laFuga

El tiempo puede ser lo espeluznante

Twin Peaks. El regreso (2017) y la profundidad de un chirrido

Por Santiago Aguirre Pérez

Tags | **Series de televisión | Plataformas | Televisión | Temporalidad | Estética - Filosofía | Filosofía de los medios**

Santiago Aguirre Pérez. Licenciado en Literatura y Lingüística mención Literatura y magíster en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile. Actualmente es librero y codirige el club de lectura y el podcast Al pie de la letra.

"La televisión es el teleobjetivo, mientras que el cine es el gran angular. En cine se puede interpretar una sinfonía, pero en la tele se está limitado a un chirrido. Única ventaja: el chirrido puede ser continuo"

(David Lynch en entrevista en Liberation en David Lynch, Chion, 1995, p. 168).

"(...)si es verdad que la televisión mata al cine, el cine no cesa en cambio de resucitar a la televisión, no sólo porque la alimenta con sus filmes sino porque los grandes autores de cine inventan la imagen audio-visual, imagen que ellos están prontos para "devolver" a la televisión, si ésta les da la oportunidad" (Deleuze, 1987, pp. 332-333).

"La perspectiva de lo espeluznante nos puede dar acceso a las fuerzas que rigen la realidad mundana, pero que suelen estar escondidas, del mismo modo que nos puede abrir las puertas de espacios que están más allá de la realidad mundana" (Fisher, 2018, p. 16)

Temporalidad serial en la era de la televisión y el streaming

Temporalmente, no es tan distinto saber cuándo termina una melodía y cuándo finaliza el capítulo de una serie. Partamos de un no tan reciente estudio filosófico de la conciencia que recurre a la melodía para describirla. En 1905, en las Lecciones sobre la conciencia interna del tiempo, Husserl ocupa el ejemplo de una melodía para explicar cómo funciona temporalmente la conciencia. La melodía le permite proponer una diferencia entre dos modos de retención del pasado por parte de la conciencia. El primer modo, la retención primaria, es aquel en que las notas de la melodía resuenan en el presente cuando la melodía aún sigue sonando. Las notas y acordes que recién sonaron persisten entonces anticipando, a su vez, las posibles otras notas que puedan sonar en el futuro. La retención secundaria, en cambio, es el modo en que aparecen fenómenos que no tienen una actualización sensible en el presente y que bajo cierta libertad de la imaginación aparecen a la conciencia. En definitiva, al recordar la melodía ya sabemos cómo sigue y cómo termina. La melodía, por supuesto, no es un ejemplo cualquiera, sino que se vuelve el objeto temporal por excelencia que le permite a Husserl proponer la diferencia entre retención primaria y retención secundaria. La unidad melódica, a partir de la idea de un final, permite pensar el límite entre estos dos tipos de retención.

A fines del siglo XX, en el momento en que la televisión por cable se masificaba y empezaba a ingresar el horizonte que presentaba el internet, Stiegler añade un tercer tipo de retención a la propuesta de Husserl: la memoria técnica. Así la retención terciaria se compondría para Stiegler de todos aquellos objetos que le permiten a nuestra conciencia exteriorizar su memoria. Si la conciencia siempre necesitara de la retención terciaria para constituirse como tal, ante cierta aceleración del desarrollo técnico ella estaría relegando su poder de esquematización y perdiendo la posibilidad de ejercer su razonamiento crítico. Así, si la melodía era el objeto temporal por excelencia para Husserl,

para Stiegler, en cambio, lo son los filmes y más precisamente la televisión. Profundizando el diagnóstico que hicieran Adorno y Horkheimer en su texto sobre la Industria cultural, el poder de la televisión residiría en que sería capaz de realizar una sincronización progresiva de los flujos de nuestras conciencias. El título del tercer tomo de su obra La técnica y el tiempo, "la época del cine y la cuestión del malestar", es expresivo del diagnóstico que hace Stiegler acerca de una época donde las redes de información se han vuelto mundiales y en que se habría delegado a la industria el poder de esquematización de la conciencia.

La nuestra, sin embargo, es cada vez menos la era de la televisión y cada vez más la era del streaming. En ella ya no somos solos espectadores, sino que al mirar y navegar por cada plataforma producimos datos que, además de mejorar el algoritmo de recomendación, producen plusvalía al ser procesados en lo que Zuboff (2020) llama "minería de datos" en su propuesta de un "capitalismo de vigilancia". En este reciente ecosistema de captura de datos, las ficciones seriales y, en realidad, las series audiovisuales en general se han vuelto un modo privilegiado de retener nuestra atención. Según el teórico argentino Agustín Berti en su libro Nanofundios, "las narrativas seriales además tienen un funcionamiento técnico sinérgico con las plataformas. No son ya mero contenido (si es que alguna vez lo fueron), son parte sustancial de un conjunto técnico digital en evolución" (2022, p. 134). El límite negativo de esta economía de la atención en la que participamos todos es el único momento en que no somos susceptibles de ser capturados por un pantalla. En el año 2017, al ser consultado en una entrevista por la aparición de nuevos competidores en el mercado de las plataformas de streaming, Reed Hastings afirmó que lo que verdaderamente le preocupaba era otra cosa: el sueño de sus usuarios. "Sleep is my greatest enemy", escribió al día siguiente de la entrevista en su cuenta de Twitter. Como nos han mostrado series y novelas recientes, las historias de horror y de distopía se construyen cada vez menos con el material de nuestras pesadillas y cada vez más con el de nuestra falta de sueños.

Como siempre sucede en la compleja relación entre arte, medios e industria, que el medio adopte el imperativo de la industria no implica que el arte no pueda inscribir en él maneras de diferirlo y de remodularlo. Podríamos pensar, más bien, que allí radica su tarea. Hay sin duda muchas series producidas durante la era televisiva y del streaming que proponen modos de distender y complejizar la temporalidad que le impone el medio. ¿No proponen series como Fargo (2014-) y Atlanta (2016-2022), por ejemplo, un modo de jugar con nuestras expectativas respecto al género dentro del que se inscribiría cada una? También, durante lo que se denominó la segunda edad dorada de la televisión, varias series de HBO exploraron las posibilidades del realismo. David Chase, el productor de The Wire (2002-2008) explicó que desde el comienzo pensó la serie como una novela visual. La serie no se trataba de una línea narrativa que avanzara de manera más o menos lineal, sino de la superposición de distintos estratos-instituciones que permiten mostrar el modo en que una ciudad entera se enfrenta a la corrupción. También, Los Soprano (1999-2007) propone un final donde sabemos que el suspenso no tiene un desenlace, sin por eso convertirse en uno de esos mecanismos narrativos que reconocemos como cliffhangers, pues la pantalla en negro inscribió la diacronía de nuestras conciencias en el flujo de sincronización de la TV. De allí que, según relata Jason Mittell (2015), mucha gente llamara a sus operadores de cable durante la transmisión original del capítulo: era más concebible una falla que ese fuese realmente el final.

