. En otros aspectos vive con la modestia de siempre, por ninguna otra razón que por el hecho de que le gusta vivir así. «David ha pasado por mucho, pero eso no lo ha cambiado en absoluto —observó Jack Fisk—. No hace mucho fui a Los Ángeles para una reunión y me quedé en su casa, y recuerdo que miré por la ventana por la mañana y lo vi en el camino del garaje con una camisa blanca y unos pantalones caqui sucios (siempre le han encantado), arrancando malas hierbas del cemento y metiéndolas en una bolsa. Todavía disfruta haciendo cosas así.»



Lynch en el patio de Gary D'Amico en La Tuna Canyon, California, durante el rodaje del vídeo musical de *Crazy Clown Time*, 2011. Fotografía de Dean Hurley.



Lynch con Lula, Emily, Jennifer, Austin y Riley Lynch en la casa de Hollywood de Lynch, 2013. «Lo que me gusta de esta foto es esa muñeca que tiene la pequeña Lula en las manos.»

Va de más pequeño a más grande, en el sentido de las agujas del reloj.» Fotografía de Erin Scabuzzo.

Con *The Air is on Fire* tuve por primera vez la oportunidad de ver reunida gran parte de mi obra, y fue algo muy bonito. Lo normal es que si uno hace una cosa, haga esa cosa y ninguna otra; quiero decir, si a uno lo conocen por hacer películas y resulta que además pinta, la gente considera que lo de pintar es un simple hobby, como quien juega al golf. Eres un famosillo que pinta y así estaban las cosas. Pero el mundo estaba empezando a cambiar; ahora la gente puede hacer de todo, lo cual es muy bueno. esa exposición me dio a conocer como pintor. Tengo que dar las gracias, y no me cansaré de hacerlo, a Hervé Chandès, a Melita Toscan du Plantier, al director de la Fondation Cartier Alain Dominique Perrin, y a su entonces esposa, Matte.

Conocí a Matte en una fiesta en casa de Dennis Hopper y acabamos charlando sentados en un sofá. Pocos días después Victoria, la mujer de Dennis, vino a casa con Matte y esta se fijó en un cuadro mío de grandes dimensiones titulado *Do You Really Want to Know What I Think?* Matte organizaba alguna que otra exposición para una galería de

Burdeos, y más adelante se puso en contacto conmigo. «Sé que eres también fotógrafo —dijo—, y me gustaría exponer algunas de tus fotos. ¿Podrías traerte unas cuantas la próxima vez que vengas a París?» Y en mi siguiente viaje a París Matte y un amigo suyo vinieron a verme al hotel Lancaster y estuvimos mirando fotografías en la sala de estar. Les encantaron y ella expuso algunas en Burdeos.

Daniel Toscan du Plantier era amigo de Isabella y un hombre culto y refinado que producía películas. Siempre que una película mía se proyectaba en Cannes, Daniel era siempre el primero en esperarme a la salida; me hacía una sinopsis y me decía lo que le había gustado más, era un gran tipo. Estando en París una noche me invitaron a una fiesta y me encontré allí a Daniel, y también al arquitecto Jean Nouvel, que había diseñado el edificio de la Fondation Cartier. Creo que fue esa noche cuando conocí a la mujer de Daniel, Melita; ella tenía algo que ver con la fundación, aunque no trabajaba allí. Después de cenar insistieron en enseñarme la exposición que habían montado en la Cartier. Vi las fotos colgadas y el espacio en sí, y eso fue todo. No mucho tiempo después, durante el festival de cine de Berlín, Daniel acababa de almorzar con no sé quién, se levantó de la silla y cayó muerto en el acto. Melita se quedó viuda y con dos hijos.

Al cabo de un tiempo ella vino a verme. «Creo que deberías exponer en la fundación», me dijo, hablando más o menos en nombre de la institución. Yo le dije que quizá

sí, y una cosa llevó a la otra. Quiero decir que Melita fue el motor de todo aquello, pero también influyó Matte; tanto una como la otra lo comentaron con Alain y Hervé, y al poco tiempo se presenta Hervé en casa para echar un vistazo a mi obra. No sé cómo fue, pero iban saliendo cosas y más cosas de todas partes. A mí se me hizo un poco raro, porque tenía bastante abandonado el mundillo de las artes plásticas.

Fui a París para la instalación, y llevaba allí dos días cuando Hervé me dijo que quería enseñarme un sitio. Me presentó a Patrice [Forest] y fuimos a Idem. Nada más entrar me llegó el olor a tinta de imprenta y capté el ambiente y las vibraciones de aquel espacio: fue amor a primera vista. «¿Te gustaría hacer una litografía?», me preguntó Patrice. «Hombre, eso ni se pregunta», le dije yo. Por culpa de la piratería, las imágenes digitales son cada vez más baratas y fáciles de robar y compartir. Una litografía, en cambio, es algo que puedes *tener*, y cuando eso ocurre aprecias la belleza del papel y hueles la tinta. Nada que ver con una imagen digital.

Eso dio pie a más cosas. Idem se convirtió en mi casa lejos de casa. Trabajar allí es una delicia en todos los sentidos. El café que hacen en el bar de al lado, buenísimo, el ambiente de una imprenta parisina que tiene casi un siglo y medio de antigüedad, las máquinas, las piedras, la gente que trabaja allí... También hago grabados sobre madera, y he empezado a pintar en la trastienda. Adoro el entorno de

Idem y adoro Francia.

Me había dado por hacer pequeños dibujos de interiores más o menos anticuados, a veces con personas y a veces solo muebles, alfombras y paredes, y cuando estábamos montando la exposición en París hice uno de esos dibujos y Hervé, al verlo, dijo: «Esto hay que construirlo». Así lo hicieron, y se convirtió en parte de la exposición. Después de *The Air is on Fire* recibí numerosas ofertas para exponer, lo cual me sirvió de inspiración.

Una vez inaugurada la exposición, el Maharishi me embarcó en la gira por dieciséis países: algo increíble. Estuvimos en todas partes y me encantó hacerlo por él. Antes de una charla, siempre me sentía deprimido, todo lo contrario de cómo me sentía al terminar. Quiero decir que aunque fue una tortura valió mucho la pena, y cada día hablaba con el Maharishi y le explicaba cómo había ido la charla de la víspera.

La gira terminó en septiembre de 2007, y poco después de regresar yo a casa mi padre falleció. No sé si nadie está preparado cuando llega el momento de morir; los que sufren mucho quizá sí. Mi padre había nacido el 4 de diciembre de 1915 y murió el 4 de diciembre de 2007, o sea que tenía noventa y dos años exactos. Hacia el final estaba que no se enteraba prácticamente de nada, con un pie ya en el otro mundo. Yo estuve presente junto con Austin, Riley y Jennifer. Mi hermano no pudo venir, pero sí estuvo Martha, y fuimos entrando de uno en uno para despedirnos

de mi padre. Después todo el mundo se marchó y mi hermana y yo volvimos a entrar. Habían desconectado a mi padre, y consideré que era un buen momento para meditar. Lo hice durante una hora y media, y no bien salí para fumar un cigarrillo, mi padre falleció.

En octubre de 2007 el Maharishi sintió que había llegado su hora y dejó de ver a gente. Luego, el día de mi aniversario, en 2008, los que estaban con él me llamaron vía Skype. Más tarde me explicaron que el Maharishi exigió silencio a los pandits que le cuidaban, diciéndoles que estuvieran callados. Y cuando cortamos la comunicación por Skype, parece ser que dijo: «El mundo está en buenas manos». Dos semanas y media después, abandonaba su cuerpo.

Cuando murió el Maharishi, Bobby Roth llamó al taller y me dijo: «Creo que a él le gustaría que estuvieses allí», y yo le dije: «De acuerdo. Decidido: iré al funeral». En los Ángeles no hay consulado de la India, así que para conseguir el visado tenía que ir a San Francisco. Antes de ir, me dijeron «Lo único que necesita es el pasaporte y rellenar unos impresos», de modo que Emily y yo tomamos un avión al día siguiente. Llegamos al consulado, voy a la ventanilla, entrego el pasaporte y los impresos y me dicen: «No le queda una sola página libre en el pasaporte. Tendrá que ir a su embajada para que le den más páginas de visados, y nosotros cerramos en unos minutos. Dudo que

pueda usted viajar a la India esta noche». Y yo dije: «Pues ha de ser esta noche, sí o sí».

Llegamos con la lengua fuera a la embajada y nos encontramos una cola de doscientas o trescientas personas, y encima el tío de la recepción era un maleducado. «Coja número y póngase en la cola», dijo. Pasado un rato, me acerco a la ventanilla y digo: «Oiga, necesito unas páginas de visado cuanto antes», y él me contesta: «Cálmese, amigo. Coja el número y ya le llamaremos». «No —le digo—, las necesito ahora mismo.» Y el tipo contesta: «Ahora mismo, imposible. Coja número y espere. Le avisaremos en cuanto tengamos las páginas de visado; eso puede llevar un par de horas». Y yo dije: «¡No puede ser! ¡El consulado de la India está a punto de cerrar!». Y él: «Yo ahí no puedo hacer nada». Total, me dan un número y allí me tienes, esperando, hasta que por fin consigo las páginas. Vuelvo al consulado de la India y lo encuentro cerrado.

Anna Skarbek fue quien me comentó que un amigo suyo le había dicho que podía ir a tal sitio y allí me lo solucionarían. La dirección correspondía a una casita con la bandera india en la fachada. Subimos los escalones y vimos una sala de estar que parecía un recibidor con sillas y un escritorio. Allí no había nadie más que una mujer, así que le di mi pasaporte y los documentos y ella me dice: «Espere usted ahí». Luego sale una chica y dice: «Listo, ya lo tiene». O sea que lo que era literalmente imposible conseguir en la otra punta de la ciudad, aquí no había

tardado ni un minuto en obtenerlo. Me despedí de Emily y fui pitando al aeropuerto.

Era un vuelo directo San Francisco-Munich. En Munich cambié de avión y finalmente aterricé en el inmenso aeropuerto de Nueva Delhi. Estaba previsto que alguien vendría a recibirme, pero como no se presentó, subí a un restaurante que había por allí, tomé un café y me fumé un cigarrillo. Al cabo de un rato empieza a entrarme pánico porque no sé adónde ir, hasta que por fin aparece una gente y me saca del inmenso aeropuerto para ir a otro pequeñito que había a unos centenares de metros y que tenía una pinta inverosímil. Aquello era el peor de los laberintos imaginables, pero me llevaron hasta el sitio adecuado y acabé a bordo de un pequeño avión con destino Varanasi. Aterrizamos en Varanasi y veo que nos esperan dos SUV enormes, blancos los dos, y yo aviso de que voy a fumar durante el trayecto, así que varios de los que iban en un coche se trasladan al otro y todo bien. No es que ya no me quisieran, sino que no les apetecía una ración de humo. Nos pusimos en marcha: cuatro horas de viaje hasta la localidad de Allahabad. En las calles y carreteras indias se puede morir a cada segundo, o sea que sobrevivir es un milagro continuado. No hay señales de stop ni semáforos, adelantas camiones sin más espacio entre vehículo y vehículo que una hoja de papel de fumar. En la carretera encuentras perros, monos, carabaos, vacas, todo tipo de animales. Sin contar las bicicletas, los peatones, las camionetas con

treinta personas dentro. Y todo el mundo va con el acelerador a tope y haciendo sonar el claxon. Recorrer treinta miserables metros es como una peli de terror. Según parece, los conductores rezan antes de ponerse al volante, y luego que sea lo que Dios quiera. Allá que van.

En Allahabad es donde el Maharishi tenía su ashram, y en una gran tienda de campaña, rodeado de flores, estaba el cadáver. Entraba gente a rendir sus respetos al Maharishi; tomaban asiento y estaban allí un rato. Mientras yo hacía lo propio, vi a mi amiga Fatima y estuvimos un rato juntos, pero luego tuve que marcharme al hotel. Subí al coche del doctor John Hagelin, a quien el caos circulatorio no afecta lo más mínimo porque es un ser muy evolucionado, pero el chófer era de lo peor que he visto jamás. Yo le decía a Hagelin: «¡Oiga, por favor, dígame que si no afloja me va a dar un infarto!». Y ellos dos venga a reír, o sea que yo aferrado a no sé dónde con los nudillos más blancos que la leche. Llegamos al hotel donde ellos se hospedaban y me hacen subir a otro coche para ir a mi hotel, que está a solo una manzana de allí. Hay otras personas dentro, ya es de noche, nos ponemos en camino y no hay forma de encontrar el hotel. Dimos cuatro vueltas a aquella extraña y enorme manzana de casas, y a la quinta lo encontramos. ¿Cómo se explica? Pues nada, había que dar la vuelta cuatro veces y punto.

El recinto del hotel es una preciosidad, el césped está impecable y hay plantas muy bonitas, y cuando entramos

estaban celebrando una boda por todo lo alto. En la India se vuelven locos con los casamientos, y resulta que era época de bodas. Entro en mi habitación y aquello está lleno de mosquitos. En la India hay hoteles modernos donde seguramente no hay mosquitos, pero este era antiguo y a mí no me importó. Como no había vino (en un sitio así no esperes pedir un burdeos), decidí encargar cerveza y me trajeron unas Kingfisher de más de un litro. Con las botellas me trajeron también un cacharrito para enchufar a la pared; despiden un aroma que ahuyenta a los mosquitos. O sea que llegaron las cervezas, se largaron los mosquitos y yo tan contento. La habitación no estaba mal.

A la mañana siguiente me llama Bobby. «Tráete al señor Fulano de Tal; se hospeda en tu hotel», dice. Bajo a la recepción y le digo al empleado: «Avisa por favor al señor Fulano de Tal que estamos aquí y que tenemos que irnos». El recepcionista se pone a mirar entre una montaña de tarjetitas y me dice: «Aquí no está». Yo le digo que sí, que tiene que estar, y él insiste en que no. Vuelvo a mi habitación, llamo a Bobby y me dice que ese hombre está en el hotel, seguro. Vuelvo a recepción y le pido al empleado que lo compruebe otra vez. Después de comprobarlo de nuevo, me dice: «Ese hombre no está aquí». Entonces aparece otro de los que van al funeral del Maharishi y le digo: «Estamos buscando al señor Fulano de Tal pero no está en el hotel», y el otro dice: «Ah, sí, está en la habitación contigua a la tuya». Adoro la India: es pura

magia.

El segundo día del funeral, el cadáver del Maharishi fue incinerado en una zona diferente del ashram, donde había una pira funeraria. Se habían congregado millares de personas. Fue increíble ver cómo lo montaban utilizando una madera especial; todo tenía que ser exacto. Un helicóptero sobrevoló la zona y esparció millones de pétalos de rosas, pero las aspas del aparato levantaban mucho polvo y aquello era un lío de pétalos y polvo a la vez. Digno de verse. Cuando me marché para volver al hotel, la pira funeraria continuaba ardiendo.

El tercer día, cuando regresamos al ashram, el fuego se había extinguido. Los pandits estaban recogiendo las cenizas y las fueron distribuyendo en diferentes urnas, cada cual con un destino concreto. Luego nos dirigimos todos a la confluencia del Ganges con el río Yamuna y el trascendental Sárasuati. Es el punto en que se juntan los ríos, y el lugar donde uno se sumerge se conoce como sangam. Sumergirse en ese sitio es una de las cosas más sagradas que puede hacer uno en la vida.

Había allí esperando un sinfín de embarcaciones diversas y Bobby intentó hacerme subir a bordo del gran barco blanco donde iban las cenizas del Maharishi, pero le dijeron que no. Luego, un alemán de nombre Conrad apareció como de la nada, me llevó a una barca y zarpamos junto con unas cuantas personas más, rodeados de cientos de embarcaciones. Nos adentramos en el Ganges, y el barco

blanco con las cenizas del Maharishi navegaba a nuestra altura, de modo que me quité la ropa, Conrad me pasó un chal y bajé del barco. Tienes que ponerte tapones en los oídos y la nariz y cerrar los ojos, cuando te sumerges, por la alta contaminación del agua. Rezas unas oraciones y luego te sumerges de espaldas tres veces seguidas. Yo siempre había pensado que jamás iría a la India, y que nunca en la vida llegaría a sumergirme en el Ganges. Pero, ya ves, no solo estaba en la India, sino en el sangam y, por si eso fuera poco, sumergiéndome, y no solo sumergiéndome, sino nada menos que rodeado por las cenizas del yogui Maharishi Mahesh. Algo increíble.

Unos meses más tarde me encontraba en una cafetería de París, frente a una boutique de Cartier, y le pedí a Emily que nos casáramos. Lo hicimos en febrero del año siguiente, 2009, en el jardín del Beverly Hills Hotel, y en un momento dado salgo a fumarme un pitillo y me topo con un imitador de Elvis que tenía un bolo en el hotel y le digo «Deberías venir», y el tipo vino y la gente se puso a bailar.

Ese mismo año decidí hacer una película sobre el Maharishi y regresé a la India para empezar el trabajo. Bobby Roth vino conmigo, y Richard Beymer estaba allí filmando. Richard es un ser humano muy singular. Además de todo un personaje, ha hecho meditación durante muchos años y es un tío muy evolucionado. En *Twin Peaks* hace el

papel de Benjamin Horne. Es un estupendo compañero de viaje y rueda cosas magníficas, como la película que hizo de nuestro viaje. Se titula *It's a Beautiful World* y no es una película que vaya a atraer a un público numeroso (basta ver cómo está el mundo hoy día), pero dentro de unos años podría ser que sí. Ahora no, desde luego.

Fui a la India desde Shanghái, y nada más salir de Shanghái supe que tenía fiebre y pensé que podía ser la gripe aviar. Al entrar en la India hay que hacer cola para el control de pasaporte, y tienen allí un aparato para medirte la temperatura; si la tienes alta, te hacen salir de la cola y te ponen en cuarentena, y no sales de allí hasta que te repones. Pues bien, estaba yo haciendo cola y de repente me fijo en la pantalla de televisión donde va saliendo la temperatura de la gente, y yo ya había pasado y pude entrar en el país. Sin embargo, estuve enfermo durante toda esa estancia en la India, y ojalá no hubiera sido así. Seguíamos los pasos del Maharishi y yo tenía ganas de encontrarme en plena forma, pero no estaba en mi mejor momento.

Después de que el gurú Dev, el maestro del Maharishi, abandonara su cuerpo en 1953, el Maharishi hizo construir una casita junto al Ganges en Uttarkashi, el Valle de los Santos, donde pasó dos años meditando y en silencio durante la mayor parte de ellos. Fue después cuando empezó a viajar y a enseñar su técnica, la meditación trascendental, y dondequiera que iba encontraba gente dispuesta a ayudar. Dondequiera que iba, además,

organizaba algo, y mantuvo el contacto con los numerosos centros de meditación que iban surgiendo por todo el mundo y además creó una red para enseñar dicha técnica. El Maharishi tenía dos misiones: iluminar a las personas y lograr la paz mundial. Antes de abandonar su cuerpo dijo que todo estaba en su sitio, que su labor había terminado. Es como cuando el tren deja atrás la estación. La paz mundial está de camino. Es solo cuestión de saber lo que tardará el tren en llegar. Así ha de ser, sin duda, y está pasando ya porque la época así lo exige.

He experimentado con música durante mucho tiempo, pero sería una falta de respeto para los profesionales decir que soy músico. Una cosa es que yo haga música, y la otra es ser músico. Conocí a Marek Zebrowski a través de la Banda del Camerimage; él es compositor y un tío muy brillante, habla ocho idiomas. Tiene oído absoluto, o sea que yo puedo tocar cualquier cosa y él me acompaña, y parece como si yo supiera lo que estoy haciendo. Pero todo es improvisado, si funciona es solo porque él tiene oído absoluto. Normalmente la cosa va así: empiezo yo leyendo un pequeño poema, luego toco una nota en un teclado y entra Marek. Él va escuchando los acordes que hago yo, buscando cosas que tocar a partir de ellos; todo muy espontáneo. Digamos que es como una jam basada en las sensaciones que emanan del texto del poema, las palabras

en sí mismas. Para estas sesiones con Marek suelo escribir material nuevo, piezas cortas pensadas para crear un cierto ambiente, y luego viene la música. Hemos actuado en Milán, París, Łódź, y en la embajada polaca en Nueva York. Lo paso muy bien con estas actuaciones porque no tengo que memorizar nada. Con blueBOB tenía que memorizar ruedas de acordes y era un tormento total tocar delante de un público. Si estás delante de gente, es mucho mejor hacerlo en plan jam session.

Otro proyecto musical de esa época fue el titulado *Fox Bat Strategy*, que surgió en el año 2009 como tributo a Dave Jaurequi, muerto en Nueva Orleans tres años antes. Todo empezó a principios de los noventa, un día que yo estaba en el pasillo de la Pink House y me puse a tararear una especie de línea de bajo. Sé leer partituras porque toco la trompeta, pero ya digo que no soy músico, así que hice un pequeño dibujo con esas notas de bajo para no olvidarme y luego reservé hora para una sesión de grabación en Capitol Records sin tener una idea clara de lo que iba a hacer. Sabía que quería contar con Don Falzone al bajo, eso sí, y le dije «Mira, Don, me da un poco de vergüenza, pero escucha esta línea de bajo», y se la tararé. «¡Es muy buena, David! —dijo él—. ¿Puedo hacer una pequeña modificación?» Le dije que por supuesto, y lo que hizo fue una preciosidad. Después él le tocó esa frase a Steve Hodges, que se puso a acompañar en la batería y de ahí salió un *groove*, y Andy Armer aportó unas frases con

los teclados. Yo mantenía contacto con varios guitarristas, pero ninguno de ellos estaba disponible y alguien dijo «Podrías probar con uno que se llama Dave Jaurequi», así que lo contratamos, pero Dave no había hecho aún acto de presencia.

