

UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
FACULTAD DE EDUCACIÓN
PEDAGOGÍA EN ESPAÑOL



**DEL MODELO POLICIAL EN *TWIN PEAKS*: LA
METAMORFOSIS DETECTIVESCA EN DALE COOPER**

SEMINARIO PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADA EN EDUCACIÓN

Profesor Guía: Dr. Juan D. Cid Hidalgo

Seminarista: Mariely Gabriela Avilés Acosta

CONCEPCIÓN, 2019

No tengo la menor idea de dónde nos conducirá todo esto, pero tengo la firme sensación de que será un lugar tan extraño como maravilloso.



Dale Cooper.

Agradecimientos

Gracias a mi familia, por esperar pacientemente que finalizara esta etapa, especialmente a mi madre, por amarme a pesar de no comprenderme del todo. Y a mi compañero perruno Bubu, por iluminar mis días.

Infinitos agradecimientos a Juan Cid por aventurarse en esta locura y guiarme sabiamente a través de ella.

Por último, gracias a las películas, por darme la energía y la posibilidad de expresar lo más profundo de mí ser.



Índice

Introducción	5
Capítulo I: <i>Traces to nowhere</i>. Descifrando lo lynchiano	9
1. Estado del arte	10
2. Situación del autor y obra	14
Capítulo II: <i>The path to the Black Lodge</i>. Conceptualizaciones teóricas	19
1. Hacia una definición del género policial.....	31
1.1.. Sobre los géneros.....	22
1.2. El género negro: el origen de un canon.....	22
1.3 La novela policial.....	24
1.4. El detective	27
2. La novela metafísica/detectivesca.....	31
3. Lenguaje cinematográfico.....	34
3.1 El montaje.....	34
3.2. La intriga.....	36
4. Las lechuzas no son lo que parecen	38
4.1 Twin Peaks.....	38
4.2 Dale Cooper	39
Capítulo III: <i>Zen, or the skill to catch a killer</i>. Rescritura del modelo policial	44
1. La fragmentación de lo policial.....	45
2. Metamorfosis detectivesca en Dale Cooper	45
Conclusiones	61
Referencias bibliográficas	66

Introducción

La presente investigación se enmarca, principalmente, en un trabajo bidisciplinar entre literatura y cine, específicamente, en el análisis de una obra cinematográfica de formato televisivo mediante los cánones del género literario policial. Ambas disciplinas cumplen un mismo objetivo: contar historias mediante el uso de la palabra. Sin embargo, existe una constante disputa respecto de la concepción de, por un lado, la literatura como forma artística y, por otro lado, del cine y la televisión como productos de entretenimiento que se remiten meramente al mundo del espectáculo, hecho que evidentemente deja a un lado la gran contribución que la cinematografía ha hecho a la literatura como un modo de expresión de la misma. De esta forma, consideramos necesario afirmar que ambas disciplinas no se comparan ni se incompatibilizan, sino que se complementan, donde el cine trabaja a partir de relatos, argumentos y estilos de lenguaje, y la literatura adopta y crea imágenes con el propósito de generar nuevas oportunidades significativas.

Debido a esta estrecha relación entre ambas disciplinas, es posible abordar el arte cinematográfico y televisivo a partir de la literatura como una forma de demostrar ciertos elementos pertinentes para nuestra investigación, como la complejidad narrativa que posee (en este caso, a través del modelo canónico del género policial), producto de la composición de una estructura no lineal como recurso para abordar el argumento, además de las características propias del género al cual se alude. De esta forma, por medio de la literatura es posible develar los mecanismos narrativos que se presentan como un entramado de historias que subyacen bajo el

argumento principal, característica que está presente en muchas películas y series de la actual escena del séptimo arte.

Al referirnos a la complejidad narrativa, es imposible no aludir al director de cine norteamericano David Lynch que se caracteriza por contar sus historias a través de múltiples líneas argumentales que se enredan unas con otras y que provocan en el espectador un arduo trabajo por descifrar sus simbolismos, y por ende, el significado de lo que se está narrando. En cada una de sus películas, Lynch se empeña en trabajar con una serie de elementos metafóricos que se expresan con el propósito de unificar las distintas dimensiones temporales a las cuales alude, potenciando el ejercicio de ir mucho más allá de una interpretación literal de sus elementos, lo cual transforma el acto de ver películas en una experiencia que permite acceder a mundos completamente extraños para los espectadores. Sin embargo, una de sus obras a destacar (y a la cual pretendemos aludir en este trabajo) corresponde a la serie *Twin Peaks*, estrenada para la televisión abierta por la cadena norteamericana ABC el 8 de abril de 1990, y escrita y dirigida por David Lynch en colaboración con Mark Frost como guionista.

Dentro de esta especie de telenovela americana, se desarrolla una trama situada en el género del relato policial; comienza con la llegada del agente del FBI Dale Cooper al pueblo de Twin Peaks para investigar el asesinato de Laura Palmer, una joven popular de secundaria y muy querida por sus vecinos, cuyo cadáver fue encontrado a orillas del lago envuelto en plástico. De esta forma, la muerte de la joven desencadena una serie de sucesos que serán parte de esta compleja línea

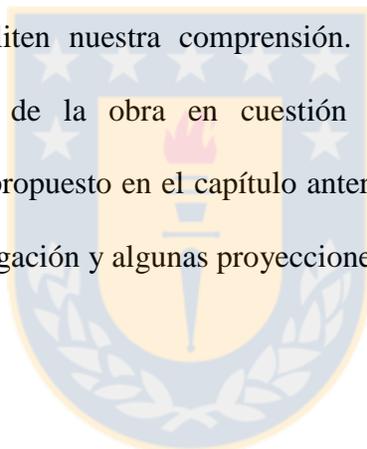
narrativa que se irá desarrollando desde la perspectiva de Cooper, un personaje clave en el “descubrimiento” de este misterio sin resolver.

A partir de esto, postulamos como hipótesis que en *Twin Peaks* (1990-1991) es posible evidenciar la realización de una reescritura del modelo policial canónico, mediante la incursión de Dale Cooper como un personaje que rompe con la figura del investigador clásico configurado a partir del relato policial, el cual se compone de un método deductivo mediante el descubrimiento de indicios que permitan encontrar al asesino y, de esta manera, dar resolución al caso. En este sentido, Cooper se desprende de este concepto de investigador, precisamente en la forma en que se comporta, un sujeto completamente metódico (elemento propio de los investigadores en la literatura policial) que se ve corrompido por las extrañezas del pueblo y su gente, dando cuenta de una metamorfosis hacia lo onírico y rompiendo, de esta manera, con el pacto ficcional original.

Así, como objetivo general se pretende dar cuenta de la serie *Twin Peaks* (1990-1991) como parte del género canónico policial, intervenida por la incursión de tópicos del propio director, que permiten evidenciar lo más abyecto de la sociedad, en este caso, del pueblo de Twin Peaks y sus habitantes. Lo anterior se abordará mediante los objetivos específicos que implican, en primer lugar, sintetizar los principales elementos relacionados al montaje y la forma en que los procedimientos utilizados aportan a lo fragmentario de esta versión de relato policial, en segundo lugar, describir la presencia de la intriga en *Twin Peaks* (1990-1991) y de cómo ésta dialoga con otros relatos policiales a modo de contraste y, en tercer lugar, analizar la

figura del investigador representada en el personaje de Dale Cooper y de cómo se desenvuelve a través del relato.

Lo planteado anteriormente será abordado en los siguientes tres capítulos. En el primer capítulo examinaremos brevemente el panorama bibliográfico sobre el autor además de realizar un repaso de su biografía, destacando la importancia que tiene en particular esta obra como fuente de inspiración para su género. El segundo capítulo constituye el marco teórico de esta investigación, donde nos adentramos con mayor profundidad en el tema y su análisis por medio de la revisión de conceptos fundamentales que faciliten nuestra comprensión. Finalmente, el tercer capítulo propone una reflexión de la obra en cuestión a partir del concepto de lo metafísico/detectivesco propuesto en el capítulo anterior, para luego concluir con los resultados de esta investigación y algunas proyecciones respecto del tema.



Capítulo I:

Traces to nowhere. Descifrando lo lynchiano



1. Estado del arte

El Diccionario de Inglés de Oxford (2018) define lo lynchiano como una “característica, reminiscente o imitativa de las películas o trabajo televisivo de David Lynch. (Él) es conocido por yuxtaponer elementos surrealistas o siniestros con ambientes cotidianos y mundanos, y por usar imágenes visuales convincentes para enfatizar una cualidad onírica de misterio o amenaza.”¹ Precisamente, respecto de su obra cinematográfica, es posible encontrar diversos artículos que refieren esta característica tan particular y que la academia inglesa ha decidido adjetivar. Por un lado, la bibliografía aborda su material desde una perspectiva más estética, tendiendo a enfocarse en los planos, la fotografía, utilización de luces y colores, entre otros elementos simbólicos propios del director. Por otro lado, nos encontramos una serie de ensayos que se proponen analizar la complejidad narrativa de sus películas, llegando a la conclusión que ya conocemos sobre la existencia de un argumento lineal que se mezcla con otro alternativo del cual el espectador es responsable de suponer, construyendo deliberadamente una historia que ofrece distintas fuentes de satisfacción. En *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio* (2006), Slavoj Žižek dedica un capítulo a *Lost Highway*, película de 1997 sobre la cual realiza una lectura lacaniana desde el psicoanálisis como forma para definir el método cinematográfico de Lynch, este es, jugar con las múltiples narrativas y provocar en el espectador un enfrentamiento entre estas, llegando a incluso otorgarle mayor énfasis a la narrativa alternativa. Es así como la bibliografía sugiere que el cine

¹ Traducción propia

de David Lynch presenta una dimensión oculta que va más allá de lo narrativo (y que Žižek llama síntoma), que se expresa como motivos y/o tópicos que persisten en sus distintas obras.

En la misma línea, Ángel Román en su ensayo titulado “El infierno que baila conmigo” (2005), desmenuza lo siniestro de sus películas, haciendo un repaso autobiográfico del autor y de cómo su experiencia se refleja en sus obras. Ciertamente, sobre la vida de Lynch encontramos muchas fuentes que siguen sus orígenes, ya sean artículos, ensayos y audiovisuales. *David Lynch: The Art Life* (2016) es un documental que sigue su trayectoria y formación como artista, mostrando sus aprendizajes que nacen desde lo pictórico y que impulsaron su carrera cinematográfica, demostrando que existe una fusión entre la ficción y su propia realidad como individuo. Estos relatos experienciales (que son narrados por el propio Lynch), permiten develar la intriga que se apodera de su imagen.

Así, podemos observar que existen un sinnúmero de textos que abordan la obra del autor desde una vereda artística, y que todos los esfuerzos se concentran en otorgarle explicación a sus historias, hecho que el propio director reniega y sabotea. Debido a esto, es necesario adoptar nuevas perspectivas que no solo se enfoquen en encontrar significados, más bien, hay que destacar aquellos elementos más importantes que permitan valorar la importancia de su cine, de sus relatos y personajes que sirven de inspiración para nuevas formas narrativas y cinematográficas. A partir de ello, consideramos relevante destacar la serie *Twin Peaks* (1990-1991), tanto por su relevancia en la cultura pop como por marcar un

precedente en la forma de hacer televisión, y abordarla desde el modelo literario policial hace posible derribar aquellos estereotipos con los que, tanto la pantalla grande como la pantalla chica, deben cargar.