Una melodía para entrar a los sueños

Me interesa remontarme, sin embargo, a lo que creo que es el inicio de las series en su era televisiva. No porque sea la primera, sino porque es un hito en la manera de entender la serialidad a partir de su trabajo con el suspenso y el misterio. Se trata de Twin Peaks (1990-1991 y 2017) y del modo en que juega con las convenciones del género de detective al adentrarse en el territorio de los sueños. A primera vista, se trata de una historia policial. Dentro del pueblo de Twin Peaks, aparece una adolescente asesinada envuelta en plástico a las orillas del lago. Sin embargo, hay algo en la atmósfera del pueblo que vuelve a la historia diferente. Para empezar, nunca como en las dos primeras temporadas la comida y el acto de saborearla había sido tan importante en la televisión. Las donas, el pastel de cereza y el café reciben un protagonismo que colorea la cotidianeidad del pueblo. A su vez, la música compuesta por Angelo Badalamenti es desde los créditos un componente que enrarece el ambiente. Bajo el cambio de un tono menor a uno mayor que le da a la serie lo que Lynch llama su "atmósfera", todo en Twin Peaks se vuelve parte de ese material que nos resulta extraño y a la vez tan familiar. El video en Youtube en que Angelo Badalamenti explica cómo compuso Laura

Palmer´s theme es expresivo de esa construcción atmosférica que pedía Lynch: "Estamos ahora en un bosque oscuro y sopla un viento suave a través de unos árboles sicomoros, está la luna afuera y hay sonidos de animales de fondo. Se oye el ulular de un búho. Solo llévame a bella oscuridad con ese viento suave". Mientras Ángelo Badalamenti recrea las instrucciones de Lynch y toca su Fender Rhodes, podemos sentir su emoción al haber logrado la melodía que envuelve a todo el pueblo en la historia. Luego de abrazarlo, David Lynch le habría dicho: "Angelo, eso es Twin Peaks". [1]

A su vez, las historias policiales, por lo menos en su versión clásica, se suelen construir de un modo en que en el final se revela el dato que ya había sido presentado en la narración y que bajo una nueva luz nos permite identificar lo que antes no era posible, es decir, al culpable. En el caso de Twin Peaks, sin embargo, el final no coincide con el término de la investigación. Ya en el noveno capítulo de la segunda temporada (aunque haya sido contra la idea original de Mark Frost y David Lynch de no revelar el enigma) sabemos quién es el asesino de la víctima que apareció en el primer capítulo. La serie ha sido interpretada entonces como una combinación entre los modos narrativos de las historias de detective, por una parte, y de las teleseries, cuyo final es siempre postergable. Lo interesante entonces es cómo la serie posterga su final pero sin suspenso. No hay nada más que saber, por lo menos en el terreno del saber lógico. A esto se suma que la proveniencia de las pistas que obtiene el detective del FBI, Dale Cooper, es siempre misteriosa. Por ejemplo, es a partir de un sueño en 1986 que Cooper descubre lo que él llama el método tibetano, el cual consiste en "una técnica de deducción que implica la coordinación mente-cuerpo operando mano a mano con el nivel más profundo de intuición". El método consiste en tirar una piedra a una botella luego de decir una serie de nombres. Cuando la piedra impacta a la botella, significa que ese nombre es importante para la investigación. Por supuesto, este tipo de métodos intuitivos son algo que el resto de sus compañeros no terminan de asumir, pues todavía serían parte de lo que podríamos llamar el paradigma científico que suele estar detrás de este tipo de narrativa. Cooper es quien guía el resto hacia este nuevo saber.

En uno de los sueños de Dale durante el segundo capítulo de la primera temporada, dentro de lo que después sabremos que es el espacio del Black Lodge —con sus cortinas de terciopelo rojo, el piso con patrones geométricos en blanco y negro, un par de lámparas metálicas de piso y una escultura de Venus de fondo—, el Hombre de otro lugar le dice a él mismo, pero maquillado con capas de betún que más que avejentarlo producen el efecto de una piel plástica, lo siguiente: "En el lugar de donde venimos, los pájaros cantan una bella canción y siempre hay música en el aire". Es a partir del canto de las aves que Guattari y Deleuze proponen su noción de ritornelo. Dentro de su clasificación según sus funciones de territorialización y desterritorialización, se encuentra la Nana, el canto que territorializa al sueño para que el niño pueda quedarse dormido. El canto se vuelve así un acompañamiento seguro en el tránsito hacia lo desconocido del sueño. Sin embargo, como ellos afirman, no se puede separar lo que ellos llaman "agenciamiento territorial" (2002) de su coeficiente de desterritorialización. En el inicio de sus texto sobre "La interpretación de los sueños" (1900), Freud escribe lo siguiente: "se ha observado que si nos adormecemos con el recuerdo de una serie de notas musicales ese recuerdo se transforma, una vez dormidos profundamente, en la alucinación de esa misma melodía" (1991, pp. 73-74). A medida que avanzamos en la serie, tras terminar un capítulo las imágenes desaparecen en la pantalla, pero persiste esa inquietante melodía y nos sumergimos en la espera de la siguiente nota. Es posible que las notas nos acompañen en el viaje hacia el reino de los sueños.

En una entrevista realizada por Arnaud Viviant para la revista Liberation en 1992, David Lynch dijo lo siguiente acerca de Twin Peaks: "Me gusta la accesibilidad de la televisión. La gente está en su sofá, nadie le molesta y está en las mejores condiciones para entrar en un sueño" (citado en Chion, 2003, p. 169). No hace falta más que una búsqueda rápida en algún buscador de internet para darse cuenta de la cantidad de interpretaciones de la obra de Lynch a partir de su dimensión onírica o de su asociación a las imágenes que provienen de los sueños. Mullholland Drive (2001) sería la expresión más directa de ese trabajo con los sueños, donde la interpretación que se ha vuelto canónica y más popular, aunque ha sido bastante discutida —por Takemoto en su reseña "Double Dreams in Hollywood", citada por Mark Fisher en Lo raro y lo espeluznante (2018), por ejemplo— es que la primera mitad de la película sería un sueño de una de sus protagonistas, cuya cotidianeidad real y miserable aparecería en la segunda mitad. Incluso, parte de esta convivencia de lo onírico con cotidiano es lo que ha pasado a agruparse bajo el nombre de lynchiano (¿y no es acaso, el material de nuestros sueños, parte fundamental de nuestra cotidianeidad, aunque se retraiga durante la luz diurna?).