Hicimos unas tomas y entonces aparece por fin Dave Jaurequi, «recién llegado de las islas», según me dijeron. No sé a qué islas se referían, pero sonaba bien. Venía con una especie de camisa hawaiana y gafas de sol, y entonces saca la guitarra y se sienta. Le explico que la cosa tiene un aire años cincuenta, como de costumbre, y se puso a tocar y era tan bueno que casi me vuelvo loco de alegría. Grabamos «The Pink Room» y «Blue Frank», que suenan en *Fuego camina conmigo*. A los músicos también se les ve; es en la escena del club canadiense the Power and the Glory.

Pasó un tiempo. Yo tenía unas letras escritas y quería volver a entrar en el estudio con los mismos músicos. Nos decidimos por Cherokee Studios. Acabé trabajando sobre todo con Dave Jaurequi; yo le pasaba letras y él cantaba y tocaba, intentando dar con la canción. Compusimos juntos como media docena, las grabamos y las mezclamos luego en Cherokee con Bruce Robb. Fue la bomba, pero aquel material no llegó a prosperar y allí se quedó. Yo había terminado mi estudio y se me ocurrió invitar a Dave para trabajar juntos allí, y de repente me entero por Kay, su novia, propietaria de un bar en Nueva Orleans, que Dave

estaba un día sentado a la barra en un taburete y cayó al suelo por culpa de una hemorragia interna. Muerto en el acto. Kay y yo seguimos en contacto y acabamos haciendo un álbum de homenaje a Dave. El disco incluía las canciones que habíamos hecho en Cherokee, pero resulta que la industria discográfica se estaba yendo al garete y nadie puso ni un centavo. Eso sí, trabajar con aquellos tíos fue algo genial; son grandes músicos y grandes personas.

La música ha sido de gran ayuda para la Fundación David Lynch. Laura Dern y yo fuimos los maestros de ceremonias en el concierto Change Begins Within, que se celebró en abril de 2009 en el Radio City Music Hall con el objetivo de recaudar fondos. Yo presenté a todo el mundo y, madre mía, la tensión estaba a tope y el local abarrotado a más no poder. ¡Paul McCartney y Ringo Starr! ¡No es coña! Era la segunda vez que tocaban juntos desde la disolución e interpretaron «With a Little Help from My Friends». Después Paul hizo un pase entero. Había venido con dos camiones superlargos repletos de equipo. Y cuando digo superlargos quiero decir superlargos. Él va a todas partes con su material, el piano, todo.

La gente ignora lo importantes que fueron los Beatles entonces para nosotros. Los que lo vivieron, no, claro, pero sí los jóvenes. Yo viví esa época, o sea que conocer personalmente a Paul y Ringo fue el no va más. En 1964 aterrizaron en Nueva York y luego bajaron hasta Washington, D.C., donde dieron su primer concierto en

América. Yo estuve. Los pusieron en un cuadrilátero de boxeo [la actuación tuvo lugar el 11 de febrero en el Washington Coliseum ante ocho mil admiradores], la sala era gigantesca y apenas si se oían unos ruiditos en medio del enorme griterío general. Yo estaba a punto de terminar el instituto y no tenía pensado ir a la actuación, pero en el último momento me entraron ganas y convencí a mi querido hermano para que me pasara la entrada que él había comprado para ir. Les conté a Ringo y Paul que yo estuve en su primer concierto americano, y lógicamente a ellos les dejó fríos la noticia. Para mí, sin embargo, es un hito.

Ringo es un poco como Harry Dean; te puedes sentar con él y estar allí sin necesidad de hablar y te sientes a gusto; es un ser humano auténtico, un tío verdaderamente especial. Voy cada año al cumpleaños de Ringo, que se celebra en la sede de Capitol Records. Ponen música para la gente y luego, a mediodía, Ringo proclama paz y amor y lanza brazaletes con las palabras PAZ Y AMOR. Cada 7 de julio. Paul también es muy buen tío. Tuve ocasión de verle ensayar para el concierto en Radio City, y Paul es de los que lo cuida todo al milímetro; es un perfeccionista y sabe hacer que todos los que están allí mantengan la concentración, o sea que cuando se ponen a tocar, aquello va muy en serio y suena supercompacto. Hay mucha gente que con los años va perdiendo, pero cuando Paul toca una de las viejas canciones, suena exactamente como en la grabación original. Paul y Ringo han seguido haciendo

meditación desde que estuvieron en Rishikesh con el Maharishi en 1968, o sea que saben de qué va la cosa, les encanta meditar y ambos apoyan la causa.

Por esa época viene un día Mindy y me dice: «Danger Mouse quiere conocerte». Yo ni idea de quién era Danger Mouse. Ella me lo explicó y entonces le dije: «Será que quiere que le haga un vídeo o algo así». Total, aparece Danger Mouse y resulta que es un tipo muy majo y un gran productor, y que la cosa no va de hacer un vídeo. Lo que quería era que filmara unas fotos fijas inspiradas en la música de un disco que él había hecho con Sparklehorse, y decidimos enfocarlo como si fuera el rodaje de una película. Buscamos exteriores, y la única diferencia era que en lugar de filmar escenas filmábamos fotos fijas.

A la gente le gustaba Sparklehorse. Hacía tiempo que el grupo no publicaba nada y Danger Mouse consiguió engatusar a Mark Linkous para que hicieran unos cuantos temas. Una vez grabadas las bases, Mark estaba ya tan mal que no podía cantar, así que invitaron a diferentes cantantes para que escribiesen unas letras e hicieran lo que les pareciera mejor con aquellas bases. Un día, en plan de broma, le comento a Danger Mouse: «Al principio pensé que ibas a pedirme que cantara», y él me pregunta: «¿Sabes cantar?». «Bueno —le dije—, hace poco he empezado a cantar unas cosillas.» Las escuchó y unos días después me llama y dice: «David, quiero que cantes». Total, que acabé poniendo la voz en dos de los cortes. El título del disco

también fue cosa mía: *Dark Night of the Soul*, que tampoco es algo muy novedoso; todo el mundo pasa alguna vez por una tenebrosa noche del alma. A ellos les gustó.

Danger Mouse era un tío increíble, y Mark también me cayó muy bien. Vino un par de veces a casa y fue muy agradable estar allí sin más. Como le encantaba la música, Dean, él y yo nos metíamos en el estudio y nos liábamos a hablar; Mark fumaba sus cigarrillos sin filtro hasta que apenas le quedaban unos milímetros de papel, y por eso tenía los dedos teñidos. El típico chico del Sur. Su potencial era realmente enorme. Hay músicos que enseguida ves que llevan mucho dentro; él era de esos.

Recuerdo que se me saltaron las lágrimas cuando en *Monterey Pop* aparece Janis Joplin. En aquella época era una desconocida —cuesta imaginar que así fuera, pero no la conocía nadie—, y la ves salir al escenario mientras la banda toca aquella intro de guitarra que es una pasada de bonita y parece que todo encaja, y cuando ella empieza a cantar es la rehostia. Hacía unas cosas que eran perfectas, tal cual, lo mejor de lo mejor, y esa canción es cojonuda. Decir que ella la borda es quedarse corto. En un momento dado la cámara enfoca a Mama Cass, que está en primera fila mientras actúa Janis, y se la ve decir «Uau» con aquella expresión de no dar crédito a lo que está viendo y escuchando. Un momento mágico de verdad. Luego sale Jimi Hendrix: él y su guitarra son un solo ente. Sus dedos tocan sin importar dónde esté la guitarra: son una sola cosa.

Es algo fuera de lo normal; la cosa más alucinante que hayas visto en tu puta vida. La versión que hizo de «Wild Thing» era de otro mundo, y después aparece Otis Redding. cómo cantó aquella noche... Su «I've Been Loving You Too Long» es *la* versión de ese tema. Hay tantas cosas en esa interpretación vocal que cuesta creer que alguien pudiera meter todo eso en una sola canción.



Lynch y Harry Dean Stanton en el plató de *Twin Peaks: el regreso*, 2015. Cortesía de Rancho Rosa Partnership, Inc. Fotografía de Suzanne Tenner.



Lynch delante de un hospital de Van Nuys, California, durante el rodaje de *Twin Peaks: el regreso*, 2016. Fotografía de Michael Barile.

Cuando Lynch inauguró su exposición en la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania de 2014, empezaba a gozar de un reconocimiento en el mundo artístico que se había hecho esperar, pero enseguida volvería a desaparecer persiguiendo al conejo por el agujero de la televisión. El viaje que iba a llevarlo de vuelta a *Twin Peaks* comenzó en 2011 con esa comida en el Musso & Frank con Mark Frost, y absorbió poco menos que su vida durante cuatro años.

Lynch intentaba reunir fondos para hacer *Antelope Don't Run No More* cuando *Twin Peaks: el regreso* apareció por primera vez a lo lejos, pero resultó imposible sacarla adelante. El productor francés Alain Sarde se había comprometido a producir cualquier película que Lynch quisiera realizar, pero con un presupuesto de veinte millones de dólares, *Antelope* se escabullía entre las grietas del paradigma cinematográfico del momento: hay cabida para una producción grande o una pequeña, pero las intermedias entran en una zona restringida. Eso se hizo cada vez más evidente al volverse más frecuentes las sesiones de Lynch con Frost para escribir el guion. Escribían sobre todo por Skype —la casa de Frost en Ojai está a dos horas en coche de Hollywood— y juntos montaron la productora Rancho Rosa Partnership, Inc. Lynch nombró entonces a Sabrina Sutherland productora de la serie que estaban desarrollando; en noviembre de 2008 Sutherland había empezado a trabajar con él a

tiempo completo para llevar a cabo una auditoría forense de sus distintos negocios, algunos de los cuales se hallaban en un estado caótico, y antes de que se pusiera en marcha *Twin Peaks* ella se había convertido en una parte indispensable de la vida laboral de Lynch. Confía en Sutherland plenamente, y ella realiza para él las múltiples tareas de productora, contable, representante, abogada y administradora.

A comienzos de 2014, Lynch y Frost tenían el guion lo bastante adelantado para empezar a buscar financiación, y el primer paso fue la cadena televisiva Showtime, que es una filial de la CBS Corporation. «Oí rumores de que David y Mark se estaban planteando resucitar *Twin Peaks* y le supliqué a David a través de sus representantes que nos reuniéramos —explicó el director ejecutivo de Showtime, David Nevins—. En febrero de 2014 Mark y él vinieron a hablar con Gary Levine y conmigo, y David se sentó en mi sofá y guardó silencio mientras yo intentaba convencerle de que era un buen lugar al que llevar su proyecto. Reservado, educado y bien vestido con un traje negro y la camisa blanca de rigor, él escuchaba intentando calibrar si yo era un colaborador fiable.»[1]

Las negociaciones se prolongaron durante seis meses, y en octubre Showtime anunció el relanzamiento de la serie y encargó nueve episodios. En enero de 2015 Lynch y Frost entregaron a la cadena un guion de 334 páginas, y a partir de ese momento Frost se volcó en escribir un libro sobre la serie, *The Secret History of Twin Peaks*, mientras Lynch continuaba puliendo el guion. El alargamiento de las negociaciones irritó cada vez más a Lynch, y el 6 de abril, después de catorce meses de regateos, Showtime le presentó un presupuesto para la serie que a él le pareció tristemente insuficiente, y anunció en un tuit que abandonaba el proyecto.

«A los de Showtime se les metió en la cabeza que eran episodios para la televisión, y no entendieron la visión de David —comentó Sutherland refiriéndose a la guerra de contratos—. Para David nunca fue televisión, siempre lo vio como un largometraje, y ellos no comprendieron qué se proponía. Por ejemplo, David quería contar todos los días con un equipo de rodaje completo, por no hablar de dispositivos luminotécnicos, pintores y técnicos de efectos especiales, y así no es como se trabaja en televisión, no se tienen grandes equipos allí todo el tiempo. Así que Showtime se opuso a eso, porque para ellos era televisión. Cuando David anunció que lo dejaba no fue porque pidiera más dinero para él; se marchó por la distancia que había entre lo que se le ofrecía y lo que él necesitaba para llevar a cabo lo que tenía en mente. David no gana mucho dinero en realidad.»[2]

Dejar el proyecto no fue un paso que Lynch diera alegremente. «Verle hacer algo así me recordó su integridad en todo lo relacionado con su trabajo —comentó Emily Stofle—. Su contable le acababa de informar de la cantidad que necesitaba para mantener esta casa cuando sucedió eso, y él era consciente de que gastaba demasiado en personal. Había filmado hacía poco un anuncio para Dom Pérignon y eso le permitió mantenerse otro año, pero no había hecho ninguna película desde 2006 y no disponía de una fuente de ingresos fiable. Sin embargo, bajo ningún concepto haría concesiones en su visión de lo que *Twin Peaks* debía ser.»

Una vez tomada la decisión, Lynch llamó a varios de los actores que se habían comprometido con la serie y les anunció que la dejaba, pero que seguramente saldría adelante sin él. «Creo que ninguno la habríamos considerado siquiera si David no hubiera estado involucrado», señaló el actor Dana Ashbrook, que hacía del

delincuente juvenil Bobby Briggs en las dos primeras temporadas de la serie.[3] En ese momento Mädchen Amick organizó una campaña de vídeo, y once actores —Amick, Ashbrook, Sheryl Lee, Sherilyn Fenn, Kimmy Robertson, Peggy Lipton, James Marshall, Gary Hershberger, Wendy Robie, Catherine Coulson y Al Strobel— filmaron testimonios en apoyo de Lynch, al igual que su hija Jennifer.

«Yo estaba en Japón cuando se interrumpieron las negociaciones —contó Nevins—. En la televisión se acuerda un presupuesto para cada episodio, y nuestro abogado negociaba con *Twin Peaks* como siempre hace, pero no estábamos ante un proyecto corriente. David dejó claro desde el principio que lo veía como un largometraje y no quería tener que decir cuántos episodios tendría: “Podrían ser trece, pero tal vez sean más”. Nuestro abogado atacó por ahí diciendo que no querían pagar trece veces la tarifa acordada por episodio, pero eso no era lo que pedía David.

»Mientras yo volaba a casa, él escribió en un tuit que dejaba el proyecto, y en cuanto aterrizamos Gary y yo fuimos a su casa. “No me canso de decir que serán más de nueve episodios, pero nadie me hace caso”, me dijo. “Pero yo no puedo darte un cheque en blanco. Necesito saber de antemano cuánto voy a gastar”, repliqué yo, y David me contestó: “Pues calcula cuánto puedes gastar y yo decidiré si puedo hacer lo que quiero por esa cantidad”. De modo que presupuestamos todo y le indicamos la cantidad con la que nos sentíamos cómodos, diciéndole: “Haz todos los episodios que creas necesarios”. Él utilizó el dinero de forma eficiente y al final salió una cantidad muy razonable por episodio.»

«Nunca nos planteamos seguir adelante sin David —añadió Nevins—. ¿Qué es *Twin Peaks* en manos de otro? No es una franquicia que hay que reinventar con un director nuevo, y ya sabemos lo que pasa

con *Twin Peaks* cuando David no participa. Se convierte en una imitación de sí misma.»

El 15 de mayo de 2015 Lynch anunció que volvía a subirse a bordo y la preproducción se puso oficialmente en marcha. Aunque habían presentado un guion a Showtime un mes atrás, él siguió escribiendo durante varios meses después de que les dieran luz verde. «David es el primero en decir que no existiría *Twin Peaks* sin Mark, y es cierto que el arco argumental de la historia ya estaba ahí cuando Mark se marchó para escribir su libro, pero David lo amplió sustancialmente —contaría Sutherland—. Llevaba años dando vueltas al guion en la cabeza y el enfoque de la dirección es enteramente suyo. Sabía exactamente lo que quería, el aspecto que tendrían todos, cómo se vestirían, los decorados, las tuercas y tornillos de un mueble, la cremallera de una falda... toda la parte estética es cien por cien David.»

«Trabajó muchísimo en el guion —recordaba Stofle—. Durante el período en que aún lo escribía con Mark, al llegar a casa por la noche se sentaba en el porche, porque a mí no me gusta que fume dentro, y escribía en un bloc. Se quedaba horas sentado ahí fuera en esa tumbona antigua, tantas que tuvimos que mandarla tapizar de nuevo. Las noches frías se envolvía en una manta. Había un tejadillo, y cuando llovía, él colocaba la silla de lado para no mojarse.»

Lynch había contado con que Jack Fisk fuera el diseñador de la producción de la serie, pero estaba acabando *El renacido* de Alejandro González Iñárritu, y recomendó para el trabajo a su directora artística, Ruth De Jong. Duwayne Dunham volvió como montador, la banda sonora sería de Angelo Badalamenti y Johanna Ray y Krista Husar se encargaron del casting. Con más de doscientos papeles con diálogo, *Twin Peaks: el regreso* era el proyecto más

grande que Ray había abordado en su carrera.

El rodaje comenzó en septiembre de 2015, y los ciento cuarenta días que duró fue una experiencia maravillosa para todos, empezando por Lynch. «Parecía algo tan innato en él —comentó Michael Barile—. Desde el primer día, allí sentado en su silla con su megáfono, era como si hubiera hecho eso un millón de veces. Estaba donde le correspondía estar.»

Lo más crucial del casting fue, por supuesto, enrolar a Kyle MacLachlan. «Habían estado escribiendo el guion, pero aún no estaba acabado, y necesitaban saber si yo estaría a bordo, y acepté sin reparos», respondió el actor, que fue abordado por primera vez por Lynch y Frost en 2012.[4]

«No era un gran papel sino tres, y nunca me había enfrentado a semejante reto como actor. La transformación en el Cooper malo fue todo un proceso, y solo avanzando de un modo lento pero seguro David y yo encontramos el personaje. Las escenas más difíciles para mí fueron las que enfrentaban al Cooper malo con David y Laura Dern. David y yo hacemos un poco el bobo cuando estamos juntos, y me costó comportarme como el personaje dominante con él en una escena. Además, tengo una conexión emocional muy fuerte con él y con Laura, y no fue fácil dejarla fuera.»

Dern coprotagoniza la serie con MacLachlan como el objeto de su amor, Diane, y si bien admite que el rodaje tuvo sus retos, para ella fue casi puro placer. «Actuar con David y Kyle era como ir de picnic con toda la familia —contaría—. David creó una especie de vínculo entre Kyle y yo, como si hubiera envuelto un regalo de Navidad y nos lo hubiera dado. La historia que se desarrolla entre Cooper y Diane a lo largo de la serie también gira sobre el amor, y eso lo hizo aún más significativo.»

«Sin embargo, la escena de amor entre Kyle y yo no fue fácil de interpretar, no tanto por la intimidad como por la intensidad de las emociones que experimenta Diane —añadió—. David no tenía una idea preconcebida de la escena. Me iba hablando mientras la rodaba, y no creo que imaginara lo angustiada que iba a ser. Diane es el verdadero amor de Cooper porque entiende la división con la que él lidia en su interior, y ella ha sido la que más la ha sufrido, tal vez más que el mismo Cooper. Para mí la escena es más inquietante que angustiada, y es inquietante porque ella sabe que nunca volverán a ser inocentes. Es demoledor, erótico, dañino y confuso. No sé qué se proponía David, pero así es como viví yo esa escena.»

Michael Horse, que hace del ayudante de sheriff Hawk en las tres temporadas de la serie, comentó: «David me llamó y dijo “Vamos a juntarnos el viejo grupo”, y después de un par de días de rodaje, pensé: Había olvidado quién es David y lo especial que es esto. Hay tantas cosas que se salen de los esquemas con él, y me lo pasé en grande.»[5]

Lynch envolvió la serie con un manto de misterio, y con la excepción de MacLachlan, los actores llegaron al plató sin saber nada más que las frases de diálogo que debían pronunciar ellos. A nadie pareció importarle. «Todo el secretismo alrededor del guion añadía una bonita dimensión a la interacción entre los actores —señaló James Marshall, que interpreta al melancólico solitario James Hurley—. Cuando filmabas tus escenas, había momentos de una intimidad extrema que creo que se transmite en la pantalla.»[6]

Entre los veintisiete actores de la serie original que regresaron para la tercera temporada estaba Al Strobel, que interpreta a Phillip Gerard, el manco que aparece en la primera como el malvado cómplice de Bob en el crimen. Gerard ha evolucionado convirtiéndose

en una especie de oráculo. «Vivía en Portland cuando mi agente le pasó una foto mía a Johanna Ray junto con mi currículum —contó Strobel sobre los inicios de su relación con Lynch—. David vio en mí algo que podía utilizar en su arte, y yo me quedé prendado inmediatamente de él. Era como si te invitaran a jugar en un fabuloso cajón de arena con alguien que se divertía más de lo que cabe imaginar, y David era muy juguetón entonces. Esta vez lo vi más serio, pero toda la tercera temporada lo es. En aquella época nos reíamos de las convenciones de la televisión, pero David se ha sumergido más profundamente en su arte y por una vez no parecía importarle que la serie fuera popular. Solo buscaba expresarse artísticamente.»[7]

Grace Zabriskie también se percató de cómo el tiempo y la experiencia han marcado a Lynch. «Cuando uno madura como artista, y como activo, recibe presiones que jamás habría imaginado al comienzo de su carrera. Tiene que lidiar con expectativas nuevas y aun así alcanzar los objetivos e incluso superarlos. Estas presiones han hecho que David no se sea tan accesible con los años, pero no me extraña nada, y en lo esencial no ha cambiado para nada.»

«Recuerdo que nos sentábamos en el plató de *Twin Peaks: el regreso* mientras esperábamos a que montaran algo y hablábamos —continuó Zabriskie—. Tenemos en común el amor a la madera y la afición por construir cosas manualmente, y nuestra conversación suele girar en torno a herramientas, de modo que es probable que habláramos de eso. No paraban de interrumpirnos operarios que necesitaban su aprobación para una cosa u otra, pero cuando se iban reanudaba la conversación exactamente donde la había dejado. David está totalmente presente cuando habla con alguien.»