Twin Peaks (1990-1991) es, sin duda, una obra a destacar debido al impacto que generó en la década de los noventa, instaurando un estilo narrativo que ha sido replicado hasta la actualidad en la escena de las series de televisión, siendo un elemento referencial para el género policial. Los descubrimientos de indicios pasan a formar parte, además, del rol de los espectadores, lo que permite una identificación mucho más cercana con el personaje de Dale Cooper, que al mismo tiempo evidencia un cambio a través del tiempo, ya sea en las figuras canónicas del género, como en el papel que desempeña la audiencia. Pese a tratarse de una serie de televisión, su argumento y los modos de narración utilizados permiten acercar el producto a una obra cinematográfica, hecho que solo ha podido ser logrado por Lynch en una época en donde se fabricaba una televisión mucho más sencilla. Precisamente, lo que se espera de este trabajo es poder descifrar aquellos elementos particularmente llamativos de la composición de la serie (y que la configuran como una obra cinematográfica), a partir de la utilización de recursos narrativos literarios cercanos, por un lado, al género policial al cual pertenece la historia, y por otro, al género del soap opera o serial televisivo del que forma parte.

El soap opera se origina a fines del siglo XIX en Europa y Estados Unidos, donde empresas de jabón financiaron seriales dramáticas (de allí su nombre) que fueron difundidas por radio y dirigidas a un público mayoritariamente femenino,

hecho que, posteriormente, se expandió a la televisión, abarcando mayor audiencia. Estas historias poseen una narrativa abierta, es decir, presentan diversas tramas simultáneas que se entrecruzan (o no) y producen nuevos desarrollos que suelen estar cargados de suspenso. El serial televisivo se caracteriza por tratar temas ligados a la vida en comunidad, esto es: la familia, las relaciones personales y sexuales, los conflictos, etc., elementos que son intervenidos por la interacción entre ellos y un espacio físico determinado. Cabe destacar que el argumento no posee un final premeditado, puesto que su desenlace está sujeto a la popularidad de la audiencia, de allí que cada entrega no es autoconclusiva.

Si revisamos cada uno de los elementos característicos del soap opera, es posible encontrar varias similitudes con *Twin Peaks* (1990-1991). Estamos en presencia de un argumento principal (¿quién mató a Laura Palmer?) que se entrecruza con otras diversas líneas narrativas de arcos más cortos (historias de amor, tráfico de drogas, prostitución, la lucha por el aserradero, etc.) que suceden dentro de un mismo espacio (el pueblo). De esta forma, se mantienen los rasgos principales del género y Lynch está consciente de ello, al punto de incluir en el universo de la serie su propia telenovela: “Invitation to Love”, cuya particular introducción podemos ver en varios capítulos de la serie y que, de cierta forma, parodia paralelamente la vida de los habitantes de Twin Peaks. Justamente, la incursión de esta telenovela ficticia dentro de la serie refleja la importancia que la televisión tenía para la vida de las personas de la época, de allí la preponderancia del soap opera por tratar temas relevantes para la sociedad.

Finalmente, consideramos también necesario efectuar una revisión respecto de la técnica del montaje como forma de corte en la narrativa, particularmente en un argumento, donde la concentración de los personajes y sus historias se encuentra en constante cambio. De esta manera, mediante este mecanismo, es posible obtener “una experiencia análoga a la creada por la literatura, con todos sus rasgos expresivos y recursos narrativos” (Ayala, 2007: 5).

2. Situación del autor y obra

David Lynch no solo destaca como director dentro de la esfera cinematográfica, sino también como actor de sus propias películas y series, como guionista y productor. De igual forma, se considera como un artista integral, debido a su trabajo en la pintura, la música, la fotografía y el diseño. Gran parte de su obra se inspiró en grandes artistas como Ingmar Bergman y en los movimientos del dadaísmo y el surrealismo, hecho que se refleja en cada uno de sus trabajos que mezclan lo cotidiano con lo onírico.

Desde su infancia demostró pasión por lo artístico, un hecho que quiso ser ocultado y frenado por su padre y madre ante sus primeras manifestaciones creativas. Tal como se muestra en el documental *David Lynch: The Art Life* (2016), Lynch jamás tuvo interés por los estudios, señalando que lo único que le importaba era lo que pasaba fuera de la escuela, la gente y las amistades, las fiestas con bailes lentos, los grandes amores y los sueños. En 1966 se muda a Filadelfia, Pensilvania, donde

asiste al Pennsylvania Academy of Fine Arts (PAFA), dedicándose principalmente a la creación de obras plásticas. Sin embargo, allí comenzó sus primeros pasos como cineasta inspirados por el deseo de satisfacer una necesidad personal de otorgar movimiento a las pinturas; a partir de esto, el mismo año realiza su primer cortometraje titulado *Six Men Getting Sick* que consta de una serie de dibujos de su autoría que reflejan a seis personas enfermas de las cuales emanan llamas de sus cabezas, lo que le permitió acceder a su primer reconocimiento como ganador del certamen anual organizado por la Academia. En 1968 rodó *The Alphabet*, un nuevo cortometraje con evidentes tintes surrealistas que realizó en conjunto con Peggy Lynch, su esposa de aquel entonces con la que tuvo su primera hija, Jennifer.

Sus primeros cortometrajes fueron la motivación principal para que David, ya a partir de 1970, se dedicara por completo al cine. En 1971 se mudó a Los Ángeles para asistir al American Film Institute Conservatory, cuya institución lo financió con 10.000 dólares con los que comenzó a rodar su primer largometraje titulado *Eraserhead*, estrenado recién en 1977, debido a la falta de recursos. Protagonizado por Jack Nance (con quién volvería a trabajar en posteriores películas y en *Twin Peaks (1990-1991)*), se encuentra filmada en blanco y negro a modo de acentuar lo grotesco y onírico de su historia. El personaje principal, Henry Spencer, un trabajador de una imprenta, recibe la noticia de que su ex pareja, Mary X (interpretada por Charlotte Stewart), ha dado a luz a un grotesco ser, por lo que se ve en la obligación de contraer matrimonio y hacerse cargo de esta anormal criatura. Esta película, según Lynch, corresponde a una especie de biografía de sus primeros días en Filadelfia,

representando su vida como estudiante, los miedos ante la paternidad y aquellas experiencias que sin duda marcaron su carrera como artista.

En 1980 realiza *The Elephant Man*, basada en la historia real de Joseph Merrick, un hombre que vivió en Londres en el siglo XIX y que sufre de una malformación física. Es considerada una de las películas más convencionales respecto de su narración y cuenta con la participación de Antony Hopkins y John Hurt, con la cual logró su primera nominación a los premios Oscar en la categoría de Mejor Dirección y Mejor Guión Adaptado. Posteriormente, en 1984 se aventura a dirigir una adaptación de la novela de ciencia ficción *Dune* de Frank Herbert, la cual se esperaba que fuese una especie de *Star Wars*, sin embargo, no pudo igualar su éxito, generando enormes pérdidas para la productora. En 1986 retoma su éxito con la película *Blue Velvet*, protagonizada por Kyle MacLachlan, Isabella Rossellini, Dennis Hopper y Laura Dern, la cual fue considerada la mejor cinta del año. De la misma forma, con esta obra, Lynch logró alcanzar la fama a nivel internacional al lograr su segunda nominación a los premios Oscar como Mejor Director.

Posteriormente, en 1990 realiza una nueva adaptación, esta vez de la novela *Wild at Heart* de Barry Gifford, interpretada por Nicolas Cage y Laura Dern. Se encuentra rodada en formato “road movie”, en que el argumento se desarrolla a lo largo de un viaje en la carretera. Luego, en 1997 retoma sus narraciones complejas no lineales con *Lost Highway*, que cuenta con Bill Pullman, Patricia Arquette y Balthazar Getty en sus roles protagónicos. Corresponde a un thriller psicológico que toma elementos propios del cine negro, policíaco y surrealista para plasmarlos en el

argumento. Luego, sorprende a la crítica y a los fans al realizar *The Straight Story* en 1997, una película biográfica producida por la compañía cinematográfica de Disney, logrando una nominación a la Palma de Oro, dos a los Globos de Oro, y una a los Oscar con el papel de Richard Farnsworth.

Retomando los elementos del “cine noir”, Lynch estrena en el 2001 la película *Mulholland Drive*, protagonizada por Naomi Watts, Laura Harring y Justin Theroux. Esta historia fue concebida originalmente en 1999 como piloto para una futura serie de televisión, sin embargo el trabajo de Lynch de cierta forma espantó a los ejecutivos, quienes cancelaron el proyecto. Este thriller psicológico se caracteriza por presentar una serie de acontecimientos que resultan ser abiertos a la interpretación, lo que genera bastantes dudas en la audiencia respecto de qué es lo que inicialmente el director quiso decir (materia a la que el director se niega a explicar hasta el día de hoy). Finalmente, en el año 2006 realiza su último largometraje (hasta la fecha) *Inland Empire*, que cuenta en su reparto con Laura Dern, Jeremy Irons, Justin Theroux y Harry Dean Stanton, entre otros/as. Esta película cuenta con distintos niveles argumentales que se entremezclan sin lógica alguna, además de poseer bastantes planos ligados al expresionismo y efectos especiales utilizados a modo grotesco como señal de provocación.

Como hemos podido apreciar, el trabajo de David Lynch en el cine implica una serie de argumentos que presentan un mismo fin: utilizar elementos metafóricos y un entramado de historias atemporales mediante las cuales exhibir lo más oscuro del

ser humano, todo esto sumado a la formación artística surrealista del director que otorga una visión mucho más bella y compleja de la pieza cinematográfica.

Sin embargo, como ya hemos dicho anteriormente, el trabajo de este director norteamericano va mucho más allá del formato de la gran pantalla, atendiendo también su estilo a la pantalla chica. Es así como a fines de los años 80, David se aventura y adentra en el mundo de la televisión al decidir colaborar con Mark Frost en la serie de televisión *Twin Peaks* (1990-1991), sobre una pequeña localidad de Washington en la que ocurren extraños sucesos a partir del asesinato de la joven Laura Palmer. Es allí donde comienza a tomar fuerza el género policial, el misterio, el suspenso. Llega a la localidad el agente especial del FBI Dale Cooper, quien será el encargado de llevar a cabo la investigación de este asesinato que, no solo no se resuelve, sino que genera más preguntas. De esta forma, el género del soap opera comienza a tomar un nuevo rumbo. Originalmente se plantea como un formato televisivo con modalidad de folletín, que mediante entregas periódicas va desarrollando el argumento. Así, los episodios no tienen una unidad argumental por sí solos, sino que presentan la historia y la dejan de manera “abierta” como una forma de enganchar a los espectadores a la trama. Además de ello, no presenta un calendario fijo, sino que se van dando las entregas a medida que se va demostrando el éxito.

Capítulo II:

The path to the Black Lodge. Conceptualizaciones teóricas



1. Hacia una definición del género policial

1.1 Sobre los géneros.

Adentrarnos en materias de géneros literarios es bastante complejo, puesto que no existe un total consenso sobre estos y los límites entre género y subgénero son algo difusos. En lo que sí estamos de acuerdo es que existen estas entidades, llamadas por los formalistas rusos textos o especies de textos, que se conforman a partir de un conjunto de combinaciones y reglas previamente instauradas. Estas reglas suceden cuando se “halla en una obra anterior un modelo estructural para su propia creación” (Lázaro Carreter, 1979: 116), generándose un canon de textos que permite agruparlos según sus características y denominaciones.

Pese a que nos referimos a los géneros literarios como conceptos instaurados, es inevitable reconocer que estos también evolucionan, provocando esos límites difusos a los cuales referimos al comienzo. Para Iván Martín Cerezo (2006), los géneros son “entidad(es) en continuo proceso de evolución” y se conforman como “modelos dinámicos y abiertos – que están – sujetos a cambios en su seno y a intercambios con otros modelos, incorporando nuevas reglas anteriormente no existentes, suprimiendo otras y adoptando reglas de otros géneros” (p. 18). Con esto queda en evidencia que pueden sumarse nuevas reglas como también restarse, y que la evolución de un género no solo sucede a partir del canon literario, sino también de lo conformado en el medio artístico y social y, obviamente, por el escritor. En este mismo marco, el autor no solo distingue a lo policíaco como un género, sino que

también apunta a la existencia de una poética del relato policiaco, es decir, una teoría interna que se ocupe de esta clase de literatura, entendiendo que son obras que se mueven dentro de lo literario y que dan lugar a la reflexión, permitiendo revelar aquellos “mecanismos de creación literaria” que posee por sí mismo y en común con otros géneros. El reconocimiento de una poética del relato policial permite acceder a una teoría de lo policiaco que se ocupe de las diversas categorías de relatos, de la evolución histórica y de su configuración, además de plasmar la existencia concreta del relato policiaco, tanto en lo teórico como en lo crítico.