Esta materialidad onírica de la obra de Lynch parece residir especialmente en una temporalidad, la que ha sido tematizada tanto por la cultura pop ("¿Es por eso que el tiempo se ha vuelto lynchiano?", pregunta la protagonista en uno de los capítulos de Buffy la Cazavampiros) como por la filosofía. En particular, es sugerente el modo en que el filósofo Timothy Morton (2018) recurre a Twin Peaks para explicar ciertas propiedades de la temporalidad de lo que él define como "hiperobjetos", objetos ante cuya masiva presencia el humano queda despojado de su condición de sujeto. En el espacio del Black Lodge, en palabras de Morton, "los sueños proféticos y las secuencias oníricas (¿y cómo podemos realmente distinguir entre lo que es un sueño y lo que es simplemente "onírico"?) son pedazos de este tiempo fundido (...) La viscosidad es una característica del modo en que el tiempo surge de los objetos, en vez de ser un continuo en el que estos objetos flotan" (Morton, 2018, p. 63). En el caso de Twin Peaks, la viscosidad es una propiedad bajo la cual el espacio ya no es el escenario para nuestras acciones y en que el tiempo ya no está ordenado para nuestra inteligibilidad. ¿Hay acaso algo más importante para la inteligibilidad que un final? En el último capítulo de la segunda temporada emitido en 1991, titulado luego "Más allá de la vida y la muerte" y en el que al agente Cooper entra al Black Lodge, un portal hacia otra dimensión, el personaje de Laura Palmer dice: "Los veré de nuevo en veinticinco años". Fueron realmente veinticinco años de espera, pues en 2017 se transmitió la tercera temporada de la serie en la que Dale Cooper intenta salir del Black Lodge y acabar con Bob como origen del mal.

Más que la resolución de un asesinato, la serie sería una penetración progresiva en capas más profundas de fuerzas malignas, lo que la lleva también a capas más profundas del tiempo. Si hacemos una búsqueda rápida por aquellos resultados de la búsqueda "Twin Peaks" + "sueños" (o "dreams"), lo que suele aparecer en esos artículos es la pregunta por quién sueña el sueño en que están encerrados el resto de los personajes [2] ; o bien, directamente, la entrada "¿Quién es el soñador?" en la carpeta de Twin Peaks en Reddit [3]). Esta última es una pregunta a la que nos guía la aparición de Monica Bellucci en uno de los sueños de Gordon Cole, el detective jefe de Dale que es interpretado por el mismo Lynch. "Anoche tuve otro sueño con Monica Bellucci", le dice Cole al detective Albert Rosenfield y a la más reciente ascendida detective Tammy Preston. En el sueño, ambos se citan en un café mientras él resolvía un caso en París y ella le dice que necesita hablar con él. "Cuando nos encontramos en el café, Cooper estaba ahí, pero no podía ver su rostro", dice Cole mientras en las imágenes en blanco y negro que dan forma al sueño se materializa el cuerpo de Cooper delante de una ventana. Ella, que llega al café con amigos, luego de sentarse y tomar café le dice, según Cole, la frase ancestral: "Somos como el soñador, que sueña y luego vive dentro de su sueño" y luego añade "Pero, ¿quién es el soñador?". El sueño termina con que Monica le pide a Cole que mire hacia atrás y le dice que algo está pasando ahí. Allí está el yo del pasado de Cole, quien escucha a Cooper diciéndole que está preocupado por un sueño que tuvo. "Gordon, son las 10:10 de a.m. del 16 de febrero. Estaba preocupado por hoy día debido al sueño que te conté". Son las escenas que aparecieron en Fuego camina conmigo en las que el detective Phillip Jeffries, interpretado por David Bowie, apunta a Cooper y pregunta: "¿quién crees que está ahí?".

En un sentido, la virtualidad de las imágenes del sueño de Cole se justifica a posteriori porque su equipo ya no sabe quién es realmente Dale Cooper. Según sabemos como espectadores, en El regreso el verdadero Cooper está atrapado en el Black Lodge, mientras Mr. C, su doppelgänger se pasea asesinando gente. A su vez, Dougie Jones sería un doble (una tulpa) de Dale que habría sido generado por el mismo Mr. C para no retornar al Black Lodge. Así, la pregunta por quién está en el lugar de Dale Cooper se actualiza respecto al misterio que había presentado en la película de 1992.

Otra pista aparecida en sueños es la que se describe en una de las tres páginas perdidas del diario de Laura en el episodio siete de El regreso y que estaban escondidas en una de las puertas de la comisaría de Twin Peaks. En ella está escrito lo siguiente: "Esto vino en un sueño anoche: "Mi nombre es Annie. He estado con Dale y Laura (yo??!!!). El Dale bueno está en el Lodge y no puede salir. Escribe esto en tu diario". Eso es lo que me dijo". En este caso, si intentásemos entender la trama en términos lineales, su temporalidad estaría trastocada en el sentido en que Laura se da cuenta de que a su diario le faltan páginas antes de la aparición en sueños de Annie. A su vez, Annie cuenta lo que terminará por mostrarse en Twin Peaks: El regreso, es decir, el encierro de Cooper dentro del BL. Por supuesto, si fuésemos el tipo de espectador que necesita hacer calzar las líneas de tiempo de la trama como si se tratase de una investigación policial, podríamos inferir que no es primera vez que Laura sueña ese sueño y podría haberlo anotado antes. Es posible, sin embargo, que lo que nos muestren los sueños sea un ordenamiento temporal distinto.

Decíamos que la virtualidad, que son aquellas imágenes de los sueños de la serie, es justificada narrativamente dentro de esta. Necesitamos, sin embargo, un breve paseo por la propuesta de Deleuze sobre el esquema de la memoria de Bergson para explicar a qué nos referimos con eso. Las imágenes son virtuales porque no participan de manera directa en la actualidad que es constituida por aquello que Deleuze (1987), tomando el esquema propuesto por Bergson en Materia y memoria (2006), llama esquema sensorio-motriz. En ese esquema el volumen de un cono invertido representa la totalidad de nuestra memoria (SAB) y el vértice de ese cono (S) se encuentra con el plano sensorio-motriz en lo que es mi representación actual de las cosas (P). En ese esquema, la conciencia no es otra cosa que la brecha que se abre entre la influencia de los objetos sobre un cuerpo y la reacción que este ejerce sobre el resto de los objetos. En la percepción pura, que no sucede de hecho y existe solamente de derecho, esta tiene lugar en los objetos mismos y no dentro de nuestra conciencia, es decir, percibimos la totalidad virtual de nuestras acciones sobre los objetos y viceversa. Sin embargo, la percepción de hecho recibe desde la memoria individual de cada sujeto una manera de recortar esa totalidad. Son, de cierto modo, hábitos sensibles ya incorporados que nos hacen ver aquello que es útil para nuestras acciones según lo que nos ha ocurrido hasta el presente. Es una memoria, podríamos decir, orientada a la acción útil. Existe otra memoria, sin embargo, que es aquella desde la cual provendrían nuestros sueños. En palabras de Bergson, "si nuestro pasado permanece para nosotros casi enteramente oculto debido a que está inhibido por las necesidades de la acción presente, encontrará la fuerza para franquear el umbral de la conciencia en todos los casos en que nos desinteresemos de la acción eficaz para situarnos, de cierta manera, en la vida de ensueño" (2006, p. 167). Por diversos motivos, cierto encuentro en el plano sensorio-motriz podría activar el recuerdo de zonas de nuestra memoria que hasta el momento permanecían inaccesibles. Soñamos entonces con imágenes de las que no terminamos de entender su proveniencia. Serían cortes de ese cono que en la medida que se alejan de S comprenden un circuito cada vez más amplio y menos directamente accesible según nuestra orientación a movernos entre lo que se nos aparece como actual. En el cono está la totalidad de nuestro pasado y ese pasado no está ordenado cronológicamente, por las que las asociaciones entre imágenes se vuelven, por decirlo de alguna manera, más libres.