El actor Carel Struycken, que hace el papel del enigmático

Bombero, también observó un cambio en Lynch. «No me dijo nada sobre el personaje que iba a interpretar —dijo refiriéndose a su aparición como el Gigante en el primer episodio de la segunda temporada—. Solo se acercó a mí, me estrechó la mano y dijo “Todo va a salir de perlas”, que sonaba tan de los años cincuenta.»

«David nunca tenía prisa —añadió—, y siempre estaba pidiendo a los actores que se lo tomaran con calma. Hank Worden hacía de camarero en esa primera escena, y tenía ochenta y nueve años y ya arrastraba ligeramente los pies, pero David le instó a hacerlo más despacio. Y esta vez quiso que todo fuera aún más despacio. Yo no sabía qué se proponía entonces, pero viéndolo ahora, tiene sentido para mí. El ritmo es realmente radical.»[8]

En la tercera temporada también vuelve a actuar Peggy Lipton en el papel de la dueña de la cafetería RR, Norma Jennings. «Cuando me reuní con David en 1988, estaba sentado ante un gran escritorio que había fabricado él mismo y lo único que había encima era mi foto —recordaba ella—. Nadie me había hecho nunca semejante honor. Yo aún no había visto ninguna de las películas de David, pero me sentí atraída por su personalidad. Cuando te mira, solo existes tú en el mundo. Nunca se distrae, no deja vagar la mirada, todo su ser está concentrado en ti y recibes todo de él. Creo que ese mismo día me ofreció el papel.»

«Dos décadas después, recibí un mensaje en el contestador: “Hola, soy David Lynch”, de modo que le devolví la llamada y cotilleamos un poco —continuó Lipton—. Le encanta meterse en tu cabeza y me preguntó acerca de mi vida, luego me habló de la serie y, naturalmente, acepté. Entonces pensé: Santo cielo, ¿cómo voy a recrearla?, pero no tuve que hacer nada porque todo estaba escrito. Me encanta la manera que tiene David de integrar la cafetería en esa

cosa fantasmagórica. Todo empezó aquí, estas son nuestras raíces y nuestra ancla, y todo está atado de una forma muy hermosa. Tener a David de vuelta en mi vida después de todos esos años ha sido algo muy especial.»[9]

El objeto de los afectos de Lipton en la serie es Big Ed Hurley, interpretado por Everett McGill, que en 1999 dejó de actuar y se trasladó a Arizona. «Yo no me había mantenido en contacto con nadie de Los Ángeles, y David llevaba un tiempo buscándome; un día Mark le dijo: “¿Por qué no miras a ver si alguien se ha puesto en contacto contigo a través de Twitter?” —contaría McGill—. En efecto, alguien le había escrito dándole el número de una pequeña casa que perteneció a mi suegro, que había muerto hacía unos años. Voy allí cada tanto para asegurarme de que todo está en orden, y las posibilidades de que yo estuviera allí y que contestara al teléfono eran remotas, pero sonó el teléfono y contesté, y era David. Empezamos a hablar como si continuáramos una conversación que habíamos dejado el día anterior. Hablamos de los viejos tiempos y de su Packard Hawk, que es ese coche de aspecto extraño que él tenía entonces y que le encantaba, y hacia el final de la conversación, él dijo: “Si necesito ponerte en contacto contigo, ¿puedo llamarte a este número?”. “No”, le respondí, y le di otro, y a los pocos días recibí un acuerdo de confidencialidad por correo y una llamada de Johanna. Hacía mucho tiempo le había dicho a David: “Si alguna vez me necesitas, llámame y ahí estaré”. Él sabía que no hacía falta preguntarme si quería salir en la serie.»

«Big Ed siempre me dio alegrías, y había un momento muy emotivo en que Norma me ponía una mano en la espalda y nos besábamos —añadió McGill refiriéndose a una escena de la tercera temporada en la que los dos amantes desafortunados se reencuentran—. Fue una

sensación muy hermosa, y David filmó todo a la primera, sin repeticiones.»[10]

«Mientras filmábamos esa escena, David hizo que sonara en el plató la canción de Otis Redding [“I’ve Been Loving You Too Long”] —contó Lipton—, y cuando lo miré después de que dijera corten, lloraba como un niño.»

El desenlace del idilio entre Big Ed y Norma fue uno de los numerosos cambios que se produjeron en la ciudad de Twin Peaks. «Como joven que interpreta al joven Bobby Briggs, tenía toda la libertad para ser gilipollas, de modo que resultó divertido —contó Ashbrook—. Yo sabía que la tercera temporada sería diferente y no me sorprendió enterarme de que Bobby se había hecho policía, porque en la segunda temporada había una escena entre mi padre y yo que lo adelantaba. Las indicaciones que me daba David como director se salían un poco de la norma en su día, pero esta vez no fue tan sutil como tengo entendido que era con los demás. Mis escenas habían sido escritas muy específicamente, y yo solo quería empezar y no estropearlo.»

«Todos los papeles que he conseguido han estado relacionados con *Twin Peaks*, y David es la razón por la que sigo siendo actor —continuó Ashbrook—. Es como el mejor maestro que hayas tenido nunca, y es el artista más auténtico que he conocido jamás. Cuando rodábamos el episodio piloto, Lara Flynn Boyle y yo nos lo encontramos en el vestíbulo del hotel Red Lion, donde nos alojábamos todos, y nos invitó a subir a su habitación para enseñarnos el póster que estaba haciendo. Después de doce horas de rodaje, volvía a su habitación y creaba más arte... Me encanta eso de él.»

El personaje de Ashbrook madura en los veinticinco años que han

transcurrido desde que se acabó la segunda temporada; el personaje de James Marshall se vuelve más temperamental. «Creo que David aborda cada personaje como una faceta diferente de sí mismo. Le atraen los personajes inocentes, y diría que ese es el caso con James Hurley —dijo Marshall—. James es un personaje profundamente atormentado, y creo que David disfruta cuando el alma sale a la superficie como consecuencia de la tristeza o la alegría. También es un genio moviendo energía alrededor.

»En la primera temporada hay una escena en la que Lara Flynn Boyle y yo estamos sentados en el sofá y se supone que tenemos que besarnos. Pero David no se lo estaba creyendo, y se acercó y habló con Lara, luego me miró y no dijo nada, y volvió a su silla. Lo hizo varias veces, pero seguía sin estar satisfecho, y al final se acercó a mí, se agachó y empezó a cerrar y abrir las manos, y a extender los dedos. No quería decir nada desacertado, pero no nos estaba saliendo, y él abrió y cerró las manos durante unos dos o tres minutos sin decir palabra, luego se levantó y me dijo “Ve a por ello”, y se alejó. Básicamente cambió por completo la energía en esos minutos que estuvimos en silencio con él. Él solo subió el gas y dejó que nosotros prendiéramos la llama.»[11]

El reparto original sufrió inevitablemente bajas. Antes de que empezara el rodaje habían muerto varios actores —Frank Silva, David Bowie y Don S. Davis—, y otros —Warren Frost, Miguel Ferrer y Harry Dean Stanton— murieron en cuanto se acabó. La presencia de todos ellos en la serie pone de relieve lo porosa que es la línea que separa a los vivos de los muertos para Lynch. Una figura particularmente conmovedora es la mujer del leño, Catherine Coulson, que llegó a la pantalla por muy poco. Murió el lunes 28 de septiembre de 2015. El martes anterior una amiga fue a verla a su

casa de Ashland, Oregón, y se enteró de que tenía previsto viajar a Washington el domingo para rodar unas escenas el lunes y el martes. A esas alturas Coulson estaba recibiendo cuidados terminales y le recomendaron que no viajara, pero estaba resuelta a salir en la serie y había ocultado a Lynch la gravedad de su estado. La amiga se puso en contacto con el director y le dijo que si quería que ella saliera en la serie, debía ir inmediatamente a Ashland y filmarla allí mismo. Al día siguiente Noriko Miyakawa viajó a Ashland, donde reunió un equipo de rodaje con gente de allí, y Coulson filmó sus escenas esa noche con Lynch dirigiéndola por Skype. Murió cinco días después. Una semana antes también había fallecido Marv Rosand, que hacía del empleado Toad de la cafetería RR. El 18 de octubre de 2017 Brent Briscoe, que interpretaba al detective Dave Macklay, murió inesperadamente a los cincuenta y seis años de complicaciones a raíz de una caída.

En la serie había actores que habían actuado en otras películas de Lynch —Balthazar Getty, Naomi Watts, Laura Dern y Robert Forster— y supuso el comienzo profesional de otros tantos en papeles clave. «Un día David me miró durante una grabación y dijo: “Creo que habrá un papel para ti en mi nuevo proyecto —recordaba Chrysta Bell, que haría de la agente del FBI Tammy Preston—. Hasta que me dio mis páginas no me di cuenta de que Tammy era un personaje importante. Dudaba de si podría hacerlo, pero cuando expresé mis reservas, David me aseguró: “Todo irá bien, confía en mí”. Le pregunté si debía tomar clases de interpretación y me respondió: “¡Ni se te ocurra!”.»

«David tenía una visión del personaje, y me hicieron varias pruebas de vestuario —añadió Bell—. Él miraba cada foto [del vestuario] que Nancy Steiner había enviado y decía: “No, no es eso”. O: “Has pillado bien esa parte, pero tienes que trabajarte la otra”. No paró de

perfeccionarlo hasta que tuvo a una agente del FBI tipo Jessica Rabbit.»

Lynch ya ha visualizado a sus personajes antes de que salgan al plató, pero acaba de darles cuerpo con los actores que ha escogido. «El diálogo por sí solo moldea a Diane de una forma bastante definitiva y había otras partes de ella que ya estaban resueltas — comentó Dern de su personaje—. David quería un color de labios para Diane que no existía. Probamos todas las marcas de maquillaje que logramos encontrar, y al final creó su propia paleta de pintalabios mezclando colores hasta que dio con lo que quería. Todos los días que yo iba al plató, él tardaba quince minutos en mezclar pintalabios hasta que conseguía ese rosa que era casi blanco pero con una gran dosis de dorado y amarillo.»

«David es muy específico. Pero al mismo tiempo le encanta que sus actores hagan hallazgos por sí mismos —continuó Dern—. Tanto si pide que suene Shostakóvich por los altavoces del plató de *Terciopelo azul* para Kyle y para mí, o nos manda a Nic Cage y a mí a hacer un viaje por carretera y nos dice la música que quiere que escuchemos mientras somos Sailor y Lula en *Corazón salvaje*, se preocupa por ayudarnos a descubrir esa atmósfera y ese misterio por nosotros mismos.»

Entre los que debutaban en la pantalla estaba Jake Wardle, un joven actor británico que llamó la atención de Lynch en un vídeo de YouTube de 2010 titulado *The English Language in 24 Accents*. «En 2012 Sabrina Sutherland me escribió un correo electrónico en el que me decía “Hola, trabajo para un director que tiene interés en que colabores en uno de sus proyectos y le gustaría llamarte por Skype”, y David y yo tuvimos nuestro primer Skype —contó Wardle, que acababa de cumplir veinte años entonces—. Él se mostró muy

agradable, y me dijo que el vídeo le había llamado poderosamente la atención y que le gustaba mi franqueza, y continuamos hablando por Skype varios meses. Tocábamos temas al azar, solo para conocernos. Por ejemplo, él me preguntaba qué había comido o de qué raza era mi perro. Entonces en 2014 él me dijo: “¿Has visto alguna vez *Twin Peaks*? Vamos a lanzar una nueva temporada y harás el papel de un joven cockney llamado Freddie que tiene un guante verde mágico que le da una fuerza extraordinaria”. Él escribió mi papel en el rítmico argot cockney, que le interesaba mucho. En realidad sabe más de él que yo.

»Conocí por fin a David el 1 de marzo de 2016 cuando fui a una prueba de vestuario. Me invitó a entrar en el plató y estaba filmando esa escena del octavo episodio con el Bombero y la Señorita Dido. Me dio un gran abrazo y dejó que me sentara a su lado y lo viera dirigir durante varias horas. Si David no me hubiera descubierto no sé si algún día habría tenido suficiente seguridad en mí mismo para actuar, pero ahora sé que es mi destino. David cambió mi vida porque me ayudó a encarrilarme. Me parezco mucho a Freddie: a él lo escogió el Bombero, y a mí, David. El Bombero le dio el guante a Freddie, y a mí Dave me dio el papel.»[12]

En el otro extremo del espectro en lo que se refiere a experiencia profesional estaba Don Murray, un avezado veterano que había sido nominado a un Oscar por su actuación con Marilyn Monroe en la película *Bus Stop* de 1956. «Nunca había conocido a David, y me sorprendió cuando me llamaron para decirme que me buscaba —contaría Murray—. De entrada, el papel se había escrito para un hombre de cuarenta y cinco años y yo tenía ochenta y siete, pero me dijo: “Me gustas mucho, así que no importa”. No tengo ni idea de lo que vio David en mí, pero tiene una idea muy clara de lo que quiere, y

cuando escoge a alguien para un papel es porque ha visto algo en esa persona que se ajusta exactamente a lo que quiere ver en la pantalla. Te da muy pocas indicaciones, y ningún actor que él ha escogido para un papel tiene problemas para interpretarlo.»

«En el plató de David había mejor ambiente que en ningún otro —añadió Murray—. Hace algo que no he visto hacer a ningún director más: cuando se acaba el trabajo de un actor, por pequeño que sea su papel, él detiene la producción, reúne al equipo y anuncia: “Este es el último día de tal o cual, y me gustaría que le diéramos las gracias y un fuerte aplauso”. Se respiraba una alegría en ese plató que era única.»[13]

En el reparto también había un puñado de actores jóvenes que habían estado haciendo incursiones en la industria y que probablemente vieron *Twin Peaks: el regreso* como su gran oportunidad. «No sé cómo me salió la audición, pero conduje hasta una zona industrial del Valle de San Fernando y estuve en una sala de espera llena de la clase de gente que esperarías encontrarte en la oficina de casting de David Lynch —comentó Eric Edelstein, que hace el papel de un risueño agente de policía llamado Fusco—. No me dieron el papel para el que me presenté, pero más tarde me dijeron que David intentaba buscarme algo, y unos meses después me llamaron. Al día siguiente hacía una prueba de vestuario. Ya estaba en el plató cuando David entró y dijo: “Bien, vosotros tres sois los hermanos Fusco. Tú, Eric, eres el pequeño de la familia y tus hermanos te quieren”. Luego utilizó mi risita como un instrumento musical y la coreografió mientras rodábamos; supongo que debí de reírme en la audición y que por eso conseguí el papel.

»Antes de *Twin Peaks* yo siempre hacía castings para papeles de malo, y pensaba: ¿Voy a estar jugando con esta energía negativa

toda mi vida? En *Twin Peaks* no solo no hacía de malo, sino que era yo mismo, y ahora me están ofreciendo cosas para el papel de gigantón risueño. Mi carrera cambió completamente de rumbo porque David vio eso en mí.»[14]

Los actores consiguen abrirse paso hasta Lynch de muchas maneras. George Griffith, que interpreta al asesino a sueldo Ray Monroe, llegó hasta él a través de un contacto familiar. «*Atrapa el pez dorado* tuvo un gran impacto en mí, y en 2009 sugerí que lo invitaran a un programa de *The Dr. Oz Show* sobre meditación —comentó Griffith, que estaba casado con la hija de Oz—. David accedió a acudir al programa y yo lo entrevisté, y luego me invitaron a comer con ellos. Conseguí sentarme a su lado y no podía creer que estuviera yo allí. David es una especie de santo para muchas personas, y esa comida produjo un enorme cambio en mi vida. Le hablé de una película que estaba haciendo y le envié una copia cuando la terminé, pero no esperaba que la viera. Dos semanas después recibí un email efusivo de él diciéndome que le había encantado. Me rodaban las lágrimas por las mejillas mientras lo leí.»

«Cuando me enteré de que volvía *Twin Peaks*, pensé: Yo podría preparar los cafés o lo que sea, y le escribí y me ofrecí para cualquier cosa —continuó Griffith—. Entonces Johanna Ray me pidió que fuera y pensé que solo era otro gesto de amabilidad de David. Quedé con Johanna, que no sabía nada de mí y que probablemente se preguntaba cómo había conseguido llegar hasta allí, y al irme pensé: Es imposible que entre en la serie después de esta entrevista. Luego recibí un correo electrónico en el que me decían: “Bienvenido a bordo”. ¡No podía creerlo!

»No vi a David hasta el día que rodé mi primera escena, en la que tenía que reunirme con el señor C. en la casa de Beulah. Cuando

entré en el plató, David dijo “George Griffith, me encantó tu película”, lo que fue todo un detalle por su parte porque nadie sabía quién era yo y eso me permitió empezar con cierto peso. Todas mis escenas eran con Kyle, y David y él llevan mucho tiempo juntos, de modo que yo estaba algo nervioso. Pero el primer día Kyle me dijo “El jefe siempre consigue lo que quiere”, y eso fue exactamente lo que necesitaba oír.»[15]

También era nuevo en el mundo de Lynch el famoso actor cómico Michael Cera, cuya disparatada aparición como el motero Wally Brando es una de las secuencias más divertidas de la serie. «En 2012 asistí con Eric Edelstein y otro amigo a un cursillo introductorio de meditación trascendental en el centro de Los Ángeles —recordaba Cera—. El cuarto día una mujer que trabaja allí se acercó a nosotros y nos preguntó: “¿Os gustaría meditar con David?”. Nos quedamos estupefactos y respondimos que sería increíble, pero no nos lo tomamos al pie de la letra. Alrededor de un mes más tarde ella llamó para preguntarnos: “¿Qué os parece el jueves en casa de David?”. No había nadie más que nosotros y él, y no parecía incomodarle tener desconocidos en casa. Fue tan amable que dejé de sentirme como un intruso y meditamos juntos, y fue de las cosas más especiales que me han pasado nunca. Y luego tener la oportunidad de trabajar con él. Estar en su radar, aunque fuera de forma insignificante, fue algo increíble para mí. Mi mayor deseo era no hacerle perder el tiempo para que no lamentara haberme contratado.»

«En realidad nunca hablamos del personaje —añadió Cera sobre Wally Brando—. Yo había visto una entrevista de Dick Cavett a Marlon Brando e intentaba copiarlo lo mejor que podía, y David me dijo que me ciñera a la gramática del guion, lo que me ayudó mucho. Fue un pequeño toque. Eran las dos de la madrugada cuando

rodamos la escena, y terminamos todo en unos cuarenta minutos.»[16]

Todo se aceleró durante el rodaje. «David siempre ha sido eficiente, pero esta vez lo llevó a un nuevo nivel —comentó MacLachlan—. ¿Cómo, solo vas a hacer una toma?, venía a decirle yo. Todos sabíamos que no seguiría adelante si no estaba satisfecho, y dejó perfectamente claro lo que quería. Recuerdo que el día que rodamos la escena de la conga en la oficina de Dougie, a Jim Belushi le dio por improvisar algo. Cuando David dice corten, uno siempre espera a oír qué pasará a continuación, de modo que hubo una pausa y entonces él dijo por megáfono: “¿Señor Belushi? ¿Tengo que informar a la oficina del director?”. “No, mensaje recibido”, respondió Jim. David maneja estos asuntos de un modo encantador y deja claro lo que quiere sin incomodar a nadie.»

La eficiencia de la producción se reflejó en el modo en que se organizaron las actuaciones musicales en la Roadhouse. Había aproximadamente dos docenas, y todas se filmaron en un solo día en una localización de Pasadena tras un rodaje de prueba de Riley Lynch y el grupo musical de Dean Hurley, Trouble. Los espectadores fueron rotando para que resultara más variado y los filmaron otro día. Todo avanzaba muy deprisa.

Con eso no estamos diciendo que el rodaje fuera pan comido para Lynch. «Se divirtió, pero también fue duro para él —comentó Barile—. Durante el rodaje celebró su setenta cumpleaños y eran jornadas de doce horas como mínimo que muchos días llegaban a diecisiete. Cayó enfermo varias veces, y había días en que tenía los pulmones destrozados y fiebre, y apenas podía subir las escaleras cuando lo dejábamos. Pero seis horas después volvía a estar en pie, listo para trabajar. Un día que estábamos rodando en la Habitación Roja, se

cayó y se golpeó con bastante fuerza las dos rodillas, pero se levantó y siguió andando. Antes de la serie no me había dado cuenta de lo duro que es.»

Dado lo absorbente que era toda la empresa, no es de sorprender que afectara al matrimonio de Lynch. «Fue difícil porque prácticamente desapareció —recordaba Stofle—. Y estaba agotado. Dieciocho horas venían a ser como hacer nueve películas como mínimo y era una tarea monumental. El horario era extenuante, pasaba de los rodajes diurnos a los nocturnos, y el domingo era su único día libre. Pero siempre tenía una reunión de producción el domingo por la noche, de modo que nunca podía recuperar las horas de sueño. En un determinado momento me dijo: “Estaba meditando en mi caravana y me he quedado dormido, y cuando me he despertado no sabía dónde estaba. Todos los que están en el plató son más jóvenes que yo, y estoy tan cansado”. Se puso realmente enfermo, pero nunca dejó de trabajar.