Por otro lado, si afinamos la mirada y tenemos en cuenta lo que Goethe llamó géneros naturales, nos encontramos con categorías históricas como la lírica, la épica, la narrativa y la dramática, las cuales son análogas a los géneros teóricos reconocidos por Todorov, conformándose a partir de “fenómenos históricos y socioculturales” y admitiendo “variaciones originadas por sistema literario” (Martín Cerezo, 2006: 20). De esta manera, armamos un panorama que permite definir con mayor precisión la categoría genérica a la cual queremos llegar, la que suele tratarse mayormente de un subgénero², ya que “depende de los factores semánticos, pragmáticos, estilísticos o formales” (García Berrio, 1989: 457) y tienden a cumplir una función temática que está en constante evolución a partir del sistema literario, canónico e histórico en el que se encuentre.

A partir de lo anterior, es posible referirnos derechamente al género policial que, por un lado, contiene a la novela como género histórico, y por otro, a lo

² El uso de este concepto no es peyorativo, al menos para nosotros.

policíaco como subgénero, que sucede a partir de una acción (consistente en el crimen) y su respectivo proceso de investigación. Asimismo, reúne ciertos criterios que, de acuerdo a René Wellek y Austin Warren (1993), permiten su clasificación, como es la presencia de un tema (que puede ser limitado o continuo), y de un “repertorio recurrente de artificios”, es decir, de mecanismos que orientan estéticamente la actitud del lector, cuyo papel es fundamental en la resolución del enigma.

1.2. El género negro: el origen de un canon.

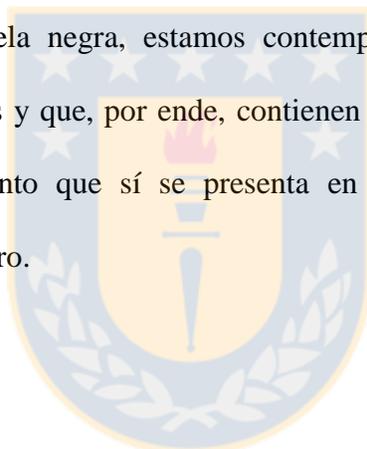
Al hablar del género negro, es inevitable pensar en la enorme cantidad de literatura policial, criminal o de misterio que actualmente se está produciendo y en los millones de lectores que lo prefieren, incluso a nivel latinoamericano. Este género ha tenido una excelente recepción en las personas, quienes a diario la consumen en literatura, cine y televisión en sus distintos formatos. Sin embargo, existe aún una piedra de tope para la consolidación de este género literario, y esta radica, justamente, en el concepto de “consumo”. La producción masiva de literatura negra, sumado al gran conjunto de seguidores de los diversos estilos que engloba, implican que sea considerada como una forma de literatura “menor”. Debido a esto, Mempo Giardinelli (2013) señala que lo policíaco tiende a estar “condenado, más allá de la masividad de sus cultores, a ser un ‘subgénero’, una especie de hijo ilegítimo de la literatura ‘seria’” (p. 15). En otras palabras, la literatura negra es considerada, a modo general, como “paraliteratura”, es decir, literatura de masas.

Sin embargo, Javier Coma en su libro *La novela negra* (1980), considerado como la primera historia específica de la novela negra latinoamericana, distingue al género negro de la “paraliteratura policial”, entendiendo esta última como aquella que solo se dedica a entretener mediante el uso de enigmas. Precisamente, los enigmas son aquellas motivaciones que suceden a partir de un crimen, tomando en cuenta los instrumentos y procedimientos empleados para dar lugar al descubrimiento, ya sea del autor del crimen o del crimen en sí mismo. Esta distinción permite comprender al género como una forma de graficar una sociedad que evoluciona constantemente, hecho que se explica con sus propios orígenes históricos.

El género negro es una modalidad narrativa que surge en Estados Unidos durante fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, con mayor auge en los años 20, una época marcada por la crisis económica de la Primera Guerra Mundial y, posteriormente, la Gran Depresión, cuyos efectos desataron el miedo, la inseguridad y violencia en la sociedad, hechos que le permitieron al género desarrollar “un enfoque realista y sociopolítico de la contemporánea temática del crimen” (Coma, 1980). Ciertamente, este enfoque admite que su lenguaje sea más simple, donde abunden las descripciones de los ambientes, conformando una suerte de radiografía social que pone especial atención en los espacios marginales y los aspectos más violentos de la sociedad. Se utiliza el concepto “negro” para referirse a una clase de literatura que devela lo más sórdido y oculto de las sociedades, de allí que sus narraciones contengan crimen, suspenso y misterio (Giardinelli, 2013: 17).

No es fácil caracterizar a este género. Para Piglia (1979), esta dificultad radica en los difusos límites que posee, ya que es de un carácter híbrido que admite una diversidad de relatos, por lo que resulta más apropiado analizarlos desde el punto de vista del enigma, más que como una narración clásica (como se cita en Giardinelli, 2013:17). Obviamente, la presencia del enigma no es un elemento definitorio, pero sí fundamental para el desarrollo de la intriga, lo que sumado al realismo permite definir con mayor claridad sus dimensiones. Debido a esto, es necesario realizar ciertas aclaraciones conceptuales respecto de lo que engloba el género negro.

Al hablar de novela negra, estamos contemplando aquellos relatos que se centran en los criminales y que, por ende, contienen asesinatos, pero no así la etapa de investigación, elemento que sí se presenta en la novela policial, de allí su característica de subgénero.



1.3 La novela policial.

Lo policiaco nace de una suerte de necesidad para expresar y simbolizar aquellas dudas existenciales sobre la vida, la muerte y los problemas sociales que abundan en su contexto histórico, de allí su constante adaptación y cambio, el cual se adscribe a las nuevas formas de concebir la realidad. Para caracterizar el género policiaco, específicamente la novela policial, nos remitiremos a las palabras de Giardinelli (2013), quien realiza una primera clasificación que la divide en dos ramas. Primero, la llamada novela enigma o novela-problema, correspondiente a los textos

clásicos en los que “la trama consiste en descubrir a un criminal que se esfuma en el espacio”, por lo que el misterio se centra en quien ha cometido el crimen. Así, el proceso de investigación es sumamente importante y se da, mayormente, en espacios cerrados, en donde el relato es temporalmente lineal, con énfasis en el diálogo y con irrupciones de *flashbacks* que orientan al lector o lectora en el proceso deductivo y, por ende, en el descubrimiento del criminal. Segundo, está la “novela de acción y suspenso” conocida también como “*hard-boiled*”, que se define “por la dureza del texto y de los personajes, así como por la brutalidad y descarnado realismo” (p. 29). Así, esta clasificación nos permite concebir dos grandes clases de novela criminal, una de recursos ingeniosos y otra que se ocupa de la vida real.

Esta clasificación aparece a partir de los propósitos y mecanismos que posee un texto considerado preliminarmente policial, elementos que tienden a ser fijos en la identificación del género. Debido a esto, diversos autores, entre ellos Umberto Eco, consideran al género policiaco estructuralmente cerrado, ya que depende exclusivamente de un crimen y su resolución, abriendo otras posibilidades que caracterizan intrínsecamente al género, como es la investigación y el investigador. Precisamente, la estructura de la novela policiaca exhibe la presencia de un detective que busca resolver el enigma del crimen, el nudo que implica el proceso de investigación, y el desenlace, en donde el investigador resuelve el enigma y captura al criminal. Sin embargo, para Martín Cerezo (2006), esta clase de novela sí posee un grado de flexibilidad posible de romper gracias a la “lectura participativa”, es decir, la incursión del lector como contribuyente en el desarrollo de la historia y, por ende, en

el descubrimiento del crimen³. Aunque parezca paradójica la coexistencia de una rigidez estructural y de una adaptabilidad al medio (tanto sincrónica, por sus breves modificaciones en la forma, como diacrónica, por los cambios históricos y contextuales) ambas posibilidades se explican a partir de la evolución constante del género, que permite también la existencia de aquellas numerosas subcategorías que nacen de él, y de su enorme popularidad que admite la vinculación del lector con el texto de una manera mucho más activa.

Si bien, los comienzos de este género se dieron a través de revistas y publicaciones de consumo popular, su consolidación como género literario sucedió a partir del surgimiento de autores relevantes en el medio. Existe un consenso en que uno de los grandes exponentes es Edgar Allan Poe (1809-1849), autor de numerosos cuentos de horror y detectivescos, siendo “Los asesinatos de la calle Morgue” (1841) el primer relato con un crimen como tópico central y que recurre al lector como revelador por medio del método deductivo. Otro nombre que suena en los orígenes del género es el de Arthur Conan Doyle (1859-1930), creador de uno de los detectives más famosos de la ficción, Sherlock Holmes, donde también el método deductivo es fundamental para la resolución de crímenes. De esta manera, ya comienza a armarse una escuela de habla inglesa de lo policial, escena que instalará los principios del

³ El lector, en muchos casos, asume la mirada y la lógica del investigador, por lo tanto, él también se moviliza a encontrar al autor del crimen.

canon literario que servirán como precedentes para la conformación de otras escuelas del género y como inspiración para las nuevas generaciones.⁴

1.4. El detective

Es importante comprender que la resolución de enigmas no es un elemento definitorio del género, ya que es necesario contar además con otros recursos literarios que permitan su configuración. Uno de esos recursos radica en la figura del detective, quien será el encargado de llevar a cabo una investigación para identificar al culpable y resolver el misterio, para la restauración del orden. Esta última parte la ponemos en duda, puesto que es un hecho que sucede a raíz de la necesidad de otorgarle un carácter moralizante al género policial, donde se da esta lucha constante entre “el bien” y “el mal”, mediante el cumplimiento de la ley que es necesaria para retornar al “estado natural” de las cosas. Por suerte, este es una característica que ha ido perdiendo fuerza en el discurso del género, cambio que sucede, precisamente, gracias a la evolución del personaje del detective.

Auguste Dupin, Miss Marple, Hércules Poirot, Padre J. Brown, entre otros. Si tomamos como referentes a estos personajes, nos encontramos con el arquetipo de héroe detectivesco que, cabe mencionar, ha recibido bastantes influencias de las

⁴ En la escuela inglesa: William Wilkie Collins, Agatha Christie, G.K. Chesterton, nos entregaron relatos policíacos de carácter intelectual, es decir, que supusieran un desafío intelectual superior para la resolución de crímenes. En la escuela norteamericana: Erle Stanley Gardner, Dashiell Hammett, Raymond Chandler. Ellos demostraron la crudeza del crimen en su contexto social donde se despliega, además, una crítica a la moral y las costumbres americanas.

novelas del “salvaje Oeste”. Es así como los detectives suelen ser individuos astutos, generalmente acompañados de un amigo que ayuda a enaltecer y destacar al investigador, poseen un fuerte desarrollo deductivo que, de manera casi perfecta, logra superar las adversidades con una inteligencia superior notable (Giardinelli, 2013). Esta clase de arquetipo deriva de los orígenes del género, cuya función radicaba en una “narrativa de entretenimiento que respondía a una decisión literaria un tanto aristocrática, lúdica y de desafío a la inteligencia del lector” (Giardinelli, 2013:71), todo ello, teniendo en consideración el contexto de producción, en donde predomina la sociedad burguesa y el desarrollo urbano, y que explica, además, la enorme popularidad de estos relatos.

