



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

*El imperio del cine: Lost Highway, Mulholland Drive e Inland
Empire, de David Lynch*

Tesis

Que para obtener el grado de Maestría en Filosofía

Presenta

Andrés Téllez Parra

Asesor: Dr. Carlos Oliva Mendoza



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción.....	4
<i>Lost Highway</i> o La omnipresencia de la cámara.....	11
<i>Mulholland Drive</i> : No hay banda, no hay orquesta: todo está grabado.....	24
<i>Inland Empire</i> o El misterio de la sala oscura.....	42
El cine después del cine o La Eva futura.....	68
Bibliografía.....	77

“Siempre me había gustado el comienzo del Evangelio según San Juan: ‘En el principio era la palabra.’ Ahora temía que el Apocalipsis fuera: ‘Al final eran sólo las imágenes.’ No sabía la cura para la enfermedad de las imágenes; sólo sabía escribir.”

Wim Wenders, *Hasta el fin del mundo*

Introducción

Con apenas poco más de un siglo de vida, el cine se ha convertido en uno de los fenómenos, en el sentido amplio de la expresión, más importantes de la vida moderna. Muy pronto contradujo las peores predicciones de sus inventores, los Lumière, para quienes el cinematógrafo había sido apenas un divertimento, un lujo que no tendría más futuro, que no podría hacer algo más que capturar el movimiento para generar asombro entre los afortunados que alcanzaban un lugar en el famoso café de París. Y de alguna manera, en esas primeras imágenes capturadas, en esa llegada del tren a la estación, que ahora nos producen tanta risa cuando sabemos que muchas de las personas que lo presenciaron por primera vez sufrieron ataques de pánico y desmayos por pensar que el tren iba a salir de la pantalla; en esas primeras imágenes, digo, ya se encuentra todo el germen de lo que vendría después.

Uno de los primeros pensadores que vislumbraría muchas de las consecuencias de este invento fue Walter Benjamin. En su célebre ensayo *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, aborda no sólo las características de la fotografía y el cine, sino el problema de la reproducción como tal en la obra de arte. La reproducción, como señala este autor, no es en absoluto un fenómeno de la modernidad o producto de las nuevas tecnologías; la reproducción, como práctica, existía desde los griegos; lo que caracteriza y distingue a estas nuevas formas de arte es la pérdida del “aura”, del aquí y el ahora: de su autenticidad. La obra de arte, así, sustituye su aparición única por su aparición masiva. Sin embargo, al perderse la autenticidad, se pierde la relación del objeto de arte con la tradición.

Por otro lado, Benjamin observa un fenómeno que al correr del siglo XX solamente habría de exacerbarse: la necesidad de las masas de “acercarse a las cosas”:

Día a día se hace vigente, de manera cada vez más irresistible, la necesidad de apoderarse del objeto en su máxima cercanía, *pero en imagen, y más aún en copia*, en reproducción. [...] La extracción del objeto fuera de su cobertura, la demolición del aura, es la rúbrica de una percepción cuyo “sentido

para lo homogéneo en el mundo” ha crecido tanto, que la vuelve capaz, gracias a la reproducción, de encontrar lo homogéneo incluso en aquello que es único.¹

Las reflexiones de Benjamin en torno a la pérdida del aura en las obras de arte no pueden ir desligadas de un cambio histórico en los modos de percepción, en la forma como está condicionada social e históricamente. Así, para Benjamin la época moderna estaría caracterizada por un empobrecimiento de la experiencia que tendría, como una de sus consecuencias, la búsqueda del shock².

Sin embargo, Benjamin, a diferencia de sus contrapartes frankfurtianos³, no sólo veía los aspectos negativos de estas nuevas tecnologías, específicamente del cine, en términos de la función ideológica de uniformar a los sujetos y esa otra consecuencia que analizara más puntualmente Guy Debord⁴: la industria cultural, la industria del entretenimiento, como forma de prolongación del trabajo en el capitalismo, como conquista del “tiempo libre” de los trabajadores; en otras palabras, como prolongación de la esclavitud de un sistema económico brutal. Benjamin, más influenciado por los movimientos de vanguardia europeos, también encontraba enormes posibilidades para la libertad del ser humano en este medio. El aura, la autenticidad de la obra de arte, tenía su fundamento en el ritual; es decir, la obra de arte, en palabras de Benjamin, tenía una existencia parasitaria, de la que las nuevas técnicas de reproducción la liberan. Este cambio, necesariamente, obedece a otro mucho más amplio: el cambio en la función social del arte. Para Benjamin, en el momento histórico que vivía al escribir este ensayo, existía aún la posibilidad de ganar la fundamentación social del arte en otra praxis: la política.

Este trabajo pretende ser un aporte, muy modesto, al estudio no sólo de este arte, sino de esta forma de representación, a partir de la interpretación de la obra de uno de los cineastas más importantes del cine contemporáneo: David Lynch, en cuya obra se plantean muchas problemáticas que conciernen no sólo al medio de representación, o sea el cine, sino –especialmente en su última película, *Inland Empire*– a otras problemáticas más amplias, como el estatuto ontológico de la imagen, el papel del espectador y la

¹ Walter Benjamin, *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003, pp. 47-48. El subrayado es mío.

² Véase W. Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Ensayos escogidos*, Fontamara, México, 1998.

³ Véase T. Adorno y M Horkheimer, *Dialéctica del iluminismo*, Editorial Sudamericana, México, 1997.

⁴ Véase Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pretextos, 2008.

incorporación de nuevas tecnologías en la creación cinematográfica, con todo lo que esto implica.

De los temas mencionados, el que más desarrollaré es el referente al espectador, pues una de las características de este director es la relación que entabla con aquél. Y esto en por lo menos dos sentidos. En primer lugar, cada una de sus películas (unas más que otras, ciertamente) se presenta como un desafío interpretativo, como un rompecabezas, como un enigma o quizás sería más adecuado decir, como un misterio. Después de más de veinte años de carrera, se puede afirmar definitivamente que existe un lenguaje y unas temáticas propias de este autor, inconfundibles. Ya desde su primer cortometraje, *Six Men Getting Sick* (1967), se aprecian muchas de las inquietudes formales y de contenido que caracterizarán su obra a lo largo del tiempo. Por una parte, la combinación de la escultura y la pintura en una totalidad *en movimiento*⁵, que muestra los órganos internos de seis figuras durante el proceso de vomitar una y otra vez mientras, en el fondo, se escucha el ruido de una sirena. El *film* dura un minuto pero se repite circularmente. Si bien tal corto puede ser visto en una pantalla de cine (o televisión, según el caso), la proyección original acontecía sobre una pantalla donde se ubicaban, en relieve, es decir fuera de la pantalla, las seis esculturas vomitando; había una interacción entre la proyección y la pantalla en tercera dimensión. A esta primera producción seguirían *The Alphabet* (1968), *The Grandmother* (1970), *The Amputee* (1974) y, finalmente, su primer largometraje: *Eraserhead* (1976). En los dos primeros se encuentra ya desarrollado el ambiente de pesadilla propio de sus filmes, así como esa exploración plástica con los fluidos y la materia orgánica e inorgánica. Sin embargo, *Eraserhead* fue la obra que lo colocaría en esa ambigua posición (una de tantas) que marcaría el resto de sus obras: a medio camino entre un director *underground*, del

⁵ Es más o menos conocida la anécdota de Lynch sobre el origen o la inspiración para esta animación. Estando en su estudio, Lynch contemplaba una pintura y la vio moverse al tiempo que escuchaba un viento en el fondo. La idea era hacer una pintura que se moviera. Véase Chris Rodley, *Lynch on Lynch*, New York, Faber and Faber, 2005, y también la entrevista de Kristine McKenna, "Conversation with David Lynch" en *David Lynch. The Air is on Fire*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, catálogo de la exposición dedicada a la obra de Lynch *como artista visual* presentada en París, del 3 de marzo al 27 de mayo de 2007. La formación original de este autor fue en pintura, disciplina que muy pronto abandonaría (académicamente hablando) para ingresar al American Film Institute (AFI), donde se formaría como cineasta. Sin embargo, la influencia de la pintura ha dejado su impronta en toda su producción cinematográfica, sin que ello le haya impedido seguir pintando, como se puede apreciar en la exhibición dedicada a su obra visual y plástica.

llamado cine independiente, y el *mainstream* hollywoodense.⁶ Filmada en blanco y negro, esta película se caracteriza, entre muchas otras cosas, por la lentitud, los prolongados silencios y una utilización del sonido de fondo que desde entonces será uno de los sellos más distintivos de toda la obra de Lynch.

Su gran originalidad es el empleo de cortes *cut* (brutales e instantáneos) en las partes sonoras, cortes que coinciden a menudo con cambios de plano y que tienen una potencia asombrosa: son como tensores de imágenes, aíslan unos planos de otros al conectarlos y extienden el tiempo del plano en relación con sus dos extremidades, que son los dos cortes que lo encierran.⁷

En *Eraserhead* ya encontramos un desarrollo pleno de lo que sería la producción cinematográfica de este director: el juego de dobles, la confusión entre lo onírico y lo “real”, la dirección de arte que hace muy difícil ubicar temporal y espacialmente el tiempo y el lugar donde acontece la película, los diálogos aparentemente absurdos entre los personajes, imágenes grotescas haciendo un uso muy particular del primer plano de rostros, principalmente, pero sobre todo, la imposibilidad, por parte del espectador, de obtener una interpretación unívoca, definitiva, de lo que ha acontecido frente a sus ojos. Éste sería el primer modo en que el cine de Lynch se dirige de manera directa al espectador: exigiéndole en principio un gran esfuerzo de involucramiento en los acontecimientos de la película, una participación más activa en la construcción de un significado final.

Sin embargo –y ésta es la parte que más me interesa– existe otra manera menos obvia en que este director se dirige al espectador: la que busca acortar la distancia entre éste

⁶ El proceso de filmación de esta película duró aproximadamente cinco años, y corrió paralela a sus estudios cinematográficos en la AFI, en Los Ángeles. Con un bajísimo presupuesto, tal película se filmaría en unos establos pertenecientes a la escuela, durante sesiones nocturnas. La película encontraría un nicho de espectadores en los circuitos nocturnos en varias ciudades, como en Los Ángeles, donde estuvo en cartelera durante cuatro años. Muy pronto se volvería una película “de culto”, llegando a ser incluso uno de las favoritas del propio Stanley Kubrick. Esta difícil película, paradójicamente, le abriría las puertas al *mainstream*, pues poco tiempo después le ofrecerían dirigir *The Elephant Man* (1980), su segundo largometraje. Véase, Rodley, *op. cit.*, cap. 3.

⁷ Michel Chion, *David Lynch*, Barcelona, Paidós, 2003, pp. 62-63. Y también: “Lynch ha renovado el cine mediante el sonido: si bien su reparto de escenas visual es clásico y transparente –aunque con una especie de retorcimiento, que demuestra una vez más la fuerza del cine, en el que el más mínimo desfase respecto a las reglas es tan rico en efectos– su troquelado sonoro es de entrada personal. El sonido tiene una función concreta, que la de propulsarnos en la película, catapultarnos a su interior, rodeados por su duración. La pulsación perpetua que anima a este sonido del interior, la microactividad particular de ese rumor de máquinas, nos introduce en un interior acogedor, como en una máquina corporal, en el cuerpo arcaico que el niño de *The Grandmother* intentaba construir en vano.” p.70.

y lo que ocurre en la pantalla, en un ánimo, por llamarlo de alguna manera, de contacto. Y esto no únicamente mediante el juego de identificaciones entre el punto de vista de la cámara o del espectador con algún personaje, sino, en muchas ocasiones, entre la *forma* misma en que se construye la trama y, más específicamente, en que Lynch pone en juego todo el aparato cinemático, es decir, en la medida en que problematiza el cine como tal. Y esto le añade un grado más de complejidad a su ya de por sí densa producción cinematográfica.

Lynch, a diferencia de la mayoría de los grandes directores de la historia del cine, como Eisentein, Vertov, Passolini, Tarkovski o Godard, por mencionar sólo algunos⁸, se ha negado rotundamente a teorizar sobre su propia concepción sobre el cine, sobre su propio quehacer; incluso es muy reacio a tan siquiera ofrecer una interpretación de alguna de sus obras en particular⁹. En esta actitud, vista superficialmente, se podría leer una intención de aumentar la ambigüedad en torno al significado de su obra, para así obscurecerlo. Sin embargo no es el caso, y esto tiene que ver con lo que hemos dicho antes: la intención de involucrar tanto como sea posible al propio espectador, de obligarlo a que sea él quien haciendo un esfuerzo construya una interpretación propia pues, definitivamente, al final no puede haber una que abarque la totalidad de los eventos de la película o que, por otra parte, deje satisfechos a todos. El espectador, grandísimo *voyeur*, pierde su posición privilegiada en el cine de este director, la distancia segura y pasiva desde la cual observa los acontecimientos sin un mayor involucramiento. Como dice McGowan:

The greatness of a work of art depends on its ability to transform the audience. [...] Though we may project our selves into filmic narratives through identification with the camera or with the characters, the limitations of the medium mean that the film we are watching never sees us and never addresses us directly. [...] novels involve their readers by demanding an imaginative act that completes art work. But the cinema is predicated on the distance that the viewing situation tends to create between spectators and what they see on the screen.

⁸ Para un mayor desarrollo de este tema, véase, Jaques Aumont, *Las teorías de los cineastas*, Barcelona, Paidós, 2004.

⁹ “Or, like with critics, as soon as you say it, they say, ‘Oh yeah, I knew that’. But it needed to be said to be *real*. And also it’s so limiting to say what something is. It becomes nothing more than that. And I like things that can be more than that. It’s like an author who’s dead: you read his book, he’s not around to question, and you get tons of stuff out of the book – still. It doesn’t matter what we thought. It could be interesting, but it really doesn’t matter. What I would be able to tell you about my intentions in films is irrelevant.” Rodley, *op. cit.*, pp. 26-27

Spectators watch from a distance; they watch the screen images from a position that ensures their lack of direct involvement in what they see. In contrast with attending a play, watching a film, as numerous film theorists have noted, allows us a high degree of anonymity. Much of the appeal of film spectatorship stems from our ability to watch filmic events without being seen. The unidirectional viewing situation permits the spectator to remain safe within the anonymity of darkness.