Si recordamos la propuesta de la fenomenología de Husserl, podríamos intentar establecer que esa memoria que se actualiza en forma de hábitos estaría del lado de la retención primaria y que el segundo tipo de memoria que actualiza distintas capas de pasado estaría del lado de la retención secundaria. Sin embargo, según Deleuze, si bien la filosofía de Bergson coincidiría con la fenomenología en que la percepción implica una salida del sujeto hacia los objetos, Bergson iría más lejos que la fenomenología ya que aquella "salida" es válida también para el recordar. Así, "del mismo modo en que no percibimos la cosa en nosotros, sino donde está, en el mundo, captamos el pasado allí donde está, en el tiempo mismo. // Nosotros salimos de nosotros mismos para saltar a una región del pasado" (Deleuze, 2018, p. 781). Según creo, Twin Peaks nos invita a aquello, a captar el pasado en el tiempo mismo, a concebir un tiempo que ya no está ordenado según el esquema orientado a la acción del individuo, es decir, de un tiempo más allá de la temporalidad. Si volvemos a los ejemplos de los sueños de Gordon Cole y Laura Palmer con aquello que muestra el esquema bergsoniano, los sueños de Laura y de Gordon son justificados en la medida en que tienen una actualización en el presente. Son, de hecho, pistas para resolver un misterio. Sin embargo, es un misterio que no está inscrito dentro del horizonte de la individualidad de una vida. Laura no conoció a Dale Cooper, no sabe quién es y mucho menos que se quedaría encerrado en el Black Lodge. Asimismo, la aparición de Phillip se anticipa a lo que ocurriría con Dale y su doppelgänger. Podríamos decir, entonces, que en Twin Peaks cada sueño es la apertura a un tiempo más allá de la temporalidad de quien lo sueña, en el sentido en que penetra a una capa de virtualidad en que la convivencia entre las imágenes no se organiza a partir de esos centros de curvatura que somos los individuos o, por lo menos, los individuos que somos cuando estamos orientados a la acción en nuestra cotidianeidad.

¿El regreso de qué? Ante lo espeluznante del tiempo en Twin Peaks: El regreso

Durante un coloquio sobre "Estética, técnica y medios digitales" en que se discutieron algunos de los problemas que hemos presentado en este texto, una de las participantes replicó que, sobre todo en la tercera temporada, en Twin Peaks no se trataría realmente de un trabajo con los sueños, sino que de algo distinto [4] . Más grande, quizás. Para todos quienes vieron El regreso esperando encontrar a Dale

Cooper tomando café y comiendo un pastel en el doble RR el cambio se hizo sentir de manera notoria. Desde los créditos de la tercera temporada de Twin Peaks, cuyo subtítulo es "El regreso", se hace evidente que lo que retorna no es lo mismo que se había construido durante las primeras dos temporadas. Las vistas aéreas del bosque, los colores fríos de la caída de agua y, por último, la volatilidad con que ondea la cortina roja y gira el piso del Black Lodge contrastan con la imágenes cálidas de las chispas que salen de la sierra del aserradero Packard y del cartel que nos da la bienvenida a Twin Peaks. No se trata solamente de los objetos que ya no aparecen en la secuencia inicial, sino de una manera de hacer un recorrido similar por parajes naturales, pero ahora con la calidad de imagen que ofrece la digitalidad y las perspectivas que otorga un dron. En el libro Espacio para soñar (Lynch & Mckenna, 2025), en el cual se recogen distintos testimonios de personas que trabajaron con él, Lynch es muchas veces reconocido por ser capaz de utilizar aquello que tiene alrededor y ocuparlo creativamente más que buscar lo que no tiene para hacerlo encajar con su idea. Se trata de un modo de exponerse creativamente a las posibilidades siempre contingentes de la producción de un filme y a los imprevistos que ocurren durante un rodaje. En Twin Peaks: El regreso lo que imponentemente estaba alrededor de toda la producción era lo que ocurre en el paso de veinticinco años.

Entre la emisión del último capítulo de la segunda temporada en 1991 y la producción de la tercera, se masificó el uso de la tecnología digital en el cine y la velocidad en nuestra relación con lo global cambió profundamente a partir del uso de internet primero y de las redes sociales después. Dentro de la historia, el pequeño pueblo de Twin Peaks ya no es el lugar donde ocurre todo y pasa a ser un lugar más entre Las Vegas, Nueva York, Filadelfia, Yankton, Nuevo México, Odessa, París y el Pentágono, entre otros. En ese sentido, la película Fuego camina conmigo (Fire walk with me, 1992) parece marcar el tránsito entre la calidez que sale de las cocinas del café doble RR y lo que aparece en Twin Peaks: El regreso. La misma cafetería RR se ha vuelto una franquicia. Según le explica a la dueña de la cafetería, Norma, su socio y nuevo enamorado, Walter Lawford, el problema es que el local original de doble RR es el que menos ganancias genera. Sin embargo, así como Norma rechaza aparecer como imagen publicitaria de la franquicia, también se niega a abaratar costos con otros ingredientes. Es un modo de señalar los riesgos de la producción serial de una imagen que recuerda, por supuesto, las dificultades de David Lynch en su negociación con Showtime. Como se describe en Espacio para soñar, "(a) los de Showtime se les metió en la cabeza que eran episodios para la televisión, y no entendieron la visión de David. Para David nunca fue televisión, siempre lo vio como un largometraje, y ellos no comprendieron qué se proponía" (Lynch & Mckenna, 2025, p. 586).