La presencia del crimen simboliza una fisura en el sistema social, por ende, el detective es quien repara esa fisura y reestablece el orden mediante la búsqueda de la verdad y la justicia. Por ello, se configura como “un individuo excepcional” que proviene “desde fuera”, es decir, que es totalmente extraño al crimen, siendo visto por la colectividad como un héroe. Teniendo como referente a los primeros textos de Poe, es posible extraer una referencia de cómo se instala esta imagen canónica original del investigador. Así, encontramos a detectives que suelen pertenecer a familias ilustres (considerando la época) y que cuentan con ciertas características ideales: observación, deducción, inteligencia, astucia y honradez (Martin Cerezo, 2006). De la misma forma, el detective suele perseguir una metodología bastante precisa en la que predomina, por sobre todo, el racionalismo como forma de resolución del enigma, hecho que, en palabras de Cerezo, denota una concepción de la realidad “conforme al

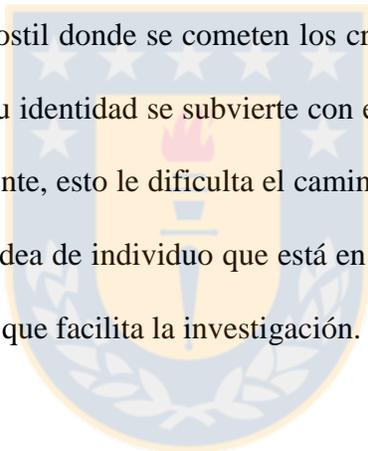
esquema mental que el investigador se ha formado” a partir de la lógica y el método deductivo, todo ello centrado en revelar al causante del crimen. Es por esto que el método empleado por el detective implica develar aquella lógica implícita que resulta de una serie de hechos que no parecen tener relación alguna, por lo que se generan una serie de deducciones con el propósito de llegar a descubrir “la verdad”.

El texto policial se configura como un puzzle. La primera pieza clave la pone el crimen, que es el punto de partida sobre el cual se conforman las otras piezas que deben ser acopladas perfectamente por el investigador. Él es quien las une, las mueve, les da sentido, lo que muchas veces lo lleva a encontrarse con dificultades que parecen no llegar a una resolución, teniendo que volver, comenzar de cero y buscar otros caminos; de esto se trata el proceso de investigación.

Borges plantea que el detective es la “reduplicación circunstancial del lector” (como se cita en Parodi, 1999:2), en donde ambos recorren un camino intelectual que los lleva a descubrir al causante del crimen. De igual manera, el texto es una trampa para ellos que suele presentar dos caminos: uno falso que tiende a confundir la razón mediante el uso de la intriga (y que representa de alguna forma al enigma), y otro real que es secreto y se revela al final. El relato va jugando de tal manera que engaña al investigador con artificios, pero también lo utiliza para engañar al lector, ya que el detective cuenta una historia lineal “hacia adelante”, siguiendo el orden de los hechos, pero también lo obliga a reconstruir la situación “hacia atrás” (Parodi, 1999:4).

En un género como es el policial, que evoluciona constantemente, también lo hace consigo el detective, que nace en primera instancia como un sujeto superior en inteligencia que posee una lógica imbatible de la cual nadie se atreve a dudar e interrumpir. Sobre él recae la protección de la ley y la vida (principalmente burguesas) de la sociedad, por lo que suele ser incorruptible.

En una etapa que va en sintonía con el surgimiento de la novela enigma, es el nacimiento del “investigador perdido” que rompe con la estabilidad que presenta el “detective omnipotente” como sujeto idealizado de los comienzos del género. Este es parte de la sociedad hostil donde se cometen los crímenes, por lo que su actuar es mucho más subjetivo y su identidad se subvierte con el medio hasta en algunos casos dividirse y, por consiguiente, esto le dificulta el camino para llegar a la verdad, hecho que se contrapone a esa idea de individuo que está en sintonía con la ley y que posee una inteligencia suprema que facilita la investigación.



2. La novela metafísica/detectivesca

El poder de la evolución de los géneros al cual nos hemos referido anteriormente implica el adaptar la literatura al mundo contemporáneo, el cual se caracteriza por la fragmentación de lo conocido producto de las diferentes influencias artísticas, sociales y culturales a las cuales se encuentra expuesto. De igual manera, los conceptos ya no pueden ser absolutistas, debido a esto, los parámetros tradicionales del género policial tienden a caer y nos encontramos con nuevas formas de relatos que, si bien comparten ciertas características, también rompen con otras. Así, nos encontramos con lo que podría denominarse como la “novela policiaca posmoderna”, que consiste en aquellos relatos policiales que escapan del esquema canónico del género (señalado en los apartados anteriores) y que cumplen con ciertos rasgos pertenecientes a la “novela antidetectivesca” o “detectivesca/metafísica”.

Por un lado, la novela antidetectivesca es definida por Stefano Tani (1984) como aquella que se caracteriza por la mentalidad posmoderna, es decir, una novela de detectives que (supuestamente) debe cumplir con las expectativas de los lectores pero que se convierte en un medio ideal que, al mismo tiempo, las frustra, sustituyendo al detective como un personaje central que admite caóticamente al misterio y a la no-resolución. Por otro lado, la novela metafísica/detectivesca surge a partir del término utilizado por las autoras Patricia Merivale y Susan Elizabeth Sweeney, quienes la definen como “un texto que parodia o subvierte las convenciones de las historias de detectives tradicionales –tales como la solución o cierre de la trama y el papel del detective como sustituto del lector- con el propósito de hacer preguntas

que trascienden los simples enigmas de la trama de misterio y se preocupan por incógnitas pertinentes al ser y al saber” (trad. Flórez, 2010: 41). Ambas definiciones permiten referirnos a una nueva forma de novela policial que se aleja de las estructuras impuestas por la noción tradicional del género y que se adapta completamente a los esquemas y fenómenos posmodernos de esta clase de literatura.

Las características de la novela metafísica/detectivesca radican, primeramente, en la ausencia de un desenlace que satisfaga la pregunta inicial (¿quién?) y que no provee la resolución del crimen y la restauración del orden natural de las cosas y, segundo, en la imagen de un detective que escapa de todo marco distintivo que lo caracteriza, que no se ocupa de la lógica de los hechos, sino de plantear nuevas preguntas que van más allá de lo que remite al misterio en sí mismo (Flórez, 2010). La subversión de estos factores sucede, principalmente, por la necesidad de representar aquellos vacíos que deja el mundo actual donde no existe una absoluta respuesta y comprobación para todo, por lo que es necesario realizar una suerte de revelación, en el sentido de negarse a “complacer las expectativas de causalidad y racionamiento lógico del lector de novelas policíacas clásicas” en que impera el método deductivo y todo se reduce a causa-efecto (Tani, 1984).

Como podemos ver, esta clase de novelas se niega a uno de los fundamentos más importantes del relato clásico policial, que es la resolución del enigma, para enfocarse en temas mucho más trascendentales y propios de lo contemporáneo, además de generar preguntas de carácter epistemológicas y ontológicas, más que dar respuesta a lo material. Porque si en los comienzos los esfuerzos del género eran por

resolver el enigma de la muerte, hoy se ocupa de resolver los enigmas de la vida, aquellos que nacen desde el autoconocimiento del ser. Por ello, los nuevos relatos nos presentan personajes con dificultad por acceder (y aceptar) al mundo real, y cuya identidad es vulnerable al cambio. Obviamente, lo detectivesco/metafísico no descuida otros elementos característicos de la fórmula como es la existencia del crimen, sin embargo este no es un hecho que concentra todas las fuerzas del relato, más bien las desplaza hacia otros planos, por lo que se juega bastante con diversos mecanismos literarios y otros temas que subyacen a la trama principal.

Las historias metafísica/detectivescas se enfocan, primordialmente, en el trabajo con el lenguaje y la narrativa, la exploración más allá de los límites del género y de cómo ocurre la intertextualidad en el arte de la lectura. Por lo mismo, estos textos son vistos por los críticos como un reto, hecho que permite reposicionar su estatus como género dentro del mundo literario. Se caracterizan por la personificación de un detective derrotado; la descripción de un mundo/espacio/texto laberíntico en el que abunda la ambigüedad y el misterio; la pérdida o intercambio de identidad; la falta de cierre de la investigación, es decir, un laberinto sin salida. La derrota del detective sucede por la imposibilidad de resolver el crimen, de identificar al individuo responsable, de resolver el misterio, por consiguiente, lo lleva a cuestionarse a sí mismo, cuestionar a otros, cuestionar a la propia muerte. Porque la falla significa la falta de cierre del enigma, y por ende, del texto.

3. Lenguaje cinematográfico

3.1 El montaje

Para plasmar la visión del artista, el trabajo del montaje es fundamental. Básicamente, nos enfrentamos a la narración en sí misma, y la forma en que fluyen y se disponen las escenas permite expresar la idea que el director quiere transmitir. El éxito del montaje se verá en la continuidad, es decir, en la medida en que como espectadores distingamos una historia y nos adentremos en ella, es por ello que su papel en la manipulación del tiempo narrativo es esencial y lo distingue de cualquier otra obra artística. Su propósito es dirigir la atención del público, es decir, manipular la percepción que se tenga de acuerdo al efecto que el director desee conseguir, hecho que se logra en conjunto con otros elementos audiovisuales del film: iluminación, música, efectos de sonidos, entre otros, de allí que este sea el último paso en la composición de una obra cinematográfica.

Al hablar del rol del montaje en la manipulación del tiempo narrativo nos estamos refiriendo al ritmo de la película. La velocidad de la historia irá de acuerdo al mensaje que el director quiere comunicar, es por ello que va de la mano con los tipos de escenas y de cómo se juega con las emociones de cada una de ellas para provocar una determinada reacción en el espectador. Así, las escenas de acción son mucho más veloces que aquellas de misterio o de terror, en las cuales suele primar el silencio y la lentitud; lo mismo sucede con la longitud de los planos. Debido a esto, es posible reconocer la mano de un artista en la composición de las escenas (y por ende, del montaje), puesto que existen diversas maneras de cortar los planos que pueden seguir

un orden cronológico, manejar saltos temporales, acentuar el ritmo de la acción, o centrarse en dar tiempo a las emociones de sus personajes. Todas estas técnicas conforman un estilo cinematográfico que es fácil de distinguir, sobre todo en aquellos autores que ya conforman una carrera en el séptimo arte. En esta misma línea, podemos distinguir una forma clásica de hacer películas, en que toda la carga argumentativa se centra en desarrollar una problemática central sobre la que giran y actúan los diversos personajes, donde también el director concentra la gran parte de los recursos narrativos y visuales.

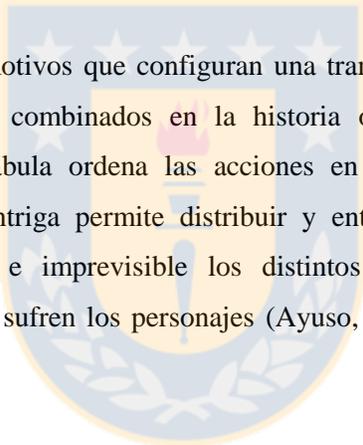
Francesco Casetti y Federico di Chio señalan que el cine es un lenguaje “que combina diversos tipos de significantes (imágenes, música, ruidos, palabras y texto) y diversos tipos de signos (índices, íconos y símbolos)”, por lo que es imposible inferir la existencia de un solo tipo de película (1991:73), es por ello que postulan la presencia de múltiples códigos y que concebirlos permitiría facilitar la comprensión del lenguaje audiovisual. Estos son: códigos visuales (fotografía, íconos, movimientos), códigos gráficos o lingüísticos (textos, títulos, subtítulos), códigos sonoros (música, sonidos, voces) y códigos sintácticos o de montaje. Cada uno de estos elementos le otorga un estilo al film y prestarles especial atención ayuda a comprender el mensaje.