«No llevábamos mucho de rodaje cuando dijo: “Cuando llego a casa a las seis de la mañana, Lula y tú estáis empezando el día y corriendo de un lado para otro, y yo necesito silencio y las cortinas negras echadas” —continuó Stofle—. Miramos de buscarle una habitación en el Chateau Marmont, pero salía demasiado caro, de modo que convertí una de las habitaciones de huéspedes de la casa gris en una habitación para él con cortinas negras claveteadas en las ventanas, y le encantó. Cuando regresaba de rodar en Washington, se instalaba allí, y una noche fui a verlo y estaba viendo la televisión y fumando, y pensé: Esto es permanente. Por el tabaco. Se había pasado los dos últimos años quejándose de tener que fumar fuera y allí podía fumar dentro. Fumar es una pieza importante de este rompecabezas.»

Twin Peaks: el regreso se despliega sobre un lienzo mucho más amplio que las temporadas anteriores. Ambientada en la ciudad de Nueva York; en Las Vegas y un barrio residencial; en las ciudades ficticias de Twin Peaks y Buckhorn, Dakota del Norte; en Filadelfia; el Pentágono; Odessa, Texas; y, por supuesto, la Habitación Roja, es una historia en expansión con múltiples tramas. Sin embargo, hay toques personales intercalados en toda la historia. La estatua de un vaquero en bronce que hay en la plaza de delante de la compañía de seguros Lucky 7 estaba basada en una fotografía del padre de Lynch a los diecinueve años trabajando en un puesto de vigilancia forestal. En la serie no hay nada fortuito, y las cosas tienen múltiples capas de significados, pero todo confluye con fluidez. «Veía a David sentado en una esquina escribiendo —recordaba Struycken—, y entonces alguien se acercaba a mí y me daba una hoja arrancada de un cuaderno con las frases que tenía que decir en la próxima escena.»

«Mi escena favorita fue totalmente improvisada —contó Chrysta Bell—. Un día Laura, David y yo estábamos sentados juntos en el plató, haciendo tiempo. Me encantaba ver a Laura y a David juntos, hay algo muy tierno entre ambos. Él hacía un esfuerzo por incluirme en la conversación, siempre tan considerado, y de pronto nos miró y dijo: “Vamos a filmar una escena que no está en el guion. Saldremos a las escaleras y nos quedaremos allí, y en algún momento yo daré una calada al cigarrillo de Laura”.» Todo era incómodo y yo solo estaba allí de relleno en esa larga escena, pero David quiso utilizar la dinámica entre los tres y llevarla a otro nivel. Siempre era creativo. Solo estábamos charlando y él piensa: Espera, esto me gusta, pongámoslo en *Twin Peaks*. De modo que le dijo a Peter Deming

“Nos vamos fuera”, y tuvieron que trasladarlo todo.»

«Me encanta esa escena —coincidió Peggy Lipton—. Se quedan allí fuera, mirando al vacío, y yo me reí mucho. Hay aire para respirar en esa escena, y esa es una bonita cualidad que encuentras en toda la obra de David. Cuando le pide al espectador que se pase varios minutos observando a un tipo barrer el suelo de un bar y se concentre totalmente en ese barrido, le está dando un momento para sumergirse en sus propios pensamientos, y eso es como una práctica de meditación constante.»

Reflexionando sobre esa escena, Dern comentó: «David no abandona a sus personajes cuando no están haciendo algo importante que hace avanzar la trama. Se queda con ellos mientras miran al vacío tomando una decisión».

Lograr que la habitación respire es una parte esencial de la magia en la obra de Lynch, y como señalaba Struycken, su enfoque del ritmo es radical. La serie está intercalada de primeros planos prolongados, largas y solitarias panorámicas de paisaje y una toma de una carretera desde el interior de un coche, una figura solitaria comiendo despacio un bol de sopa o un tren que cruza un paso a nivel de noche. Esas escenas no llevan a ninguna parte y solo existen para aprovechar el ritmo de la narración.

El estilo narrativo es pausado, pero Lynch solía revelar cosas de golpe durante el rodaje. «El primer día que fui al plató filmamos la escena del interrogatorio de William Hastings, y cuando David me lo dijo palidecí de miedo, porque es una escena con una fuerte carga emocional —contó Chrysta Bell—. No me dio ninguna indicación aparte de “Te quedas de pie aquí y luego te sientas allí”, pero el guion estaba escrito con mucha precisión y yo sabía que no debía cambiar una sola letra. Él estaba sentado en la silla de director y yo de pie

frente a él, y solo tuvo que mirarme para infundirme confianza. Con la mirada me decía: Esta es una bonita experiencia en tu vida, tómala y déjate llevar... sé que puedes hacerlo.»

En esa escena también actúa Matthew Lillard, que no conoció a Lynch hasta el primer día que acudió al plató. «Me acerqué a él y me presenté: “Hola, soy Matt Lillard”, y él respondió: “¡Hola, Bill!”. Pensé que me había confundido con el encargado del atrezzo y le dije: “No, soy Matt”, y él respondió de nuevo: “¡Hola, Bill Hastings!”, y no me dio ninguna indicación más para rodar la escena. Cuando lo vi en el estreno seguía llamándome Bill Hastings.»[17]

Como dijo Don Murray, Lynch confía en que sus actores hagan lo que necesita de ellos y, por intensa que sea la escena que tienen entre manos, nunca eleva la temperatura emocional en el plató. «Al final de mi primer día, David dijo con toda naturalidad: “Mañana te embadurnaremos de sangre y te pelearás con una esfera con la cara de Bob dentro”», recordaba Jake Wardle de la escena de acción más importante de la serie.

«Esa pelea fue coreografiada in situ por David, que iba diciendo por el megáfono: “¡Está encima de ti! ¡Golpéala! ¡Ahora la tienes debajo de ti, te ha derribado, vuelve a levantarte y golpéala de nuevo!” — continuó Wardle, que no tenía ni idea de que habría una escena de pelea—. Quería que golpeará realmente la cámara, de modo que la protegieron con fieltro y me dijeron que no la golpeará muy fuerte, pero después de la primera toma David dijo: “¡Golpéala con más fuerza!”. Así lo hice y la cámara hizo un ruido extraño, y todos contuvieron la respiración, pero él no lo dejó allí. No, David les hizo colocar un protector en el objetivo y me hizo golpearla de nuevo, y no paraba de gritar: “¡Más fuerte!”. Al final el protector del objetivo se rompió. Creo que es posible que utilizaran esa toma.»

Cuando acabó el rodaje de la serie en abril de 2016, Lynch se dedicó un año entero a la posproducción, y durante ese período apenas salió de casa. En octubre se tomó un respiro para participar como comisario en el primer Festival of Disruption anual, un acto de dos días para recaudar fondos para su fundación por el que pasaron figuras como Robert Plant, Frank Gehry, Kyle MacLachlan y Laura Dern, entre otras muchas. Pero la mayor parte del año trabajó en la serie, cuyo primer episodio se emitió el 21 de mayo de 2017.

Nadie había visto la serie antes de que la emitieran, y los que habían colaborado en ella estaban tan emocionados como todos los demás acerca del estreno. «Me sorprendió la increíble gama de tonos que hay en ella —señaló David Nevins—. Las partes divertidas son realmente divertidas, pero también hay un montón de cosas espeluznantes y elementos surrealistas increíbles que me parecieron distintos a los del *Twin Peaks* original. Ha sido sin lugar a duda un éxito comercial, y es una serie de la que la gente hablará durante años.»

La serie supuso otra clase de revelación para Don Murray. «¡David es un actor tan fabuloso! —exclamó—. Una de las cosas que más me gustan de la película es su interpretación. El personaje de Gordon Cole que ha creado es genial. Y en la serie hay mucho humor. El *Daily News* de Nueva York la describió como “la comedia más hilarante del año”.»

La recepción de la crítica fue en general entusiasta, y cuando el 25 de mayo se proyectaron los dos primeros episodios en el Festival de Cine de Cannes, recibieron a Lynch con una ovación de pie y aclamaron la serie como la obra de un genio. «Hasta que no vi la serie, no supe que en ella aparecían todas las animaciones, esculturas, pinturas y todo aquello en lo que David había estado

trabajando durante años —dijo Chrysta Bell—. Pero luego me dije: ¿Qué esperabas? Eso es lo que hace un artista de verdad. Utiliza todas las partes de sí mismo y toma lo que ha aprendido para crear una obra de arte que combine todo eso sin necesidad de darle bombo.»

«Esto es absolutamente el David Lynch de hoy —dijo Eric Edelstein—. Incorpora toda la técnica cinematográfica que ha perfeccionado a lo largo de su vida y es una observación monumental sobre el presente. Es el *Twin Peaks* de 2017. Lo ha conseguido.»

Por lo que se refiere a su significado, Lynch no está dispuesto a responder a esta pregunta, pero hay muchas pistas. La serie dio lugar a una revalorización de *Twin Peaks: fuego camina conmigo*, que muchos espectadores tenían como una especie de anillo decodificador de la nueva serie. Muchos de los motivos decorativos de la película reaparecen y se desarrollan más en la serie, entre ellos el caso Rosa Azul, el anillo de jade, el diario de Laura Palmer y la electricidad como metáfora de las energías invisibles que propulsan la existencia. La serie también está repleta de cifras; las coordenadas, los números telefónicos, las direcciones, los números de las habitaciones, los índices de voltaje, los relojes y un cuentakilómetros desempeñan varias funciones en la historia. Uniendo puntos es posible crear muchos escenarios distintos, pero los verdaderos amantes de la serie que se entregan a ella no tienen ningún interés en deconstruir la narración. Es una obra de arte y ese no es su propósito.

«Hay cosas que todos sabemos y que no contemplamos a menudo —comentó Robert Forster, que interpreta al sheriff Frank Truman en *Twin Peaks*—. Todos sabemos que ciertas cosas son eternas, y no son los nombres ni las casas, ni siquiera las estrellas; pero sabemos

intuitivamente que hay algo eterno, y que tiene que ver con los seres humanos. Lo que sea que David está haciendo es de un orden superior, y quizá es un portal a lo eterno, porque nos pide que busquemos en nosotros mismos esa conexión con lo eterno. Su obra da a entender que no somos átomos aislados, y que si entendemos esa conexión con lo eterno seremos capaces de tomar decisiones mejores. Cada individuo tira en una dirección, y si somos suficientes los que tiramos en la misma dirección positiva, habrá un movimiento que llevará consigo a la humanidad. Él está conduciendo a su público hacia el bien.»[18]

«David está intentando decir a la gente que el mundo en el que vivimos no es la realidad definitiva, que hay muchas dimensiones de la existencia que hay que tener en cuenta —aventuró Michael Horse—. Se tocan temas profundos en *Twin Peaks* y no puedes hacer varias cosas a la vez mientras la ves.»

«Es demasiado avanzado para que la mayoría de la gente lo entienda —observó Al Strobel—. Cuando tenía diecisiete años tuve un accidente de coche y estuve técnicamente muerto, y experimenté algo que muchos afirman haber experimentado: abandoné mi cuerpo y fui a otro lugar. No era tan discordante como en la Habitación Roja, más bien cálidos colores pastel, y lo más duro que he tenido que hacer fue regresar a mi cuerpo. Sé que entre esta existencia y la siguiente hay un lugar, porque he estado en él; creo que eso es lo que representa la Habitación Roja y es un reino con el que David está familiarizado.»

«La vida espiritual de David siempre ha formado parte de su trabajo, y se ha intensificado de un modo que se refleja en su obra —comentó MacLachlan—. No puedo señalar algo y decir “Esto es lo que está haciendo ahora”, porque el cambio ha sido más sutil. Es

como si su obra se hubiera vuelto más sustanciosa. *Twin Peaks* ha desconcertado a mucha gente, pero David es un artista y su obra no tiene por qué ser fácil. No creo que se sienta obligado a contar lo que la gente quiere que cuente, y parece totalmente cómodo con esta situación.»

«La serie cumplió exactamente lo que se proponía —comentó Barile—. La serie original se metía con las convenciones de la televisión y dejó su impronta, y la tercera temporada, que viene a ser una película de dieciocho horas que él logró que se emitiera por televisión, volvió a hacerlo.»

«Me encanta el final que David dio a la serie —comentó Dern—. Intentar entenderlo te deja apabullado. David conecta con el subconsciente de un modo asombroso, y creo que todos hemos observado cómo el trabajo que hace se asimila una década después de haberlo creado.»

En el último episodio de la serie se daba a entender que podía no acabarse allí, y se especuló sobre si habría otra temporada. «Si todo saliera rodado, él probablemente diría: Claro, hagámoslo, pero no perderá tiempo en una mesa de negociaciones —señaló Barile—. Prefiere pintar, fumar, beber café y soñar despierto. David está en paz consigo mismo y con las cosas tal como están. Emily es genial y forman una gran pareja. A él le gusta conducir despacio, se toma un zumo de pomelo para desayunar y medio sándwich de pollo con tomates para comer, y creo que le gusta esa simplicidad. En su mente sigue siendo pobre en muchos sentidos. Le gusta barrer.»

Twin Peaks: el regreso se ha emitido y Lynch ya está ocupado en otros proyectos, pero el proceso de hacerla cambió su matrimonio para siempre; sigue viviendo en la casa contigua con las cortinas negras. «Dice que necesita tiempo para pensar sin interrupciones y

se queja de que nunca está solo, pero se ocupa del mundo que ha creado para sí —comentó Stofle—. Le tomo el pelo diciéndole que por fin está viviendo “la vida del arte” con la que ha fantaseado desde que estuvo en la escuela de bellas artes. Consiste en estar solo y tener la máxima libertad para hacer lo que quiere y para crear, y eso es lo que está haciendo ahora. Ahora tiene hasta una pequeña cama individual... algo con lo que siempre le he oído fantasear. Una pequeña cama para dormir y mucho espacio para trabajar.»

El 15 de septiembre, diez días después de que se emitiera el último episodio de *Twin Peaks*, Harry Dean Stanton falleció a los noventa y un años. Dos semanas después se estrenó para un público reducido la última película en la que actuó, *Lucky*, dirigida por el actor John Carroll Lynch. En ella David Lynch hace el papel de un excéntrico de pueblo que está destrozado por la desaparición de una tortuga que era su animal de compañía. «A David le estresó mucho actuar con Harry Dean, porque le fascinaba —comentó Barile—. Todavía se aturde al pensar que ha actuado con él. Le da tanta importancia como a recibir el título de caballero o algo así.»

Lynch pasa el máximo tiempo posible en su estudio hasta que se ve obligado a salir de nuevo al mundo. Es un pequeño búnker de cemento encaramado en la ladera de una colina, con muchas ventanas y una apertura ancha que da a una terraza de cemento, donde a menudo trabaja. Le gusta pintar al aire libre. El estudio está abarrotado de material que ha ido acumulando durante décadas. En un alféizar hay una bonita bombilla de un tamaño insólito, y aquí y allá montones desordenados de trozos de papel con ideas y reflexiones insólitas garabateadas en ellos. Pegada con celo en la pared más cercana a un escritorio de aspecto caro cuelga una reproducción de *El jardín de las delicias* del Bosco; dos paneles del tríptico han estado

tan expuestos al sol que se han descolorido, pero el tercero continúa brillando como una joya imponente. El escritorio está cubierto de pequeñas cabezas de barro toscamente esculpidas, y hay un juego de cajones de archivador metálicos medio oxidados. Uno de ellos tiene una etiqueta en la que se lee INSTRUMENTOS DE DENTISTA, y cuando lo abres eso es exactamente lo que hay, montones de relucientes instrumentos de dentista. Lynch conserva su colección inmaculadamente limpia y en perfecto estado. Hay unas pocas sillas plegables sucias para las visitas y un anticuado teléfono de pared que sigue utilizando. El suelo está cubierto de colillas y mea en el fregadero. La única concesión visible al siglo XXI es un ordenador portátil.

Encima del montón de material que cubre el escritorio hay una polvorienta caja de cartón con la palabra BICHOS garabateada en lápiz. Lynch se entusiasma al contar que en cierta ocasión se hizo amigo de un individuo a quien llama el «hombre de los bichos», que le entregaba especímenes con regularidad. Ha guardado cada uno de ellos, porque nunca se sabe cuándo puede hacer falta un bicho muerto. Los suyos no llevan etiqueta ni están tan pulcramente organizados como los que vio cuando era niño en aquellas cajitas planas del Bosque Experimental, pero todavía le llenan de emoción.



Kyle MacLachlan y Lynch en Los Ángeles, en el plató de la Habitación Roja de *Twin Peaks: el regreso*, 2015. Cortesía de Rancho Rosa Partnership, Inc. Fotografía de Suzanne Tenner.



Anthony Maracci y Lynch en unos exteriores del sur de California durante el rodaje de *Twin Peaks: el regreso*, 2016. «Esto fue lo último que filmamos.» Fotografía de Michael Barile.



Lynch en su estudio de grabación, c. 2015. Fotografía de Dean Hurley.

Parar algo cuando aún no está terminado te deja un poco a medias, y *Twin Peaks* no estaba terminado del todo. En música oyes un tema, luego la canción sigue su curso y el tema vuelve a aparecer hasta que acaba. Es una sensación estupenda y después no puedes quitarte el tema de la cabeza. Cuando vuelve a aparecer tiene mucha más fuerza porque ya lo has oído antes, lo has interiorizado un par de veces. Es precisamente lo que hay antes lo que da fuerza y significado a las cosas.

Mark y yo nos reunimos con Showtime para hacer *Twin Peaks* y luego Sabrina sacó las cifras y todo el mundo se asustó. Eran cifras realistas, pero a Showtime le pareció un presupuesto estúpidamente alto. Yo no había hecho nada más desde *Inland Empire*, una película que pasó totalmente desapercibida, y se notaba que ellos estaban en plan «Sí, vale, nos gustaría hacerlo pero no sabemos si podemos asumir ese presupuesto que pides. ¿Y eso de que sean más de nueve episodios? La verdad, no lo tenemos nada claro». Luego, cuando vi el presupuesto que ellos proponían, dije: «Al carajo». Hicieron otra oferta, ¡y era aún peor que la de

antes! «¡Yo paso! —les dije—. Si quieren hacerlo sin mí, supongo que no pondré objeciones, pero que no cuenten conmigo», y cuando tomé esta decisión tuve una sensación de inmensa libertad mezclada con tristeza. Eso fue un viernes. Luego me llama David Nevins, y el domingo por la noche se presentan él y Gary Levine. Gary trajo unas galletas y estuvieron en casa unos tres cuartos de hora. Finalmente se vio que la cosa no prosperaba, y cuando ya se disponían a marcharse David dijo: «Voy a ver si te hago una oferta», y yo dije: «Bueno, igual yo también te hago una». No teníamos nada que perder, así que Sabrina y yo confeccionamos una lista de todo lo que necesitaríamos y le dije: «Muy bien, Sabrina, entras allí y les dices: “Esto no es una negociación. Si queréis hacerlo, tiene que ser así”. Si ves que empiezan a poner pegos, les dices muchas gracias, te levantas y te largas». Pero David Nevins dijo «Creo que podemos hacerlo», y eso es todo: estoy metido otra vez.

Fueron muchos los caminos por los cuales fue entrando la gente. Yo sabía que podía contar con Kyle para un papel tan tenebroso, y su «malo» quedó muy bien. Cualquier persona buena puede tener su lado malo, pero cada una tiene su manera especial y única de ser mala. Por ejemplo, Kyle no podía hacer de Frank Booth —no habría funcionado y punto—, pero sí puede hacer un malo al estilo Kyle, y supo cómo hacerlo. Tanto a Mark como a mí nos chifla Michael Cera. Michael vino a casa en compañía de Eric Edelstein hace unos años para hablar de meditación

trascendental. Cuando estábamos elaborando el reparto y tocaba buscar a alguien para Wally Brando, Michael fue naturalmente la primera opción. Me cae muy bien Eric Edelstein y él acabó siendo el tercero de los hermanos Fusco gracias a esa risita suya; sí, es por eso por lo que está ahí. Me encantan los hermanos Fusco y nos divertimos muchísimo juntos.

Mi amigo Steve me envió un enlace para que le echara una ojeada, y era de Jake Wardle en el cobertizo del patio trasero de su casa londinense, haciendo acentos de todo tipo, muy natural y muy gracioso todo ello. El caso es que empezamos a charlar vía Skype. La idea del guante verde me vino hace muchísimo tiempo. En principio tenía que haberlo llevado Jack Nance, y la cosa habría sido muy diferente. La fuerza del guante verde y cómo aparece en la ferretería, sin embargo, le iba que ni pintada a Freddie Sykes, y Jake era el actor perfecto para hacer de Freddie. En internet ves montones de gente, pero yo tuve claro que Jake podía hacerlo y además bien. Aparte de superlisto, es un poco como Harry Dean: tiene un talento innato.

El doctor Mehmet Oz tiene una hija que está casada con George Griffith. Yo conozco al doctor Oz porque Bobby [Roth] y yo estuvimos hablando con él y con la gente que trabaja para él sobre meditación trascendental. El doctor Oz es un gran tipo. George filmó una película titulada *From the Head* sobre el encargado de los aseos de un club de striptease, y cuando la vi supe que él sería un estupendo

Ray Monroe.

A Jennifer Jason Leigh la conocí en 1985, cuando vino para hablar del papel de Sandy en *Terciopelo azul*; siempre quise trabajar con ella y, mira por dónde, el sueño se hizo realidad. A Tim Roth lo vi en la película de Robert Altman *Vincent y Theo* y me pareció perfecto para el papel de Hutch. Ignoraba que Jennifer y Tim acababan de rodar juntos con Quentin Tarantino y eran grandes amigos, así que la cosa salió perfecta, pero entraron en el reparto por caminos distintos.

El personaje de Bill Hastings tenía que tener ciertas cualidades y Matthew Lillard me pareció un verosímil director de instituto —un tío inteligente, franco, ese rollo—, pero que también daba para ser una de esas personas capaces de la cosa más bestia y de la que, luego, quienes la conocen suelen decir: «Pero si era un tipo la mar de agradable. No puedo creer que haya hecho algo así». O sea que Matthew tenía esas dos facetas; el resto es historia. Es verdad que a Matt yo siempre le llamaba Bill Hastings. A la mayoría de estos actores los llamo por el nombre de su personaje porque es así como los conozco: te juro que en muchos casos no sé cómo se llaman.