En otro plano, los actores que participaron de la serie ya no son los mismos. En particular, las apariciones del actor Warren Frost (padre de Mark) en su personaje de doctor Hayward, quien ya padecía Alzheimer en el momento del rodaje y de la actriz Catherine E. Coulson como la Señora del leño o Log lady, quien ya había sido diagnosticada de cáncer terminal y que murió poco después del rodaje de sus escenas, son expresivas de un modo de no intentar ocultar el hecho de que los años han pasado. Las conversaciones entre Catherine como La señora del leño y Hawk son la posibilidad para ella de despedirse al aire: "Mi leño se está volviendo dorado. El viento gime. Me estoy muriendo. Buenas noches, Hawk" (E015). En su caso se trata de decidir iluminar su paso a la muerte para ella y para nosotros como espectadores. En sus palabras:

> *Hawk. La electricidad zumba. La oyes en las montañas y los ríos. La ves bailar entre los mares y las estrellas y brillando alrededor de la luna, pero en estos días, el brillo se está apagando. ¿Qué habrá en la oscuridad que queda? Los hermanos Truman son dos hombres de verdad. Son tus hermanos. Y los otros, los buenos que han estado contigo. Ahora el círculo casi se completa. Observa y escucha el sueño del tiempo y el espacio. Todo sale ahora, fluyendo como un río. Lo que es y lo que no es (E10).*

Antes, aunque fuese para mostrar la sombra que cada uno porta, durante las primeras dos temporadas cada personaje del pueblo parecía moverse envuelto por una estela particular como si se tratase de un encantamiento. En El regreso, las melodías compuestas por Angelo Badalamenti suenan, pero ya no nos envuelven como espectadores o por lo menos ya no lo hacen de la misma manera. La música se ha vuelto, por decirlo de algún modo, el doblez temporal de la presencia de un pasado que sigue existiendo pero que ya no es actual. Es interesante entonces que la primera vez que suena la melodía principal es en el capítulo cuatro, cuando dentro de la sala de reuniones de la comisaría están reunidas las pistas del caso de Laura. Al entrar, Bobby —quien pasó de ser un adolescente arquetípico de una rebeldía vacía a convertirse en un policía ejemplar del pueblo— ve la

fotografía de Laura. "¿Laura Palmer?", se pregunta Bobby entre lágrimas mientras empieza a sonar la melodía. "Hombre, me trajo algunos recuerdos". Lo que está en el aire en El regreso ya no es la misma melodía.

Es fácil de entender, me parece, porqué a Žižek no le gustó la tercera temporada de la serie. En un programa de televisión eslovena que le dedicó un ciclo a David Lynch en sus emisiones, afirmó que, al contrario que aquellos que les pareció que la segunda temporada no era buena, para él aún tenía elementos rescatables. La tercera, sin embargo, "no puede ser salvada". Según él, allí aparecería radicalizada una tendencia de Lynch hacia una simpatía por la espiritualidad New Age que ya distorsionaba antes algunas de sus películas. Así, en sus palabras, "el universo de Lynch se estaría cayendo a pedazos y, para no perder la razón, se dedica a la meditación" [5] . Podemos preguntarnos si acaso la expresión de esa confianza en el camino de la espiritualidad no es acaso más marcada en películas como Terciopelo azul (1986) que Twin Peaks: El regreso (recordemos el comentado diálogo de Robin sobre los petirrojos ante la pregunta "¿Por qué hay tantos problemas en el mundo?" de Jeffrey). En cambio, lo más importante para entender el rechazo de Žižek, me parece, es que lo que podemos llamar la radical apertura de Twin Peaks hacia lo exterior en El regreso deja menos margen a la identificación de triangulaciones edípicas que se producían en los espacios reducidos del resto de sus películas y de las dos temporadas anteriores. Que el circuito de las imágenes se haya ampliado hace que cada vez se vuelva menos importante algo así como la vertiente psicológica del individuo para rastrear el afluente destructor de la Historia y del papel de Estados Unidos en ella. El mal existe, pero no tiene un origen personal, es lo que nos muestran Leland, el doppelgänger de Cooper, la tulpa de Diane, Bob y Judy. En términos generales, de lo que se trata en Twin Peaks es justamente de mostrar las dinámicas entre el bien y el mal aprovechando la temporalidad de la televisión para profundizar en lo que ocurre en la dinámica entre esas fuerzas. Sí es cierto, bajo esa lógica, que en esta temporada esa profundidad ha alcanzado una dimensión espiritual. Lo interesante, me parece, es que es posible pensar materialmente esa dimensión.

Refiriéndose a Terciopelo azul, Žižek propone que hay un sonido siniestro u ominoso cuando nos acercamos a lo real en las películas de Lynch. Sería el "sonido del silencio". Así, la fuente principal de aquello que aparece en la banda sonora no serían los movimientos de objetos dentro del mundo óptico y en cambio, el ruido "constituye el horizonte ontológico o el marco de la realidad misma, es decir, la textura que mantiene unida la realidad" (Žižek, 2025). En esos términos, el ruido sería entonces la expresión sonora de aquel agujero negro que se presenta cuando lo real toca la realidad y forma una grieta. En el episodio siete, bajo la luz cálida que dan las lámparas bajas sobre los muros de madera del Greath Northern Hotel, la secretaria de Benjamin Horne, Beverly Paige, le muestra un sonido del cual no sabe la procedencia. Ambos recorren la habitación intentando localizar el zumbido. Cuando se mueven al lugar desde donde parecía provenir, sin embargo, este parece moverse también. Mientras juguetonamente siguen intentando localizar la fuente del ruido, Beverly recuerda que llegó por correo algo que podría interesarle. Es una antigua llave, de las que utilizaban antes de que se empezaran a usar tarjetas electrónicas hace veinte años en el hotel. Según puede recordar Horne, es la llave de la misma habitación en la que se quedó Dale Cooper y en la que recibió un disparo hace veinticinco años. Es como si el ruido anunciara el regreso del pasado. ¿Se trata, sin embargo, de un regreso?

Según Mark Fisher (2018), la música acusmática, es decir, en la cual no podemos localizar una fuente visible, tiene intrínsecamente una dimensión espeluznante. Podemos decir que, si la sensación de lo siniestro ocurre ante una presencia inquietante, lo espeluznante, en cambio, adquiere su fuerza a partir de una ausencia que resulta abrumadora. Dentro de su libro Lo raro y lo espeluznante (2018) en el que Fisher propone estas dos categorías para reponer experiencias estéticas que habrían sido asimiladas por lo unheimlich freudiano pero que requerirían un estatuto propio. En el capítulo "Cortinas y agujeros: David Lynch" hace una lectura de la obra de Lynch como un modo de lo raro donde el punto de inflexión sería la película Mullholland drive (2001). Si antes de ella en Terciopelo azul (1986) y Twin Peaks (1990-1991), entre otras, aún se sostiene la idea de una superficie de lugar idealizado bajo el cual existiría un submundo de criminalidad, en Mullholland Drive esa oposición entre lo visible y lo subterráneo está dada en la dinámica misma entre las dos protagonistas. Según Fisher, en esta película "los sueños no son solamente espacios de interioridad solipsista, sino un terreno donde "el telón rojo" que da al exterior puede descorrerse" (Fisher, p. 68). Sería una primera grieta que terminaría por estallar en aquel "sueño sin alguien que lo sueñe" (2018, p. 70) que sería Inland Empire (2004). Ahora bien, ¿no sucede acaso como si en Twin Peaks: El regreso esa apertura a la exterioridad hubiese terminado por hacer ingresar lo que Fisher llama lo espeluznante? Si bien lo

raro y lo espeluznante comparten una nueva relación con lo exterior que ya no podría ser reconciliable (a diferencia del unheimlich), en lo espeluznante la dimensión de esa apertura nos enfrenta a preguntas existenciales. Para explicar en términos simples la diferencia entre lo raro y lo espeluznante, Fisher la describe en términos de ausencia y de presencia "lo raro, en algunos casos (aquellos que obsesionaban a Lovecraft), viene marcado por una presencia exorbitante, algo que rebosa y sobrepasa nuestra capacidad de representación. En cambio, lo espeluznante, se constituye por una falta de ausencia o por una falta de presencia. La sensación de lo espeluznante surge si hay una presencia cuando no debería haber nada, o si hay ausencia cuando debería haber algo" (p. 75). Creo que en Twin Peaks: El regreso no solo es posible encontrar ambas faltas, sino que las dos están señaladas como las fuerzas del mal y del bien en función de personajes o, más bien, de un personaje y de un nombre.