En el caso de la televisión, la producción de ficción adquiere mayor complejidad en la utilización de recursos técnicos y artísticos que responden al crecimiento de su industria y de su audiencia. El formato de las series se diversifica para abarcar las diferentes preferencias de género y formato, al mismo tiempo que las

estructuras narrativas evolucionan y presentan una mejor calidad en el montaje que tiende a imitar el cinematográfico, y que se ve reflejada en los cortes y transición de escenas y sus diálogos.

3.2. La intriga

La palabra intriga proviene del latín *intrincare*, que alude a un “enredo” o “embrollo”, y es definida por el *Diccionario Akal de Términos Literarios* de la siguiente manera:



Conjunto de motivos que configuran una trama o nudo de una obra, intercalados y combinados en la historia o fábula de la misma. Mientras la fábula ordena las acciones en una relación causal o temporal, la intriga permite distribuir y entrelazar de una manera menos lógica e imprevisible los distintos conflictos, enredos o peripecias que sufren los personajes (Ayuso, García y Solano, 1997: 202).

La cita anterior nos revela que, en un argumento, la intriga funciona como un sentimiento de necesidad por conocer algo y que nace desde la incertidumbre del espectador o lector, quien va recibiendo pequeñas pistas pero no logra descifrar lo que ocurrirá en el desenlace de la historia. Así, “la intriga seduce al espectador, le introduce en el mundo de la ficción, y crea en él la expectativa de suspense que va creciendo a medida que se acerca el clímax de la obra”, causando inquietud y emoción por “adelantarse a los acontecimientos” (Ayuso, García y Solano, 1997:

202). El peligro inminente llena de tensión, por ende, invita a involucrarse con el argumento, más aun, con la emocionalidad de los personajes.

Existe una inevitable asociación de la intriga a ciertos géneros, tanto literarios como cinematográficos, destacando entre ellos el género negro, especialmente el policial o thriller, donde abunda el suspenso. Porque la lógica causal de los acontecimientos que sucede en una investigación da pie para ello, y es tarea del autor estimular constantemente al receptor, otorgándole pistas a lo largo del relato, especialmente en una película, en que el director aprovecha una serie de recursos estilísticos para alimentar y mantener la intriga.

Como revisamos en el punto anterior, existen diversos códigos que ayudan a la construcción de un lenguaje cinematográfico. De la misma manera, estos códigos aportan al desarrollo de la intriga. El sonido es uno de los recursos psicológicos fundamentales para influir en la respuesta del espectador tanto en ambiente como en música, que en conjunto crean una atmósfera que promueve la tensión y la ansiedad de que un determinado personaje reaccione como esperamos. Otro recurso importante de destacar es la elipsis que, por un lado, omite aquella información que no es un aporte relevante para el desarrollo del argumento y que se ejecuta en el montaje, y por otro, contribuye a generar más expectativas en el curso de la historia y, por ende, otorga mayor intriga.

Roland Barthes va más allá, y nos entrega la intriga de predestinación, una distinción que refiere a aquella que anuncia anticipadamente la conclusión de la

trama, sobre la cual se escribe el desarrollo y que solo viene a cobrar sentido al finalizar el relato. Esta puede ser explícita (presenta la resolución del conflicto al comienzo) o implícita (presenta el suceso central pero no sus causas). (Zavala, 1990: 88). Esta última tendrá un papel fundamental en la configuración del cine posmoderno y, sobre todo, en el cine de Lynch.

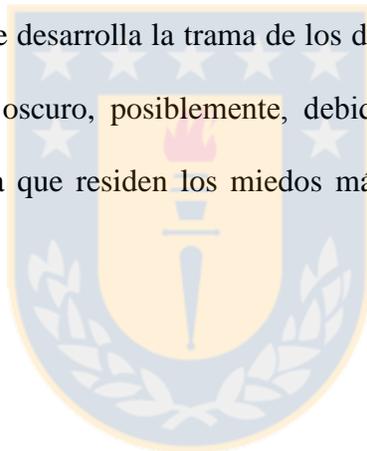
4. Las lechuzas no son lo que parecen

4.1 Twin Peaks

Si hablamos de subvertir modelos canónicos, es imposible no aludir al director de cine norteamericano David Lynch, el cual se caracteriza por contar sus historias a través de múltiples líneas argumentales que se enredan unas a otras y que provocan en el espectador un arduo trabajo por descifrar los significados de sus simbolismos, y por ende, el significado de lo que se está narrando. En cada una de sus películas, Lynch se empeña en trabajar con una serie de elementos metafóricos que se expresan con el propósito de unificar las distintas dimensiones temporales a las cuales alude, potenciando el ejercicio de ir mucho más allá de una interpretación literal de sus elementos. Esto es posible de evidenciar en las distintas obras que el director ha realizado, sin embargo, una de las más destacadas tanto en el cine como en la televisión (y a la cual pretendemos aludir en este trabajo) corresponde a la serie *Twin Peaks*, estrenada por ABC el 8 de abril de 1990, y escrita y dirigida por David Lynch y Mark Frost. Su primera temporada con 8 capítulos y la segunda con 22,

mantuvieron por dos años a la audiencia expectante de la trama, una historia cargada de misterio y expresiones surrealistas que destacan en su género: el soap opera o serial televisivo. Sumado a ello, el director decide estrenar una tercera temporada luego de 25 años, siendo en mayo del 2017 la fecha de estreno para *Twin Peaks: The Return* por la cadena Showtime, cuyos 18 capítulos han sido dirigidos en su totalidad por Lynch.

Como mencionamos anteriormente, la historia se centra en el asesinato de Laura Palmer y en la llegada del agente Dale Cooper al pueblo para investigar este crimen. Paralelamente, se desarrolla la trama de los demás habitantes del lugar y que descubren su lado más oscuro, posiblemente, debido al “descubrimiento” de una dimensión maligna en la que residen los miedos más ocultos de la gente de Twin Peaks.



4.2 Dale Cooper

The Autobiography of F.B.I. Special Agent Dale Cooper: My life, My tapes (1991)⁵ es una novela de ficción escrita por Scott Frost, el cual incluye una serie de recopilaciones de transcripciones de cintas de audios grabadas por el agente desde su infancia hasta la asignación del caso de Laura Palmer. En él, podemos rescatar datos sobre su familia, su infancia y exploración en el F.B.I.

⁵ Todas las citas de esta novela son de traducción propia.

El texto describe a Cooper como un sujeto metódico que, desde su niñez, tuvo intereses por resolver misterios. En la navidad de 1967, a los 13 años, recibió su primera grabadora como regalo de su padre, con la que trabajó en su primer caso: el robo de una bicicleta. Fue así como tuvo sus primeros acercamientos con la investigación, siguiendo a los sospechosos del hurto, grabando, y registrando cada una de las pistas que le permitiera llegar a los culpables. Desde muy pequeño manifestó atención por lo policial, siguiendo famosas series como *Hawaii Five-O* y *The Wild, Wild West*, además de leer clásicos como *El sabueso de los Baskerville* de Sherlock Holmes, a quien describía como “el detective más inteligente que nunca ha mentido” (Frost, 1991:13), de allí su intención por entrenar y convertirse en un agente del servicio secreto del F.B.I. Solía mostrar un respeto por las leyes, señalando que “se supone que siempre son lo correcto” (Frost, 1991:8), por lo que ingresar a la agencia de gobierno le pareció el lugar correcto para él, puesto que “nunca he roto ninguna ley” (Frost, 1991:17).

El trabajo de un detective es definido por Cooper como una forma de resolver misterios y combatir el crimen, además de proteger y salvar la vida de las personas, hecho que requiere de mucha preparación. En 1973 ingresó al Haverford College, que lo llevó posteriormente a cursar grados en antropología, derecho y psicología, para luego en 1977 ingresar al programa de entrenamiento del F.B.I. Allí conoció a Diane Evans, quien es su fiel compañera en cada una de las grabaciones. Sus primeros trabajos fueron meramente papeleo, hecho que calificó como “bastante inaceptable. Lo que necesito, lo que cualquier detective necesita, es un buen caso. Algo para

probarse a sí mismo hasta el límite” (Frost, 1991:170), sumado a que se encontraba “decepcionado de que no fui capaz de traer a alguien a la justicia en mi primer día” (Frost, 1991:110). No fue hasta 1978 que tuvo la primera asignación de un caso: investigar el secuestro de una pequeña de 8 años.

Como todo personaje de investigación, Dale tiene muchos modales extravagantes en su forma de ser y trabajar, tales como enseñar el pulgar cuando está satisfecho, mostrar sabiduría mediante refranes y un sentido de humor particular que se complementa con el gusto por el pastel de cereza y numerosas tazas de un buen café al día. Es un sujeto perspicaz, con una capacidad de observación implacable, aludiendo por sí mismo a que “la habilidad de rastrear una pista es fundamental para entender el mundo” (Frost, 1991:44). Esta visión material de las cosas lo llevó a declarar que no cree en Dios, “o al menos en uno que no esté activamente trabajando para mí” (Frost, 1991:45), de igual manera que “el reconocimiento de que el mal existe como una entidad fuera de nuestra comprensión de la vida no es un trabajo oficial del F.B.I.” (Frost, 1991:114), lo que evidencia la necesidad de fiarse en los hechos. Justo después de la muerte de su madre, tuvo un sueño en el que ella lo visitaba. Al despertar, tenía en sus manos un anillo que le pertenecía. Pese a que fue un hecho que lo remeció, inmediatamente lo descartó, puesto que “estas cosas no pasan, hay una explicación para esto así como lo hay para todo” (Frost, 1991:41). Esta misma vivencia con la muerte le provocó tal declaración: “debo admitir que mi experiencia de estos años pasados no se prestan a la creencia de que el bien pueda o

vaya a vencer al mal. Esta no es una visión pesimista, sino simplemente una observación o hechos de como los he experimentado.” (Frost, 1991:50).

Desde la perspectiva de este personaje, el crimen se puede dividir en tres categorías simples: los crímenes pasionales, aquellos para ganar, y los de locura. Para resolverlos, el primer paso es determinar a cuál de estas categorías pertenece. Los dos primeros son los más simples de identificar, ya que los motivos son claros, sin embargo, los crímenes de locura pertenecen a una materia más compleja, ya que en la locura no hay áreas grises, sino que representa una forma absoluta de verdad retorcida (Frost, 1991:105).

Alrededor de 1986, el agente especial tuvo un sueño en el que observaba la difícil situación del pueblo tibetano, en donde fue revelada para sí mismo la técnica deductiva del método tibetano. Desde allí, ya no fue el mismo. Este sueño lo conmovió de tal manera que obligó a replantearse su rol como sujeto e investigador, siendo esta técnica la base para formar su particular y poco convencional método de investigación que lo caracteriza.

La técnica deductiva es una investigación que el detective trabaja a partir de los escritos de un monje tibetano llamado Gumm (Frost, 1991:153) y parte desde la premisa de que no hay eventos aislados, puesto que todo está conectado. Allí entran en juego los sueños y las intuiciones como elementos reveladores de la realidad que vienen a romper con aquella concepción del investigador policial que todos conocemos y que el propio Cooper concebía: análisis de pruebas, métodos científicos

y racionalismo. Esto conlleva a su propia fragmentación como individuo, puesto que no niega la metodología exacta, al mismo tiempo que valora la importancia de la intuición como forma de acceder a lo que la razón ignora.

De esta manera, Dale lleva a cabo la investigación del asesinato de Laura Palmer alternando ambas metodologías, tanto racional como tibetana, al punto de predominar esta última, debido a que el detective se encuentra con una serie de hechos que, mediante la lógica, no tienen explicación, y que requieren de una mayor abstracción que su formación como agente del FBI no logra satisfacer por completo.