Robert Forster era el candidato original para hacer de sheriff Truman en la primera temporada de *Twin Peaks*, y Robert me dijo que tenía muchísimas ganas de hacerlo pero que le había prometido a un amigo suyo actuar en una película de bajo presupuesto que este iba a rodar, y me

comentó: «Tengo que cumplir mi promesa, David». Así es Robert: un tipo estupendo. Y fue suficiente con que Johanna Ray dijera «Don Murray». Algunos quizá habrían arrugado la nariz a causa de su edad, pero Don fue un increíble Bushnell Mullins. Hace poco le vi hablar en un debate en el Comic-Con y es una de las personas más simpáticas del mundo, además de inteligente. Fue una suerte tenerlo entre nosotros y me encantó trabajar con él. También Chrysta Bell estuvo fantástica. Yo sabía que podía hacerlo, porque es cantante y está acostumbrada a actuar delante de la gente. Me encanta ella, y lo mismo puedo decir del resto de los que trabajaron en la serie. Lo pasamos de maravilla.

Yo apenas si dormía cuatro horas y la programación era de locos, pero aun así fue divertido. Te levantas muy temprano, te tomas un café, meditas, y así la mente se centra en lo que vas a hacer en el día de hoy. Digamos que hay un barranco y tienes que construir un puente para pasar al otro lado, y el puente es la escena que vas a rodar. Llegas al plató o a la localización y va entrando gente y visualizas el paso de los minutos, de las medias horas, de las horas enteras, y todo va moviéndose lentamente. Si el sitio en que estás es nuevo, van trayendo todo el equipo y tú tienes que hacer que la gente baje de las caravanas para ensayar, y no se han vestido aún y puede que estén a medio maquillar. Haces el ensayo, los actores van a vestirse y Pete prepara la iluminación. Durante todo ese rato, tú estás construyendo

un puente para salvar el barranco, pero ahora el puente es de cristal, porque todo podría irse al garete. O sea que vas añadiendo piezas y todavía es de cristal, pero cuando por fin pones la última, el cristal se convierte en acero y se acabó. Sabes que lo has conseguido y te da un arrebató de euforia. El subidón se produce cada día al terminar, y luego no puedes dormir. Bueno, es que no quieres acostarte, y bebes vino tinto y acabas yéndote a la cama muy tarde. Al día siguiente, toca levantarse temprano y construir otro puente. Y no puedes desentenderte de nada mientras no te parezca que ha quedado bien.

Lo cierto es que fue un rodaje bastante agotador. Otras personas son como peles, tal cual, se pliegan como una tienda de campaña barata, pero yo no puedo parar aunque esté enfermo como para ingresar de urgencias. Enfermas porque te cansas. Buscas el ritmo pero no basta, porque cuando terminas de rodar tienes que hacer posproducción. Había media docena de personas trabajando a la vez en el editaje, además de yo mismo; de algunos efectos especiales se encargan el BUF, pero otros son de producción propia. Luego están los efectos de sonido, la música, mezclar, corregir el color. ¡La de horas que me he tirado en un cuarto oscuro de FotoKem corrigiendo el color de dieciocho horas de filmación! Eso son muchos planos, muchísimos. Pero no hay manera de delegar el trabajo en otra persona; eso, ni hablar. Tú intervienes en todo, de la primera a la última cosa, y no hay otra manera. Es un

trabajo de ensueño pero no te da respiro.

Este *Twin Peaks* es diferente del primero, pero continúa bien anclado allí, en Twin Peaks. Rodamos en la misma localidad y tuvimos mucha suerte porque casi todos los exteriores en que habíamos rodado la primera vez seguían allí. Bueno, no estaban igual que cuando nos marchamos, pero los edificios seguían en pie y el aire, la esencia del lugar, eran exactamente los mismos. La influencia de los árboles, los montes, la calidad y el olor del aire, uno reconoce esa sensación. También *Twin Peaks* contiene toda suerte de sensaciones. Tenemos a Dougie y tenemos al Cooper malo, y la diferencia entre ambos es grande. Están los leñadores y todas esas texturas diferentes, la gente que amas, y acaba siendo un mundo hermoso además de comprensible, al menos de una manera intuitiva.

Y luego está el bosque. Dado el sitio donde me crié y lo que hacía mi padre, la naturaleza juega un gran papel en *Twin Peaks* y el bosque es realmente importantísimo. Y luego está el Bombero y también la cosa mutante, mitad polilla, mitad rana, venida de Yugoslavia. Cuando Jack y yo estábamos en Europa, cogimos el Orient Express en Atenas para volver a París, o sea que atravesamos Yugoslavia, y aquello es muy oscuro, oscuro de verdad. En un momento dado el tren se detuvo y no había ninguna estación, pero vimos que bajaba gente del tren. Iban a unos tenderetes cubiertos y apenas iluminados donde vendían unos refrescos de colores —morado, verde, amarillo, azul,

rojo—, pero era solo agua azucarada. Cuando me bajé del tren, el suelo estaba cubierto de una capa de polvo como de veinte centímetros de grosor y soplaban viento, y veías saltar del suelo aquella especie de polillas gordas como ranas, que daban un brinco y volvían a posarse. De ahí salió lo de la criatura mutante. En el mundo de *Twin Peaks* las cosas surgen así, sin más.

Fuego camina conmigo es muy importante en esta fase de *Twin Peaks*, y no me sorprende que la gente relacionara ambas cosas. Es muy evidente. Recuerdo que pensé lo afortunado que había sido por haber hecho aquella película. Todo el mundo tiene su propia teoría acerca del tema fundamental de la serie, lo cual es estupendo, y daría igual que yo explicara la mía. Las cosas tienen una armonía particular, y si te mantienes fiel a una idea, la armonía está ahí y será una cosa verídica por muy abstracta que pueda resultar. Dentro de diez años quizá lo verás de una forma completamente distinta, y puede que captes más cosas; ese potencial está ahí si uno ha sido fiel a la idea original. Esa es una de las cosas hermosas que tiene el cine: puedes visitar ese mundo al cabo de un tiempo y entender mejor si has sido fiel a las notas básicas.

Se puede decir que las cosas fueron bastante bien con *Twin Peaks: El regreso*. ¿Por qué? A saber. Podría haber sido de otro modo. En Cannes es tradición que, si una película ha funcionado, todo el mundo se ponga en pie y aplauda. Yo ya no recordaba ese detalle, así que cuando

terminó el pase de las dos primeras horas de la película, me levanté y ya me disponía a salir para fumarme un pitillo cuando se me acerca Thierry [Frémaux] y dice: «No, no, ahora no puedes irte». La ovación duró y duró. Fue una cosa muy bonita. He estado en Cannes otras veces y no siempre salió tan bien.

Mi infancia fue muy feliz y creo que eso me ha marcado de por vida. Tuve una familia estupenda que me proporcionó unos buenos cimientos, lo cual es superimportante. Puede que no haya sido el mejor de los padres, porque no paraba mucho tiempo en casa, pero tampoco mi padre y yo tuvimos mucho contacto. Y, sin embargo, yo le sentía cerca, ¿me explico? En aquellos tiempos era como si hubiera dos mundos bastante separados, el de los chavales y el de los adultos. Quizá lo realmente importante no es tanto la presencia del padre como el amor que percibes. Dicho esto, creo que mi padre fue mejor padre que yo.

Aunque yo no sabía que iba a ser famoso, tenía la sensación general de que todo iba a ir bien. No ha habido un solo momento en que pensara: Uau, qué vida me estoy pegando. Fue más bien como cuando vas ganando peso — un proceso lento y, en mi caso, repartido por aquí y por allá —, algo que te va pasando casi sin darte cuenta. Pero en mi vida ha habido ciertamente puntos de inflexión. El primero fue conocer a Toby Keeler en el patio de Linda Styles cuando hacía noveno. Fue a partir de aquel momento

cuando decidí ser pintor. Más adelante conocí al que sería mi mejor amigo, Jack Fisk. Jack y yo éramos los únicos chavales en aquel pobladísimo instituto que se tomaban en serio lo de pintar. Nos apoyamos mutuamente y nos servíamos de inspiración el uno al otro, cosa que tuvo una extraordinaria importancia de cara al futuro. Hacer aquel cuadro viviente que titulé *Six Men Getting Sick* y conseguir una beca del AFI y terminar *The Grandmother* y que luego me aceptaran en el AFI, fueron otros tantos puntos de inflexión. El mayor cambio de todos, inmenso, fue empezar a meditar en 1973. Es muy probable que el equipo de *Cabeza borradora* no notara la falta de seguridad en mí mismo, pero allí estaba. Yo sabía lo que quería pero dudaba a cada momento; muchos tíos de los estudios podrían haber acabado conmigo fácilmente, por eso la meditación me fue de gran ayuda. Terminar *Cabeza borradora*, que Mel Brooks confiara lo suficiente en mí como para darme a dirigir *El hombre elefante* y que esta película consiguiera ocho nominaciones a los Oscar, fue un salto gigantesco. Por otro lado, el fracaso de *Dune* fue toda una revelación: sufrir un humillante y mayúsculo fracaso fue una buena cosa. Después, la libertad que me dio *Terciopelo azul*, tomar el camino adecuado, conocer al marchante Jim Corcoran, que creyó en mí... todas esas cosas fueron importantes. Cada una de mis relaciones sentimentales transformó mi vida, y aunque hubo similitudes entre ellas, todas fueron diferentes y todas estupendas.

Dar el salto sin ayuda de otros es casi imposible, y soy consciente de la suerte que he tenido. Como ya he dicho, mis padres jugaron un papel crucial en mi vida, como también Toby y Bushnell Keeler. Cuando llegué por primera vez a Filadelfia me encontraba en un sitio extraño y Peggy Reavey creyó en mí y me dio su apoyo, o sea que fue muy importante. Toni Vellani, George Stevens Jr., Dino De Laurentiis y monsieur Bouygues fueron importantes también. Cualquiera que tenga fe en ti y disponga de los medios necesarios: a ese tipo de personas las necesitamos todos. Un ejemplo: David Nevins, sin el cual no habría sido posible *Twin Peaks: El regreso*; otro quizá no lo habría hecho. Y el grandísimo Angelo Badalamenti: ¡qué regalo, encontrarlos a él y a su música! Charlie y Helen Lutes, que son los que dirigen el centro donde aprendí meditación trascendental, me dieron un gran empujón y me guiaron por la senda meditativa, y mi hermano y compañero en ese viaje ha sido Bobby Roth. Bobby siempre estuvo a mi lado en el mundo del Maharishi: las giras, las charlas, la creación de la Fundación David Lynch. Bobby es el cerebro y el motor que la mantiene en marcha. Pero quien jugó el papel más importante fue sin duda el Maharishi. Cambió las cosas a un nivel cósmico y profundo, no hay nada que se le pueda comparar.

Hay un día que no he olvidado nunca. Fue cuando tenía aquel bungalow en Rosewood. Hacía una mañana preciosa, y a eso de las once y media bajé hasta la esquina de San

Vicente con Santa Monica Boulevard para echar gasolina; el sol me calentaba la nuca, llené el depósito que estaba casi vacío, enrosqué el tapón, miré el surtidor y allí ponía tres dólares. Yo me sacaba cincuenta dólares a la semana repartiendo el *Wall Street Journal*. Fui en coche a recoger los periódicos; mi ruta duraba aproximadamente una hora, y luego eran diez minutos para volver a casa. Trabajaba seis horas y cuarenta minutos a la semana. Con eso me sacaba doscientos dólares mensuales y podía vivir la vida de bien. Como mi ruta pasaba por dos distritos diferentes, cada uno tenía su día para sacar la basura. La gente tiraba maderas de toda clase, y yo me dedicaba a recoger toda la que encontraba. Mi casero, Edmund, también recogía maderas y le pedí permiso para utilizar algunas. Con cosas que la gente tiraba, incluidos marcos de ventana, construí un cobertizo en el patio de atrás. Qué mundo tan hermoso... Ahora suceden todo tipo de cosas negativas y son muchas las cosas que nos impiden saber lo que realmente está pasando. Estamos sufriendo las graves consecuencias de que el amor al dinero se imponga al amor por el género humano y la madre naturaleza.

Me alegro de haber hecho aquella gira por dieciséis países. Aunque hablar en público no me gusta, me pone contento transmitir a la gente los conocimientos y tecnologías que el Maharishi reactivó. Él tenía dos metas: la iluminación del ser humano y la paz en el mundo. Hizo todo lo necesario para que ambas cosas fueran posibles.

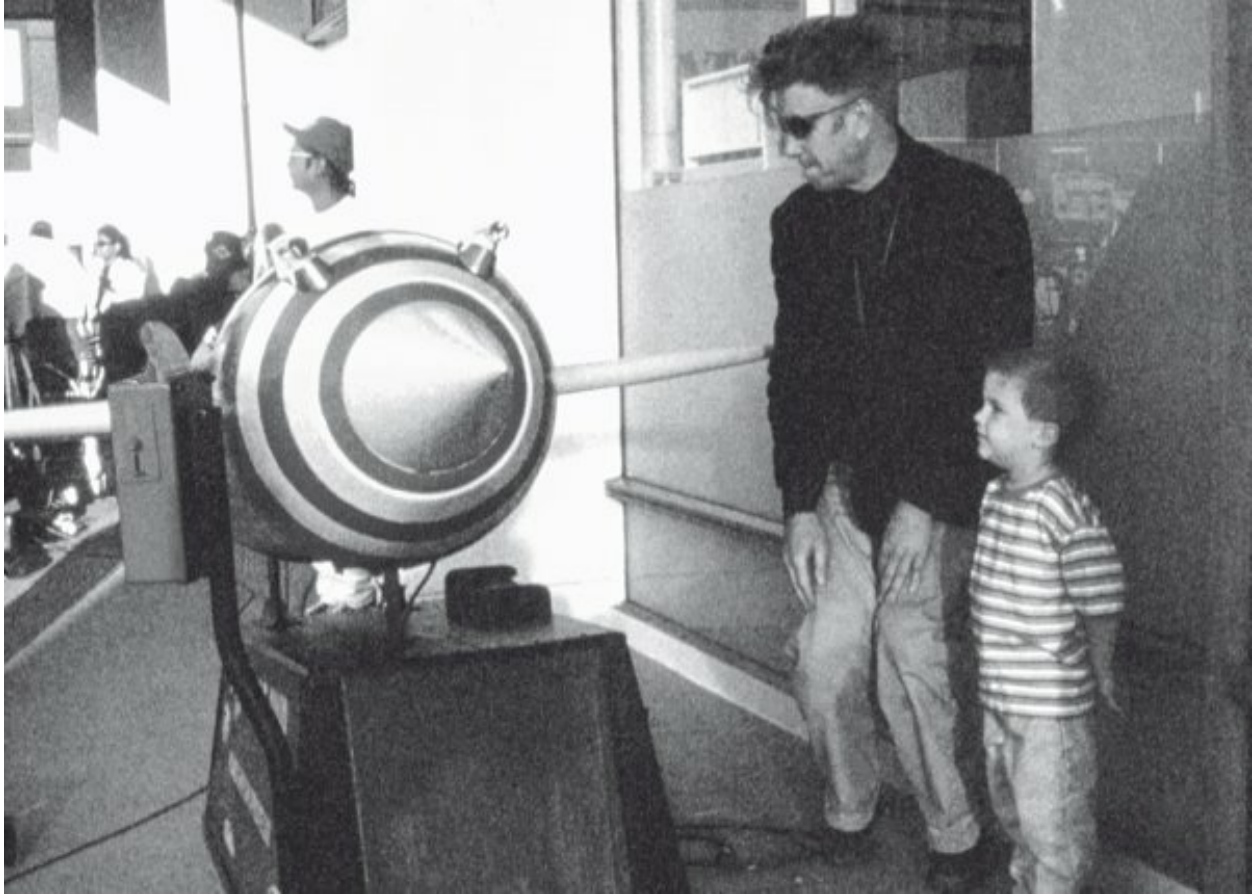
Ahora es solo cuestión de tiempo. Si los humanos — aunque sean unos cuantos— nos ponemos a trabajar juntos, conseguiremos acelerar esta transición y las metas serán una realidad palpable. Iluminación para las personas y paz de verdad en la tierra. Paz de verdad no es solo ausencia de guerra, sino ausencia de toda negatividad. Así todo el mundo sale ganando.

Al mirar una página cualquiera de este libro, pienso: esto es solo la punta del iceberg, hay mucho más, muchísimas historias que contar. Incluso podrías escribir un libro sobre un día concreto y dejar cabos sueltos. Y es que contar la historia de una vida es imposible, a lo más que podemos aspirar aquí es a un muy abstracto «Rosebud». A fin de cuentas, cada vida es un misterio y es labor de cada cual resolver ese misterio; todos llevamos el mismo camino, lo sepamos o no.

QUE TODO EL MUNDO SEA FELIZ
QUE TODO EL MUNDO ESTÉ LIBRE DE ENFERMEDAD
QUE HAYA BUENOS AUSPICIOS POR DOQUIER
QUE EL SUFRIMIENTO NO AFLIJA A NADIE
PAZ



David y Jennifer Lynch en un Bob's Big Boy de Los Ángeles, c. 1973. Fotografías de Catherine Coulson.



Lynch filmando un anuncio para Sci-Fi Channel en Los Ángeles, 1997. Fotografía de Scott Ressler.



Lynch y su abuelo Austin Lynch, en Sandpoint, Idaho. Fotografía de Sunny Lynch.

AGRADECIMIENTOS

Quiero empezar expresando mi gratitud a Martha Levary, Peggy Reavey, Mary Fisk y Michael Barile. Su paciencia y su apoyo han sido decisivos en la realización de este libro y estaré eternamente en deuda con ellos. Gracias también a Anna Skarbek, cuyos conocimientos y aliento han sido de enorme ayuda, y a Sabrina Sutherland y Mindy Ramaker, por su amabilidad y generosidad. Noriko Miyakawa también ha sido una bendición.

Otessa Moshfegh procuró el contacto clave que puso en marcha el largo viaje de *Espacio para soñar* —gracias, Otessa—, y Chris Parris-Lamb y Ben Greenberg hicieron realidad el libro. No podría haber pedido unos compañeros mejores. Las numerosas personas que accedieron a entrevistarse conmigo son el corazón y el alma de la narración, y agradezco a todas ellas el tiempo que me dedicaron y la buena disposición para contar sus experiencias con David. Mi agradecimiento a Loren Noveck por su impecable corrección de estilo y por hacerme parecer más inteligente de lo que soy.

Gracias a Ann Summa, Jeff Spurrier, Steve Samiof, Kathleen Greenberg, Hilary Beane, la familia Asola, Lianne Halfon, Michael Bortman, Laurie Steelink, Nick Chase, Jack Cheesborough, Samantha Williamson, Mara De Luca, Michael Duncan, Glenn Morrow, Exene Cervenka, Dan y Clare Hicks, Kati Rocky, Joe Frank, Richard Beymer, Adrienne Levin, Merrill Markoe, Marc Sirinsky, Cannon Hudson y

Jennifer Bolande. Leonard Cohen y Diane Broderick son estrellas polares fiables, Walter Hopps siempre está ahí, y Gideon Brower ha sido una presencia fundamental a lo largo de este libro. Mi gratitud a todos ellos. Lorraine Wild me ha enseñado cómo se hace un libro; gracias, Lorraine. Pero mi agradecimiento más profundo va para David Lynch. Me honra que confiara lo bastante en mí como para dejar que escribiera con él su historia y me siento muy afortunada de conocerlo. Al ir tomando forma el libro, observé algo sorprendente en él: cuanto más de cerca lo miraba, mejor me parecía. David es un hombre extraordinario y generoso que ha ayudado a muchas personas. Una de ellas soy yo.