Por una parte, la falta de presencia sería Dougie Jones, la tulpa creada por Mr. C, el doppelgänger de Dale Cooper. Así, Dougie sería una imagen creada a su vez por un doble. Durante gran parte de los primeros capítulos vemos a Dougie junto a su esposa Janey-E y a su hijo Sonny Jim, y también en su trabajo en la oficina de seguros Lucky 7. Lo que nos mostraría Dougie Jones es una aberración sensorio-motriz dentro del esquema de Bergson. En un sentido, pareciera ser un cuerpo sin una memoria personal, pues sus interacciones se reducen a seguir instrucciones, ponerse contento cuando come un pastel de cerezas o al tomar un café. Su orientación en el mundo, en ese sentido, está reducida al plano sensorio-motriz y a los hábitos sensibles que le permiten moverse, aunque con dificultad en el caso de enfrentarse a mecanismos que requieren cierta habilidad técnica (como pedir un ascensor y subirse, por ejemplo). Su nombre Dougie señala así un modo perruno de moverse por el mundo dirigido por los sentidos y el apetito. Sin embargo, Dougie parece acceder a un conocimiento del mundo más profundo que lo ordinario. Sabe, por ejemplo, qué máquina tragamonedas tiene el pozo ganador en el próximo juego y es capaz de desmontar el esquema de fraude de su compañero en la aseguradora revisando sus informes.

En su búsqueda de una imagen-tiempo que no fuese una imagen del tiempo o una imagen-tiempo indirecta, antes de encontrar aquel circuito reducido al mínimo en la relación entre imagen actual e imagen virtual que es el límite inferior o germen de la imagen-cristal, Deleuze intenta ampliar el circuito del funcionamiento de las imágenes-recuerdo y las imágenes-sueño hacia su campo más vasto. En este momento de ampliación del circuito —que es más evidente en las transcripciones y traducciones de su curso Cine III. Verdad y potencia de lo falso (2018) que en la publicación del texto La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II (1987)— Deleuze se encuentra con lo que llama una "mundanización". Esta consiste en que "cuando me encuentro en situaciones tales que un individuo ya no reacciona por movimientos que le son propios, el mundo suple esa insuficiencia del sujeto. Es el mundo el que se encarga del movimiento que el sujeto ya no puede o no sabe hacer" (Deleuze, 2018, p. 684). Así como el café y el pastel son objetos cargados de un pasado que no encuentran una actualización para que Dougie pueda recordar y se vuelven meros señuelos sensoriomotrices, las iluminaciones que recibe respecto a lo que debe hacer —la luz que señala cuál máquina es la ganadora en el casino, la imagen de Mike que le hace señas delante de las cortinas del Black Lodge para que entre a un café y compre el pastel de cerezas que lo salvará ante los hermanos Mitchum— son parte de una conexión más profunda con los movimientos del mundo. Hacia el final del capítulo once, Dougie y su jefe van al encuentro de los hermanos Mitchum para darles un cheque con la cobertura del incendio de uno de sus hoteles. Los hermanos, por otra parte, quieren matar a Dougie porque supuestamente habría sido el responsable de que les fuera en inicio negada la cobertura de su seguro. Sin embargo, antes de dejar el edificio de la compañía, Dougie es llamado por la imagen de Mike para entrar en una cafetería. En la escena siguiente, lo vemos salir con una gran caja de cartón. Cuando Bradley y Rodley Mitchum se encuentran con Dougie en medio del desierto, el primero le pide a su hermano que espere un minuto. "¿Ves la caja que sostiene? Eso estaba en mi sueño (...) Escúchame, hay algo en esa caja y si ese algo es lo que vi en mi sueño, no lo podemos matar". Es como si ante la desconexión de la memoria personal de Dougie, sus movimientos se encontraran con la materialidad plena de las cosas. Lo interesante es que en ese encuentro material no aparece algo así como un puro presente, sino que, en cambio, se presenta una dimensión virtual de las imágenes que enreda cualquier pretensión de resolución lineal del misterio en Twin Peaks. Es como si Dougie señalara aquel salto a un pasado que ya no está en nuestros recuerdos sino en el tiempo mismo del mundo.

Es posible que, si buscásemos en Twin Peaks también encontráramos algo así como lo que Deleuze llama una imagen-cristal. En ella no serían ya imágenes actuales e imágenes virtuales las que

entrarían en relación dentro de un circuito ampliado, sino del vínculo de la imagen actual con su propia imagen virtual. Se trataría entonces de una imagen con dos caras, actual y virtual, que estaría ya formándose en el presente. Es decir, existiría un presente que ya es pasado, solo que su existencia es virtual. "Es como si una imagen en espejo, una fotografía, una tarjeta postal cobraran vida, se independizaran y pasaran a lo actual, sin perjuicio de que la imagen actual vuelva en el espejo, recobre su sitio en la tarjeta postal o en la fotografía, según un doble movimiento de liberación y de captura" (1987: 98). Recordemos que la primera temporada empieza con Josie Packard mirándose en el espejo luego al terminar de maquillarse y que la segunda, en cambio, termina con quien creemos que es el agente Dale Cooper lavándose los dientes y, tras vaciar la pasta de dientes en el lavamanos, rompe el espejo del baño con su cabeza que, en la imagen del espejo, es la de Bob. A su vez, en la secuencia final de Fuego camina conmigo se muestran los momentos anteriores a que Laura sea asesinada en un vagón de tren abandonado y, también, el acto mismo a manos de Leland y Bob. "Siempre pensé que sabías que era yo", le dice Leland antes de matarla. Durante las violaciones anteriores de Leland a Laura, ella veía el rostro de Bob, quien estaba en posesión del cuerpo de su padre. "Nunca supe que sabías que era yo. Te deseo", le dice poco después el mismo Bob arrodillado en el lado contrario y cuyo rostro aparece luego de que desaparezca el de Leland. El individuo no quiere saber que lo que hizo fue una violación, mientras que el mal actualizado en Bob, a su vez, se sorprende de que ella pudiese conocerlo o percibirlo. Bob es entonces el peso del mal que siempre existe virtualmente en el pasado y de cierto modo, es como si ante la realización actual del mal la percepción de lo que Deleuze llama la bifurcación del tiempo de pronto se volviese útil. Ante la violenta realización del mal es entonces posible percibir el presente como pasado.