The distance between screen and spectator becomes a more significant problem insofar as it often remains unperceived amid the illusory presence of screen images and events. Through identification with the camera and characters, the spectator attains a sense of proximity and involvement with what transpires on the screen. When watching a film, one often feels oneself in a position internal to the events rather than external. But this proximity is imaginary, proximity from a distance, and the distance allows the spectator to avoid any encounter in the cinema that might challenge or alter the spectator's subjectivity. Any experience of a film's immediacy is a thoroughly mediated one because characters on screen remain seen but never see while the spectator sees without being seen.¹⁰

En este sentido, el cine de Lynch buscaría, dentro de su propio ámbito, algo similar a lo propuesto por Brecht en términos del teatro: el rompimiento de la "cuarta pared"¹¹, la pared imaginaria que divide la relación entre obra y público y que permite a este último *mirar* relajadamente los acontecimientos en el escenario sin sentirse necesariamente apelado. Desde luego, esto no es nuevo en la historia del cine; un autor tan importante como el propio Godard ha llevado a cabo algo similar, si bien, ciertamente, más cercano a la estética de Brecht.¹² Sin embargo, la originalidad de la propuesta lyncheana radica en que este intento se ubica en la propia *estructura* de sus películas y en el tratamiento mismo que le da a esta relación entre film y espectador:

Whereas Godard (like many alternative filmmakers) works to alienate spectators and force them to recognize their distance from the images on the screen, Lynch tries to close this distance to an even greater extent than typical Hollywood films. If Godard is a filmmaker of distance, Lynch is a filmmaker of proximity.

[...] Unlike traditional alternative filmmakers, Lynch has no interest in deconstruction because deconstruction involves sustaining oneself at a distance from the opposition that one is

¹⁰ Todd McGowan, *The impossible David Lynch*, New York, Columbia University Press, 2007, pp. 1-2.

¹¹ Véase John Willet (ed.), *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*, New York, Hill and Wang, 1992.

¹² Para una crítica de los modelos de Brecht y Godard, véase McGowan, *op. cit.*, pp. 9-10.

deconstructing. Rather than complicate or even undo binary oppositions, Lynch reveals in them. Not only that: he pushes binary oppositions to an extreme. In his films we see stark oppositions in character, in mise-en-scene, in editing style, and in narrative structure.[...]

Ironically, the films seem bizarre to us precisely because of the excessiveness of their normality[...]. Whereas Godard aims at offering an alternative to bourgeois cinema and bourgeois life, Lynch wants to embody it fully. He is, in a word, bizarrely normal. This is what separates Lynch from so many of the other filmmakers existing on the outskirts and outside of Hollywood. By taking up mainstream filmmaking wholeheartedly, he reveals the radicality and perversity of the mainstream itself. He is *too* mainstream for the mainstream.

Though the act of taking normality to its logical extreme, Lynch reveals how the bizarre is not opposed to the normal but inherent within it. To this end, his personal idiosyncrasies function as an extension of this fundamental idea informing his films. Through the way that Lynch engages in them, behaviors central to American mythology take on an alien appearance.¹³

Si bien es cierto que estas características arriba mencionadas se encuentran presentes a lo largo de toda la obra de este director, dentro de sus más recientes producciones hay tres que destacan, sí por la manera en que involucran y se dirigen al espectador pero, sobre todo, por la forma en que problematizan el cine como tal; en otras palabras porque el cine y la cámara son los principales protagonistas: *Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001) e *Inland Empire* (2006)¹⁴. Y dada la enorme relación tanto temática como intertextual que existe entre éstas, las trataré como una *trilogía*, es decir, como parte de un mismo desarrollo que tendrá su gran culminación en la última película de este director.

Así, el presente trabajo constará de tres capítulos en los cuales analizaré cada una de estas películas, teniendo siempre presente cómo el cine de Lynch –más concretamente *Inland Empire*– replantea, entre otras cosas, el género denominado “el cine dentro del cine” –género, por otra parte, tan viejo como el cine mismo– y al hacerlo exige no sólo otro tipo de involucramiento por parte del espectador, sino, incluso, una nueva concepción teórica sobre el cine mismo y su futuro.

¹³ Ibid., pp. 11,12 y 13.

¹⁴ Existe otra película que fue realizada después de *Lost Highway: The Straight Story* (1999). Si bien en ella se reconoce el estilo de Lynch resalta (y para muchos seguidores de este director incluso molesta) por ser precisamente eso: una historia lineal, en la que se extrañan la oscuridad, el desconcierto y el misterio que caracterizan su demás producción, y en ese sentido, tiene muy poco que ver con la problemática que en los siguientes capítulos analizaremos.

***Lost Highway* o La omnipresencia de la cámara**

“Me pregunto a veces si, en definitiva, el cine no es más bien un veneno que un medicamento. Si esos pequeños flashes que se iluminan tan rápidamente en la noche valen tantos sufrimientos. Cuando espero ese momento de la verdad donde una se siente como una flor que se abre, tengo horror a la cámara, detesto ese aparato. Cuando noto ese agujero negro que me observa, que me aspira, me entran ganas de partirlo en diez mil pedazos.”

Nastassja Kinski

El cine, para Jaques Aumont, puede ubicarse dentro de la historia de la “liberación de la mirada”. Una de las búsquedas principales del cine ha sido encontrar “una cámara que pudiera, no solamente verlo todo, sino verlo desde cualquier punto.”¹⁵ “Con su mecanización, su informatización actual, el des-encadenamiento se pone, evidentemente, al servicio de una escritura distinta, de otro proyecto sin duda; la cámara se convierte en un ojo frío, *perfectamente despojado de la referencia a lo humano* que el cine acarrea, incluso durante su apogeo.”¹⁶

Desde las primeras experiencias de los hermanos Lumière o Méliès en que la cámara se caracterizaba por su fijeza y lo grabado acontecía como si el espectador estuviera sentado en un teatro, hasta el primer corto de Edwin Porter, *El gran robo al tren* (1903), en el que hay un pequeño movimiento de cámara, el cine fue progresivamente liberándose de tal fijeza relacionada con la mirada humana. Actualmente, el espectador habituado a esas tomas de planos generales o de primerísimos planos, a los picados y contrapicados, etc., debido, pues, a una “cultura visual” en la que el cine es parte de nuestra vida cotidiana, ya no se asombra ni encuentra nada extraño en dichos encuadres o tomas. Sin embargo, hay algo relacionado con esto que podría ser la razón de que durante la proyección de *Lost Highway* el espectador sienta un poco de extrañeza o confusión o incluso miedo ante algunas de las situaciones desarrolladas en ese film. Y si bien es cierto que el cine de Lynch

¹⁵ Aumont, *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 49.

¹⁶ *Ibid.*, p. 50. El subrayado es nuestro.

explora lo siniestro, lo ominoso¹⁷, en el caso de *Lost Highway*, por primera vez, esta mirada siniestra se volcará sobre el aparato mismo de la narración: la cámara. Como McGowan sostiene, Lynch se ubica dentro de un lenguaje cinematográfico hollywoodense, es decir, dentro del *mainstream* tan sólo para llevarlo hasta sus últimas consecuencias. En esta película, por un lado, se aborda el problema de los celos de un hombre con respecto a su mujer, y en este sentido se podría ubicar esta película en relación con el *film noir*¹⁸; pero la mayoría de los críticos, aunque sea de pasada, han notado la importancia superlativa que tiene el Hombre Misterioso en términos de su relación con la cámara; incluso, la crítica negativa de James Naremore a este film apunta: “for all its horror, sexiness, and formal brilliance, *Lost Highway*... remains frozen in a kind of cinémathèque and *is just another movie about movies*”¹⁹.

En esta película lo que se está abordando es lo terrorífico que es el sólo hecho de grabar o de ser grabado. De los autores revisados, solamente el artículo de Anne Jerslev explora en profundidad este tema:

It seems to me that ways of seeing have always been a focal point in Lynch's *oeuvre*, most obviously so in *Lost Highway*, since vision is explicitly thematised in the film. In a certain respect *Lost Highway* is about video tapes; about an uncanny pervasive video gaze; and about a mysterious character with a video camera attached to his eye like the *vision prosthesis* or *vision machine* of French philosopher and architect Paul Virilio.²⁰

En esta película el desconcierto propiamente inicia cuando los Madison empiezan a recibir los videos anónimos; lo terrorífico, cuando la cámara los ha grabado mientras dormían. Después, el diálogo entre Fred (Bill Pullman) y los detectives, en el que le preguntan si

¹⁷ Sobre este tema véase Chris Rodley, *Lynch on Lynch*, *op. cit.*, p. x y ss., y también Steven Jay Schneider, “The Essential Evil in/of *Eraserhead* (or Lynch to the Contrary)” en Erica Sheen y Anette Davison, *The Cinema of David Lynch*, *op. cit.*, pp.5-18.

¹⁸ En esto coincidirían Greg Hainge, “Weird or Loopy? Specular Spaces, Feedback and Artifice in *Lost Highway*'s Aesthetic of Sensation” en Sheen, Erica y Davison, Anette, *The Cinema of David Lynch. American Dreams, Nightmare Visions*, London, Wallflower Press, 2005, pp. 136-150; Anne Jerslev, “David Lynch's *Lost Highway*” en *ibid.*, pp. 151-164; Todd MacGowan, *The impossible David Lynch*, *op. cit.*, y Martha Nochimson, *The Passion of David Lynch. Wild at Heart in Hollywood*, USA, University of Texas, 1997.

¹⁹ James Naremore, *More Than Night*, Los Angeles, University of California Press, 1998, p. 275, citado en Slavoj Zizek, *The art of the ridiculous sublime. On David Lynch's Lost Highway*, USA, The Walter Chapin Simpson Center for the Humanities/University of Washington, 2002, p. 3. El subrayado es mío.

²⁰ Anne Jerslev, “David Lynch's *Lost Highway*” en Erica Sheen y Anette Davison, *op. cit.*, p. 153.

tiene cámaras y su esposa contesta tajante que él las odia, pues le gusta recordar las cosas a su manera, presenta uno de los conflictos que definen la película (y por otro lado, también al sujeto moderno): la oposición entre la memoria y el testimonio “neutral” y “objetivo” de la tecnología actual: fotografías y videos. Según Paul Virilio, a partir de la Primera Guerra Mundial daría inicio lo que llama una “pérdida de fe perceptiva”:

1914 no sólo fue el año de la deportación física de millones de hombres hacia los campos de batalla, también supuso, con el apocalipsis de la desregulación de la percepción, una diáspora de otra naturaleza: el momento pánico en el que las masas norteamericanas, europeas, ya no creyeron a sus ojos; en el que su *fe perceptiva* se encuentra sometida a esa *alidada* técnica, o llamada de otro modo, a esa línea de radiación visual en un instrumento de mirar.²¹

Sin embargo, esta situación “anómala” es exacerbada todavía más en la confusión entre lo grabado por la cámara, el recuerdo de la pesadilla de Fred y lo que ha acontecido “verdaderamente” en lo que se refiere al asesinato de su esposa. Y es entonces donde cobra todo su sentido la frase de Fred: “Me gusta recordar las cosas a mi manera”. El sujeto moderno se ha ido vaciando progresivamente tanto de su memoria como de sus recuerdos, para depositarlos en las máquinas: las fotografías, los videos. Y es justamente con estos, en concreto, con el video, que la memoria de Fred será confrontada. Y el espectador se encuentra en la misma posición que aquél: nunca sabrá a ciencia cierta qué ocurrió, pues la muerte de su esposa sólo se presenta mediante el video. La confusión crece aún más cuando vemos a Arquette “resucitada” en la rubia o cuando la esposa “muerta” vuelva a aparecer al final de la película. En este sentido, la cámara cumple una función de *vigilancia*. Lo que acontece es propiamente la irrupción gradual y el paso de la máquina, del dominio de lo público, al dominio de lo privado, llegando a introducirse, no ya sólo en la vida marital, protegida de las miradas ajenas por los muros, la delimitación de la intimidad: es decir, el hogar, la propia habitación, sino, más gravemente, *colonizando el propio sentido de la realidad con el que cotidianamente se relaciona el sujeto contemporáneo*. Y este proceso queda perfectamente bien representado en el progresivo movimiento intrusivo de las videograbaciones.

²¹ Paul Virilio, *La máquina de la visión*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 25.

La primera cinta es una toma por fuera de la casa, de su fachada. Podría tratarse de un agente de bienes raíces, como la propia Renée sugiere, o de un sistema de seguridad, de vigilancia, externo. El segundo momento nos introduce en el interior de la casa de los Madison, hasta invadir propiamente su intimidad: hay pocas cosas más intimidantes que el saberse observado mientras uno duerme, es decir, cuando nuestra atención y nuestra percepción del mundo exterior están considerablemente disminuidas, pero, sobre todo, cuando no tenemos control sobre nuestra presencia, nuestra gestualidad frente al otro. El tercer momento –el más terrible y terrorífico de todos– es el que se ha apoderado del recuerdo, de la memoria del sujeto, en este caso, de Fred. Ya no hablamos solamente de una “invasión a la intimidad”, en la que está en juego la integridad física del sujeto: lo que ahora peligra es su propia vida “interior”, su psique. Nótese cómo la misteriosa grabación del interior de la casa de los Madison es muy similar, casi idéntica, al recorrido que hace la cámara desde el punto de vista subjetivo de Fred cuando éste narra su sueño. La imagen que miran en el televisor una vez que la cámara está dentro, y que va del corredor, luego hay un corte, y luego hace un *travelling* por las cortinas rojas hasta llegar al dormitorio, sigue los mismos pasos y utiliza prácticamente los mismos encuadres y el mismo *tempo* que el sueño de Fred. La diferencia es que el *recuerdo* de Fred está filmado en colores; la cámara intrusa, en blanco y negro. Además, en el sueño de Fred Renée está sola en la cama, mirando de frente a la cámara; en la grabación anónima, ambos están durmiendo. En este caso, la cámara anónima tendrá siempre la misma textura y el mismo color: una, por decirlo así, baja calidad en la imagen, y siempre en blanco y negro, características, ambas muy similares, por cierto, a las provenientes de circuitos cerrados de vigilancia.