Capítulo III:

Zen, or the skill to catch a killer. Ressenitura del modelo policial



1. La fragmentación de lo policial

Twin Peaks (1990-1991) nos adentra en la vida de personajes típicos americanos que se desenvuelven de manera ingenua y cotidiana en su entorno, un pueblo de 5.201 habitantes⁶ ubicado a 20 km. al noroeste del estado de Washington y a 8 km. al sur de la frontera con Canadá. Al comienzo de cada capítulo, penetramos en el paisaje frío y montañoso de la mano de la música de Angelo Badalamenti, pasando por diversas imágenes del Aserradero Packard que funciona como la principal fuente laboral y económica del pueblo. En estos breves minutos, las escenas dispuestas aproximan al espectador a esta historia de una pequeña localidad maderera. Antes de introducir cualquier personaje o trama, el primer capítulo revela el cadáver gélido de Laura Palmer a orillas del río, provocando un quiebre inmediato en la tranquilidad local y dando inicio a esta historia policial: en Twin Peaks ha ocurrido un crimen.

Con la aparición del cadáver y la llegada del detective del FBI Dale Cooper, comienza el arco argumental principal que es encontrar al asesino. En cada capítulo, el agente especial da con diversas pistas que van develando el curso de la investigación y, al mismo tiempo, la vida oculta de Laura. Pero no es solo ella quien esconde cosas. El pueblo y sus habitantes disimulan algo siniestro que se contrasta con la vida familiar y en comunidad que se ve reflejada en la estética de la serie; ya mencionamos la música de Badalamenti que no solo acompaña la trama, sino que también aporta a la definición de la identidad de los personajes (la canción de Laura

⁶ Esta cifra corresponde a la entregada por David Lynch y Mark Frost en el guión original. En los créditos de la serie, podemos ver un cartel en la entrada del pueblo y que marca un total de 51.201 habitantes. Hay teorías que dicen que el cambio fue forzado por ABC, mientras que otras alegan error de producción, sin embargo, se desconoce la razón de la modificación.

Palmer, el baile de Audrey Horne son algunos de ellos), pero también destaca la paleta de colores tan propia de la televisión de los 90 y el uso de planos generales que otorgan la sensación de inmensidad del espacio. Esto último es importante de destacar, ya que en *Twin Peaks* (1990-1991) el pueblo es un personaje más, donde se contrasta lo humano y lo sobrenatural y, en cierta forma, produce un efecto oscuro en sus habitantes que, a partir de este crimen, comienzan a salir a la luz. La personificación del lugar admite que la conformación de sus distintos espacios sea tan característica, al punto de evocar ciertas sensaciones al situarnos en ellos. Ejemplo de lo anterior es el hogar de los Palmer, una verdadera casa de terror en la que habita el más terrible de los espíritus, que consume lentamente a Leland, atormenta en los sueños a Sarah y termina con la inocencia de Laura.

La utilización de los planos no solo apoya el desarrollo del argumento, también nos sitúa como espectadores en el universo de un soap opera. Muchas veces se catalogó a la serie como una especie de parodia a la telenovela americana, pese a que Lynch la describió como tal, y esto se debe precisamente al montaje y al uso de tópicos propios del género. En este sentido, la diversificación de tramas que se tejen alrededor de la vida de Laura alimenta el carácter dramático de la serie, y los personajes están cargados de particularidades que acentúan sus propias historias de vida, llegando incluso a opacar en ciertos momentos al crimen como motor principal del relato. La exaltación de las personalidades en cada una de las escenas es dramatizada mediante la expresión corporal, ya que aporta antecedentes sobre la identidad de los personajes (tanto a los espectadores como al detective), dando lugar a

la búsqueda de pistas y a la teorización. Precisamente, Cooper utiliza bastante la observación de los sujetos para llegar a resoluciones, poniendo especial atención al lenguaje corporal de estos, permitiéndole descartar posibles sospechosos.

En este último punto, el manejo de la intriga es fundamental para captar a la audiencia y mantenerla por tantos años expectantes a la trama, y el formato de la serie fue una herramienta que permitió su compromiso con el pacto ficcional y su participación en el argumento, llegando incluso a realizarse encuestas telefónicas al público para especular sobre el posible asesino. El capítulo piloto aborda el caso criminal con elementos realistas: un cadáver, un detective, interrogatorios, sospechosos, análisis de muestras, pruebas empíricas. Esto se prolonga al segundo capítulo en el que continúa la búsqueda del detective, y así, en ningún momento nos topamos con las particulares rarezas de Lynch. No es hasta el tercer capítulo donde incursiona en lo onírico, primero, con el sueño de Cooper sobre el método tibetano, y segundo, con las visiones de Laura y El Hombre del Otro Lugar (conocido también como The Arm) en la Logia Negra, y con la aparición física de BOB, el espíritu asesino. Este es el punto de partida para la revelación de esta realidad alternativa llena de *doppelgängers*⁷ y luchas entre el bien y el mal que coexisten con el mundo real y material, incluso, llegando a intervenirlo.

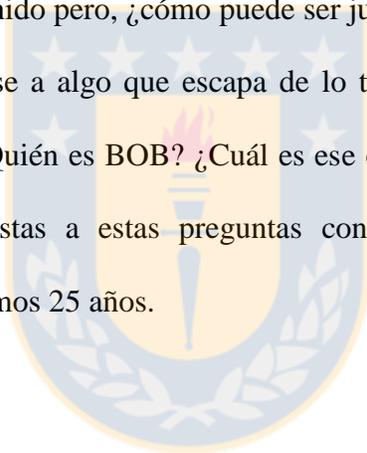
⁷ De las palabras *doppel* (doble) y *gänger* (andante), es un concepto de origen alemán que se utiliza para denominar a los dobles fantasmagóricos o sosias malvados de una persona viva. Fue utilizado por primera vez en 1796 por el novelista alemán Jean Paul, y es comúnmente utilizado en la mitología, literatura y cine.

El hilo conductor simple con el que nos encontramos al comienzo de la serie se ve corrompido por esta realidad alternativa, hecho que puede parecer bastante confuso, sin embargo, refiere a ciertos temas que han sido tratados en otras obras, como es la posesión de cuerpos por espíritus a la que incursionó el cine de los 70. La diferencia que marcaron Lynch y Frost radica en trasladar este tópico a la televisión, mezclarlo con la cotidianeidad y construir una conexión entre ambos lugares (mundo real y mundo alternativo), mediante el uso de códigos visuales, sonoros, lingüísticos y sintácticos que ayudaron a crear la atmósfera inquietante de estos espíritus. Aquí, la música ayuda a marcar los distintos momentos de la historia: las infidelidades, los tormentos, el instante cómico. Pero el rol de los sonidos y las voces en la demarcación del espacio alternativo es esencial para darle vida a los símbolos que habitan el lugar construido a partir de metáforas⁸.

David Lynch y Mark Frost juegan con la esencia de la historia policial. Lo que en sus comienzos parece ser un caso criminal con una explicación lógica, pierde toda razón al adentrarse en este mundo paralelo. De igual manera, el montaje de una típica historia detectivesca nos entrega poco a poco las pistas necesarias para, finalmente, revelar al culpable. La serie comienza trabajando sobre esa base, vamos siguiendo las pistas junto con Cooper, conociendo los infiernos propios de cada personaje, identificando posibilidades de explicación. Pero acá, el uso del misterio es diferente, induce a continuar pero no por la necesidad de encontrar al asesino, sino que por

⁸ Aquí se produce lo que conocemos como metáfora visual, es decir, se transforma esta realidad onírica en imagen con el propósito de acercar un concepto al mundo real, en este caso, del hábitat de los espíritus a la cotidianeidad del pueblo, construyendo un puente entre ambos.

descubrir más sobre el otro mundo. La intriga de predestinación hace su movida, puesto que aquello que viene a concluir la investigación sobre el crimen, es decir, la revelación del asesino, lo descubrimos nada más y nada menos que en el capítulo 9 de la segunda temporada. “Arbitrary Law”, la ley arbitraria. Así se titula este episodio que nos exhibe quién mató a Laura Palmer: su propio padre, Leland. Cooper da por cerrado el caso, es hora de volver a casa. Pero el verdadero autor del crimen ha sido BOB, este espíritu poseedor que nace de la Logia Negra, que se alimenta del dolor de los humanos y que abusa por tantos años de la joven buscando poseerla. La verdad se descubre, Leland es detenido pero, ¿cómo puede ser juzgado? Fue un simple huésped. La ley no puede aplicarse a algo que escapa de lo tangible. Así, el misterio sigue, nada ha sido resuelto. ¿Quién es BOB? ¿Cuál es ese otro mundo? ¿Cómo detenerlo? La búsqueda de respuestas a estas preguntas continuarán en los siguientes 13 capítulos. Y en los próximos 25 años.



2. Metamorfosis detectivesca en Dale Cooper

24 de febrero, 11.30 AM. Dale Cooper arriba al pueblo de Twin Peaks. Con su grabadora, registra cada uno de sus movimientos: la ubicación exacta, el kilometraje recorrido, el clima y su temperatura, el dinero empleado durante su almuerzo e, inclusive, lo que comió. Además, trae consigo una pequeña libreta en la que apunta el nombre del Sheriff Truman, quien se convertirá en su principal aliado y cumpliendo el rol de amigo que asiste a lo largo de la investigación. Esta primera escena nos presenta su apariencia intachable, un cabello perfectamente acomodado y traje negro impecable acompañado de una corbata. “Agente Especial de la Oficina Federal de Investigaciones, Dale Cooper” (T1, C1, 04:31)⁹, se oye cada vez que el personaje se introduce a sí mismo con extrema formalidad. Su llegada al lugar se explica con la probabilidad de conexión de, lo que podría ser, una serie de asesinatos (Teresa Banks, Laura Palmer), comenzando con el interrogatorio de una víctima sobreviviente de un asesinato frustrado, Ronette Pulaski. El detective examina cuidadosamente a la chica, igualmente lo hace con el cuerpo de Laura, encontrando una primera evidencia: un trozo de papel en su uña que inscribe la letra R. Posteriormente, revisa sus pertenencias en búsqueda de un indicio sobre su último paradero. La autopsia del cuerpo de Laura permite concluir que su muerte sucedió entre la medianoche y las 4 AM. ¿Las causas? Fallecida por desangramiento, presentando diversas heridas superficiales, marcas de mordidas en sus hombros y en la lengua (tal vez producidas por ella misma), lesiones de ataduras en sus muñecas, tobillos y brazos (provocadas

⁹ En las citas a la serie de televisión registraremos la temporada, el capítulo, los minutos y los segundos. Además, todas las traducciones de los parlamentos son propias.

en diferentes momentos, lo que implica que fue atada dos veces), e indicios de que mantuvo relaciones sexuales con al menos tres hombres. Sumado a ello, presenta rastros de cocaína en su sistema.

Como podemos ver, el comienzo de la investigación sucede como cualquier otro caso policial donde el agente sortea las situaciones con astucia y demuestra su inteligencia y dominio en el terreno. Su papel en esta historia aún se mantiene claro, que consiste en encontrar al culpable de estos crímenes, resolver el enigma y librar a la tranquila comunidad de estas fechorías. Particularmente, una escena que retrata el interrogatorio a Bobby Briggs, novio de Laura, muestra a Cooper que le recuerda al joven que debe conocer sus derechos constitucionales, reflejando la importancia que el detective tiene por el cumplimiento de la ley. Solo con observarlo y realizar un par de preguntas sabe que Bobby no cometió el crimen, hecho que deduce luego de aplicar sus técnicas de presión al sujeto y de lecturas gestuales y corporales. Estas técnicas profesionales se suman a las particularidades del personaje: le gusta tallar madera, enseña su pulgar en sentido de aprobación, se ejercita cada mañana, y registra prácticamente su vida en la grabadora mientras conversa con su compañera Diane, cuya existencia no conocemos sino hasta la tercera temporada (2017). Las características anteriores se complementan con el gusto por las cosas simples: una mesa llena de donuts a la que describe como “el sueño de un policía”, un obsesivo gozo por el buen café y las tartas de cereza del café RR de Norma y, en general, una preferencia por lo sencillo.