Bob forma parte entonces de aquella serie de personajes que muestran el misterio sin fondo del mal. En las primeras temporadas y en Fuego camina conmigo Bob es el representante de una fuerza exterior en lo terrenal que empuja por ingresar no solo al pueblo, lo que en realidad ya ha hecho, sino que dentro de la misma Laura. En El regreso, sin embargo, el mal ya no es entonces una aparición siniestra agazapada en los pies de la cama de Laura. En el capítulo diecisiete de El regreso, el agente Gordon Cole les confiesa a Albert que le ha ocultado un secreto durante veinticinco años. El secreto consiste en la existencia de una fuerza "extremadamente negativa" conocida antiguamente como Jowday y nombrada actualmente como Judy. A la investigación de su existencia se habrían dedicado los detectives Phillip Jeffries y, más recientemente Dale Cooper. Bajo el nombre de Judy se señala el misterio de una fuerza que bien podría no existir. Así como la falta de presencia era una forma del bien bajo la figura de Dougie, la falta de ausencia sería la de Judy. Su nombre podría no ser pronunciado y las referencias a ella ser omitidas y nada cambiaría realmente en la serie, pero Judy nos expone ante un mal que ya no es un agente actual en ese combate de fuerzas del presente. Bajo esa óptica, la profundización en la pregunta por el origen del mal en el personaje de Bob cruza en la película de 1992 el umbral hacia lo espeluznante. Supuestamente, aquello que dice el mono desde la oscuridad en la última imagen de Fuego camina conmigo es: "¿Judy?".

En el famoso capítulo ocho, la profundización en la pregunta por el origen del mal vuelve visible una presencia que se hacía presentir a partir del ruido. Allí se muestra una secuencia de imágenes que recrean digitalmente las pruebas nucleares realizadas en Estados Unidos hacia el final de la Segunda Guerra Mundial. En medio del capítulo, nos adentramos en el interior de aquella detonación y, tras traspasar la nube del hongo de la bomba y ver lo que parece ser una placa para microscopio, lo que vemos son una infinidad de bastones de luz chocando frenéticamente entre sí sobre un fondo negro. Bajo distintos grados de acercamiento, es como si pudiésemos ver la energía en movimiento: partículas colisionando para la destrucción. Desde allí, como se muestra poco después, aparece regurgitada la imagen de Bob. Es posible pensar que la elección de mostrar una prueba nuclear antes que lo ocurrido en Hiroshima o Nagasaki es un modo exponer que sus abrumadores efectos no solo radican en las personas muertas y en aquellas expuestas directamente a su radiación, sino también en lo que Bergson llama la percepción pura y en el recuerdo puro. En el plano virtual, desde ese momento todo lo viviente se ha transformado. El pasado contiene desde ese momento el registro material del despliegue de fuerzas destructivas a escalas como la de la bomba nuclear. Sin embargo, no se trata únicamente de ese acontecimiento, sino de su entrelazamiento con la totalidad de esa dimensión virtual. De esa manera, si nos situamos dentro de lo que Bergson llama el recuerdo puro, en el que conviven virtualmente todas las capas de pasado, podemos preguntarnos por cómo se transforma materialmente esa totalidad virtual ante el despliegue de cambios técnicos como los de la bomba y, también, de la radio o de la televisión. Si el paso del tiempo nos puede parecer raro, la idea de lo espeluznante va en el sentido contrario. Se trata de presentir la existencia de un tiempo más allá

de nuestra temporalidad individual que permanece virtualmente depositado en capas de un pasado que nos excede.

Dentro de la inmensa cantidad de interpretaciones que proliferan en internet sobre el regreso de Twin Peaks, una particularmente ambiciosa por la minuciosidad de su análisis es la que se encuentre en el video "Twin Peaks ACTUALLY EXPLAINED (No, Really)"(2019) subido por el usuario Twin perfect y que dura más de cuatro horas y media [6] . Según esta interpretación, la repetición del mismo sonido de cigarra en el primer capítulo y en el penúltimo nos muestra que la única manera de entender el mensaje del personaje del bombero es haber visto la temporada completa y que lo que representa Dale Cooper es nosotros como espectadores viendo de nuevo el primer capítulo para entender qué fue lo que ocurrió. Es posible, sin embargo, que las referencias a Richard y a Linda y el número 430, cuestiones que solo aparecen en el rencuentro de Cooper y Diane en el último capítulo, no sean tanto una puesta en abismo del acto de ver El regreso como un modo de mostrar que la fuente del misterio del que nos llegan pistas enigmáticas durante todo Twin Peaks es un tiempo que no está ordenado cronológicamente. Como se muestra detalladamente en el video, por supuesto que es posible interpretar Twin Peaks como una crítica al modo en que la televisión muestra la violencia. Sin embargo, es como si el influjo de esa luz que irradian las pantallas en el interior de las casas en Estados Unidos y desde allí hacia el resto del mundo fuese un componente material más en lo que aparece como un trastocamiento entre las fuerzas del mal y del bien. En esa misma secuencia inicial en blanco y negro en que Dale dialoga con el personaje de El bombero, este le dice que escuche los sonidos. Desde un gramófono parece provenir un chirrido entre lo orgánico y lo eléctrico, como si una cigarra estuviese conectada a un circuito que modula su frecuencia. "Está en nuestra casa ahora", dice El bombero. "¿Hay algo anómalo en el trino de ese pájaro? Y si la respuesta es afirmativa, ¿qué clase de entidad lo posee? Tales especulaciones son intrínsecas a lo espeluznante y, una vez las resolvemos, lo espeluznante se esfuma sin más" (Fisher, 2018, p. 76). El chirrido es entonces el reemplazo del trino de los pájaros que cantaban en las primeras temporadas una bella canción, la irrupción acusmática de una oscuridad destructiva.

La única otra escena en que aparece aquel ruido es durante el penúltimo capítulo en que se nos vuelve a mostrar una secuencia que proviene de Fuego camina conmigo. En esta nueva versión vemos cómo Dale presencia la noche en que Laura iba a ser asesinada. Las acciones suceden tal cual se nos mostraron en la película hasta que, después de tirarse desde la moto de James, Laura se adentra en el bosque. A diferencia de Fuego camina conmigo, ella ya no se reúne con Ronette, Jacques y Leo. Así, si en la película Laura es violada en una cabaña por Leo y luego es llevada por Leland, quien espiaba toda la escena por la ventana, al vagón de un tren abandonado donde finalmente la mata, en el capítulo, en cambio, Laura se encuentra con Dale. Antes de tomar su mano y seguirlo, le dice "¿Quién eres? ¿Te conozco? Espera. Te he visto en un sueño. En un sueño". Podemos decir que lo que el sueño permite en Twin Peaks: El regreso es un modo de señalar la procedencia de imágenes desde un pasado que no es individual. Un sueño sin alguien que lo sueñe o la intuición de la existencia de un tiempo impersonal. ¿No resulta espeluznante ese sueño sin soñador?