Fred es y será incapaz de recordar el episodio del asesinato y sólo podrá verlo como un tercero, es decir, como un espectador, a través del video proyectado en su televisión. En este momento cobra otro sentido una peculiaridad de esta secuencia: hay un último fundido en negro que vemos, y que da por concluida la extraña secuencia en la que Fred y Renée se pierden en corredores oscuros, y que se resuelve en ese “cuadro” negro que no es otra cosa que la tele. Si seguimos la trayectoria, el movimiento que Fred hace cuando avanza hacia la cámara, tendríamos que decir que cuando “abandona” el pasillo oscuro, lo que sale, desde luego, ya no es él, sino únicamente *el movimiento de la cámara* que muestra el marco sobre el cual posteriormente proyectará el más terrible miedo, deseo o quizá secreto de Fred: el

asesinato de su esposa.²² En otras palabras, es como si, en efecto, lo que habíamos visto antes aconteciera dentro del televisor, o sea, como si fuera una grabación. El sujeto ha sido vaciado de su memoria, de sus recuerdos, los cuales han sido colonizados por la cámara, y con este acto, Fred ha perdido toda certeza sobre sí mismo y sobre los demás: no es casualidad que a partir de este momento la metamorfosis y el demás periplo de la película sean también una búsqueda de la propia identidad.

En la secuencia en la que Fred y el Hombre Misterioso (Robert Blake) finalmente se conocen tiene lugar uno de los diálogos más desconcertantes de esta película. Este pálido y casi andrógino personaje ya había aparecido antes, de ahí, tal vez, la afirmación de que él y Fred ya se habían conocido, en la casa de éste. En efecto, nosotros (espectadores, como el propio Fred en muchos casos) hemos visto ese horrible rostro sobreimpreso en el de Renée la noche del acto sexual fallido, justamente después de haber narrado la pesadilla en la que Fred cuenta a su esposa cómo la desconocía. De hecho, el Hombre Misterioso, identificado inextricablemente con el ojo neutral de la cámara²³, ya conoce a Fred: lo ha visto dormir junto a su esposa; pero Fred también lo ha visto en el lugar del rostro de su esposa: simplemente no lo recuerda. Esta secuencia, en realidad, marca el momento a partir del cual él se relacionará con su esposa (y probablemente con el mundo) como con un holograma: una imagen. La propia relación entre ellos estará mediada por la cámara, por las imágenes, y esto queda perfectamente bien representado por ese momento en que el Hombre Misterioso, en tanto agencia de vigilancia, en tanto cámara, ocupa el rostro de Renée.

²² En este sentido, son muy interesantes las observaciones, desde la óptica del psicoanálisis, tanto de Žižek como de McGowan: "This Mystery Man (Robert Blake) is, rather obviously, the ultimate embodiment of Evil, the darkest, most destructive and 'toxic' aspect or strata of our unconscious [...] he is [...] the fantasmatic figure of a pure and wholly *neutral` medium-observer, a blank screen which 'objectively' registers Fred's unacknowledged urges.* His timelessness (he can be at two places at the same time, as he proves to Fred in the nightmarish phone conversation scene) signals the timelessness and spacelessness of the synchronus universal symbolic network of registration.[...] one should conceive of the Mystery Man as the ultimate horror of the Other *who has a direct access to our (the subject's) fundamental fantasy; his impossible/real gaze is not the gaze of the scientist who fully knows what I am objectively [...] but the gaze able to discern the most intimate, subjective kernel inaccessible to the subject himself.* This is what his grotesquely pale death-mask signals: we are dealing with a being in whom Evil coincides with the uttermost innocence of a cold, disinterested gaze." *The Art of the Ridiculous Sublime on David Lynch's Lost Highway*, pp. 19-20. El subrayado es mío. "In *Lost Highway*, the videotape that appears on Fred and Renee's front porch on the film's second morning indicates *the presence of some observing agency.* Like the superego, whoever is observing their house with a video camera *seems to be an intruder, an alien figure.*" *The Impossible Lynch*, p.160. El subrayado es mío.

²³ "Mystery Man may be understood as a personified perverse visual principle, one that seems to be the opposite of the tactile, intimate field of vision created in ultra close-ups. Mystery Man is staged as a *vision machine*, a body with a *visual prosthesis* attached to one eye, the video camera, that transforms the eye into a televisual receiver able to project itself into and penetrate space." Anne Jerslev, *op. cit.*, p.161

Nótese, en ese mismo diálogo, cómo cuando el Hombre Misterioso, una vez que le ha dicho que en ese mismo instante él se encuentra en su casa, y Fred llama y, no sin cierto asombro, lo confirma al tiempo que le pregunta cómo lo hizo, aquél le da una orden: pregúnteme. En ese momento hay que notar el cambio en la actitud de Fred que literalmente deja de interesarse por la persona, por la presencia física que frente a él lo está amenazando e intimidando y, perdiendo el control, se dirige exclusivamente al teléfono, al aparato, para obtener respuestas: ya no está tratando de comunicarse con una persona; le está hablando a una voz proyectada a través de un teléfono celular.

A partir del vuelco narrativo que da origen a la segunda parte de la película nos enfrentamos a otra problemática no menos interesante, que tiene que ver con el desplazamiento del personaje a la historia como tal. La narrativa hollywoodense típica nos lleva a identificarnos con algún personaje (normalmente el héroe protagonista) y a seguir la historia a través de la perspectiva de éste: el personaje es el centro de la historia (de ahí la improbabilidad de que se lo mate, y en este sentido, nosotros, en tanto espectadores, recorramos todas las peripecias habidas con la certeza de la casi indestructibilidad o, para decirlo de otra manera, invulnerabilidad del personaje). En el caso concreto de *Lost Highway* Lynch nos ha colocado no necesariamente en un nivel de identificación con Fred; lo que ha hecho es poner a Fred *en el mismo nivel del espectador*, igualando estas dos posiciones. Y esto principalmente a partir de algo que ya hemos mencionado: la incertidumbre que tenemos en lo referente al misterio de la muerte de Renée: Fred es un espectador de ésta. Ahora bien, esta identificación que durante la primera parte Lynch ha trabajado para ganar la atención de la audiencia, haciéndolo participar del misterio y las dudas de Fred, es inmediatamente reventada en el momento de la metamorfosis: otra historia –aparentemente– ha comenzado y, con ello, ha aparecido un nuevo personaje: Pete con cuya historia también aparecerán nuevos personajes y nuevas relaciones entre ellos.²⁴ Por lo pronto el único enlace de continuidad entre una historia y otra son los policías, los detectives, gracias a los cuales podemos seguir sospechando que se trata, en realidad, de la continuación de la misma historia: al misterio de la muerte de Renée se le ha agregado otro: el misterio de la metamorfosis de Fred en Pete (Balthazar Getty).

²⁴ “Classical Hollywood narration is always there, and yet not – as if the films were continually testing how much the classical narrative could be expanded towards other narrative and non-narrative forms without collapsing completely, without escaping narration altogether.” Jerslev Anne, *op. cit.*, p. 155

Si creíamos que Pete nos ofrecería la respuesta al misterio, Lynch muy pronto se encarga de decepcionar al espectador: aquél también sufre de amnesia, pero la suya está ubicada en lo ocurrido “aquella noche”: la de la transformación; en otras palabras, Pete tampoco recuerda. La diferencia es que, en este caso, no es la cámara, sino otros personajes (los padres y la novia) quienes habrán visto, quienes sabrán lo ocurrido, pero eso nunca lo dirán.

En la secuencia en la que Pete regresa a trabajar y Mr. Eddy (Robert Loggia) lo visita con el fin de que revise su coche, al final, vuelve a aparecer otro elemento misterioso predominante en la primera parte: el videocasete. Pero en este caso, Pete se niega a aceptarlo. Sin embargo, su contenido nos es revelado: se trata de pornografía. Es en voz de los policías que nos enteramos que Mr. Eddy es Dick Laurent. Toda esta segunda parte mostrará elementos que sólo estaban sugeridos en la primera, como si en ella se fueran a ofrecer las respuestas a los misterios de la primera parte, como si con esta otra mitad se terminara de armar un incomprendible rompecabezas, sellando así la complementariedad de estas dos historias que, en realidad, son una sola. Pero para que la historia continuara era preciso “revivir” a la esposa “muerta” en la primera parte.

Tenemos al “dueño” del nombre que da inicio a la película: Dick Laurent. Y también nos enteraremos en voz de Alice del misterioso pasado de Renée: el trabajo que Andy le ofreció y que en la primera parte negó recordar a su esposo, Fred: la prostitución y la filmación de películas porno. Pero también podemos explicarnos el desconcierto y duda que padece Renée la primera vez que reciben un videocasete: recuérdese la mirada inquieta de Renée antes de mirar el contenido de la cinta, cómo una vez que comprueba su contenido, respira aliviada y sugiere la procedencia de ésta. Podemos pensar que Renée temía que fuera una grabación de ella actuando en una de las películas porno. A pesar de ofrecer elementos para armar una interpretación “coherente” de la película, Lynch seguirá manteniendo el misterio y la confusión al no mostrar lo que ocurrió la noche de la transformación, y al dejarnos en la incertidumbre total sobre la muerte o no de Renée.

Las últimas secuencias son fundamentales para comprender la complejidad de la película. Ubiquémonos en las escenas que tienen lugar en el desierto, afuera de la cabaña del Hombre Misterioso. Desde el momento en que Pete ha aceptado llevar a cabo el plan de Alice, hemos sido testigos de un cambio en su actitud: de mostrarse como una mujer

vulnerable y en peligro, se ha convertido en una mujer con una enorme seguridad y cálculo, pero además su mirada y el tono de su voz han adquirido un tono un poco cínico (por ejemplo, una vez que Pete golpea a Andy en la cabeza, y ella baja de la planta alta, le dice socarronamente: “Oh, le pegaste”; y cuando Pete accidentalmente mata a Andy, y dice “Lo matamos”, ella corrige: “No, *tú* lo mataste”). En el desierto, mientras esperan la llegada del Hombre Misterioso haciendo el amor, ella dice contundente: “Nunca me tendrás”, inicia el “retorno” a la primera parte de la película.²⁵ Esta frase desencadena la continuación de la historia inicial, en la que el esposo, efectivamente, es incapaz de tener a su mujer, no sólo sexualmente, sino en lo que a ella se refiere: su pasado, su vida y lo que ella realmente piensa es en realidad un misterio para él. Este cambio ya se había venido anticipando cuando Pete entra a la casa de Andy y es confrontado con otra versión de la realidad: la que le muestra la cámara. A partir del momento en que Alice, desnuda, camina rumbo a la cabaña retomamos el tema de la pérdida de identidad de Fred, representada explícitamente por el cambio de personaje, pero antes, como ya habíamos mencionado, por la pérdida de su memoria, de sus recuerdos. Y aquí cobra sentido el momento en que Fred entra en la cabaña y se encuentra con el Hombre Misterioso, a quien le pregunta por Alice, y él replica: “¿Qué Alice? Su nombre es Renée. Si te dijo que su nombre es Alice te mintió”. También hemos perdido la certeza de la identidad del personaje femenino. Pero más terriblemente, cuando el Hombre Misterioso le grite a Fred mirándolo a través del ojo de la cámara: “¿Y tu nombre? ¡Cuál es tu pinche nombre!”, éste tampoco será capaz de dar una respuesta: a pesar de que en la pantalla veamos la imagen de Fred, en lo que resta de la película no volveremos a tener la certeza sobre su identidad. La única respuesta de Fred es la huida, y en esa secuencia volvemos a experimentar el terror ante la cámara, la omnipresente cámara que en ningún momento deja de grabar.

En las secuencias que tienen lugar en el Lost Highway Hotel también estará la ominosa presencia del Hombre Misterioso observando el rapto de Dick Laurent por parte de Fred. Y ya en el desierto cuando ambos forcejeen y este último reciba la ayuda para matar a Laurent, éste a su vez será confrontado también por un video. Afirma Jerslev:

²⁵ Al respecto de un posible significado de esta frase, Jerslev apunta: “*Lost Highway* may be understood as an ecstatic nightmarish visión about woman as fatal mystery and uncontrollable desire. But finally, Alice’s remark can be understood as a sort of meta-commentary which refers to the film itself but also addresses the spectator. We should not expect to be able to make sense of this film and thus to create the sense of (narrative) certainty that the film itself so insistently denies.” Anne Jerslev, *op. cit.*, p. 156.

“What Mystery Man’s video camera shows to Mr. Eddy is not only himself and Alice watching snuff movies. But, more important, that they were surveilled by yet another, disembodied, camera. What Mr. Eddy sees when he dies is that *someone else was watching him watching. An invisible camera eye* relegates his own gaze to an inferior position.”²⁶ Lo que esta autora no menciona es que *en el mismo instante en que Mr. Eddy está observando esto hay una cámara que no ha dejado de grabar*; es decir, la sincronización, al final de la proyección del video, de lo proyectado en la televisión con lo que está sucediendo *en ese mismo instante*.

En *La máquina de la visión*, Virilio nos cuenta que en 1984, en la Segunda Muestra Internacional de Video de Montbéliard la película de Michael Klier, *Der Reise*, ganó el gran premio. Dicha película muestra un “simple montaje de imágenes registradas por las cámaras de vigilancia automática de las grandes ciudades alemanas (aeropuertos, carreteras, supermercados...)”, lo que quiere decir que no hay persona alguna implicada en el proceso de documentación. En este sentido afirma:

Este solemne adiós al hombre detrás de la cámara, esta *desaparición total de la subjetividad visual* en el seno de un efecto técnico ambiente, especie de *pancinema permanente*, convierte, aunque lo ignoremos, a *nuestros actos más corrientes en actos de cine*, y el nuevo material de visión, una materia de la visión, impávida e indiferenciada, es menos, lo hemos visto, *el fin de un arte*[...] que el punto límite *del inexorable avance de las tecnologías de representación, de su instrumentalización militar, científica, policial, desde hace siglos. Con la intercepción de la mirada por el aparato de enfocar*, asistimos a la emergencia de un mecanismo, no ya de simulación (como en las artes tradicionales), sino *de substitución, que se convertirá en el último trucaje de la ilusión cinematográfica*.²⁷

El terror que sentimos ante este Hombre Misterioso no es el terror de las sociedades panópticas que Michel Foucault tan brillantemente describiera: es el terror ante lo que, como Virilio afirma, se está convirtiendo en una “sociedad pancinemática”, en la que el sujeto, como los personajes de Lynch, deja de tener esa preponderancia, ese centro, para

²⁶ Anne Jerslev, *op. cit.*, p. 161. El subrayado es nuestro.