Lo que hasta el momento observamos de este personaje se ajusta completamente a las convenciones de un investigador policial clásico, reflejado en su forma de ser, un método deductivo de análisis de pistas basado en la lógica y la racionalidad y un motivo claro por descubrir la verdad. Sin embargo, esa verdad no es tan simple como piensa, ya que, como hemos revisado anteriormente, el pueblo esconde secretos que inciden en las vidas de sus habitantes, haciendo que reaccionen de manera extraña e incluso violenta, acto que impactará igualmente en la vida del agente especial.

El capítulo 3 de la primera temporada muestra por primera vez a un investigador que rompe con toda convención de su rol. En el diario de Laura Palmer, su última entrada se lee: “Nerviosa por encontrarme con J esta noche”. En la búsqueda de posibles sujetos conectados a la víctima, Dale Cooper reúne a sus compañeros de la estación de policía local en el bosque, con el propósito de dar con un nombre que contenga la letra J. Para llegar a la respuesta, el investigador utiliza una metodología bastante especial e inesperada que surge de sus sueños y que introduce y define de la siguiente manera:

“Tíbet. Un país extremadamente espiritual, cuyo líder se conoce como Dalai Lama. En 1950, China invadió el Tíbet. Dejando al Dalai Lama a la cabeza, se apoderan del país. En 1959, tras una sublevación tibetana contra los chinos, el Dalai Lama tuvo que escapar de la India y ha vivido en exilio desde entonces. Después de un sueño que tuve hace 3 años, la situación de los tibetanos me conmovió y me llenó de deseos de ayudarles. Además, desperté del sueño y descubrí que había adquirido el conocimiento de una

técnica deductiva en la cual la coordinación de la mente con el cuerpo opera de la mano con un nivel de intuición muy profundo” (T1, C3, 22.10).

Los Sheriff Truman, Hawk y Andy, junto a Lucy Moran, la fiel recepcionista de la estación, observan atónitos al detective. Ninguno de ellos veía venir aquel mecanismo tan extraño que un agente especial del FBI estaba a punto de utilizar para revelar una pista. Dale Cooper, desde pequeño, tuvo el don de las revelaciones en los sueños y la cultivó hasta este momento a través del yoga y las meditaciones¹⁰, y su empleo en esta situación fue bastante exitosa. En una pizarra, se lee una lista de nombres de personas que contienen la letra J y que tenían algún vínculo con Laura Palmer: James Hurley, el novio secreto, Josie Packard, su estudiante de inglés, Dr. Lawrence Jacoby, el psiquiatra, Jonny Horne, su estudiante de educación especial, Norma Jennings, a quien ayudaba a repartir comida, Shelly Johnson, amiga, y Leo Johnson, esposo de Shelly cuya relación con la joven Palmer es desconocida. El Sheriff Truman lee cada uno de estos nombres en voz alta y por separado, mientras que Cooper arroja una piedra a una botella de vidrio. ¿El propósito? Mediante su intuición, golpear la botella con el trozo de roca al escuchar el nombre de la persona aludida en el diario de Laura. Luego de todos los intentos, logra romper la botella al oír el nombre de Leo, concluyendo que existe alguna relación con la víctima y que lo convierte automáticamente en un sospechoso.

¹⁰ La meditación trascendental es una técnica que el propio autor, David Lynch, practica a diario hace más de 30 años y que ha reconocido como fundamental para el desarrollo de su conciencia. Mediante la Fundación David Lynch, enseña a las personas a cultivar esta técnica que funciona a partir de 3 aspectos: la atención enfocada, el monitoreo abierto y la trascendencia automática del ser. Estos elementos permiten liberar de la mente y del cuerpo los sentimientos negativos para calmar las emociones y captar desde otra perspectiva la realidad.

Los sueños del investigador continúan apareciendo en momentos posteriores. El más importante ocurre en la otra dimensión llamada Logia Negra, esta habitación roja característica en la que habitan las almas. Allí, Cooper se ve a sí mismo mucho más viejo y sentado en un sillón frente a El Hombre del Otro Lugar, un individuo pequeño de traje escarlata. La revelación clave es entregada por Mike, un espíritu que habita en el cuerpo de Phillip Gerard y que en sus inicios fue el causante de muchas fechorías junto a BOB, pero que luego de ver “el rostro de Dios” se quita el brazo para borrar un tatuaje con la leyenda “fuego, camina conmigo” que lo marcaba con un ser “tocado por lo diabólico”. Las palabras de Mike son fundamentales para dar con las pistas que llevan a “resolver” el caso:

“A través de la oscuridad del futuro pasado, el mago anhela ver. Uno canta entre dos mundos. Fuego, camina conmigo. Vivimos entre las personas en, creo que dicen, una tienda de conveniencia. Vivimos sobre ella. Lo digo como es, como suena. Yo también he sido tocado por el diabólico. Un tatuaje en el hombro izquierdo. Oh, pero cuando he visto el rostro de Dios, fui transformado. Me quité el brazo entero. Mi nombre es Mike. Su nombre es BOB” (T1, C3, 40:53).

Luego, el espíritu de BOB se le aparece para anunciar su próximo ataque:

“¿Mike? ¿Mike, puedes oírme? Te atrapo con mi bolsa de la muerte. Puedes pensar que estoy loco, pero te prometo que volveré a matar” (Ti, C3, 41:59).

La escena vuelve a la Logia Negra, esta vez con Laura y El Hombre del Otro

Lugar, quienes hablan extrañamente:

- The Arm: “¡Anímate! Tengo buenas noticias. La goma de mascar que te gusta volverá a la moda. (Mira a Laura). Ella es mi prima, pero ¿acaso no luce idéntica a Laura Palmer?”
- Cooper: “Pero es Laura Palmer. (Mira a Laura). ¿Eres Laura Palmer?”
- Laura: “Siento que la conozco pero, a veces, mis brazos se doblan hacia atrás.”
- The Arm: “Ella está llena de secretos. De dónde venimos, los pájaros cantan una linda canción y siempre hay música en el aire” (T1, C3, 43:05).

El Hombre del Otro lugar comienza a bailar al ritmo de la música de Badalamenti, mientras que Laura se levanta de su silla y se acerca a Cooper para besarlo y susurrarle al oído el nombre de su asesino. El detective despierta exaltado, toma el teléfono y llama al Sheriff Truman para decirle “yo sé quién mató a Laura Palmer”. Los sueños eran una pista en sí misma: “descifra la clave, resuelve el crimen” (T1, C4, 05:37).

El comienzo de la segunda temporada nos trae consigo más sueños, nuevas claves por ser descifradas, esta vez, con la aparición de un nuevo aliado para el agente especial:

- The Giant: “Te diré 3 cosas. Si te las digo y se hacen realidad, ¿me creerías?”
- Cooper: “¿Quién eres?”

- The Giant: “Considérame un amigo.”
- Cooper: “¿De dónde vienes?”
- The Giant: “La pregunta es, ¿dónde te has ido tú? Lo primero que te diré es que hay un hombre en una bolsa sonriente. La segunda cosa es que los búhos no son lo que parecen. La tercera cosa es: sin químicos, él señala. Esto es todo lo que puedo decir. Dame tu anillo, te lo regresaré cuando te des cuenta que estas cosas son ciertas. Queremos ayudarte. Una última cosa: Leo está encerrado dentro del Hungry House. Hay una pista en casa de Leo” (T2, C1, 08:15).

Dale Cooper dice que los sueños “proviene de neuronas de acetilcolina que disparan impulsos de alto voltaje al lóbulo frontal”. Estas se transforman en imágenes y, por consiguiente, en sueños, pero “nadie sabe por qué escogemos esas imágenes en particular” (T1, C4, 06:19). En esta simple declaración vemos la fragmentación del personaje que, por un lado, mediante tecnicismos le otorga una explicación lógica a lo sucedido, pero por otro, reconoce el carácter intuitivo de los sueños que escapa de ello. Sin embargo, este no es el único personaje que percibe visiones. Sarah Palmer, la madre de la víctima, al igual que Maddy Ferguson, prima de la joven, también son receptoras de estas imágenes, siendo esta última atormentada igualmente por BOB y finalmente asesinada. El detective está en conocimiento de esto, pero ¿qué lo lleva a tomarle importancia a estos sucesos que no tienen ninguna incidencia en la vida real y que solo ocurren en la mente de las personas? Para él, los relatos de estas mujeres (al igual que el suyo) constituyen evidencias, puesto que “cuando los eventos separados se dan a la vez y refieren al

mismo objeto investigado, siempre debemos prestar estricta atención” (T1, C5, 38:09) y, ciertamente, los sueños son premonitorios en esta ocasión y vale la pena prestarles atención. Porque el agente del FBI sabe que en Twin Peaks las cosas no funcionan como en cualquier otro lugar, este es especial y bien lo describe el Sheriff Truman: “hay algo maligno en el bosque, adquiere muchas formas y ha estado allí desde siempre” (T1, C4, 33.44). Esta extraña oscuridad con la que el pueblo carga es la causante de las múltiples anomalías que están sucediendo y que afectan enormemente a sus habitantes, lo que finalmente termina por perturbar al detective que ha llegado con una inmensa seguridad a resolver este crimen y que se ve corrompida por esta otra dimensión, dificultando sus sentimientos. Y es que todo este tiempo, Cooper ha generado lazos con las personas del lugar e, incluso, con la propia Laura, creándole una necesidad que va más allá de saber quién lo hizo, sino que saber el por qué. Más que hacer su trabajo, el investigador quiere otorgarle tranquilidad al pueblo de Twin Peaks y, justamente, estos lazos le llevan a actuar de manera subjetiva. El personaje se encuentra atrapado en sus propios sueños debido a esta desesperación por encontrar al asesino, lo que conlleva a que comience a ignorar otros crímenes que han quedado al descubierto en el lugar (como el tráfico de drogas y la prostitución), a lo que su compañero Truman reacciona: “basta de sueños, visiones, enanos, gigantes, Tibet y el resto del rompecabezas” (T2, C8, 38:58).

Finalmente, este puzzle comienza a cerrarse, las pistas son encontradas y calzan a la perfección con las visiones, sin embargo, el nombre del culpable aún no

es encontrado, por lo que el agente admite que está atrapado y que necesita de una última revelación:

“Como miembro del FBI, paso mucho tiempo buscando respuestas simples a preguntas difíciles. En la búsqueda de este asesino, he usado las directrices del FBI: técnica deductiva, método tibetano, instinto y suerte. Pero ahora veo que necesito de algo nuevo que, a falta de un mejor término, llamaremos magia” (T2, C9, 28:39).

De esta manera, la respuesta es revelada por su aliado, el Gigante (The Giant), mostrándole que Laura le susurra al oído el nombre de su asesino: “mi padre me mató” (T2, C9, 30:30). Finalmente, el culpable es formalizado, se da por cerrado el caso y el detective debe volver a casa. Sin embargo, un nuevo problema se presenta, ya que Cooper es destituido momentáneamente del FBI debido a la irregularidad en el empleo de sus motivos y método de este caso. El sujeto reconoce que “no tengo defensa, confío plenamente en que actué correctamente. Pagaré el precio por no seguir las directrices del departamento, pero soy inocente de cualquier acto criminal” (T2, C11, 07:20). Lo anterior refleja su compromiso con la institución pero, también, con la necesidad de hacer justicia, llevándolo a actuar mediante lo necesario para llegar a la verdad. Luego de ser investigado por sus superiores y con la ayuda de Gordon Cole¹¹, el detective es reincorporado al FBI.

Las cosas parecen haber vuelto a la normalidad, no obstante, para el agente especial no hay nada resuelto y los sueños extraños no se detienen. En la búsqueda

¹¹ El personaje de Gordon Cole es interpretado por el mismísimo director, David Lynch.

por comprender estas visiones, llega a la entrada a este otro mundo que se encuentra en el bosque del pueblo. Allí, en la Logia Negra, nuevas revelaciones salen a la luz:

- The Arm: “Cuando vuelvas a verme, no seré yo. Esta es la sala de espera. Algunos de tus amigos están aquí.”