KRISTINE MCKENNA

FILMOGRAFÍA

1967

Six Men Getting Sick (Six Times)

1 minuto / color / animación proyectada sobre pantalla esculpida

Dirección, producción, montaje y animación: David Lynch

Fictitious Anacin Commercial

1 minuto 5 segundos / color / live action

Dirección, guion, producción y montaje: David Lynch

Reparto: Jack Fisk

Absurd Encounter with Fear

2 minutos / color / live action y animación

Dirección, guion, producción y montaje: David Lynch

Música: Krzysztof Penderecki

1968

The Alphabet

4 minutos / color / live action y animación

Producción: H. Barton Wasserman

Dirección, guion, fotografía y montaje: David Lynch

Sonido: David Lynch

Canción del título: David Lynch, interpretada por Robert Chadwick

Reparto: Peggy Reavey

1970

The Grandmother

34 minutos / color / live action y animación

Dirección, guion, fotografía, montaje y animación: David Lynch

Producción: David Lynch, con el American Film Institute

Asesores de guion: Peggy Reavey y C. K. Williams

Fotografía fija: Doug Randall

Edición y mezcla de sonido: Alan Splet

Música: Tractor

Reparto: Richard White, Virginia Maitland, Robert Chadwick y Dorothy McGinnis

1974

The Amputee (two versions)

5 minutos / blanco y negro / live action

Dirección, guion, producción y montaje: David Lynch

Fotografía: Frederick Elmes

Reparto: Catherine Coulson y David Lynch

1977

Eraserhead. Estrenada en España como Cabeza borradora

1 hora, 29 minutos / blanco y negro / live action y animación

Productora: American Film Institute, distribuida por Libra Films

Dirección, guion y montaje: David Lynch

Producción: David Lynch

Fotografía: Herbert Cardwell y Frederick Elmes

Diseño de producción y efectos especiales: David Lynch

Diseño y edición de sonido: David Lynch y Alan Splet

Asistente de dirección: Catherine Coulson

Reparto: Jack Nance, Charlotte Stewart, Allen Joseph, Jeanne Bates, Judith Roberts, Laurel Near, Jack Fisk, Thomas Coulson, Hal Landon Jr., Neil Moran y Jean Lange

1980

The Elephant Man.* Estrenada en España como *El hombre elefante

2 horas, 4 minutos / blanco y negro / live action

Productora: Brookfilms

Dirección: David Lynch

Guion: David Lynch, Christopher De Vore y Eric Bergren

Producción: Jonathan Sanger

Productor ejecutivo: Stuart Cornfeld (no acreditado, Mel Brooks)

Fotografía: Freddie Francis

Montaje: Anne V. Coates

Dirección de producción: Terrence A. Clegg

Diseño de producción: Stuart Craig

Diseño de sonido: Alan Splet y David Lynch

Diseño de vestuario: Patricia Norris

Música: John Morris

Reparto: John Hurt, Anthony Hopkins, Anne Bancroft, Wendy Hiller, John Gielgud, Freddie Jones, Michael Elphick y Hannah Gordon

1984

Dune.* Estrenada en España como *Dune

2 horas, 17 minutos / color / live action

Productora: Dino De Laurentiis Company/Universal

Dirección: David Lynch

Guion: David Lynch

Basado en la novela de Frank Herbert

Producción: Raffaella De Laurentiis

Productor ejecutivo: Dino De Laurentiis

Fotografía: Freddie Francis

Fotografía de la segunda unidad: Frederick Elmes

Montaje: Antony Gibbs

Diseño de producción: Anthony Masters

Diseño de sonido: Alan Splet

Diseño de vestuario: Bob Ringwood

Música: Toto; «Prophecy Theme», de Brian Eno

Reparto: Kyle MacLachlan, Sting, Francesca Annis, Leonard Cimino, Brad Dourif, José Ferrer, Linda Hunt, Dean Stockwell, Virginia Madsen, Silvana Mangano, Jack Nance, Jürgen Prochnow, Paul L. Smith, Patrick Stewart, Max von Sydow, Alicia Witt, Freddie Jones y Kenneth McMillan

1986

***Blue Velvet.* Estrenada en España como Terciopelo azul**

2 horas / color / live action

Productora: De Laurentiis Entertainment Group

Dirección: David Lynch

Guion: David Lynch

Producción: Fred Caruso

Productor ejecutivo: Richard Roth

Fotografía: Frederick Elmes

Montaje: Duwayne Dunham

Casting: Johanna Ray y Pat Golden

Diseño de producción: Patricia Norris

Diseño de sonido: Alan Splet

Música compuesta y dirigida por: Angelo Badalamenti

Reparto: Kyle MacLachlan, Laura Dern, Isabella Rossellini, Dennis Hopper, Dean Stockwell, Brad Dourif, Jack Nance, George Dickerson, Frances Bay, Hope Lange y Ken Stovitz

1988

The Cowboy and the Frenchman.* Estrenada en España como **El vaquero y el francés*

24 minutos / color / live action

Productoras: Erato Films, Socpresse, Figaro Films

Dirección y guion: David Lynch

Producción: Daniel Toscan du Plantier y Propaganda Films

Productores ejecutivos: Paul Cameron y Pierre-Olivier Bardet

Ayudante de producción: David Warfield

Coproducción: Marcia Tenney, Julia Matheson, Scott Flor

Fotografía: Frederick Elmes

Montaje: Scott Chestnut

Diseño de producción: Patricia Norris y Nancy Martinelli

sonido: Jon Huck

Decorados: Frank Silva

Asistente de cámara: Catherine Coulson

Supervisora de guion: Cori Glazer

Coreografía: Sarah Elgart

Música: Radio Ranch Straight Shooters, Eddy Dixon y Jean-Jacques Perrey

Reparto: Harry Dean Stanton, Frederic Golchan, Jack Nance, Michael Horse, Rick Guillory, Tracey Walter, Marie Laurin, Patrick Houser,

Talisa Soto, Debra Seitz y Amanda Hull

1990

Industrial Symphony No.1: The Dream of the Brokenhearted

50 minutos / color / producción en vídeo de obra de teatro en vivo

Productora: Propaganda Films

Dirección: David Lynch

Director musical: Angelo Badalamenti

Creada por: David Lynch y Angelo Badalamenti

Producción: John Wentworth, David Lynch y Angelo Badalamenti

Productores ejecutivos: Steve Golin, Sigurjón Sighvatsson y Monty Montgomery

Ayudantes de producción: Eric Gottlieb, Jennifer Hughes y Marcel Sarmiento

Coordinador de producción: Debby Trutnik

Diseño de producción: Franne Lee

Diseño de iluminación: Ann Militello

Coreografía: Martha Clarke

Reparto: Laura Dern, Nicolas Cage, Julee Cruise, Lisa Giobbi, Félix Blaska, Michael J. Anderson, André Badalamenti y John Bell

Equipo de producción de vídeo

Montaje: Bob Jenkis

1990–1991

Twin Peaks

episodio piloto de 2 horas y serie de televisión de 29 episodios, aproximadamente de 60 minutos cada uno, emitida por la ABC / color / live action

Productoras: Lynch/Frost Productions, Propaganda Films, Spelling

Entertainment

Creada por: David Lynch y Mark Frost

Dirección: David Lynch (episodios 1.1, 1.3, 2.1, 2.2, 2.7, 2.22); Duwayne Dunham (1.2, 2.11, 2.18); Tina Rathborne (1.4, 2.10); Tim Hunter (1.5, 2.9, 2.21); Lesli Linka Glatter (1.6, 2.3, 2.6, 2.16); Caleb Deschanel (1.7, 2.8, 2.12); Mark Frost (1.8); Todd Holland (2.4, 2.13); Graeme Clifford (2.5); Uli Edel (2.14); Diane Keaton (2.15); James Foley (2.17); Jonathan Sanger (2.19); Stephen Gyllenhaal (2.20)

Guion: David Lynch y Mark Frost (1.1, 1.2, 1.3); Harley Peyton (1.4, 1.7, 2.2, 2.13); Robert Engels (1.5, 1.6, 2.3); Mark Frost (1.6, 1.8, 2.1, 2.7); Jerry Stahl, Mark Frost, Harley Peyton y Robert Engels (2.4); Barry Pullman (2.5, 2.11, 2.17, 2.21); Harley Peyton y Robert Engels (2.6, 2.12, 2.15, 2.18, 2.20); Scott Frost (2.8, 2.14); Mark Frost, Harley Peyton y Robert Engels (2.9, 2.22); Tricia Brock (2.10, 2.16); Mark Frost y Harley Peyton (2.19)

Producción: Gregg Fienberg (1.1–1.8); Harley Peyton (2.1–2.22); David J. Latt (versión europea)

Supervisor de producción: Gregg Fienberg (2.1–2.22)

Ayudante de producción: Philip Neel

Fotografía: Ron Garcia (1.1) y Frank Byers (1.2–2.22)

Montaje: Duwayne Dunham (1.1, 2.1); Jonathan P. Shaw (1.2, 1.3, 1.6, 2.2, 2.5, 2.8, 2.11, 2.14, 2.17, 2.20); Toni Morgan (1.4, 1.7, 2.4, 2.10, 2.13, 2.16, 2.19, 2.22); Paul Trejo (1.5, 1.8, 2.3, 2.6, 2.9, 2.12, 2.15, 2.18, 2.21); Mary Sweeney (2.7)

Casting: Johanna Ray

Diseño de producción: Patricia Norris (1.1); Richard Hoover (1.2–2.22)

Sonido: John Wentworth

Música compuesta y dirigida por: Angelo Badalamenti

Reparto: Kyle MacLachlan, Sheryl Lee, Piper Laurie, Peggy Lipton, Jack Nance, Joan Chen, Richard Beymer, Ray Wise, Frank Silva, Russ Tamblyn, Sherilyn Fenn, Mädchen Amick, Dana Ashbrook, James Marshall, Michael Ontkean, Catherine Coulson, Everett McGill, Wendy Robie, Eric Da Re, Lara Flynn Boyle, Al Strobel, Michael Horse, Kimmy Robertson, Harry Goaz, Miguel Ferrer, Don Davis, Grace Zabriskie, Heather Graham, Warren Frost, Chris Mulkey, David Duchovny, Michael J. Anderson, Julee Cruise, Walter Olkewicz y David Lynch

1990

Wild at Heart*. Estrenada en España como *Corazón salvaje

2 horas, 5 minutos / color / live action

Productora: Propaganda Films for PolyGram Filmed Entertainment,
distribuida por la Samuel Goldwyn Company

Dirección: David Lynch

Guion: David Lynch

Basado en la novela *Wild at Heart: The Story of Sailor and Lula*, de
Barry Gifford

Producción: Monty Montgomery, Steve Golin y Sigurjón Sighvatsson

Productor ejecutivo: Michael Kuhn

Fotografía: Frederick Elmes

Montaje: Duwayne Dunham

Casting: Johanna Ray

Diseño de producción y vestuario: Patricia Norris

Diseño de sonido: David Lynch y Randy Thom

Música compuesta y dirigida por: Angelo Badalamenti

Reparto: Nicolas Cage, Laura Dern, Willem Dafoe, J. E. Freeman,
Crispin Glover, Diane Ladd, Calvin Lockhart, Isabella Rossellini,

Harry Dean Stanton, Grace Zabriskie, Sheryl Lee, W. Morgan Sheppard, David Patrick Kelly, Sherilyn Fenn, Freddie Jones, John Lurie, Jack Nance y Pruitt Taylor Vince

Wicked Game. Estrenada en España como Juego perverso

3 minutos, 31 segundos / color / live action

Dirección, guion y montaje: David Lynch

Música: Chris Isaak

Reparto: Chris Isaak, Laura Dern, Nicolas Cage y Willem Dafoe

1992

Twin Peaks: Fire Walk with Me. Estrenada en España como Twin Peaks: Fuego camina conmigo

2 horas, 14 minutos / color / live action

Productoras: Twin Peaks Productions, Ciby 2000, New Line Cinema

Dirección: David Lynch

Guion: David Lynch y Robert Engels

Producción: Gregg Fienberg

Productores ejecutivos: David Lynch y Mark Frost

Fotografía: Ron Garcia

Montaje: Mary Sweeney

Casting: Johanna Ray

Diseño de producción: Patricia Norris

Diseño de sonido: David Lynch

Música compuesta y dirigida por: Angelo Badalamenti

Reparto: Sheryl Lee, Ray Wise, Mädchen Amick, Dana Ashbrook, Phoebe Augustine, David Bowie, Grace Zabriskie, Harry Dean Stanton, Kyle MacLachlan, Eric Da Re, Miguel Ferrer, Pamela Gidley, Heather Graham, Chris Isaak, Moira Kelly, Peggy Lipton,

David Lynch, James Marshall, Jürgen Prochnow, Kiefer Sutherland, Lenny von Dohlen, Frances Bay, Catherine Coulson, Michael J. Anderson, Frank Silva, Al Strobel, Walter Olkewicz, Julee Cruise y Gary Hershberger

On the Air. Estrenada en España como En el aire

Serie de televisión de 7 episodios, emitida por la ABC / color / live action

Productora: Lynch/Frost Productions

Creada por: David Lynch y Mark Frost

Dirección: David Lynch (1); Lesli Linka Glatter (2, 5); Jack Fisk (3, 7); Jonathan Sanger (4); Betty Thomas (6)

Guion: David Lynch y Mark Frost (1); Mark Frost (2, 5); Robert Engels (3, 6); Scott Frost (4); David Lynch y Robert Engels (7)

Producción: Gregg Fienberg (1); Deepak Nayar (2–7)

Coprodutor ejecutivo: Robert Engels (2–7)

Fotografía: Ron Garcia (1–3); Peter Deming (2, 4–7)

Montaje: Mary Sweeney (1); Paul Trejo (2, 5); Toni Morgan (3, 6); David Siegel (4, 7)

Casting: Johanna Ray

Diseño de producción: Michael Okowita

Música compuesta y dirigida por: Angelo Badalamenti

Reparto: Ian Buchanan, Nancye Ferguson, Miguel Ferrer, Gary Grossman, Mel Johnson Jr., Marvin Kaplan, David L. Lander, Kim McGuire, Tracey Walter, Marla Rubinoff, Irwin Keyes, Raleigh y Raymond Friend, Everett Greenbaum y Buddy Douglas

1993

Hotel Room

1 hora, 55 minutos / color / live action: teleserie de tres actos emitida por HBO

Creada por: David Lynch y Monty Montgomery

Dirección: David Lynch («Tricks» y «Blackout»); James Signorelli («Getting Rid of Robert»)

Guion: Barry Gifford («Tricks» y «Blackout»); Jay McInerney («Getting Rid of Robert»)

Producción: Deepak Nayar

Productores ejecutivos: David Lynch y Monty Montgomery

Fotografía: Peter Deming

Montaje: Mary Sweeney («Tricks»); David Siegel («Getting Rid of Robert»); Toni Morgan («Blackout»)

Casting: Johanna Ray

Diseño de producción: Patricia Norris

Diseño de sonido: David Lynch

Música compuesta y dirigida por: Angelo Badalamenti

Reparto: Harry Dean Stanton, Freddie Jones, Glennie Headly, Crispin Glover, Alicia Witt, Griffin Dunne, Chelsea Field, Mariska Hargitay, Camilla Overbye Roos, John Solari, Deborah Kara Unger, Clark Heathcliff Brolly y Carl Sundstrom

1995

Premonition Following an Evil Deed

55 segundos / blanco y negro / live action

Dirección y guion: David Lynch

Producción: Neal Edelstein

Fotografía: Peter Deming

Diseño de vestuario: Patricia Norris

Efectos especiales: Gary D'Amico

Música: David Lynch y Angelo Badalamenti

Reparto: Jeff Alperi, Mark Wood, Stan Lothridge, Russ Pearlman, Pam Pierrocish, Clyde Small, Joan Rurdlestein, Michele Carlyle, Kathleen Raymond, Dawn Salcedo

Longing

5 minutos / color / live action

Música: Yoshiki

1997

Lost Highway. Estrenada en España como Carretera perdida

2 horas, 14 minutos / color / live action

Productoras: Ciby 2000, Asymmetrical Productions

Dirección: David Lynch

Guion: David Lynch y Barry Gifford

Producción: Deepak Nayar, Tom Sternberg y Mary Sweeney

Fotografía: Peter Deming

Montaje: Mary Sweeney

Casting: Johanna Ray y Elaine J. Huzzar

Diseño de producción y vestuario: Patricia Norris

Mezcla de sonido: Susumu Tokunow

Música compuesta y dirigida por: Angelo Badalamenti

Reparto: Bill Pullman, Patricia Arquette, Balthazar Getty, Robert Blake, Robert Loggia, Richard Pryor, Jack Nance, Natasha Gregson Wagner, Gary Busey, Henry Rollins y Lucy Butler

1999

The Straight Story. Estrenada en España como Una historia verdadera

1 hora, 52 minutos / color / live action

Productoras: Asymmetrical Productions, Canal Plus, Channel Four
Films y Picture Factory

Dirección: David Lynch

Guion: Mary Sweeney y John Roach

Producción: Mary Sweeney y Neal Edelstein

Productores ejecutivos: Pierre Edelman y Michael Polaire

Fotografía: Freddie Francis

Montaje: Mary Sweeney

Casting: Jane Alderman y Lynn Blumenthal

Diseño de producción: Jack Fisk

Diseño de vestuario: Patricia Norris

Mezcla de sonido y localización: Susumu Tokunow

Música compuesta y dirigida por: Angelo Badalamenti

Reparto: Richard Farnsworth, Sissy Spacek, Harry Dean Stanton,
Everett McGill, John Farley, Kevin Farley, Jane Galloway Heitz,
Joseph A. Carpenter, Leroy Swadley, Wiley Harker, Donald
Wiegert, Dan Flannery, Jennifer Edwards-Hughes y Ed Grennan

2001

Mulholland Drive

2 horas, 26 minutos / color / live action

Productoras: Les Films Alain Sarde, Asymmetrical Productions,
Babbo Inc., Canal Plus, Picture Factory

Dirección y guion: David Lynch

Producción: Mary Sweeney, Alain Sarde, Neal Edelstein, Michael
Polaire y Tony Krantz

Productor ejecutivo: Pierre Edelman

Coproducción: John Wentworth

Fotografía: Peter Deming

Montaje: Mary Sweeney

Casting: Johanna Ray

Diseño de producción: Jack Fisk

Diseño de vestuario: Amy Stofsky

Diseño de sonido: David Lynch

Música compuesta y dirigida por: Angelo Badalamenti; música adicional compuesta por David Lynch y John Neff

Reparto: Justin Theroux, Naomi Watts, Laura Elena Harring, Dan Hedaya, Robert Forster, Ann Miller, Michael J. Anderson, Angelo Badalamenti, Billy Ray Cyrus, Chad Everett, Lee Grant, Scott Coffey, Patrick Fischler y Lori Heuring

Head with Hammer

14 segundos / color / live action

Dirección, guion, producción y montaje: David Lynch, para Davidlynch.com

Out Yonder: Neighbor Boy

9 minutos, 38 segundos / blanco y negro / live action

Dirección, guion, fotografía y montaje: David Lynch, para Davidlynch.com

Diseño de sonido: David Lynch

Reparto: David Lynch y Austin Lynch

Out Yonder: Teeth

13 minutos, 24 segundos / blanco y negro / live action

Dirección, guion, fotografía y montaje: David Lynch, para Davidlynch.com

Diseño de sonido: David Lynch

Reparto: David Lynch, Austin Lynch y Riley Lynch

Pierre and Sonny Jim

3 minutos, 31 segundos / color / muñecos animados

Dirección, guion, producción y montaje: David Lynch, para
Davidlynch.com

Diseño de sonido: David Lynch

Ball of Bees

Siete versiones: 1 — 5 minutos, 5 segundos; 2 — 5 minutos, 6 segundos; 3 — 5 minutos, 25 segundos; 4 — 5 minutos, 21 segundos; 5 — 5 minutos, 42 segundos; 6 — 4 minutos, 46 segundos; 7 — 4 minutos, 26 segundos / color / live action

Producción: David Lynch, para Davidlynch.com

Guion, rodaje y montaje: David Lynch

2002

Darkened Room

8 minutos, 16 segundos / color / live action

Dirección, guion, producción, fotografía y montaje: David Lynch, para
Davidlynch.com

Diseño de sonido: David Lynch y John Neff

Música: Angelo Badalamenti

Reparto: Jordan Ladd, Etsuko Shikata y Cerina Vincent

The Disc of Sorrow Is Installed

4 minutos / color / live action

Dirección, guion, producción y fotografía: David Lynch, para

Davidlynch.com

Rabbits

comedia de situación de 9 episodios / color / live action

Dirección, guion, producción, fotografía y montaje: David Lynch, para Davidlynch.com

Diseño de vestuario: Tony Candalaria

Director de localizaciones: Jeremy Alter

Música: David Lynch

Reparto: Naomi Watts, Laura Elena Harring, Scott Coffey, Rebekah Del Rio

DumbLand

comedia de situación de 8 episodios / blanco y negro / animación

Guion, dibujos, voces y montaje: David Lynch, para Davidlynch.com

Diseño de sonido: David Lynch

The Coyote

3 minutos, 46 segundos / color / live action

Dirección, guion, producción y montaje: David Lynch

Diseño de sonido: David Lynch

2006

Inland Empire

3 horas / color / live action

Productoras: StudioCanal, Camerimage Festival, Fundacja Kultury, Asymmetrical Productions, Absurda, distribuida por 518 Media

Dirección y guion: David Lynch

Producción: Mary Sweeney y David Lynch

Coproducción: Jeremy Alter y Laura Dern
Productores asociados: Jay Aaseng y Erik Crary
Ayudante de producción: Sabrina S. Sutherland
Casting: Johanna Ray
Directora artística: Christina Ann Wilson
Decorados: Melanie Rein
Diseño de sonido: David Lynch
Mezcla de sonido de producción: Dean Hurley
Diseño de vestuario: Karen Baird y Heidi Bivens
Asesor musical: Marek Zebrowski
Música: Krzysztof Penderecki, Marek Zebrowski, David Lynch, Dave
Brubeck, Etta James, Little Eva, Nina Simone y otros
Reparto: Laura Dern, Jeremy Irons, Harry Dean Stanton, Justin
Theroux, Karolina Gruszka, Grace Zabriskie, Jan Hencz, Diane
Ladd, William H. Macy, Julia Ormond, Erik Crary, Emily Stofle,
Jordan Ladd, Kristen Kerr, Terryn Westbrook, Kat Turner, Mary
Steenburgen, Helena Chase, Nae y Terry Crews

2007

Out Yonder: Chicken

17 minutos, 9 segundos / blanco y negro / live action

Dirección, guion, producción, fotografía y montaje: David Lynch, para
Davidlynch.com

Diseño de sonido: David Lynch

Reparto: David Lynch, Austin Lynch y Emily Stofle

Boat

7 minutos, 15 segundos / color / live action

Guion, fotografía y montaje: David Lynch

Voz narradora: Emily Stofle

Reparto: David Lynch

Ballerina

12 minutos, 19 segundos / color / live action

Dirección, guion, producción y montaje: David Lynch

Música: David Lynch

Bug Crawls

5 minutos / blanco y negro / animación

Guion, producción, fotografía, montaje y animación: David Lynch

Diseño de sonido: David Lynch

Absurda / Cannes: Scissors

2 minutos, 22 segundos / color / live action y animación

Dirección, guion, producción y montaje: David Lynch

HollyShorts Greeting

3 minutos, 57 segundos / blanco y negro / live action

Dirección, guion, producción y montaje: David Lynch

Diseño de sonido: David Lynch

Diseño de vestuario: Emily Stofle

Reparto: David Lynch, Emily Stofle, Ariana Delawari y Jenna Green

Industrial Soundscape

10 minutos, 28 segundos / blanco y negro / animación

Dirección, guion, producción, fotografía, montaje, música y animación:

David Lynch

Intervalometer Experiments: Three Experiments in Time-Lapse Photography, including Steps

3 minutos, 45 segundos / blanco y negro

Inland Empire: More Things That Happened

1 hora, 16 minutos / color / live action

Productoras: Absurda y StudioCanal

Dirección, guion, fotografía y montaje: David Lynch

Coproductor: Jeremy Alter

Música: David Lynch

Reparto: Karolina Gruszka, Peter J. Lucas, William Maier, Krzysztof Majchrzak, Laura Dern y Nastassja Kinski

2008

Twin Peaks Festival Greeting

4 minutos, 15 segundos / blanco y negro / live action

Dirección, guion, producción y montaje: David Lynch

Reparto: David Lynch

2009

Shot in the Back of the Head

3 minutos, 15 segundos / blanco y negro / animación

Dirección, guion, producción, montaje y animación: David Lynch

Música: Moby

42 One Dream Rush; Dream #7 (Mystery of the Seeing Hand and the Golden Sphere)

42 segundos / color / animación

Lanzado como parte de *One Dream Rush*, una colección de 42

cortometrajes basados en sueños de distintos directores
Dirección, guion, producción y montaje: David Lynch

2010

Lady Blue Shanghai

16 minutos / color / live action

Cortometraje para bolsos de Dior

Dirección, guion y montaje: David Lynch

Producción: Sabrina S. Sutherland

Fotografía: Justyn Field

Música: David Lynch, Dean Hurley y Nathaniel Shilkret

Reparto: Marion Cotillard, Gong Tao, Emily Stofle, Nie Fei, Cheng
Hong y Lu Yong

2011

The 3 Rs

1 minuto / blanco y negro / live action

Tráiler para el Festival Internacional de Cine de Viena

Dirección, guion, producción y montaje: David Lynch

Reparto: Mindy Ramaker, Anna Skarbek y Alfredo Ponce

I Touch a Red Button Man

5 minutos, 42 segundos / color / animación

Dirección, guion, montaje y animación: David Lynch

Música: Interpol

Duran Duran: Unstaged

2 horas, 1 minuto

Dirección y guion: David Lynch

Producción: Sabrina S. Sutherland, Andrew Kelly, Michael Goldfine,
Blake W. Morrison y Nick Barrios

Productor ejecutivo: Joe Killian

Fotografía: Peter Deming

Montaje: Noriko Miyakawa

Mezcla de sonido: Dean Hurley

Reparto: Duran Duran

Good Day Today

4 minutos, 41 segundos / color / live action

Dirección, guion, producción y montaje: David Lynch

Música: David Lynch y Dean Hurley

2012

Crazy Clown Time

7 minutos, 5 segundos / color / live action

Dirección y guion: David Lynch

Producción: Sabrina S. Sutherland

Música: David Lynch y Dean Hurley

Meditation, Creativity, Peace

71 minutos / blanco y negro / live action

Documental sobre la gira de meditación trascendental 2007-2009

Producción: Bob Roth, Adam Pressman y Sam Lieb

Montaje: Noriko Miyakawa

Sonido: Dean Hurley

Reparto: David Lynch

Memory Film

4 minutos, 17 segundos / color / live action y animación

Dirección, producción y fotografía: David Lynch

Montaje: Noriko Miyakawa

Mezcla de sonido: Dean Hurley

Reparto: David Lynch

2013

Idem Paris

8 minutos, 5 segundos / blanco y negro / live action

Dirección, producción y fotografía: David Lynch

Montaje: Noriko Miyakawa

Mezcla de sonido: Dean Hurley

Reparto: Christian Charpin, Khindelvert Em, Patrick Pramil y Phaythoune Soukaloun

Came Back Haunted

4 minutos, 15 segundos / color / live action y animación

Dirección y guion: David Lynch

Música: Nine Inch Nails

2014

Twin Peaks: The Missing Pieces. Estrenada en España como ***Twin Peaks: Las piezas desaparecidas***

1 hora, 31 minutos / color / live action

Productoras: Absurda y MK2 Diffusion

Dirección, guion y montaje: David Lynch

Producción: Sabrina S. Sutherland

Efectos especiales: David Lynch y Noriko Miyakawa

Música: Angelo Badalamenti, David Lynch, Dean Hurley y David

Slusser

Reperto: Chris Isaak, Kiefer Sutherland, C. H. Evans, Sandra Kinder, Rick Aiello, Elizabeth Ann McCarthy, Steven Beard, Gary Bullock, Kyle MacLachlan, David Bowie, Hirsh Diamant, Stefano Loverso, Jeannie Bonser, Alex Samorano, Michael J. Anderson, Carlton Lee Russell, Calvin Lockhart, Jürgen Prochnow, David Brisbin, Jonathan J. Leppell, Frances Bay, Frank Silva, Sheryl Lee, David Lynch, Miguel Ferrer, Dori Guterson, Gary Hershberger, Dana Ashbrook, Moira Kelly, Grace Zabriskie, Ray Wise, Brian T. Finney, Jack Nance, Joan Chen, Ed Wright, Mädchen Amick, Peggy Lipton, Andrea Hays, Wendy Robie, Everett McGill, Marvin Rosand, Warren Frost, Mary Jo Deschanel, Eric Da Re, Victor Rivers, Chris Pedersen, Dennis E. Roberts, Al Strobel, Pamela Gidley, Phoebe Augustine, Walter Olkewicz, Michael Horse, Harry Goaz, Michael Ontkean, Russ Tamblyn, Don S. Davis, Charlotte Stewart, Kimmy Robertson, James Marshall, Catherine E. Coulson, Heather Graham, Therese Xavier Tinling y Chuck McQuarry

2015

Pozar (Fire)

10 minutos, 44 segundos / blanco y negro / animación

Guion, dibujos y dirección: David Lynch

Animación: Noriko Miyakawa

Música: Marek Zebrowski

2017

Twin Peaks: The Return. Título en español: Twin Peaks: el regreso

18 episodios, aproximadamente 60 minutos cada uno / color / live

action

Productora: Rancho Rosa Partnership, Inc., para Showtime

Creada y escrita por: David Lynch y Mark Frost

Dirección: David Lynch

Productores ejecutivos: David Lynch y Mark Frost

Producción: Sabrina S. Sutherland

Ayudante de producción: Johanna Ray

Directora de producción: Christine Larson-Nitzsche

Fotografía: Peter Deming

Montaje: Duwayne Dunham

Dirección artística: Cara Brower

Diseño de vestuario: Nancy Steiner

Diseño de producción: Ruth De Jong

Casting: Johanna Ray y Krista Husar

Diseño de sonido: David Lynch

Música: Angelo Badalamenti

Reparto: Kyle MacLachlan, Sheryl Lee, Michael Horse, Chrysta Bell, Miguel Ferrer, David Lynch, Robert Forster, Kimmy Robertson, Naomi Watts, Laura Dern, Pierce Gagnon, Harry Goaz, Al Strobel, John Pirruccello, Don Murray, Mädchen Amick, Dana Ashbrook, Brent Briscoe, David Patrick Kelly, Jane Adams, Jim Belushi, Richard Beymer, Giselle DaMier, Eamon Farren, Patrick Fischler, Jennifer Jason Leigh, Robert Knepper, Andréa Leal, Grace Zabriskie, Amy Shiels, Russ Tamblyn, Tom Sizemore, Catherine E. Coulson, George Griffith, James Marshall, Peggy Lipton, James Morrison, J. R. Starr, Tim Roth, Wendy Robie, Harry Dean Stanton, Larry Clarke, Sherilyn Fenn, Josh Fadem, Jay R. Ferguson, Eric Edelstein, Ashley Judd, Caleb Landry Jones, Matthew Lillard, David Koechner, Sarah Jean Long, Clark Middleton, Carel Struycken,

Jake Wardle, Nae, Amanda Seyfried, Christophe Zajac-Denek, Jay Aaseng, Joe Adler, Owain Rhys Davies, Erica Eynon, David Dastmalchian, Balthazar Getty, Nathan Frizzell, Hailey Gates, James Grixoni, Andrea Hays, Linda Porter, Karl Makinen, Jessica Szohr, Jodi Thelen, Adele René, Nafessa Williams, Candy Clark, Charlotte Stewart, Max Perlich, Emily Stofle, Gary Hershberger, John Paulsen, Zoe McLane, Bérénice Marlohe, Warren Frost, Joy Nash, Kathleen Deming, David Duchovny, Don S. Davis, Lisa Coronado, Richard Chamberlain, Michael Cera, Monica Bellucci, Alicia Witt, Riley Lynch, Marvin Rosand, Madeline Zima, Everett McGill, Walter Olkewicz, Sabrina S. Sutherland, Jay Larson, Ray Wise, Nicole LaLiberte y Cornelia Guest

What Did Jack Do?

20 minutos / color / live action

Dirección, guion y montaje: David Lynch

Producción: Sabrina S. Sutherland para Absurda / Fondation Cartier

Fotografía: Scott Ressler

Efectos especiales y ayudante de montaje: Noriko Miyakawa

Diseño de sonido y decorados: David Lynch

Mezcla de sonido: David Lynch y Dean Hurley

Música: David Lynch y Dean Hurley

Reparto: Jack Cruz, David Lynch, Emily Stofle y Toototaban

SPOTS PUBLICITARIOS

1988

Opium, perfume de Yves St. Laurent

Obsession, perfume de Calvin Klein, cuatro segmentos, cada uno en torno a un autor: D. H. Lawrence, F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Gustave Flaubert

Anuncio de interés público para la campaña «We care about New York» del Departamento de Sanidad de Nueva York

1991

Georgia Coffee, cuatro segmentos, en los que aparecen Kyle MacLachlan, Catherine Coulson, Mädchen Amick, Michael Horse, Harry Goaz y Kimmy Robertson

1992

Giò, perfume de Giorgio Armani

1993

Trésor, perfume de Lancôme

Alka-Seltzer Plus

Pasta Barilla, con Gérard Depardieu

Adidas, campaña «The Wall»

Background de Jil Sander, *The Instinct of Life*

Anuncio de interés público para la campaña de concienciación del cáncer de mama de la Sociedad Estadounidense contra el Cáncer

Teaser para el lanzamiento de la compilación de vídeos del *Dangerous* de Michael Jackson

1994

Sun Moon Stars, perfume de Karl Lagerfeld

1997

Sci-Fi Channel, cuatro segmentos publicitarios: *Aunt Droid*, *Nuclear Winter*, *Dead Leaves* y *Kiddie Ride*
Clear Blue Easy, test de embarazo casero
Mountain Man, Honda

1998

Parisienne cigarettes: campaña «Parisienne People»
Opium, perfume de Yves St. Laurent

2000

Welcome to the Third Place, Sony PlayStation 2
JCDecaux, mobiliario urbano y sistemas de alquiler de bicicletas, por el Jean-Claude Decaux Group

2002

Do You Speak Micra?, de Nissan
Bucking Bronco, de Citroën

2004

Fahrenheit, perfume de Christian Dior
Preference: Color Vive, de L'Oréal

2007

Gucci, perfume de Gucci
Música: Blondie

2008

Revital Granas, Shiseido

2011

David Lynch Signature Cup Coffee

2012

David Lynch Signature Cup Coffee, con Emily Lynch

2014

Rouge, esmalte de uñas de Christian Louboutin

CRONOLOGÍA DE LAS EXPOSICIONES

1967

Vanderlip Gallery, Filadelfia, Pennsylvania

1968

The Samuel Paley Library en Temple University, Filadelfia,
Pennsylvania

1983

Galería Uno, Puerto Vallarta, México

1987

James Corcoran Gallery, Santa Mónica, California
Rodger LaPelle Galleries, Filadelfia, Pennsylvania

1989

Leo Castelli Gallery, Nueva York
James Corcoran Gallery, Santa Mónica, California

1990

N. No. N. Gallery, Dallas, Texas
Tavelli Gallery, Aspen, Colorado

1991

Museo de Arte Contemporáneo Touko, Tokio, Japón

Strange Magic: Early Works, Payne Gallery en el Moravian College de
Bethlehem, Pennsylvania

1992

Sala Parpalló, Valencia, España

1993

James Corcoran Gallery, Santa Mónica, California

1995

Kohn/Turner Gallery, Los Ángeles, California

1996

Pabellón de pintura, Museo al aire libre de Hakone, Japón

Park Tower Hall, Tokio, Japón

Namba City Hall, Osaka, Japón

Artium, Fukuoka, Japón

1997

Dreams, Otsu Parco Gallery, Osaka, Japón

Galerie Piltzer, París, Francia

Salone del Mobile, Milán, Italia (exposición de muebles)

1998

Sinn und Form, Internationales Design Zentrum, Berlín, Alemania
(exposición de muebles)

2001

Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, España
Printemps de Septembre, Toulouse, Francia

2004

Atlas Sztuki, Łódź, Polonia

2007

The Air is on Fire: 40 Years of Paintings, Photographs, Drawings, Experimental Films, and Sound Creations, Fondation Cartier pour l'art contemporain, París, Francia; La Triennale di Milano, Milán, Italia

Inland Empire, Galerie du Jour agnès b., París, Francia

Prints in Paris, Item Gallery, París, Francia

Fetish, Galerie du Passage, París, Francia

2008

David Lynch: New Photographs, Epon Kunstbetrieb, Düsseldorf, Alemania

2009

David Lynch and William Eggleston: Photographs, Galerie Karl Pfefferle, Munich, Alemania

Fetish, Centro de Cultura Contemporánea Garage, Moscú, Rusia

Dark Night of the Soul, Michael Kohn Gallery, Los Ángeles, California;
OHWOW Gallery, Miami, Florida

New Paintings, William Griffin Gallery en conjunción con James Corcoran Gallery, Santa Mónica, California

I See Myself, Galerie des Galeries, París, Francia

Hand of Dreams, Item Gallery, París, Francia

The Air is on Fire, Fundación Cultural Ekaterina, Moscú, Rusia

Dark Splendor, Max Ernst Museum, Brühl, Alemania

Ars Cameralis (Institución cultural), Katowice, Polonia

2010

Crime and Punishment, From Goya to Picasso, exposición colectiva,
Musée d'Orsay, París, Francia

Marilyn Manson and David Lynch: Genealogies of Pain, Kunsthalle
Wien, Viena, Austria

David Lynch: Lithos 2007–2009, Musée du Dessin et de l'Estampe
Originale, Gravelines, Francia

David Lynch: Darkened Room, Six Gallery, Osaka, Japón; Seúl,
Corea

David Lynch: I Hold You Tight, Musée Jenisch, Vevey, Suiza

The Air is on Fire, GL Strand, Copenhague, Dinamarca

David Lynch, Mönchehaus Museum, Goslar, Alemania

David Lynch: Photographs, Galerie Karl Pfefferle, Munich, Alemania

New Prints and Drawings, Item Gallery, París, Francia

2011

New Paintings and Sculpture, Kayne Griffin Corcoran Gallery, Santa
Mónica, California

Works on Paper, Item Gallery, París, Francia

Mathematics: A Beautiful Elsewhere, exposición colectiva, Fondation
Cartier pour l'art contemporain, París, Francia

2012

David Lynch: Man Waking From Dream, Fonds Régional d'Art

Contemporain Auvergne, Clermont-Ferrand, Francia
Tilton Gallery, Nueva York
Dark Images: David Lynch on Sylt, Galerie Chelsea Sylt, Kampen,
Alemania
Tomio Koyama Gallery, Tokio, Japón
Lost Paradise, exposición colectiva, Mönchehaus Museum, Goslar,
Alemania
It Happened at Night, Galerie Karl Pfefferle, Munich, Alemania
Chaos Theory of Violence and Silence, Laforet Museum Harajuku,
Tokio, Japón
David Lynch: Lithographs, Galeria Miejska BWA, Bydgoszcz, Polonia

2013

Circle of Dreams, Centre de la Gravure et de l'Image imprimée de la
Fédération Wallonie-Bruxelles, La Louvière, Bélgica
Hypnotherapy, exposición colectiva, Kent Fine Art, Nueva York
David Lynch: Naming, Kayne Griffin Corcoran, Los Ángeles, California
New Works, Kayne Griffin Corcoran, Los Ángeles, California

2014

Small Stories, Maison Européenne de la Photographie, París, Francia;
Cinéma Galeries, Bruselas, Bélgica
The Factory Photographs, Photographers' Gallery, Londres, Reino
Unido; Fondazione MAST, Bolonia, Italia
Women and Machines, Item Gallery, París, Francia
Frank Gehry: Solaris Chronicles, Part 2, exposición colectiva, Atelier
de la Mécanique, LUMA Arles Campus, Arles, Francia
Dark Optimism. L'Inedito Sguardo di Lynch, Palazzo Panichi,
Pietrasanta, Italia

The Unified Field, Academia de Bellas Artes de Pennsylvania,
Filadelfia, Pennsylvania

David Lynch: Lost Visions, L'Indiscreto Fascino della Sguardo,
Archivio di Stato, Lucca, Italia

David Lynch: Naming, Middlesbrough Institute of Modern Art,
Middlesbrough, Reino Unido

2015

David Lynch: Between Two Worlds, Queensland Art Gallery / Gallery
of Modern Art, Brisbane, Australia

Stories Tellers, exposición colectiva, Bandjoun Station, Bandjoun,
Camerún

Voices of 20 Contemporary Artists at Idem, exposición colectiva,
Tokyo Station Gallery, Tokio, Japón

2016

Plume of Desire, Item Gallery, París, Francia

It Was Like Dancing With a Ghost, KETELEER Gallery, Amberes,
Bélgica

*The Conversation Continues . . . Highlights from the James Cottrell +
Joseph Lovett Collection*, exposición colectiva, Orlando Museum of
Art, Orlando, Florida

Arte y Cine: 120 Años de Intercambios, CaixaForum, exposición
colectiva, Barcelona, España

2017

Arte y Cine: 120 Años de Intercambios, CaixaForum, exposición
colectiva, Madrid, España

Small Stories, Centro Cultural de Belgrado, Belgrado, Serbia

One Hour / One Night, Item Gallery, París, Francia

Highlights, exposición colectiva, Museo de Arte de Seúl, Seúl, Corea

Les Visitants, exposición colectiva, Centro Cultural Kirchner, Buenos Aires, Argentina

Smiling Jack, Galerie Karl Pfefferle, Munich, Alemania

Silence and Dynamism, Centro de Arte Contemporáneo, Torun', Polonia

2018

David Lynch: Someone is in My House, Bonnefantenmuseum, Maastricht, Países Bajos



Lynch y Cori Glazer en Silencio durante el rodaje de *Mulholland Drive*, c. 1999. Fotografía de Scott Ressler.

BIBLIOGRAFÍA

- Barney, Richard A., *David Lynch: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2009.
- Chandès, Hervé, *The Air is on Fire*, Steidl, Gotinga, Alemania, 2007.
- Cozzolino, Robert, *David Lynch: The Unified Field*, Pennsylvania Academy of the Fine Arts en asociación con University of California Press, Filadelfia, 2014.
- Da Silva, José, *David Lynch: Between Two Worlds*, Queensland Art Gallery / Gallery of Modern Art, Queensland, 2015.
- Davison, Annette, y Erica Sheen, *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, Wallflower Press, Londres, 2004.
- Forest, Patrice, *David Lynch — Lithos 2007–2009*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Alemania, 2010.
- Frydman, Julien, *Paris Photo*, Steidl, Gotinga, Alemania, 2012.
- Gabel, J. C., y Jessica Hundley, *Beyond the Beyond: Music From the Films of David Lynch*, Hat & Beard Press, Los Ángeles, 2016.
- Giloy-Hirtz, Petra, *David Lynch: The Factory Photographs*, Prestel Verlag, Munich, 2014.
- Godwin, Kenneth George, *Eraserhead: The David Lynch Files, Book 1*, Cagey Films Books, Winnipeg, Manitoba, Canadá, 2016.
- Henri, Robert, *The Art Spirit*, J. B. Lippincott, Filadelfia, 1923.
- Heras, Artur, *David Lynch* (catálogo de la exposición celebrada en la

- Sala Parpalló), Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1992.
- Lynch, David, *Catching the Big Fish: Meditation, Consciousness, and Creativity*, Jeremy P. Tarcher / Penguin, Nueva York, 2006. [Hay traducción al castellano: *Atrapa el pez dorado: Meditación, conciencia y creatividad*, Reservoir Books, Barcelona, 2016.]
- Nibuya, Takashi, et al., *David Lynch: Drawings and Paintings*, Touko Museum of Contemporary Art, Tokio, Japon, 1991.
- Nieland, Justus, *David Lynch*, University of Illinois Press, Chicago, 2012.
- Nochimson, Martha P., *The Passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood*, University of Texas Press, Austin, 1997.
- , *David Lynch Swerves: Uncertainty from Lost Highway to Inland Empire*, University of Texas Press, Austin, 2013.
- Panczenko, Paula, *The Prints of David Lynch*, Tandem Press, Madison, Wisconsin, 2000.
- Rossellini, Isabella, *Some of Me*, Random House, Nueva York, 1997.
- Spies, Werner, *David Lynch — Dark Splendor*, Space Images Sound, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Alemania, 2009.
- Zebrowski, Marek, *David Lynch*, Camerimage, International Film Festival of the Art of Cinematography, Bydgoszcz, Polonia, 2012.



Lynch y Laura Dern en el Valle de San Fernando durante el rodaje de *Inland Empire*, c. 2004.
Fotografía de Scott Ressler.