²⁷ Paul Virilio, *op. cit.*, p. 63. El subrayado es nuestro. Sin embargo, habría que recordar que esta experimentación cinematográfica está lejos de ser novedosa. Como señala Sadoul: “Carl Meyer, fatigado del Kammerspiel y de los artificios del estudio, había tenido la idea de *Berlin* soñando un film sin actores y sin intriga, reconstruyendo, por la edición de imágenes de exteriores, veinticuatro horas de la vida de una capital.” Georges Sadoul, *Historia del cine mundial Desde sus orígenes hasta nuestros días*, México, 1987, p. 185.

convertirse en un actor que interpreta un papel para la permanente y omnipresente cámara escondida. Ya no hay hombre detrás de la cámara: ni siquiera el Hombre Misterioso, como “personificación” si se quiere, tiene esa preponderancia: el mismo *está siendo* grabado por otra cámara. Pero esta situación es todavía más exacerbada por Lynch. Una vez que se le ha concedido a Laurent/Mr. Eddy esos “minutos de gracia” en los que, mientras agoniza, podrá deleitarse viéndose a sí mismo en compañía de Renée mirar una película porno – seguramente producida por él mismo–, observamos al Hombre Misterioso tomar la pistola y matar a Dick Laurent. Pero recordemos que una vez que el plano muestra el balazo en la frente de éste, el siguiente plano muestra a Fred solo. Ya *ni siquiera es el sujeto el autor de crimen: es la cámara*, el Hombre Misterioso quien concluye el acto de matar a Dick Laurent. Pero podría ser lo mismo que en el caso del supuesto asesinato de su esposa: ¿quién puede saber si fue Fred y no la “cámara” quien la asesinó?, y sin embargo, para el caso da exactamente lo mismo saber quién es el “autor” del crimen –si ya no hay sujeto, sólo imágenes– si es “verdad” o “mentira”, si *realmente* sucedió o no el crimen –si ya todo es representación. En esta duda sobre quién disparó efectivamente el arma, podemos ver ese “disimulo integral” del que habla Virilio al referirse a la situación bélica contemporánea, después de la Guerra Fría: “en la era de la “simulación generalizada” de las misiones militares (terrestres, navales o aéreas) entramos plenamente en la edad de un *disimulo integral*. Guerra de imágenes y de sonidos que tiende a suplantar a la de los proyectiles del arsenal de disuasión atómica.”²⁸

En las sociedades contemporáneas en las que avanzamos hacia la creación de un mundo como *simulacro y representación*, “*Lost Highway*’s visual imagery might be discussed from one more point of view: as an uncanny fantasy about entrapment in the

²⁸ Paul Virilio, *op. cit.*, p. 89. Esta situación ya había sido observada por André Bazin: “Como la historia no es, sin embargo, un *ballet* absolutamente previsto de antemano, se hace necesario colocar a su paso *el mayor número de cámaras para estar seguros de cogerla in fraganti* (históricamente hablando, naturalmente). Y así, las naciones en guerra se han preocupado del equipo cinematográfico de sus ejércitos con el mismo interés que del equipo propiamente militar. El operador debe acompañar al piloto en su misión de bombardeo y al comando en la de desembarco.[...] *La mayor parte de las operaciones militares han incluido una minuciosa preparación cinematográfica*. ¿Quién podrá decir en qué medida la eficacia estrictamente militar se distingue del espectáculo que espera?[...]”

Vivimos cada vez más en un mundo despellejado por el cine. *En un mundo que tiende a mudarse de su propia imagen.*” *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966, p. 35. El subrayado es mío.

maelstrom of visual culture; the nightmare that, after all, and beyond postmodern euphoria, images constitute the sole reality, a kind of obscene boundless non-referentiality.”²⁹

En este sentido todavía podemos discutir ese desplazamiento de la importancia del personaje o esa descentralización del mismo que ya habíamos mencionado, y esto tiene que ver con la “estructura” narrativa del film. Al final, una vez que se han vuelto a intercambiar los “papeles” y que han vuelto a aparecer los personajes de la “primera” parte, y que ya no sabemos quiénes son o cómo se llaman, que parecen actuar de manera automática, como siguiendo una especie de guión (Fred, desde el momento en que toma el coche y se dirige al Lost Highway Hotel hasta el asesinato de Laurent y su posterior huida de la policía, actúa con una determinación antes no vista; a Renée, por otra parte, la veremos por última vez teniendo sexo de manera mecánica con Laurent), Fred (?) se dirige a su antiguo domicilio, toca el timbre y, a alguien más del otro lado del intercomunicador, da el mensaje con el cual dio inicio toda la película: “Dick Laurent está muerto”. En esta secuencia Lynch ha colocado la narrativa del film en una circularidad (*loop*), haciendo la figura de un anillo de Moebius, como sostiene Jerslev. No obstante,

The apparent return to a point of origin is not a return at all: not only does it contradict the exigencies of Euclidean time, it also contravenes the laws of physical reality (in the same way as does the Mystery Man’s phone call earlier in the film). [...] what is missing from Lynch’s film is an analepsis that would allow this return to take place without the destruction of linearity, which is to say logic. Indeed, according to the internal structure of *Lost Highway*, the entire film [...] follows what appears to be a strict chronology, even if time is radically telescoped in certain sections [...]. What happens in *Lost Highway*, therefore, is the establishment of a loop: just as Lynch employed a film loop in his early art experiments [...] so here one end of the linear timeline is appended to the other.[...] However, the return to the initial sequence of the film does not, of course, itself constitute the end of the film for, having whispered into the intercom, Fred jumps into his car and flees the police. It would appear, therefore, that it is the establishment of this loop that actually allows that very loop to be exceeded and that consequently signals the complete dissolution of narrative (as the narrative

²⁹ Anne Jerslev, *op. cit.*, p. 161. En este mismo sentido Werner afirma: ““Lynch ... certainly mounts an attack on film’s narrative’s mendacity, showing deep alarm at its hallucinatory power of creating alternative realities. Simultaneously, it also calls into question film’s capacities to document and record: everything filmed is fabrication, but that fabrication has *the disturbing power to supplant reality*” Marina Warner, “Voodoo Road”, *Sight and Sound* 7.8, August 1997, p. 10 citado en Tod McGowan, *op. cit.*, p. 248. El subrayado es del autor.

closes here), logic and linear time (which is left as broken as the median strip of the road that frames the entire film).³⁰

Si bien es cierto que el establecimiento de esta circularidad apunta hacia la disolución de la narrativa, la lógica y el tiempo lineal, también es posible leer esta “vuelta” al inicio desde lo señalado un párrafo antes. La forma en que los “protagonistas”, especialmente al final de la película, comienzan a moverse como si su único fin fuera llevar a término la consigna inicial de la película³¹: matar a Dick Laurent, y el hecho de que Fred sea ahora quien pronuncie la frase que dio inicio a toda la historia, también puede leerse como la necesidad de que la historia reinicie independientemente de quién sea la persona (personaje) del otro lado del intercomunicador. En efecto, la fuga final es literalmente una huida pero también una fuga en el sentido musical de la palabra: la repetición de un mismo tema y su contrapunto desde diferentes tonos. Por otro lado, y en este mismo sentido, el cambio de personajes, la aparición y desaparición de los mismos, obedece a un mismo juego de seducción en el que la mujer, muerta y resucitada una y otra vez, se presenta como “ese oscuro objeto del deseo”, para siempre inaccesible al personaje masculino.

³⁰ Greg Hainge, “Weird or Loopy? Specular Spaces, Feedback and Artifice in *Lost Highway*’s Aesthetic of Sensation” en Sheen, Erica y Davison, Annette, *op. cit.*, p. 145. Cf. Jerslev, *op. cit.*, p.157: “The film only pretends to present itself as a frame narrative. Usually frame narratives function to create both a spatial distance and a temporal distance in relation to the narrative middle. But there is no such difference in *Lost Highway*. The opening and closing images of the yellow lines on the road taken from a fast speeding car seemingly out of control[...]designates no difference in temporality. Rather than a question of temporal order the framing sequences point to the end of time and space without extension.” Y también: *Lost Highway*’s subversion lies in the fact that it does not provide audiences with a comfortable, ironic position from which to make coherence from its incoherent, contradictory narrative. In Lynch’s most extreme films – *Blue Velvet*, *Wild at Heart*, *Lost Highway* and *Mulholland Drive* – narrative dislocation is not simply recuperated via irony and comfortable social critique. Rather, they respect what the audience already knows: that their narratives are *already* deconstructed.” Nicholas Rombes, “Blue Velvet Underground: David Lynch’s Post-Punk Poetics” en Erica Sheen y Annette Davison, *op. cit.*, p. 75.

³¹ Como si además de la cámara, el Hombre Misterioso representara también el papel del propio director dentro de la película. Obsérvese cómo éste le susurra algo a Fred antes de matarlo, y antes de que parta a su antiguo domicilio. En todo caso, al “ponerse del lado” de unos y de otros, parece que en todo momento es él quien está *dirigiendo* los actos, los acontecimientos. Esto también ha sido notado por Jerslev: “He is a visual manipulator, to whom nothing is secret and nothing sacred. Ultimately, he embodies the uncanny ability to rewind the film (the flashes of the burning cabin, which seems uncannily to swallow up its own flames). And Mystery Man might be the cause of the many very Lynchian flashes in the film, as if they were flashes from a camera, and the finished film was in a paradoxical way still in the process of being shot. As if the film-maker was doubled *inside* the diegesis, Lynch in this way calls attention to the very instability of meaning by denying the authorial gaze as a place of truth.”, *op. cit.*, p. 162.

A la divisa de Aragón: *La mujer es el futuro del hombre*, el M.L.F. opuso este lema: *El hombre es el pasado de la mujer*. Cada uno busca aumentar la distancia que lo separa del compañero instalándolo en un *tiempo diferido* de la gran navegación de las especies.

[...]

Poco a poco se revela el carácter trágico de la necesidad de seducir, de no cesar de seducir; es como una inflación exorbitante de la ley del movimiento y de las capacidades vectoriales del cuerpo, como una aceleración de la desaparición irresistible del compañero (o los compañeros) en el espacio y el tiempo; llevarlos al distanciamiento es conducirlos a la nada [...] ³²

La última secuencia sobre la carretera perdida muestra un personaje huyendo a toda velocidad al tiempo que sufre otro proceso de metamorfosis que no logra concretarse “La desaparición de las características de los cuerpos en la uniformidad de la vestimenta civil o militar es paralela a la *desaparición de los cuerpos en la unidireccionalidad de la velocidad*.” ³³ El personaje ha desaparecido en la oscuridad de la noche y sólo queda la imagen de una carretera desolada y en silencio.

³² Paul Virilio, *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 2003, pp. 94-95. El subrayado es del autor.

³³ *Ibid.*, p. 104. El subrayado es mío.

***Mulholland Drive*: No hay banda, no hay orquesta: todo está grabado.**

“Como en otro tiempo, la música os arrastraba, pero vosotros no eráis el autor. Las combinaciones de los sonidos se hacían detrás de vosotros, en un tabernáculo prohibido, y, a gran distancia de la sombra, los materiales soldados surgían, montados en la flecha de la melodía.”

J.M.G. Le Clézio, *El diluvio*

Para varios autores, *Mulholland Drive* puede considerarse la contraparte de *Lost Highway*³⁴, principalmente en el sentido de presentar la visión femenina del deseo: las protagonistas son dos mujeres en busca de su identidad. Ciertamente, entre ambas películas hay puentes comunicantes; sin embargo, el que se analizará es el paso que da Lynch en términos de la reflexión sobre el propio medio. Si en *Lost Highway* el principal “protagonista”, según lo expuesto, es la cámara, en términos del extrañamiento y el horror que produce en el espectador, en *Mulholland Drive* el motivo de reflexión y extrañamiento avanza un paso más para volcarse sobre el aparato mismo: el protagonista de esta película es la industria cinematográfica hollywoodense, establecida en Los Ángeles, California.

Home of the ‘dream factory’ Los Angeles is, in many respects, the controlling intelligence and main character in *Mulholland Drive*. It’s a place where everyone dreams of being someone – or something – else. It can make a few of those dreams come true, while shattering the rest. It’s the city where many would-be actors have two names – the one they were given at birth and the one created especially for their successful other selves. It’s a town full of ghosts and haunted houses – virtually every small apartment and every gated mansion was one time occupied by someone who eventually became famous, died trying to get there or, like Norma Desmond in Billy Wilder’s *Sunset Boulevard*, faded sadly into obscurity.³⁵

La película inicia con una secuencia en la que se muestra –más adelante lo sabremos– un concurso de baile: al parecer son sólo tres parejas bailando, multiplicadas varias veces, lo

³⁴ Véase Martha Nochimson, “All I need is the Girl: The Life and Death of Creativity in *Mulholland Drive*” en Erica Sheen y Annette Davison (eds.), *op. cit.*, pp.165-181; Eric G. Wilson, *The Strange World of David Lynch. Transcendental Irony from Eraserhead to Mulholland Dr.*, New York, Continuum, 2007, y Todd McGowan, *op.cit.*

³⁵ Rodley, *op. cit.*, pp.267-268.

cual da la impresión de ser muchas más, en una serie de sobreimpresiones sobre un fondo morado. Cabe resaltar que desde el inicio, e inclusive antes de que aparezcan estas tres figuras, sobre el fondo morado se recortan algunas siluetas vacías: parejas bailando como sombras, siluetas oscuras que se mezclan con las otras copias, y que aparecen constantemente a lo largo de toda esta secuencia. Algunas veces, sobre ese vacío pasará fugazmente alguna de las parejas que bailan, ocupando por unos instantes ese fondo oscuro. Como en un tercer “nivel” (primero está el fondo morado, con las siluetas oscuras; el segundo nivel lo constituirían las parejas multiplicadas) de pronto aparece otra sobreimpresión. Se trata de Naomi Watts, quien sonríe, acompañada de una pareja de ancianos.