- Laura: “Volveré a verte en 25 años, mientras tanto...” (T2, C22, 31:28).

En su estadía en la Logia Negra, Cooper se encuentra por primera vez con los *doppelgängers*, estas contrapartes malvadas de los seres que se originan allí. Laura, Leland, Annie, Maddy, Caroline, son personas que se encuentran atrapadas allí y que lucen casi idénticos a sus apariencias del mundo real, salvo sus ojos. El investigador logra entrar a esta otra dimensión para conocer más sobre ella, pero no contaba con que sería apoderado por este maligno lugar. Finalmente, quien parece ser Cooper, logra salir de la Logia Negra, pero su imagen frente al espejo nos revela que no es él, sino su *doppelgänger* del cual se ha apoderado el espíritu de BOB. ¿Qué ha sucedido con el verdadero detective? Es una pregunta que queda en el aire por los próximos 25 años.

Estos últimos capítulos nos demuestran que la tónica policial de resolver el enigma y encontrar al culpable se cumple en esta historia hasta cierto punto, cumpliendo con el carácter metafísico/detectivesco de este relato policial. Porque si bien damos con el nombre de Leland como el culpable del asesinato, no estamos dando una respuesta concreta a la pregunta sobre quién realmente ha sido el responsable, ya que Leland es solo un vehículo y no constituye el autor intelectual del crimen. El final de esta serie no satisface por completo la resolución del crimen

ni la restauración del orden natural de las cosas, ya que BOB sigue suelto y con la posibilidad de continuar cometiendo sus fechorías. Igualmente, los hechos sucedidos permiten concretar las preguntas, pero al mismo tiempo generan nuevas interrogantes mientras más indagamos y conocemos sobre el otro mundo, donde no hay respuestas absolutas ni hechos factibles de comprobar. Ahora, las preguntas giran en torno a esta lucha entre el bien y el mal, de cómo se apoderan de los seres vivos, y de qué manera es posible resolver este nuevo misterio que ha tomado a Dale Cooper, el detective incorruptible, como su nueva víctima.



Conclusiones

La presente investigación deja en evidencia que gran parte de los elementos constitutivos del género policial recogidos del canon literario están presentes en la serie *Twin Peaks* (1990-1991) de David Lynch y Mark Frost. El crimen, el enigma, la investigación y, fundamentalmente, el detective, son parte recurrente del argumento de la obra que, en este caso, alteran su rol en la historia producto de la incursión de otros elementos (estéticos, metafóricos, etc.) añadidos por el propio autor. En este sentido, el desarrollo del personaje principal, el agente especial Dale Cooper, sucede en primera instancia para adentrarnos en los componentes clásicos de lo policial, esto es, la presencia de un detective que pretende dar resolución al caso y encontrar al criminal, hecho que los creadores subvierten a partir de la provocación de una crisis en el personaje, en el pueblo, e indirectamente, en los espectadores. Lo anterior nos permite confirmar nuestra hipótesis inicial, al mismo tiempo que el planteamiento de los objetivos (tanto el general como los específicos) admite el acercamiento a aquellos tópicos utilizados para la subversión, como son el montaje y la intriga, puesto que al tratarse de una obra audiovisual estos elementos son de suma importancia para el desarrollo del relato. Así, el uso de ambos en cada uno de los capítulos no autoconclusivos (y que es propiedad del soap opera) incentiva la participación de la audiencia como reflejo del personaje del detective y permite la continuidad del proceso de la investigación.

Lo que llamamos en un comienzo como reescritura del modelo policial canónico es trabajado a partir del concepto de metafísico/detectivesco, cuyo rol no es

reproducir las características clásicas del género, sino que utilizarlas como plataforma para plantear ideas y preguntas mucho más trascendentales sobre la narrativa, la interpretación, la subjetividad, la naturaleza de la realidad y los límites del conocimiento (Merivale & Sweeney, 1999:1)¹². Justamente, *Twin Peaks* (1990-1991) reúne todos estos elementos en un solo individuo: Cooper. Él representa esta búsqueda de la justicia y la restauración del orden, pero en su camino a ello choca con otras realidades paralelas que van más allá de lo tangible, creando en sí mismo una necesidad por expandir sus límites, conocer el otro mundo y, con mucha suerte, lograr dar respuesta a aquellas incógnitas no resueltas. Una de las más importantes rupturas que exhibe esta obra es la ausencia de un final que permita concluir con el enigma y resolver el caso, puesto que este no parece ser un hecho que defina sustancialmente al argumento, de allí que el responsable del asesinato de Laura Palmer haya sido intencionalmente revelado en medio de la temporada y no al finalizar como se espera. Acá, la atención se dirige hacia otros estadios de la historia, principalmente en el personaje de Cooper, que es uno de los que sufre la mayor transformación al finalizar la segunda temporada, desde un héroe detectivesco hacia el asesino que ha estado buscando.

Lo policial metafísico es apreciable en la transición de este personaje desde su llegada al pueblo hasta la aparición de su *doppelgänger*. Lo que en un comienzo apreciamos como un individuo intachable e incorruptible es doblegado por la presencia de BOB, quien ha visto en Cooper una ventana de debilidad que se

¹² Traducción propia

manifiesta ante la imposibilidad de dar resolución a un misterio mediante el cumplimiento de la ley. La debilidad que empieza a manifestar el detective igualmente se refleja en los espectadores, puesto que si un individuo de tal integridad es capaz de dudar ante el desarrollo de los eventos, para la audiencia se dificulta la intención de otorgarles un sentido, ya que al tratarse de una historia policial, el ejercicio del público es análogo al del detective en esta investigación. Es así como se cumple esta metamorfosis detectivesca que frustra la resolución del crimen, pero nos parece igualmente importante destacar que no se presenta una negación total de las convenciones del género, ya que esta historia cuenta con el crimen, el detective y la investigación, elementos cruciales para la constitución de lo policial. De allí nuestra preferencia por utilizar el concepto de metafísico/detectivesco por sobre lo anti-detectivesco, puesto que lo metafísico “especula explícitamente sobre el funcionamiento del lenguaje, la estructura narrativa, las limitaciones del género, el significado de los textos anteriores y la naturaleza de la lectura” (Merivale & Sweeney, 1999:7)¹³, dejando manifiesta una alteración del género en estas distintas dimensiones mencionadas producto de las problemáticas posmodernas que, particularmente, David Lynch luce en cada una de sus obras: una realidad incognoscible e inefable.

El planteamiento exploratorio de esta investigación tiene como propósito, en primer lugar, exhibir a lo policial desde una perspectiva que destaque su propiedad evolutiva y adaptativa a los formatos de la actualidad. El hecho de que este género

¹³ Traducción propia

continúe pensándose desde una estructura rígida canonizada por lo literario limita sus posibilidades, al mismo tiempo que alimenta la desvalorización debido a su carácter de paraliteratura o literatura de masas. Precisamente, definir de esta manera a lo policial deprecia su rol ante otros géneros literarios, cuando este constituye un reto para la crítica literaria ya que representa “el arquetipo paradigmático de la imaginación literaria posmodernista” (Spanos en Merivale & Sweeney, 1999: 7-8).

En segundo lugar, la presente investigación utiliza como objeto de estudio una obra audiovisual, específicamente una serie de televisión creada por el aclamado director de cine David Lynch. Esta decisión no es al azar ya que, por un lado, Lynch es reconocido por plasmar en la gran pantalla sus propias inquietudes como individuo, alejándose de las fórmulas tradicionales mediante la influencia de las artes: la pintura, la literatura, la fotografía, entre otras. Por otro lado, elegir a *Twin Peaks* (1990-1991) en sus dos primeras temporadas sucede por la enorme influencia que ha marcado esta obra en el soap opera de la época. La introducción de distintas tramas paralelas a la principal y la recurrencia de lo onírico imprimen un antes y un después en la ficción televisiva y en las series posteriores, ciertamente por trasladar el estilo cinematográfico a la pantalla chica. Tal ha sido el éxito que la escena serial es una fuente de producción importantísima en la actualidad, al punto de que el propio Lynch haya decidido continuar esta historia después de 25 años, estrenando una tercera temporada el 2017 que explora sin límites la mente de este artista.

Para finalizar, destacamos que la revisión bibliográfica queda en deuda con este formato de series de televisión que, debemos reconocer, ha ido creciendo exponencialmente en audiencia y producciones. En este marco, consideramos necesario validar lo cinematográfico y televisivo por su calidad narrativa y por su capacidad de transformar el relato en imagen, con intentos de desmarcar su carácter masivo ligado a las grandes producciones de la industria, porque encasillar de esta manera estas obras solo limita las posibilidades de crear nuevas formas artísticas. Por ello, proyectamos este ejercicio de analizar una serie televisiva (o en su defecto, una película) desde la teoría literaria, con la intención de conformar un primer paso en la búsqueda de mecanismos de exploración para el séptimo arte.



Referencias bibliográficas

Ayala Muñoz, C. (2007). *Adaptación de la novela “Compro, luego Existo” de Guadalupe Loaeza a un guión cinematográfico*. Tesis Licenciatura Humanidades. Universidad de las Américas Puebla.

Ayuso, V., García, C. y Solano, S. (1997). “Intriga”. En: *Diccionario de Términos Literarios*. Madrid: Ediciones AKAL, S.A. 202.

Casetti, F. y di Chio, F. (1991). “Los códigos”. En *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A., 71-112

Coma, J. (1980). La novela negra. *El Viejo Topo*. Barcelona.

Flórez, M. (2010). Elena Sabe y los enigmas de la novela policiaca antidetectivesca/metafísica. *Lingüística y Literatura*, (58), 39-50.

Frost, S. (1991). *The Autobiography of F.B.I. Special Agent Dale Cooper: My Life, My Tapes*. Pocket Books.

García Berrio, A. (1989). *Teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra.

Giardinelli, M. (2013). *El Género Negro: orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Lázaro Carreter, F. (1979). “Sobre el género literario”, en *Estudios de poética*. Madrid: Taurus, pp. 116-119.

Lynch, D. & Frost, M. (Dirección). (1990-1991). *Twin Peaks*. Estados Unidos: ABC.

Martín Cerezo, I. (2006). *Poética del relato policiaco: (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones.

Merivale, P. and Sweeney, S. E. (1999). "The Game's Afoot. On the Trail of the Metaphysical Detective Story". En: Merivale, P and Sweeney, S. E. (eds.). *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Post-modernism*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, pp. 1-24.

Nguyen, J., Scheunemann, J., y Sutherland, S. (Producción). & Nguyen, J., Neergaard-Holm, O. y Barnes, R. (Dirección). (2016). *David Lynch: The Art Life*. [Documental]. Estados Unidos: Duck Diver Films.

Oxford English Dictionary (2018). "lynchian, adj.". Oxford University Press. En: <http://www.oed.com/view/Entry/69513711> [Consultado el 03/03/19].

Parodi, C. (1999). *Borges y la subversión del modelo policial*. En: <http://www.borges.pitt.edu/bsol/pdf/xtpolicial.pdf> [Consultado el 03/01/19].

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2014). "intriga". *Diccionario de la lengua española*. (23ª edición). Madrid: Espasa. En: <https://dle.rae.es/?id=Lzil3E9> [Consultado el 03/03/19].

Román, Á. (2005). "El infierno según David Lynch". En: Román, Á. (ed.). *El infierno que baila conmigo*. España: Estudio Euroláser S.L., pp. 59-73.

Tani, Stefano. 1984. *The Doomed Detective: Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Carbondale: Southern Illinois UP.

Wellek, R. y Warren, A. (1993). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.

Zavala, L. (1990). Entre la seducción y la historia: notas sobre la recepción cinematográfica. *Acta poética* 11, 81-95 En: <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/5255286.pdf> [Consultado el 04/03/19].

Žižek, S. (2006). “David Lynch o el arte del ridículo sublime”. En: Žižek, S. (ed.). *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, pp. 143-174.