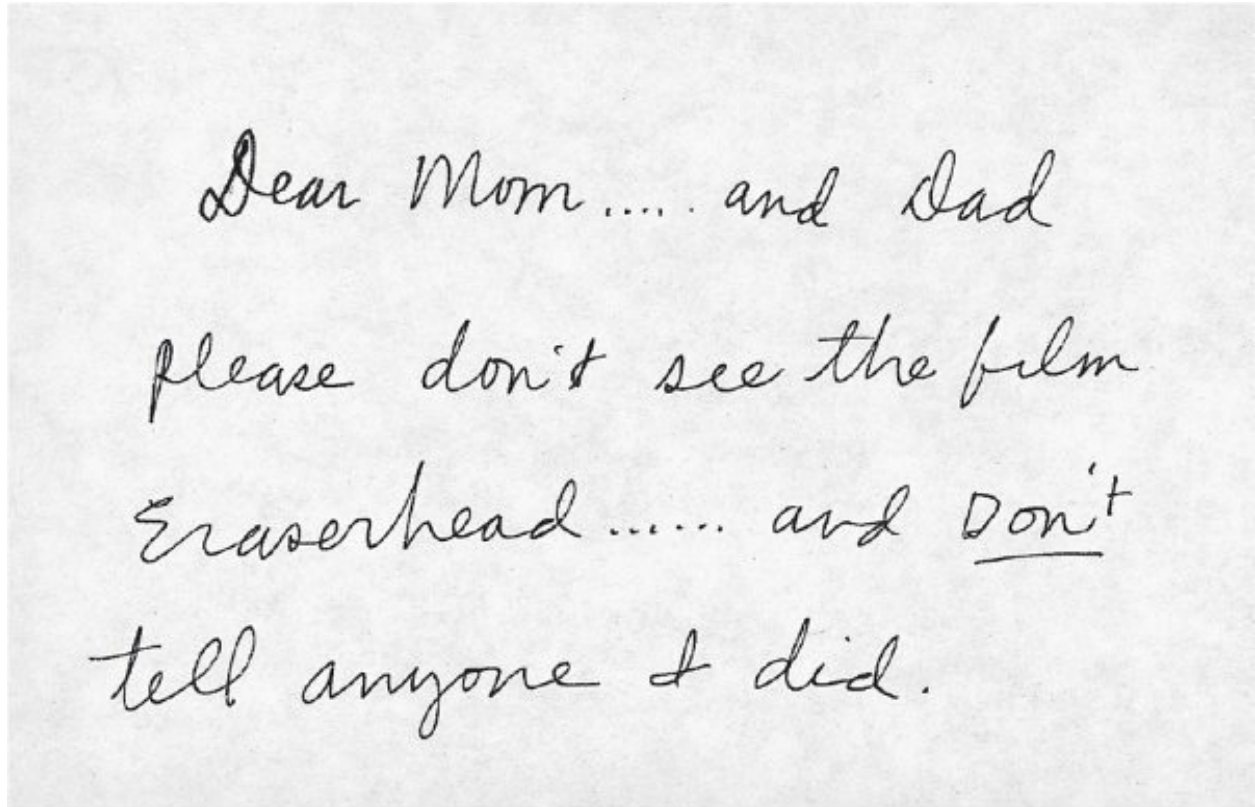
Uncle Pete Releasing His Children, 1986. Fotografía de David Lynch.



Lynch con la chaqueta de su abuelo en la foto de su solicitud para entrar en la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania, 1965.



Kristine McKenna, c. 2012. Fotografía de Ann Summa.

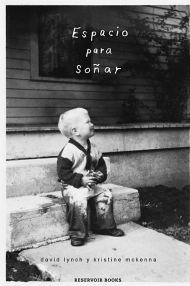


Dear Mom..... and Dad
please don't see the film
Eraserhead..... and Don't
tell anyone I did.

Una nota que Lynch envió a sus padres en 1977. Fotografía de David Lynch.

[Queridos mamá... y papá por favor no veáis la película *Cabeza borradora*... y no le digáis a nadie que yo sí.]

David Lynch realiza una original incursión en el género biográfico. Un libro magnético y particular.



Espacio para soñar ofrece una mirada insólita a la vida personal y creativa del cineasta David Lynch, a través de sus propias palabras y las de sus colegas más próximos, amigos y parientes.

En este libro singular, a caballo entre la biografía y las memorias, David Lynch se sincera por primera vez acerca de una vida dedicada a perseguir un imaginario único, deteniéndose en las penurias y las luchas que soportó para llevar a buen puerto sus proyectos heterodoxos. Las reflexiones de Lynch —líricas, íntimas y sin tapujos— parten, capítulo tras capítulo, de las secciones biográficas que aporta su estrecha colaboradora Kristine McKenna, sustentadas en más de cien entrevistas inéditas con ex mujeres sorprendentemente francas, miembros de su familia, actores, agentes, músicos y colegas en todo tipo de disciplinas, cada uno con su propia versión de lo ocurrido.

Espacio para soñar es un libro llamado a no perecer jamás, un pase exclusivo a las bambalinas de la vida y la mente de uno de los artistas más enigmáticos y sustancialmente originales de nuestro tiempo.

«Si esperaban que la biografía de David Lynch fuese como cualquier otra, es que nunca han visto una de sus películas. Un libro fascinante.»

The New York Times

«Espacio para soñar bien podría ser el evangelio según David Lynch. Aquí hay infinidad de informaciones inéditas incluso para los más fanáticos. Y todo está contado con el formidable encanto del cineasta, una mezcla de entusiasmo juvenil y sabiduría cósmica.»

The New York Post

«Las memorias de David Lynch iluminan los orígenes de su arte. El humor y las excentricidades de sus recuerdos y observaciones son uno de los innegables atractivos de este libro.»

The Economist

«Lynch es todo un maestro para los locos perversos e inquietantes, y también para los locos del montón.»

The Sunday Times

«Un libro gozosamente fuera de lo convencional. Lynch escribe como habla. Es plana y llanamente directo, alegremente profano y se entusiasma repentinamente con lo más inesperado.»

The Big Issue

David Lynch se colocó a la vanguardia del cine internacional en 1977 con el estreno de su primera película, la desconcertante y original *Cabeza borradora*. Desde entonces ha obtenido tres nominaciones al Oscar al mejor director por *El hombre elefante*, *Terciopelo azul* y *Mulholland Drive*, ha recibido la Palma de Oro en Cannes por *Corazón salvaje*, desató por todo el país la obsesión por la innovadora serie *Twin Peaks* cuando la cadena ABC la estrenó en 1990, y se ha hecho un nombre como artista de amplio registro e ingenio. Ha publicado anteriormente *Atrapa el pez dorado*, sobre la meditación transcendental.

Kristine McKenna es una prolífica periodista y crítica que colaboró de 1977 a 1998 para *Los Angeles Times*, y desde 1979 se ha dedicado a entrevistar a David Lynch, con quien mantiene una estrecha amistad. Sus reseñas y críticas han aparecido publicadas en *Artforum*, *The New York Times*, *ARTnews*, *Vanity Fair*, *The Washington Post* y *Rolling Stone*. Entre sus anteriores libros hay dos recopilaciones de entrevistas y *The Ferus Gallery: A Place to Begin*.

Título original: *Room to Dream*

Edición en formato digital: noviembre de 2018

© 2018, David Lynch y Kristine McKenna

© 2018, Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U.

Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona

© 2018, Aurora Echevarría y Luis Murillo, por la traducción

Todas las fotografías provienen de la colección de David Lynch, si no se indica lo contrario.

Adaptación del diseño de la portada original de David Lynch: Penguin Random House Grupo Editorial

Fotografía de portada: © Sunny Lynch

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del *copyright*. El *copyright* estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del *copyright* al no reproducir ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin permiso. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <http://www.cedro.org>) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-17125-39-4

Composición digital: M.I. Maquetación, S.L.

www.megustaleer.com

Penguin
Random House
Grupo Editorial

NOTAS

PASTORAL AMERICANA

- [1] Tim Hewitt, en *David Lynch: Interviews*, editado por Richard A. Barney, University Press of Mississippi, Jackson, Mississippi, 2009.
- [2] Martha Levacy. Todas las citas provienen de una conversación mantenida con la autora en Riverside, California, el 30 de agosto de 2015, si no se indica lo contrario.
- [3] John Lynch. Todas las citas provienen de una conversación mantenida con la autora en Riverside, California, el 30 de agosto de 2015.
- [4] Mark Smith. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 2 de septiembre de 2015.
- [5] Elena Zegarelli. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 3 de noviembre de 2015.
- [6] Peggy Reavey. Todas las citas provienen de una conversación mantenida con la autora en San Pedro, California, el 2 de septiembre de 2015.
- [7] Gordon Templeton. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 19 de noviembre de 2015.
- [8] Jennifer Lynch. Todas las citas provienen de una conversación mantenida con la autora en Los Feliz, California, el 22 de diciembre de 2016.

[9] David Lynch. Todas las citas provienen de conversaciones mantenidas con la autora de 1980 a 2018, si no se indica lo contrario.

LA VIDA DEL ARTE

[1] Toby Keeler. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 19 de noviembre de 2015, a no ser que se indique lo contrario.

[2] David Keeler. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 11 de noviembre de 2015.

[3] Jack Fisk. Todas las citas provienen de una conversación mantenida con la autora en Brentwood, California, el 22 de julio de 2015.

[4] Clark Fox. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 12 de abril de 2016.

[5] Mary Fisk. Todas las citas provienen de una serie de conversaciones telefónicas mantenidas con la autora en julio de 2015.

[6] Toby Keeler, citado en *Lynch on Lynch*, editado por Chris Rodley, Faber and Faber Inc., Londres, 2005, p. 31.

RISUEÑAS BOLSAS MORTUORIAS

[1] Bruce Samuelson. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 4 de diciembre de 2015.

[2] Eo Omwake. Todas las citas provienen de una conversación

telefónica mantenida con la autora el 24 de noviembre de 2015.

[3] Virginia Maitland. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 19 de noviembre de 2015.

[4] James Havard. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 19 de noviembre de 2015.

[5] Carta de David Lynch, de los archivos de la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania.

[6] Rodger LaPelle. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 3 de diciembre de 2015.

SPIKE

[1] Doreen Small. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 31 de diciembre de 2015.

[2] Charlotte Stewart. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 17 de octubre de 2015.

[3] Catherine Coulson. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 6 de julio de 2015.

[4] Fred Elmes. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 10 de agosto de 2015.

[5] Jack Nance, de *Eraserhead: The David Lynch Files*. Una fuente inestimable sobre cómo se hizo *Cabeza borradora*, el libro de Godwin contiene entrevistas con los miembros del reparto y del equipo de rodaje que se realizaron en los años setenta, cuando los recuerdos todavía estaban frescos.

[6] Sissy Spacek. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 27 de abril de 2017.

[7] Martha Levacy. Todas las citas de este capítulo provienen de una

conversación telefónica mantenida con la autora el 18 de diciembre de 2015.

EL JOVEN AMERICANO

- [1] Stuart Cornfeld. Todas las citas provienen de una conversación mantenida con la autora en Los Ángeles el 5 de septiembre de 2015.
- [2] Jonathan Sanger. Todas las citas provienen de las conversaciones mantenidas con la autora en Beverly Hills el 5 de febrero y el 3 de marzo de 2016.
- [3] Chris De Vore. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 21 de abril de 2016.
- [4] Mel Brooks. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 29 de septiembre de 2015.
- [5] John Hurt, entrevistado por Geoff Andrew II para *The Guardian*, 26 de abril de 2000.
- [6] John Hurt, entrevistado para *David Lynch: The Lime Green Set*, 25 de noviembre de 2008.
- [7] David Lynch, de *Lynch on Lynch*, p. 110.

HECHIZADO

- [1] Rick Nicita, de una conversación mantenida con la autora en Century City, California, el 23 de junio de 2015.
- [2] Raffaella De Laurentiis. Todas las citas provienen de una conversación mantenida con la autora en Bel Air, California, el 21

de septiembre de 2017.

[3] Kyle MacLachlan. Todas las citas de este capítulo provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 25 de junio de 2015.

[4] Brad Dourif. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 1 de julio de 2015.

[5] Sting. Todas las citas provienen de una conversación mantenida con la autora en la ciudad de Nueva York el 17 de mayo de 2016.

[6] Eve Brandstein. Todas las citas provienen de una conversación mantenida con la autora en Beverly Hills el 18 de febrero de 2017.

UN IDILIO COMÚN PERO DIFERENTE

[1] Fred Caruso. Todas las citas provienen de una conversación mantenida con la autora en Los Ángeles el 30 de junio de 2015.

[2] Isabella Rossellini. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 24 de julio de 2015.

[3] John Wentworth. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 10 de julio de 2015.

[4] Johanna Ray. Todas las citas provienen de una conversación mantenida con la autora en Los Ángeles el 31 de marzo de 2017.

[5] Laura Dern. Todas las citas de este capítulo provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 4 de agosto de 2015.

[6] Dennis Hopper, de una conversación mantenida con la autora en el plató de *Terciopelo azul*, Wilmington, Carolina del Norte, en octubre de 1985.

- [7] Duwayne Dunham. Todas las citas provienen de una conversación telefónica en Santa Mónica, California, el 30 de julio de 2015.
- [8] Angelo Badalamenti. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 25 de mayo de 2016.
- [9] Julee Cruise. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 28 de junio de 2015.
- [10] Pauline Kael, «*Blue Velvet: Out There and In Here*», *The New Yorker*, 22 de septiembre de 1986.

ENVUELTO EN PLÁSTICO

- [1] Mark Frost. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 12 de julio de 2016.
- [2] James Corcoran. Todas las citas provienen de una conversación mantenida con la autora en Los Ángeles el 3 de febrero de 2016.
- [3] Monty Montgomery. Todas las citas provienen de conversaciones telefónicas mantenidas con la autora el 16 y el 18 de junio, y el 16 de julio de 2016.
- [4] Joni Sighvatsson. Todas las citas provienen de una conversación mantenida con la autora en Los Ángeles el 2 de diciembre de 2016.
- [5] Harry Dean Stanton. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 11 de mayo de 2016.
- [6] Frederic Golchan. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 11 de julio de 2016.
- [7] Cori Glazer. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 8 de marzo de 2017.

- [8] Tony Krantz. Todas las citas provienen de una conversación mantenida con la autora en Los Ángeles el 2 de agosto de 2016.
- [9] Ray Wise. Todas las citas provienen de una conversación en Los Ángeles, el 20 de octubre de 2016.
- [10] Grace Zabriskie. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 4 de enero de 2018.
- [11] Sheryl Lee. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 25 de agosto de 2016.
- [12] Wendy Robie. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 26 de agosto de 2016.
- [13] Mädchen Amick. Todas las citas provienen de una conversación mantenida con la autora en Los Ángeles el 24 de agosto de 2016.
- [14] Russ Tamblyn. Todas las citas provienen de una conversación mantenida con la autora en Venice, California, el 14 de septiembre de 2016.
- [15] Richard Beymer. Todas las citas provienen de conversaciones telefónicas mantenidas con la autora el 2 y el 23 de septiembre de 2016.
- [16] Michael Ontkean. Todas las citas provienen de un intercambio por correo electrónico con la autora el 26 de octubre de 2016.
- [17] Kimmy Robertson. Todas las citas provienen de una conversación mantenida con la autora en Pasadena, California, el 23 de septiembre de 2016.
- [18] Deepak Nayar. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 24 de agosto de 2016.
- [19] Brian Loucks. Todas las citas provienen de una conversación mantenida con la autora en Los Ángeles el 17 de febrero de 2017.

AMOR EN EL INFIERNO

- [1] Laura Dern. Todas las citas de este capítulo provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 30 de noviembre de 2017.
- [2] Willem Dafoe. Todas las citas provienen de una conversación mantenida con la autora en Nueva York el 16 de mayo de 2016.
- [3] Crispin Glover. Todas las citas provienen de un intercambio de correos electrónicos con la autora el 11 de agosto de 2016.
- [4] Barry Gifford. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 18 de agosto de 2016.

TODO EL QUE SUBE BAJA

- [1] Pierre Edelman. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 17 de octubre de 2016.
- [2] Mary Sweeney. Todas las citas provienen de una conversación mantenida con la autora en Los Ángeles el 24 de septiembre de 2016.
- [3] Alfredo Ponce. Todas las citas provienen de una conversación mantenida con la autora en Los Ángeles el 17 de noviembre de 2017.
- [4] Sabrina Sutherland, de una conversación telefónica mantenida con la autora el 13 de julio de 2016.
- [5] Neal Edelstein. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 5 de diciembre de 2016.

RAYANDO EN LA OSCURIDAD

- [1] Gary D'Amico. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 9 de febrero de 2017.
- [2] Bill Pullman. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 15 de marzo de 2017.
- [3] Balthazar Getty. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 2 de marzo de 2017.
- [4] Jeremy Alter. Todas las citas provienen de una conversación mantenida con la autora en Los Ángeles el 15 de marzo de 2017.
- [5] Peter Deming. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 10 de marzo de 2017.
- [6] David Foster Wallace, «David Lynch Keeps His Head», *Premiere*, septiembre de 1996.
- [7] Chrysta Bell. Todas las citas provienen de una conversación mantenida con la autora en Los Ángeles el 25 de febrero de 2017.

UN TRAGO DE AGUARDIENTE Y UNA CHICA

- [1] Laura Elena Haring. Todas las citas provienen de una conversación mantenida con la autora en Beverly Hills el 22 de febrero de 2017.
- [2] Naomi Watts. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 9 de mayo de 2017.
- [3] Justin Theroux. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 31 de diciembre de 2017.
- [4] Marek Żydowicz. Todas las citas provienen de un intercambio de correos electrónicos con la autora el 15 de mayo de 2017.

[5] Marek Zebrowski. Todas las citas provienen de una conversación mantenida con la autora en Los Ángeles el 29 de mayo de 2017.

[6] Jay Aaseng. Todas las citas provienen de una conversación mantenida con la autora en Los Ángeles el 2 de marzo de 2017.

UNA PARTE DE ALGO

[1] Richard Farnsworth, de las notas de producción de *Una historia verdadera* (1999).

EL MÁS FELIZ DE LOS FINALES FELICES

[1] Erik Crary. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 15 de marzo de 2017.

[2] Emily Stofle Lynch. Todas las citas provienen de conversaciones mantenidas con la autora en Los Ángeles el 17 y el 27 de mayo de 2017.

[3] Laura Dern. Todas las citas de este capítulo provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 30 de noviembre de 2017.

[4] Dean Hurley. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 21 de abril de 2017.

[5] Anna Skarbek. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 9 de abril de 2017.

[6] Bob Roth. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 19 de abril de 2017.

[7] Noriko Miyakawa. Todas las citas provienen de una conversación

mantenida con la autora en Los Ángeles el 28 de abril de 2017.

EN EL ESTUDIO

- [1] Patrice Forest. Todas las citas provienen de una conversación mantenida con la autora en Los Ángeles el 30 de abril de 2017.
- [2] Michael Barile. Todas las citas provienen de una conversación mantenida con la autora en Los Ángeles el 24 de mayo de 2017.
- [3] Mindy Ramaker. Todas las citas provienen de una conversación mantenida con la autora en Los Ángeles el 21 de abril de 2017.
- [4] José Da Silva. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 16 de mayo de 2017.

MI LEÑO SE VUELVE DE ORO

- [1] David Nevins. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 19 de septiembre de 2017.
- [2] Sabrina Sutherland. Todas las citas de este capítulo provienen de una conversación mantenida con la autora en Los Ángeles el 4 de septiembre de 2017.
- [3] Dana Ashbrook. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 13 de septiembre de 2017.
- [4] Kyle MacLachlan. Todas las citas de este capítulo provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 20 de septiembre de 2017.
- [5] Michael Horse. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 11 de septiembre de 2017.

- [6] James Marshall, de una conversación telefónica mantenida con la autora el 16 de septiembre de 2017.
- [7] Al Strobel. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 5 de septiembre de 2017.
- [8] Carel Struycken. Todas las citas provienen de una conversación mantenida con la autora en Los Ángeles el 12 de septiembre de 2017.
- [9] Peggy Lipton. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 14 de septiembre de 2017.
- [10] Everett McGill. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 8 de septiembre de 2017.
- [11] James Marshall, de una conversación telefónica mantenida con la autora el 6 de septiembre de 2017.
- [12] Jake Wardle. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 11 de septiembre de 2017.
- [13] Don Murray. Todas las citas provienen de una conversación mantenida con la autora en Los Ángeles el 15 de septiembre de 2017.
- [14] Eric Edelstein. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 28 de septiembre de 2017.
- [15] George Griffith. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 28 de septiembre de 2017.
- [16] Michael Cera. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 12 de septiembre de 2017.
- [17] Matthew Lillard. Todas las citas provienen de una conversación telefónica mantenida con la autora el 6 de septiembre de 2017.
- [18] Robert Forster. Todas las citas provienen de una conversación mantenida con la autora en Los Ángeles el 11 de septiembre de 2017.

megustaleer

Descubre tu próxima lectura

Apúntate y recibirás
recomendaciones de lecturas
personalizadas.

ME APUNTO



@megustaleerebooks



@megustaleer



@megustaleer

Índice

Espacio para soñar

Introducción

Pastoral americana

La vida del arte

Risueñas bolsas mortuorias

Spike

El joven americano

Hechizado

Un idilio común pero diferente

Envuelto en plástico

Amor en el infierno

Todo lo que sube baja

Rayando en la oscuridad

Un trago de aguardiente y una chica

Una parte de algo

El más feliz de los finales felices

En el estudio

Mi leño se vuelve de oro

Agradecimientos

Filmografía

Cronología de las exposiciones

Bibliografía

Sobre este libro

Sobre los autores

Créditos

Notas