De estas secuencias iniciales, se puede señalar lo siguiente. En primer lugar, hay que poner atención al juego de repeticiones y siluetas vacías con las que inicia la película, pues anuncia la cuestión de las sustituciones. En segundo lugar, no es menos importante, por el significado que tiene con relación al tema de la película, que la tercera secuencia nos ubique en un bulevar que se encuentra por encima de Los Ángeles, de Hollywood.

These possible dreams and this discourse on dream take place in the province of the dream factory, in Hollywood. Rita’s traffic accident occurs on Mulholland Dr., a road hovering above Hollywood, acting, as it were, as a boundary between the movie world and the non-movie world. As she stumbles into the city, she crosses Sunset Boulevard, famous not only for the Hollywood film based on its name but also for its associations with the old stars of Hollywood. Once installed in the apartment, she takes on the identity of a dead Hollywood starlet. These Hollywood connections suggest that we are in a world of artifice, of dreams, of false identities.³⁶

Como bien observa Wilson, *Mulholland Drive* representa, en el interior de la película, ese límite entre el mundo del cine y el que no lo es; se puede también decir que es precisamente ésta la idea que resume la problemática de la película: la imposibilidad de marcar los límites entre el mundo del cine y el mundo “real”. Para exacerbar esta confusión, la estrategia de Lynch es definitoria: cuando la mujer (Laura Elena Harring), después de haber sobrevivido al accidente, desciende al mundo del cine, señalado por la referencia al Sunset Boulevard –clara alusión al célebre film homónimo, de Billy Wilder, con el cual

³⁶ Eric G. Wilson, *op. cit.*, p. 146.

Mulholland Drive mantiene un claro diálogo que va más allá de las alusiones textuales³⁷–, ha perdido la memoria y su identidad.

Toda esta primera parte girará en torno de la búsqueda de identidad de Rita, del proceso de reconstrucción de la protagonista del filme de Adam Kesher (Justin Theroux) y del intento de Betty de entrar al mundo del cine. El desarrollo cronológico de los eventos es lineal, hasta que llegamos al punto de quiebre del filme, donde se revelará el “misterio” de la caja azul: la entrada al Club Silencio.

La mayoría de las interpretaciones que existen sobre esta película intentan resolver estas contradicciones mediante una respuesta “psicológico-subjetiva”³⁸: toda la primera parte del filme es un sueño, el de Betty; la segunda parte es la “realidad”. Todd McGowan, siendo fiel a su planteamiento inicial, propone que la primera parte representa la fantasía y

³⁷ Como se sabe, la película de Wilder fue una de las primeras que abordaría clara y abiertamente la descomposición y decadencia de la maquinaria hollywoodense, que se cobraría sus “víctimas” en los personajes de Joe Gillis (William Holden), el escritor desempleado cuya carrera va en descenso; Norma Desmond (Gloria Swanson), la otrora estrella del cine mudo, y Betty Schaefer (Nancy Olson), la desengañada aprendiz de escritora. Por otro lado, ésta es una de las películas más importantes del llamado “cine dentro del cine”, cuyo “tema” principal es el cine mismo, y que cuenta con la participación no sólo de actores del cine mudo venidos a menos –Anna Q. Nilson, H.B. Warner y el propio Buster Keaton–, sino de directores como Cecil DeMille y Erich von Stroheim. *Sunset Boulevard* (*El crepúsculo de los dioses*) es una de las películas favoritas y que más ha influenciado el cine de David Lynch, y tanto en *Mulholland Drive* como en *Inland Empire* se aprecia mejor este desarrollo temático. “*El crepúsculo de los dioses* es un conjunto de farsas, donde los personajes esconden o se esconden tanto de sus mentiras como de las ajenas. Viven inmersos en una gran farsa donde nada es verdad. Detrás de sus actuaciones, se encuentran otras realidades, diferentes a las que en principio se representan. Una gran farsa que es como una interpretación de una obra, de una película. Allí, igual que en el mundo fantástico de la literatura y del arte en general, la representación de la realidad esconde unos sueños u oculta la propia realidad. Sueño y vida, verdad y engaño. *Actores y autores que reflejan su propio mundo escondiéndose tras sucesivas máscaras*. [...] El filme plantea una reflexión sobre la realidad del mundo de luces y sombras, en el que el movimiento pasa de un lugar a otro de la pantalla: espectadores inmóviles e historias vivas por la luz de un proyector e interpretadas probablemente, por actores ya desaparecidos. Dualidad entre la vida y la muerte, cine y luz, palabra y silencio, que se alternan en el filme de Wilder junto a otras en un discurso circunscrito a un juego de ficciones y realidades.” Adolfo Bellido López, *El crepúsculo de los dioses. Sunset Boulevard, Billy Wilder*, Barcelona, Paidós, 2000, pp. 126-127. El subrayado es mío.

³⁸ Incluso la desafortunada traducción del nombre del filme en español apunta en este sentido: *Sueños, misterios y secretos*. Por otro lado, para los lectores curiosos, se sugiere visitar la página <http://www.mulholland-drive.net/studies/10clues.htm>, donde muchos espectadores han dado respuestas a las diez preguntas lanzadas por Lynch para “resolver” el “misterio de la caja azul”. Es importante aclarar que esta idea fue una estrategia publicitaria de la distribuidora francesa cuando el filme fue lanzado en Inglaterra, debido, precisamente, a la falta de una “coherencia” narrativa durante la última parte del filme. Sin embargo, Lynch aclara: “They had to be genuine clues, but they also had to be pretty obscure. So, if you had a certain take on the movie, the clues would be obvious and if you had another take on it, they’d make you think and maybe you’d see it again in a very different way. They said it kind of worked, so I guess that’s why they made their way to England. I’m against that kind of thing, but they were pretty abstract kind of clues.” Rodley, *op. cit.*, p. 289.

el mundo fantasmático de Diane Selwyn, mientras la segunda, fragmentada como está, representa el mundo del deseo.

The world of desire in *Mulholland Drive* (the second part of the film) lacks even a sense of temporality. Events occur in this world in a random order, without a clear narrative logic.[...] The disappearance and reappearance of these objects does not indicate anything magical at work, but simply that this part of the film operates according to the atemporal logic of desire. There is no chronology in the world of desire because desire does not move forward; instead, it circulates around the impossible object—in this case, the impossible enjoyment in Camilla Rhodes that Diane Selwyn longs for and yet cannot access. As a world of desire, the second part of the film moves according to the compulsion to repeat rather than according to the dictates of time.³⁹

Si bien es cierto que la distinción de McGowan, desde el psicoanálisis lacaniano, entre fantasía y deseo es más rica que la oposición entre sueño y realidad, su “solución” sigue siendo subjetiva. Sin importar si la oposición es entre realidad/sueño o fantasía/deseo, la clave del filme sigue estando sobre los personajes interpretados por Naomi Watts, más específicamente el de Diane Selwyn. Por otra parte, Rodley afirma:

Diane’s possible sordid ‘reality’ – the last third of the film – *is* presented like a dream (or nightmare): discontinuous, abstracted and fevered. Either section of the movie could, in fact, be read as a version of the other’s reality. They constantly speak to each other as equal partners, while simultaneously threatening to expose each other for what they are.

It seems that with *Mulholland Drive* Lynch has made the very notion of ‘dream’ versus ‘reality’ an irrelevant opposition.⁴⁰

En esta cita hay dos señalamientos de Rodley que es pertinente retomar. Primero, la constante comunicación que se entabla entre la primera y la segunda parte del filme; segundo, la irrelevancia de conservar la oposición sueño/realidad.

En este sentido, otra posibilidad para interpretar lo que acontece en este filme es dada por la oposición virtual/actual, tal como Gilles Deleuze, siguiendo a Bergson, la desarrolla.

³⁹ Todd Mc Gowan, *op. cit.*, p. 201.

⁴⁰ Rodley, *op. cit.*, p. 266.

[...] la propia imagen actual tiene una imagen virtual que le corresponde como un doble o un reflejo. En términos bergsonianos, el objeto real se refleja en una imagen en espejo como objeto virtual que, por su lado y simultáneamente, envuelve o refleja lo real: hay “coalescencia” entre ambos. Hay formación de una imagen de dos caras, actual y virtual. Es como si una imagen en espejo, una fotografía, una tarjeta postal cobraran vida, se independizaran y pasaran a lo actual, sin perjuicio de que la imagen actual vuelva en el espejo, recobre su sitio en la tarjeta postal o en la fotografía, según un doble movimiento de liberación y captura.⁴¹

Según Deleuze éste es el más pequeño circuito de imágenes que, además, sirve como límite interior de todos los otros, y sobre el cual se establecen circuitos más amplios entre imágenes de sueño o de recuerdo. Al circuito entre la imagen actual y “su” imagen virtual Deleuze lo llama la imagen-cristal.

La imagen-cristal, o la descripción cristalina, tiene dos caras que no se confunden. Porque la confusión de lo real y lo imaginario es un simple error de hecho y no afecta a su discernibilidad: la confusión está solamente “en la cabeza” de alguien. En cambio, la indiscernibilidad constituye una ilusión objetiva; ella no suprime la distinción de las dos caras que la hace inasignable, pues cada cara toma el papel de la otra en una relación que preciso calificar de presuposición recíproca, o de reversibilidad. En efecto, no hay virtual que no se torne actual en relación con lo actual, mientras éste se torna virtual por esta misma relación: son un revés y un derecho perfectamente reversibles. Así pues, la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario, o de lo presente y lo pasado, lo actual y lo virtual, no se produce de ninguna manera en la cabeza o en el espíritu sino que constituye el carácter objetivo de ciertas imágenes, dobles por naturaleza.⁴²

En otras palabras, si bien es cierto que la imagen-cristal se constituye por dos lados discernibles, diferenciables, es posible confundir ambos lados por su carácter reversible; sin embargo, en ningún momento esta dualidad de la imagen puede ser escindida, o sea, un lado no puede existir sin el otro: para que una de las dos caras se convierta en actual, la otra debe constituirse en “su” virtual, y viceversa. Esta naturaleza doble de la imagen hace que muchas veces sea imposible discernir no los dos lados de la imagen sino los enlaces mayores que se producen con otros circuitos de imágenes pero cuyo “núcleo” lo forma esta imagen-cristal, es decir, los circuitos más amplios de lo real y lo imaginario, el pasado y el presente, lo actual y lo virtual, etc.

⁴¹ Gilles Deleuze, *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 2004, pp. 97-98.

⁴² *Ibid.*, p.99.

En el caso de *Mulholland Drive* el núcleo, la imagen-cristal sobre la cual se organiza todo lo demás es –y en esto coincide, aunque por diferentes razones, con todas las interpretaciones en torno a este filme– el binomio Betty/Diane.

Durante toda la primera parte, el personaje que accionará el mecanismo de reversibilidad de la imagen-cristal no es Betty sino Rita, como una suerte de comodín, de, precisamente, silueta vacía que se dibuja sobre el fondo de los acontecimientos, tal como observábamos en la secuencia inicial de la película. De ahí la importancia de que este personaje sufra de un tipo de amnesia, que no tenga identidad y que el momento en que se apropia de una provisional sea cuando, sobre un espejo, mira el nombre de Rita Hayworth en el poster de *Gilda*.⁴³

Para decirlo parafraseando a Deleuze, a partir de que la mujer amnésica sale del baño y afirma “Mi nombre es Rita”, la imagen virtual (la de Rita Hayworth, reflejada en el espejo) se ha vuelto actual (Rita, la mujer amnésica): la imagen en el espejo ha cobrado vida y sólo tendrá que esperar hasta el final de esta primera parte para “regresar” a él.

Por otro lado, debe notarse la actuación de Watts en el papel de Betty: una muchacha cándida, inocente e ingenua que llega a Hollywood con la intención de convertirse en una estrella. La iluminación y el tema de fondo desde que llega al aeropuerto de Los Ángeles así lo indican. Hay, asimismo, una suerte de “mimesis” entre Betty y Rita, pues al no recordar nada de sí misma Rita parece también servir en buena medida como espejo de Betty: tierna, comprensiva y también un poco ingenua.

Hay otra imagen-cristal más amplia, “marco” sobre el cual se desarrollan todos los eventos de la película. Las acciones del filme se organizan en torno a una ausencia y una búsqueda: a Rita la buscan las personas que querían matarla, y ella, a su vez, busca su identidad. Pero todo esto acontece paralelamente a la filmación de una película que ha sido

⁴³ Sobre la elección de esta actriz sobre otras, es interesante la observación de Nochimson: “There is an odd, probably accidental, but still interesting confluence between the confusion, fear and disorientation experienced by Rita Hayworth and that of her namesake in *Mulholland Drive*. A childhood victim of incest, Hayworth was acutely shy and struggled through battles over divorce and child custody. At the age of 42, she suffered from a very early onset of Alzheimer’s disease, which remained undiagnosed for 20 years until 1980. She fought against its effect on her abilities, but it limited and ultimately destroyed her career.” Nochimson, “All I need is...”, p. 181. Desde los inicios de Hollywood, el escándalo y la historia de actrices venidas a menos, que terminan sus días de manera trágica, ha sido algo recurrente. Una “recopilación” de los chismes tras bambalinas más impactantes y morbosos puede leerse en Keneth Anger, *Hollywood Babylon*, New York, Dell, 1981.

detenida porque falta la actriz protagónica. Adam Kesher (Justin Theroux) se encuentra en el proceso de reasignación del rol principal.

Hay que poner atención al nombre de la película que está por filmar Kesher: *The Silvia North Story* (que casi pasa desapercibido pues lo pronuncia alguien en el plató cuando Camilla Rhodes está por hacer su audición), y al del director para quien Betty se presenta a audición: Bob Rooker, ya que más adelante Lynch jugará con éstos.