Por algunos minutos tenemos la ilusión de que Laura fue salvada, pues vemos desaparecer su cuerpo envuelto en plástico en la orilla de un río y las imágenes en blanco y negro que nos señalaban la materialidad onírica del encuentro entre Dale y Laura adquieren el color de la realidad. "Vamos a casa", le dice Dale, y se nos muestran las escenas iniciales del piloto de la serie emitido el 08 de abril de 1990. Después de la secuencia inicial de la serie en la que Josie Packard se maquilla ante el espejo y en que Peter Martell sale a pescar, el cuerpo de Laura ya no está ahí. Sin embargo, poco después vemos el interior de la casa en donde se ha mostrado a Sarah Palmer viendo televisión y fumando compulsivamente durante la temporada de El regreso. Que no se trata de la antigua casa de los Palmers lo anuncia la enorme pantalla plana de televisión que se recorta en un costado oscuro del plano. Se escuchan sus quejidos y empieza a sonar un perturbador zumbido mientras vemos aparecer a Sarah, quien toma el retrato de su hija, bota otras fotografías y lo termina golpeando en el suelo con una botella vacía de vodka. Después de un corte, retomamos a Dale guiando de la mano a Laura y, con el mismo ruido de la cigarra del comienzo del primer capítulo, Laura desaparece y vemos la oscuridad del bosque llena con su grito. Se trata de un intercambio entre lo virtual y lo actual, similar al que ocurre en el último capítulo, en cuya segunda mitad Cooper —quien es referido como Richard en una carta por Diane, quien se despide como Linda— se encuentra con que Laura Palmer ya no es ella misma sino que Carrie Page y que en la que fuera la casa de los Palmer vive otra familia que dice no recordar a nadie por ese nombre. Sin embargo, aunque Laura ya no sea Laura, la virtualidad de su

pasado todavía existe. Es lo que vemos en el temblor de su rostro cuando escucha el nombre de su madre, aquel temblor que ya hemos visto tantas veces y que anticipa el grito que llega solo al final en medio de la calle de la casa que ya no es la de su familia.

Es posible que la libertad creativa que tuvieron Frost y Lynch y que no habían tenido en las primeras dos temporadas les permitiese convertir la antigua melodía de Twin Peaks en otra cosa. De allí que incluso pueda resultar extraño hablar de "episodios", pues es como si una dimensión del cine se hubiese hecho lugar en la televisión recurriendo justamente a la condición de ser un continuo que alcanza una nueva profundidad bajo la forma de un chirrido. El viaje de profundización en el misterio de Twin Peaks encuentra entonces en su formato serial un modo de no resolverse que implica entrar en una temporalidad que ya no es una contenida en la subjetividad de un individuo y, tampoco, en la de un pueblo. "Creo que es una de las cosas buenas de una historia por entregas: que puedes entregarte en ella y profundizar cada vez más. Empiezas a sentir el misterio y comienzan a ocurrir cosas" (Lynch, 2016, p. 70). Es importante entonces que Judy no aparezca, por lo menos bajo la apariencia de una figura, pues su existencia no puede aparecer corporeizada, ni siquiera bajo la forma de aquellos personajes-abstracciones que son Bob, Mike o El bombero. Es un misterio que no puede ser resuelto y su falta de ausencia mantendrá a Twin Peaks feliz y espeluznantemente vivo. Ante la profundidad del misterio de la culminación de la obra de Lynch, al igual que Dale Cooper en la última escena de toda la serie, siempre nos podemos seguir preguntando "¿qué año es este?".

Bibliografía

Bergson, H. (2006). Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu (P. Ires, Trad.). Cactus.

Berti, A. (2022). Nanofundios. Crítica de la cultura logarítmica. La Cebra & Editorial de la UNC.

Chion, M. (2003). III. Bienvenido a Lynchtown. Terciopelo azul, The Cowboy and the Frenchman, Twin Peaks (J. M. González Marcén, Trad.). Paidós.

Deleuze, G. (1987). La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2 (I. Agoff, Trad.).

Deleuze, G. (2018). La imagen virtual y las situaciones ópticas y sonoras puras. El recuerdo y el sueño (P. Ires & S. Puente, Trads.). Cactus.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). 1837. Del ritornelo (J. Vásquez Pérez, Trad.). Pre-Textos.

Fisher, M. (2018). Lo raro y lo espeluznante (N. Molines, Trad.; Undécima). Alpha Decay.

Freud, S. (1991). Obras completas. Volumen 4. La interpretación de los sueños (J. L. Ktchcverry, Trad.). Amorrortu.

Lynch, D. (2016). Atrapa el pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad (C. Rodríguez Juiz, Trad.). Reservoir books.

Lynch, D., & Mckenna, K. (2025). Espacio para soñar (A. Echeverría & L. Murillo, Trads.). Reservoir books.

Mittell, J. (2015). Ends. En Complex TV. The poetics of contemporary television storytelling (pp. 319-354). New York University Press.

Morton, T. (2018). Hiperobjetos. Filosofía y ecología después del fin del mundo (P. Cortés-Rocca, Trad.; 1ra ed.). Adriana Hidalgo.

Slavoj Žižek on David Lynch in Slovene. (2024). [7] . En Televizorka. https://www.youtube.com/watch?v=AkWrwd3mVnE&t=2917s

Twin Perfect (Director). (2019). Twin Peaks ACTUALLY EXPLAINED (No, Really) [8] .

Žižek, S. (2025, enero 17). David Lynch as a Pre-Raphaelite. e-flux. Notes. https://www.e-flux.com/notes/650324/david-lynch-as-a-pre-raphaelite

Notas

1

Ver:Angelo Badalamenti explains how he wrote Laura Palmer's Theme: https://youtu.be/e-eqgr_gn4k?si=4I6GUkA4hm5I5Exr (Consultado 25-05-2026)

2

"The Viewer is The Dreamer: Our Participation Throughout Twin Peaks" (2019); "In 'Twin Peaks' David Lynch Asks – Who Is the Dreamer?" (2025)

3

Ver: https://www.reddit.com/r/twinpeaks/

4

El coloquio se desarrolló los días 2 y 3 de Julio del 2025 en el Instituto de Estética de la Universidad Católica de Chile, más información: https://estetica.uc.cl/noticias/1177-convocatoria-coloquio-estetica-tecnica-y-medios-digitales

5

"Slavoj Žižek on David Lynch in Slovene", 2024

6

Youtube, se puede ver aquí: https://www.youtube.com/watch?v=7AYnF5hOhuM

7

Broadcast

8

Video recording

Como citar: Aguirre Pérez, S. (2026). El tiempo puede ser lo espeluznante, *laFuga*, 29. [Fecha de consulta: 2026-11-02] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/el-tiempo-puede-ser-lo-espeluznante/1292