Un tema que es evidente en este filme es la influencia de los poderes “externos” sobre el desarrollo de una filmación; en pocas palabras, el poder de los productores, los hombres que poseen el dinero. Esto es claramente mostrado en la secuencia que tiene lugar en las oficinas de la productora, donde ocurre el enfrentamiento entre Kesher y los hermanos Castigliani, quienes quieren imponer el papel, precisamente, de la actriz protagónica.⁴⁴ Tanto ellos, como los ejecutivos de Ryan Entertainment parecen a su vez depender de Mr. Roque (Michael J. Anderson), el hombre que incluso manda a cancelar la producción, pero cuya relación con los otros está siempre mediada, por decirlo así: escucha o ve la conversación entre Kesher y los Castigliani a través de un aparato; por el teléfono se informa sobre el estado de la chica desaparecida, y quien le rinde cuentas de la junta lo hace siempre del otro lado de un cristal. No obstante, hay otro personaje igualmente importante: el Vaquero, pues es él quien logra convencer a Adam de aceptar la “sugerencia” para que la película reinicie.

Regresemos con Betty y Rita, a la conversación que sostienen al buscar en la guía telefónica el nombre de Diane Selwyn. A lo largo de toda esta primera parte pareciera que, en efecto, Betty, como en las películas, estuviera fingiendo ser otra persona, es decir, estuviera actuando. También es muy significativo que le diga a Rita “Es extraño llamarse a sí mismo”.

⁴⁴ Al respecto, Lynch confiesa: “*The scene of movie director Adam Kesher in that board room meeting at Ryan Entertaining does seem to have the feel of an authentic, personal experience though.*

Of course. I think most movie directors have had that experience. I always worry about someone forcing me to do things, because I identify so much with my work. If certain demands go against what I believe to be correct, it’s a horror. And I worry about these things. If you don’t have the final cut, you can lose your way very quickly and die the slow, agonizing death.” Rodley, *op. cit.*, pp. 274-275. No está de más mencionar que originalmente estaba planeado que *Mulholland Drive* fuera una serie televisiva para la cadena ABC. Sin embargo, después de que vieron el programa piloto (que en gran medida se convertiría en la película), decidieron rechazarlo. Algún tiempo después Lynch lo recuperaría y le añadiría varias secuencias más. El guión puede leerse en <http://www.lychnet.com/mdrive/>.

El momento decisivo de esta primera parte es cuando ambas descubren el cadáver de una supuesta Diane Selwyn. Esa noche, Rita decide cambiar de apariencia, es decir, disfrazarse: *fingir ser otra persona*. Lo interesante de la situación es que opte por una peluca rubia, que replica casi exactamente la apariencia de Betty: la “mimesis” llega a su punto culminante. Nótese la manera como, confrontadas ante un espejo, la dirección de Lynch hace ver y moverse a Rita como si fuera un maniquí la primera vez que ambas se miran juntas a través del espejo, y cómo Betty confirma: “Pareces otra persona”. La conclusión de esta suerte de mimesis tendrá lugar en el Club Silencio.

El maestro de ceremonias del club repetirá ante su público las palabras que Rita ha pronunciado antes. Hay que notar que estas frases han sido pronunciadas en español, por Rita. En el club, el maestro intercala el español, con el inglés, con el francés, y agrega otras más: “No hay banda. There is no band. Il n’y a pas d’orchestra. This is all a tape recording. No hay banda, and yet we hear a band.” Lo que sigue a continuación es una serie de apariciones y desapariciones en las que distintos personajes juegan a *interpretar* un instrumento tan sólo para mostrar que están *actuando*, que la música está grabada, pero que a veces también *saben interpretar* (como el viejo vestido de blanco que toca la trompeta); pero también se muestra claramente al maestro de ceremonias como una suerte de director que con sus manos indica que suene algún instrumento o no. Y reitera: “Il n’y a pas d’Orchestra. It is an illusion. Listen”. Por último, el propio director desaparece, y afirman de esta manera su propio carácter ilusorio, y deja el escenario vacío, bañado por una luz azul. Una vez que regresa la iluminación normal, del fondo sale un presentador (Geno Silva) –actor que antes había interpretado el papel del administrador del hotel donde Kesher se hospedó después de que su esposa lo corriera de la casa y quedara desempleado– para anunciar a “la llorona de Los Ángeles”, Rebekah del Río. Esta secuencia es una de las más sublimes y más desconcertantes de toda la filmografía de Lynch. Eric Wilson es quien mejor ha visto la enorme complejidad de todo lo que esta secuencia representa:

His point [de Lynch] is clear. Everything that we see and hear is a copy of an absent original. All is, in this way, derivative, artificial—a film. Life is an immense movie whose script and director have disappeared. It is an illusion divorced from truth, a dream.

This first MC steps aside. A second one (Geno Silva) appears. He wears a bright yellow suit. He is the same man who earlier appeared as “Cookie”, the owner of a seedy hotel. This repetition of the

same character suggests that characters from so-called “real” life are really just recordings, imitations, actors, figures from dreams. This yellow MC then introduces Rebekeh Del Rio (*sic*). A woman emerges from behind the stage curtain. She really is Rebekeh del Rio, the famous singer. She plays herself, intimating, again, that we are all playing a role separate from an authentic self. Ms. Del Rio walks to the microphone. The camera focuses in on her heavily made up face. She seemingly begins to sing a version of Roy Orbison’s “Crying” in Spanish. Halfway through this moving and beautiful number, she collapses. However, the song continues to play on. It is clearly a recording. Ms. Del Rio has been lip-synching a song recorded from her very own voice. This song is a translation of the English original. She imitates an imitation of an imitation. This vertiginous situation hints an infinite regress. We are all imitations of imitations of imitations.⁴⁵

En esta serie de paradojas, Lynch resume en buena medida tal vez la mayor problemática de la película. Rebekah del Río está interpretando el papel de Rebekah del Río (por cierto, es la única que se estaría interpretando a sí misma en la película). Es su voz la que suena. Son sus labios los que se están moviendo, pero su voz ha sido previamente grabada; ella solamente está haciendo mímica con los labios. A pesar de que su actuación sea verdaderamente conmovedora, el momento más desconcertante es cuando vemos su cuerpo caer desplomado a mitad del escenario y escuchamos que su voz continúa sonando en el fondo. Además, como bien señala Wilson, la canción misma es una traducción, y allí también se reproduce el juego de traducciones que desde el principio inició el maestro de ceremonias. (Sin embargo, no coincido con Wilson en que este regreso sea infinito o que apunte a un “verdadero” ser. Ya se verá por qué). En ese momento Betty descubre en su propio bolso la otra mitad que faltaba: la caja azul para la llave azul que Rita le mostró al principio.

⁴⁵ Eric G. Wilson, *op. cit.*, pp.151-152. En este mismo sentido, no deja de ser interesante, más allá de lo anecdótico, citar lo que cuenta Lynch al respecto de esta grabación: “One day [Brian Loucks] calls me and says ‘I want you to meet Rebekah Del Río.’ So Rebekah comes over with Brian at ten o’clock in the morning and because I’d said to John Neff ‘I think she’s gonna sing’, he’s set up the microphone – a very beautiful microphone – in one of the booths in my recording studio. Rebekah just wanted to come over for a coffee and sing in front of us. She didn’t want to record anything, but she came and four minutes later – I think *before* she’d had her coffee – she’s in the booth. And the one take that she sang, four minutes off the street, is the vocal that’s in the film. THE ACTUAL RECORDING!

The weird thing is that she chose to sing that particular Roy Orbison song. I was about to start shooting *Blue Velvet* and ‘Crying’ came on the radio. I said ‘Jeez! I’ve got to get that song to see if it would work in the film’. In the end it wasn’t quite right but I started listening to other cuts and ‘In Dreams’ came up. It was destined to change things in the most beautiful way after that. Rebekah knows Barbara Orbison, Roy’s second wife, and she’s the one who translated ‘Crying’ into Spanish, but it’s so strange that that was the song that was almost in *Blue Velvet*.” Rodley, *op. cit.*, pp. 291-292.

Por otra parte, la letra de la canción no es menos significativa: el reencuentro de alguien a quien nunca se dejó de amar y que hace patente, a quien sigue estando enamorado, un amor que no sólo quedó inconcluso, sino que probablemente permanezca así. En otras palabras, un amor que reinicia, que recomienza cuando se vuelve a encontrar a la persona amada.

Hay una elipsis, y la siguiente secuencia nos muestra la entrada al departamento de Betty. Nótese cómo ahora ambas, Betty y Rita, acompañan sus movimientos, en una sincronía casi perfecta, al llegar a la entrada y subir los escalones. Una era el espejo de la otra. La silueta vacía, el comodín que representaba Rita, poco a poco empezó a ser ocupado por la presencia siniestra de Diane, a partir del momento en que Betty casi empuja a Rita para entrar al departamento y descubrir esa otra parte virtual de sí misma (de Betty). La transformación física de Rita en una imitación de Betty abona en este sentido. Pero lo que acontece en el Club Silencio, especialmente cuando aparece por fin la caja azul, lo confirma. Tampoco es casualidad que cuando Rita toma la llave para abrir la caja, Betty haya desaparecido, y que la primera pregunte por ésta en español: “¿Dónde estás?” Se podría decir que Rita ha “regresado” al espejo. La llave, para usar una figura, es la entrada al anverso del mundo del cine que durante las primeras casi dos horas hemos estado viendo; Lynch ahora mostrará el reverso, a través de la actualización del lado virtual de Betty: Diane, quien a partir de este momento dejará en la sombra a Betty y pasará a ser actual. A partir de este momento entraremos en la caja (cuarto) azul.

Una vez que “Rita” abre la caja y es literalmente tragada por la oscuridad que hay allí, es importante poner atención en la serie de sobreimpresiones. Cuando entra la supuesta tía Ruth al cuarto donde estaban Rita y Betty, ahora vacío, y la cámara claramente muestra que en el lugar donde cayó la caja no hay nada, y la tía sale de él, hay una sobreimpresión del pasillo del departamento de Diane que lleva hasta su cuarto, la puerta está abierta y sobre la cama vemos a una mujer de espaldas, probablemente a Diane (Naomi Watts). Ahora bien, hay que poner atención al cabello, pero más específicamente a las piernas de ella: se ven tersas y vivas. Se escucha cómo se abre la puerta, y aparece de nuevo este extraño personaje, el Vaquero, quien le dice: “Oye, guapa, es hora de levantarse.” Hay un fundido en negro, y cuando la cámara vuelve a mostrarnos el cuerpo sobre la cama, notamos que éste ya no es el mismo de antes: las piernas están amoratadas y en clara

descomposición, el cabello ya no se ve lustroso: estamos viendo el cuerpo de la Diane que Betty y Rita encontraron antes. Nótese por último el color del vestido del cadáver: negro, del mismo color del atuendo que vestía Rita antes de desaparecer dentro de la caja. En esta segunda parte la asociación de los colores será importante. Una vez que el Vaquero cierra la puerta, hay otro fundido en negro, y con unos toquidos en la puerta como fondo, lentamente se aclara la oscuridad para mostrar, de nuevo, el cuerpo de otra mujer vestida con un *baby doll* gris, en la misma cama, la “nueva” Diane. El Vaquero, en este caso, pareciera cumplir un papel de director o de maestro de ceremonias: como quien da al actor la señal para entrar en escena. Es el turno de Diane.

Cuando ella va a abrir la puerta a la vecina, y vemos su sala iluminada, notamos que las paredes están pintadas de azul. Si bien toda la narración de esta segunda parte está fragmentada y cuesta más trabajo seguir, tampoco es cierto que los acontecimientos carezcan de lógica narrativa ni que sucedan al azar, como McGowan y Wilson sugieren. La estrategia narrativa de Lynch será, mediante una serie de elipsis, que no necesariamente obedecen a un desarrollo cronológico, mostrar la otra “versión” de la historia que se narró durante la primera parte. Esta segunda parte “concluye” donde ha iniciado: en el departamento de Diane y, a juzgar por su ropa, se podría decir que acontece durante el mismo día que la vecina fue a recoger sus cosas.

En resumen, esta segunda parte muestra al personaje de Diane como una mujer mediocre, que ha vivido en buena medida de la fama y la belleza de su amante, Camilla Rhodes, por quien está obsesionada. En esta segunda parte es Camilla la actriz talentosa, de quien, además, el joven director Adam Kesher se ha enamorado y a quien los hermanos Castigliani, como se sugiere en la primera parte, han logrado imponer.

Según Deleuze, otra de las figuras de la imagen-cristal es el circuito de lo límpido y lo opaco:

[...] el cristal es un escenario, o más bien, una pista, antes de ser un anfiteatro. El actor queda adherido a su rol público: él vuelve actual la imagen virtual del rol, que se torna visible y luminoso. El actor es un “monstruo”, o mejor dicho los monstruos son actores natos, siamés u hombre-tronco, porque encuentra un rol en el exceso o el defecto que los marcan. Pero cuanto más actual y límpida deviene la imagen virtual del rol, más pasa a las tinieblas la imagen actual del actor, tornándose opaca: habrá una empresa privada del actor, una sombría venganza, una actividad criminal o

justiciera singularmente oscura. Y esta actividad subterránea aflorará, se hará visible a su vez, a medida que el rol interrumpido recaiga en lo opaco.⁴⁶

Ciertamente, a lo largo de toda esta breve segunda parte se muestra un personaje de Diane más bien opaco, a diferencia del de Betty, y esto se muestra no sólo por la música y el tipo de iluminación que acompañan a ambos personajes, sino sobre todo por los gestos tan diferentes en una y en la otra. En efecto, como sugiere Deleuze, este mundo opaco en que vive Diane tiene como fondo la venganza que ella planea contra Camilla: la conversación que tiene con el matón de la primera parte en el Winkie's, cuando le pasa una foto y le muestra la bolsa con dinero dentro, sugiere que lo ha contratado para matar a Camilla. Es él quien le entrega la llave azul, sin aclarar qué es lo que ésta abrirá una vez que haya concluido su encargo.

En lo que respecta a esta segunda parte, me centraré más en el análisis del otro aspecto igualmente importante al que hasta este momento no se le ha puesto la atención que merece: la filmación de la película interrumpida.

La primera secuencia fuera del apartamento de Diane transcurre en el plató donde se está filmando la película de Adam Kesher. A juzgar por el decorado y la ambientación, se trata de la misma película que estaba en proceso de reasignar el papel de la actriz principal durante la primera parte. Ahora Camilla/Rita está actuando en ella, y Diane ocupa un papel más bien secundario, probablemente incluso de extra.

En la secuencia en la que suena el teléfono, confirmamos que la voz de la máquina contestadora que escuchamos en la primera parte es la de Diane/Betty. Camilla ha invitado a Diane a una cena y tiene una limusina esperándola afuera de su casa para llevarla a Mulholland Drive. La película nos lleva al punto de inicio. Volvemos a ver las mismas secuencias de la limusina recorriendo la avenida, y se repite la misma escena y el mismo diálogo del inicio, entre los choferes y, ahora, Diane. La diferencia es que en esta "repetición" no intentan asesinarla; a un costado de la limusina, aparece Camilla caminando hacia ella, para llevarla a la mansión de Adam por un atajo. Camilla dice: "Es hermoso. Es un camino secreto." En otras palabras, Diane y Camilla entran a la casa de Adam no por la puerta principal, sino por atrás. Esta insistencia en los reversos o lo posterior no es menos

⁴⁶ Deleuze, *La imagen-tiempo*, p. 102.

importante para lo que acontece en esta segunda parte, y es algo que Lynch en varias situaciones sugiere una y otra vez.

Para comprender mejor los giros que la narrativa lyncheana ha operado, es indispensable poner mucha atención en la conversación que tiene lugar en el comedor de Kesher, cuando la mamá de éste hace una serie de preguntas a Diane.

Diane: Soy de Deep River, Ontario, un pueblo pequeño.

Coco: Así que vienes desde Canadá.

D: Siempre había querido venir. Gané un concurso de baile. De alguna manera me llevó a actuar. Bueno, a querer actuar. Cuando murió mi tía... Bueno, ella me dejó un poco de dinero. Trabajaba *aquí*.

C: ¿En el cine?

D: Sí.

C: ¿Cómo conociste a Camilla?

D: En el filme *The Silvia North Story*.

Hombre de negro: Camilla estuvo estupenda.

Camilla: *Yo nunca fui a Casa Blanca con Luigi* (en español).

Voz de hombre: *¡Qué lástima!* (en español).

Adam: *¡Qué va!* (en español).

D: Sí. En verdad quería el protagonista. En fin, Camilla lo obtuvo. El Director...

Hombre de negro: ¿Bob Rooker?

D: Sí. No pensó mucho en mí. Bueno, así es como nos hicimos amigas. Me ayuda a conseguir papeles en algunos de sus filmes.

Hasta aquí he continuado llamando Adam Kesher al director. Sin embargo, en esta segunda parte, en ningún momento se confirma la identidad de éste. Nadie vuelve a pronunciar su nombre. En el diálogo citado se termina de anudar la densa trama narrativa de la película, y asimismo se “contradice” buena parte de lo acontecido durante la primera parte. Sí, Diane viene de Canadá y tuvo una tía que era actriz –y en esto es tal vez en lo único en que coincide con Betty–, pero que ahora está muerta. Ahora bien, en realidad las mayores dudas que surgen a partir de este diálogo no son tanto en lo relativo a la identidad de Diane, sino a la del (o los) director(es) y la(s) película(s) que hemos estado viendo.

En la primera parte, la película que estaba en proceso de ser filmada era, precisamente, *The Silvia North Story*, dirigida por Adam Kesher. Al inicio de esta segunda

parte hemos visto el proceso de filmación... ¿de qué película? ¿De cuál director? Recordemos que Bob Rooker era el mediocre director ante el cual Betty actuó una escena de una película cuyo nombre jamás se menciona.

A lo largo de todo el filme Lynch ha estado jugando con las siluetas, con los espacios vacíos, especialmente en dos planos: el de la identidad de las actrices y el de las películas en proceso de filmación. En esta segunda parte del filme se hace patente la utilización de otro “comodín” –que en la primera representó la identidad de Rita–: el nombre de la película y el del director. En este sentido, no es sorprendente que en esa misma cena aparezcan los personajes más importantes de la primera parte, en lo que a la filmación de la película se refiere: uno de los hermanos Catigliani, quien desde otra mesa mira a Diane, amenazante; la “primera” Camilla Rhodes, y el Vaquero. Y es que, en esta segunda parte Lynch desarrolla más abiertamente el circuito más amplio de imagen-cristal que según Deleuze puede darse en el cine: la reflexión propia de las películas sobre el cine dentro del cine: la confrontación del cine no con su mayor “límite exterior” sino, por el contrario, con su mayor límite *interior*, es decir, la relación entre dinero e imagen.

El germen y el espejo reaparecen también, uno en la obra que se está haciendo y el otro en la obra reflejada en la obra. Estos dos temas, por el que todas las otras artes pasaron, también afectaron al cine. De pronto es el film que se refleja en una obra de teatro, en un espectáculo, un cuadro o, mejor aún, en un film dentro del film; de pronto el film se toma por objeto en el proceso de su constitución o de su fracaso en constituirse.⁴⁷

Y más adelante continúa:

Ante la crisis de la imagen-acción, era fatal que el cine pasara por melancólicas reflexiones hegelianas acerca de su propia muerte: no teniendo ya historia que contar, se tomaría a sí mismo por objeto y ahora sólo podría contar su propia historia (Wenders). Pero en realidad, si la obra en espejo y la obra en germen siempre acompañaron al arte sin extenuarlo nunca, es porque éste encontraba en ello más bien un medio de constitución para ciertas imágenes especiales. Asimismo, el film dentro del film no indica un final de la Historia, y no encuentra más suficiencia en sí mismo que el flash-back o el sueño: sólo es un procedimiento que debe recibir su necesidad de otra parte. En efecto, se trata de un modo de composición de la imagen-cristal.[...]Obsérvese que, *en todas las artes, la obra dentro de la obra suele estar ligada a la consideración de una vigilancia, de una indagación, de una venganza, de una*

⁴⁷ Deleuze, *La imagen-tiempo*, pp. 106-107.

*conspiración o un complot.[...] El cine como arte vive en una relación directa con un complot permanente, con una conspiración internacional que lo condiciona desde dentro, como el enemigo más íntimo, más indispensable. Esta conspiración es la del dinero; lo que define al arte industrial no es la reproducción mecánica, sino la relación, ahora interna, con el dinero. [...] El dinero es el reverso de todas las imágenes que el cine muestra y monta por el anverso, a tal punto que los films sobre el dinero son ya, aunque implícitamente, films dentro del film o sobre el film.*⁴⁸

Desde el inicio, *Mulholland Drive* se presenta como una película que gira en torno a una conspiración y a una suerte de complot. La conspiración de matar a la mujer de la limusina; el complot que mueve o detiene la filmación de una película. En esta parte de la historia ya no se retoma el tema del complot; ha quedado invisibilizado: la película que estaba en proceso de grabación, si seguimos las sugerencias del filme y los diálogos entre los personajes (la supuesta *The Silvia North Story* de la primera parte), sí fue concluida, con la participación de Camilla Rhodes. Las únicas “huellas” de este hecho, es decir, de que sobre la producción del cine sigue habiendo fuerzas mayores, es la presencia de la “primera” Camilla Rhodes, el hermano Castigliani y el Vaquero, durante la cena.

Para ahondar más en la forma como Lynch hace explícita esta naturaleza bifrontal de la imagen-cristal, en la figura de lo opaco y lo límpido, retomemos uno de los episodios más desconcertantes y que, en apariencia, no tienen nada que ver con lo que ha acontecido durante todo el filme. Se trata del episodio de Winkie’s⁴⁹, de la primera parte. En esta secuencia se “reproduce”, por decir así, y se ve de manera muy transparente y explícita toda la dinámica que mueve la película.

En los sueños, como se sabe, no tenemos voluntad, es casi como si estuviéramos actuando o representando según la lógica del deseo, como quieren los psicoanalistas.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 108-109. El subrayado es mío.

⁴⁹ Sobre este restaurante, Lynch comenta: “OK, here’s the deal. Denny’s restaurant on Sunset used to be a place called The Copper Penny. It was right at Gower and Sunset. I think that’s where Frank Cappa worked, and in the old days that was the corner where all the movie extras would line up in the morning for work. And the Denny’s there was a pretty strange Denny’s. I’m not positive, but I think there was a satanic booth in the parking lot there for a while.

What’s that?

I don’t know! But I used to go there and have breakfast – a Grand Slam. Anyway, I was in a booth and I think I was alone and behind me there were three people, and they were talking about God. It sounded like quite a pleasant Sunday morning conversation. And I got up and pay the cheque and I glanced over at the people in the booth and there was the Head of the Satanic Church in the booth. They were talking quite friendly and nice. I thought it was like a church group! And so it was kind of strange. Anyway, there were some kind of heavy feelings at that Denny’s and that fed into this thing in *Mulholland Drive* – this bum.” Rodley, *op. cit.*, p. 277.

Durante la vigilia, Dan (Patrick Fischler) se cita en el lugar de la pesadilla con Herb (Michael Cooke), quien también participa en la pesadilla del primero. Una vez que ha terminado de narrarla, el otro se levanta y es como si empezara a actuar: la pesadilla se repite, empieza a tomar lugar, pero ahora en la vigilia. No hay muchas opciones, Dan también comienza a comportarse como en su pesadilla: tiene que moverse por su propia voluntad aunque paradójicamente esté actuando o repitiendo lo que ya sucedió en la pesadilla, con el deseo, quizá, de que no se convierta en realidad. Nervioso y todo, Dan llega a la parte trasera del restaurante y la pesadilla termina por volverse realidad. Esta situación anticipa lo que va a suceder en el Club Silencio, aunque lo hace desde otra tonalidad, como si Lynch estuviera ensayando el mismo tema. Rebekah del Río se interpreta a sí misma y al mismo tiempo se está imitando a sí misma: es su voz la que suena, pero es una voz grabada, que continuará a pesar de ella o incluso sin ella. En términos más amplios ésta es la misma dinámica en la que está inmersa Betty/Diane. La frase que resume todo lo anterior, es aquélla que dice Bob Rooker a Betty antes de la audición: “Don’t play it for real until it gets real”. ¿Sabemos de qué se trata *The Silvia North Story*? ¿Sabemos en qué termina? ¿Sabemos para qué película está trabajando ahora Camilla Rhodes? ¿Sabemos el nombre de la película para la que Betty se presentó a audición? ¿Sabemos de qué se trata? Antes se sugirió que en la primera parte parecía que Betty estaba actuando⁵⁰, pero también vimos que tenía un enorme talento como actriz

⁵⁰ En este sentido es muy pertinente citar un comentario de la propia Naomi Watts sobre el personaje de Betty: “**Do you think Betty is Diane’s alter ego?**

For me, Diane is the reality-based character. That is the truth of the situation. Things are so awful in her life, in this rock bottom place, this horrid state of dementia, that she creates Betty as how she would have liked it to have been. Betty was optimistic and hopeful and pretty and peppy and sweet and everyone loves her and she’s in control of Rita. Rita doesn’t know who she is and Betty loves this power and this control she has over Rita. So that’s the wish, the dream, the fantasy, the projection, whatever you want to call it. It’s the reverse when we’re talking about Diane and Carmela (*sic*).

During the “Betty” reality, can you describe what goes through Betty when she’s having her sexually charged (and quite disturbing) audition scene with a much older actor?

This whole other character emerges. It comes out of left field, but we’ve had hints that Betty is not all that good and pretty and perky and sweet and innocent. There is going to be some kind of transformation, and that’s where we learn more about her. We see her come alive and undergo a change. The way Betty is set up [in the beginning] seems almost like a cardboard cutout. I thought when I first read the script, “Oh my God, it’s so one-dimensional -- she should be on the side of a cereal box in 1952!” But there were moments of release, like when she pulls the [substantial amount of] money out of Rita’s purse you think, “Is this person gonna call the police right now? No.” You see the fear register on her face but then there’s an excitement, too. Then we see her in the audition scene, and it’s the same thing. We get a hint that there’s a whole other layer about to reveal itself. Again, that’s Diane’s projection of her complexities, and who she is and who she wishes to be. But then there’s this whole other truth coming through.” Jeremiah Kipp “Naomi Watts Chases Hollywood Dreams Along “Mulholland Drive”, entrevista disponible en

cuando interpretó una escena para Bob Rooker. ¿Cuál de las dos (Betty/Diane) podría ser considerada el rol de la otra? ¿Se puede decir que en algún momento dejen de actuar? En otras palabras, ¿se puede decir cuál de las dos es la “génesis” de la otra, la actriz “real”, la que no actúa?, y... ¿para qué película?

El vuelco narrativo más importante lo encontramos cuando unimos la imagen-cristal primordial Betty/Diane con la más amplia, imagen/dinero. Se puede decir que *Mulholland Drive* es un filme sobre un filme que nunca termina de filmarse, que siempre está en proceso de filmación; una película que nunca acaba, que siempre queda inconclusa. Pero esta afirmación que tiene como fundamento al (o los) filme(s) dentro del filme, tiene un correlato aún más interesante en la forma en que está estructurada la narrativa. Y tiene que ver con el “misterio de la caja azul”.

Una de las secuencias finales de *Mulholland Drive* termina con la pregunta de Diane al matón, ¿qué abre la llave azul?, y las risas irónicas de éste. Después, la cámara se acerca a la parte trasera de Winkie’s y, precisamente, muestra al vago sosteniendo la caja azul, de donde salen los ancianos que acompañaban a Betty en el aeropuerto al inicio de la película. Después hay un primer plano de la llave azul sobre la mesa del departamento de Diane, quien de repente se verá acosada por estas figuras grotescas hasta que finalmente se suicide en su recámara. Nótese cómo toda esta secuencia está iluminada por unos como relámpagos de un azul metálico, casi el mismo color que tienen la caja y la llave. Ese mismo color se mantendrá en la serie de sobreimpresiones que se suceden después del suicidio, y aparece en la peluca de la mujer que está sola en un palco del club, quien al final murmura la palabra “silencio”.

La película, o para decirlo más fuertemente, el “metraje” de la película que nosotros espectadores estamos viendo termina allí, pero la otra (¿pero cuál de todas?) no termina ni puede terminar con la muerte de Diane. Al igual que en *Lost Highway*, Lynch ha amarrado la narrativa en una suerte de círculo (*loop*) que no parece tener fin. En la narrativa de cine clásico⁵¹ una película termina con la muerte de la heroína o de la protagonista; o, para decirlo de otra manera, el desarrollo narrativo, cronológico, puede ir siguiendo esta línea hasta alcanzar la conclusión, o sea la muerte del personaje. En *Mulholland Drive* esto no es

<http://www.filmcritic.com/misc/emporium.nsf/95a45e26914c25ff862562bb006a85f2/d2556a8a89a203d088256ad80079649e?OpenDocument>. Consultado en diciembre 2008.

⁵¹ Véase David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996.

así. Si bien es cierto que durante la primera parte del filme, una de las protagonistas se llama Betty, desde entonces sabemos que la misteriosa Diane Selwyn está muerta; hemos visto su cadáver. En la segunda parte, cuando Betty se ha hecho virtual y Diane actual, ya se nos ha avisado sobre el desenlace que, en última instancia, es una de las preguntas que menos preocupa a un espectador. Ya se había sugerido que la llave azul no hace sino “abrir” el reverso del mundo de la primera parte, o para decirlo en términos deleuzianos, actualizar lo que sólo se encuentra de manera virtual. Esta interpretación está apuntalada por el hecho de que sea el vagabundo, que habita en la parte trasera del restaurante, quien sostenga la caja al final de la película, y por el hecho de que sea Betty quien, después de presenciar la revelación acontecida en el Club Silencio, la saque de su bolso, momentos antes de que su otra cara (opaca) se haga actual. En otras palabras, la llave puede abrir, o para decirlo más puntualmente, actualizar una y otra vez la contracara virtual de lo que en ese momento es actual.

Este *loop* narrativo en que Lynch mantiene en suspenso la película es posible sólo por la gran cantidad de preguntas que deja sin contestar y por el magistral uso que hace de sus “comodines”. Así, por ejemplo –y para abundar en esta tesis–, ¿cómo decir que la película no ha vuelto a empezar justo en el momento del suicidio de Diane? Asumimos que Diane mandó matar a Camilla, pero ¿sabemos si esto se logró? ¿Podemos negar la posibilidad de que en ese momento Camilla se dirija a Mulholland Drive y que salvará de nuevo su vida?

En otras palabras, *Mulholland Drive* entendida como un filme sobre un filme que nunca deja de filmarse tiene su mayor “puesta en abismo” en el interior de la propia estructura narrativa de manera tal que, una y otra vez, los elementos de una parte de la película apuntan hacia los de la otra, y se persiguen sin poder alcanzarse, en una perpetua carrera destinada a no terminar nunca. Como dice Deleuze, “[l]a imagen-cristal encierra esa búsqueda mutua, ciega y titubeante...”.

***Inland Empire* o El misterio de la sala oscura**

“Al levantarse lentamente el telón, tuve la sensación de que a través de los siglos el hombre se había quietado siempre con este breve momento que preludia el espectáculo. Podía sentir que el telón se alzaba *en el hombre*. E inmediatamente me di cuenta también de que era un símbolo que se le presentaba interminablemente en su sueño y que, si hubiera estado despierto, los actores nunca habrían ocupado el escenario, sino él, el Hombre, habría subido a las tablas.”

Henry Miller, *Trópico de Capricornio*

“I’m through with film as a medium. For me, film is dead. If you look at what people all over the world are taking still pictures with, you begin to see what’s going to happen. I’m shooting in digital video and I love it.”⁵² Esta lapidaria afirmación de Lynch a propósito de la filmación de su décimo largometraje, *Inland Empire*, tiene muchas implicaciones en cuanto a la historia del medio se refiere, pero también, y principalmente, en lo referente al “tema” y al contenido de ese filme. En este caso, antes de iniciar propiamente el análisis de esta película, es preciso hablar sobre el contexto en el que ésta se desarrolló.

Ha quedado patente que una de las obsesiones o temas predilectos de este cineasta en los últimos años ha sido primordialmente el cine como tal: la cámara y el hecho de ser grabado en *Lost Highway*, y las tramoyas de la industria hollywoodense en *Mulholland Drive*. Sin embargo, en *Inland Empire* lleva al límite no sólo la experimentación formal sino la representación cinematográfica y, sorprendentemente, el papel del propio espectador. En esta película Lynch no sólo explora el “patio trasero” de Hollywood o muestra una película en su proceso de filmación; en ella problematiza, como tal vez ningún otro director lo había hecho antes, la mirada, ese gran “afuera” del cine: el espectador.

⁵² David Lynch, *Catching the Big Fish. Meditation, Consciousness, and Creativity*, New York, Jeremy P. Tarcher/Penguin, 2007, p. 149.

Desde hace algunos años David Lynch ha estado desarrollando una serie de proyectos distintos de los ámbitos televisivo, cinematográfico y publicitario. En su página davidlynch.com, los cibernautas (que han pagado la cuota de inscripción, claro está) han podido tener acceso a éstos, que en buena medida pueden ser considerados la génesis de lo que posteriormente sería *Inland Empire* por razones no sólo intertextuales, sino más bien formales, de no poca relevancia, como bien señala Dennis Lim:

And not only does *Inland Empire* often look like it belongs on the Internet, it also progresses with the darting, associative logic of hyperlinks. Indeed, parts of the movie originated on Lynch's Web site, davidlynch.com, itself a labyrinth of wormholes and worlds within worlds. The rare major filmmaker who caught on early to the potential of streaming video, Lynch has been creating short films specifically for an online audience since 2001. One of his more popular Web series, *Rabbits*, in which a rabbit-headed family recites Beckettian non sequiturs (to the sound of canned sitcom laughter), actually made its way into *Inland Empire*.⁵³

A raíz de su incursión en la red, este cineasta comenzó a experimentar con otras formas de representación visual y con otros medios; en concreto, con la tecnología digital y, como apunta Lim, con la lógica propia de los hyperlinks de la internet⁵⁴. De hecho, la primera toma de este filme, que es un monólogo de Laura Dern –se trata de la plática-confesión que una de las actrices interpretadas por Dern sostiene con un hombre de lentes en *Inland Empire*– estaba originalmente destinada a ser proyectada por la internet⁵⁵. De manera que

⁵³ Dennis Lim, “David Lynch Goes Digital. Why *Inland Empire* is better on your TV than it was on the big screen” disponible en <http://www.slate.com/id/2172678/>.

⁵⁴ “[...] internet también parece haber sido importante para el cineasta porque con ella experimentó por primera vez con el vídeo digital (respecto al cual se había mostrado reacio hasta entonces) y porque le ha permitido acceder a un lenguaje de múltiples mensajes incompletos, de ventanas superpuestas unas con otras, que parece haber influido directamente en **Inland Empire**, haciendo de su visionado una experiencia en muchas ocasiones incómoda y desconcertante.” Gerard Casau, “Inland Empire” (<http://www.contrapicado.net/critica.php?id=182>).

⁵⁵ Al respecto, Lynch comenta: “When we began, there wasn’t any INLAND EMPIRE, there wasn’t anything. I just bumped into Laura Dern on the street, discovering that she was my new neighbor. I hadn’t seen her for a long time, and she said, “David, we’ve got to do something together again.” And I said, “We sure do. Maybe I’ll write something for you. And maybe we’ll do it as an experiment for the internet.” And she said, “Fine.”

So I wrote a fourteen-page monologue, and Laura memorized all fourteen pages, and it was about a seventy-minute take. And she was so phenomenal. I couldn’t release it on the Internet because it was too good, and it drove me crazy, because there was something about this that held a secret for more. And something more would emerge. And that would lead to another scene. But I wouldn’t know what in the world it was, and it didn’t make much sense. But then, another idea would come for another scene. And maybe this one, the third one, was very far removed from the first two, even though the second was quite a jump from the first.” Lynch, *op. cit.*, p. 139.

Inland Empire no solamente fue grabada de manera discontinua a lo largo de tres años en video digital –mediante una Sony PD-150⁵⁶, una de las primeras cámaras digitales que se podían conseguir a un precio bastante accesible–; este filme se construyó a partir de una serie de fragmentos que, en principio, no tenían una relación entre sí, que fueron surgiendo de manera casi improvisada y, es importantísimo mencionar, sin ningún tipo de guión o idea preconcebida.⁵⁷ El resultado final fue una película de más de 170 minutos. Así, se puede decir que *Inland Empire* pertenece a esas películas que formarían parte del llamado postcine⁵⁸, y esto tiene no pocas repercusiones dada la temática de la película sino la ambigua posición que desde el inicio de su carrera Lynch ha mantenido con relación a la industria hollywoodense, como uno de los más grandes *enfants terribles*, a medio camino del *mainstream* y el cine independiente.

La utilización de esta nueva tecnología permitió a Lynch disminuir los costos de producción, tener acceso a tomas más largas, lo cual, a su vez, hizo posible entablar otro

⁵⁶ “David Lynch filmó *Inland Empire* con la cámara Sony-PD150, muy ligera y manejable, y que se adapta a unas condiciones de luz extremas. Hay que tener en cuenta no sólo las ventajas a la hora de rodar (podía grabar de forma continua 40 minutos en lugar de los 9 que permite el celuloide), sino también sus posibilidades de montaje en el sistema de edición no lineal. La maleabilidad del material capturado con esta cámara, permitió al cineasta trabajar desde un ordenador en casa. Las posibilidades de los software de edición de vídeo, que empezaron a popularizarse a partir de 1984, permitieron a Lynch cambiar, cortar y tratar las imágenes de lo que después sería el filme *Inland Empire* con una soltura y facilidad que seguramente no podría haber hecho con el celuloide.

Esta cámara permitió al realizador expresar al máximo su libertad creativa, ya que arriesgaba menos presupuesto y trabajaba desde casa. ‘En lugar de escribir las escenas las filmaba’”. José Antonio Mesa Báñez, “*Inland Empire*, de David Lynch, disponible en http://www.fama2.us.es/fco/frame/new_portal/textos/num3/InlandEmpire.pdf.

⁵⁷ “[...] I didn’t have a script. I wrote the thing scene by scene, without much of a clue where it would end. It was a risk, but I had this feeling that because all things are unified, this idea over would somehow relate to that idea over there. And I was working with a very great company, Studio Canal in France, who believed in me, enough to let me find my way.” *Ibid.*, p. 145.

⁵⁸ El post-cine se refiere a las películas que desde hace dos décadas han empezado a filmarse mediante nuevas tecnologías, con el consecuente cambio en el uso y consumo de estos productos. “[...] aunque muchas voces apocalípticas hablan apocalípticamente del fin del cine, la situación actual recuerda extrañamente a los inicios del cine como medio. El pre-cine y el post-cine han llegado a parecerse entre sí [...]. Así como en su inicios el cine colindaba con los experimentos científicos, el género burlesco y las barracas de feria, las nuevas formas de post-cine limitan con la compra desde el hogar, los videojuegos y los CD-ROM.” Véase Robert Stam, *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 363. Y también: “The Dogme '95 movement, led by Danish troublemaker Lars von Trier, kicked off the digital revolution, and before long, DV was the default mode for indie filmmaking the world over. Broadly speaking, the first wave of MiniDV films can be grouped into two categories: those that treat video as a language in itself, with its own expressive potential (the first Dogme film, *The Celebration*, for instance, or even *The Blair Witch Project*), and those that attempt to disguise or neglect to accommodate the video-ness of video and use it simply as an affordable substitute for film.” Dennis Lim, “David Lynch Goes Digital...”. Cf. Margarita Ledo, *Del Cine-Ojo a Dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*, Barcelona, Paidós, 2004.

tipo de relación, más profunda, con los actores⁵⁹, específicamente con Dern, y sobre todo, le permitiría una mayor capacidad creativa y de improvisación pues tenía una mayor libertad con respecto a la censura de los productores. Esto desde luego tendría enormes repercusiones sobre el resultado final. En primer lugar, lo más evidente y problemático para los productores, la duración del filme: excedía las tres horas, tiempo que, como se sabe, tanto para los productores como para los distribuidores resulta muy poco deseable por el costo de producción pero sobre todo por los problemas que plantea su proyección para una audiencia promedio. En segundo lugar, y en relación con lo anterior aunque en otro nivel, *Inland Empire* terminaría siendo la obra más complicada y densa del autor dado no sólo su nivel de intertextualidad y esta suerte de auto-homenaje, por decir así, que Lynch celebra en ella, sino por su alto grado de experimentación. Los problemas iniciarían, precisamente, al momento de la distribución, específicamente con Le Studio Canal, pues le pedían reducir el metraje de la película. Esta situación obligó a Lynch a presentar su película en festivales americanos y europeos e, inclusive, “amenazó” a los productores con exhibirla a través de su página de internet.⁶⁰ Al final, la película tuvo que ser distribuida a través de su compañía Absurda. Esta situación es bastante común para los cineastas independientes. El problema no es tanto el rodaje de una película, sino la distribución y la exhibición, “según publica *Cahiers Du Cinéma*, cada año se ruedan un gran número de películas que no llegan a

⁵⁹ “And for actors, to get down into a character in the middle of a scene and then suddenly have to stop while we reload the film cameras after ten minutes-often, this breaks the thing. But now you’re rolling along; you’ve got forty minutes down in there. And you can start talking to the actors, and instead of stopping it you can move in and push it. You can even rehearse while you are shooting, although I start goofing up the soundtrack, because they’ve got to chop up all my words. But many times I am talking to the actors while we are shooting and we are able to get in deeper and deeper.” David Lynch, *op. cit.*, p. 150.

⁶⁰ “[...]la intención de productores de reducir su metraje bloqueando su salida comercial no logró el efecto deseado, ya que Lynch se negó a realizarle ningún corte (conviene apuntar que existen varias versiones que oscilan entre los 172 y los 198 minutos; esta última vista, según anuncia la IMDb, en el Camerimage de Lodz en Polonia, una de las localizaciones del film), consiguiendo que se vaya estrenando en distintas plazas y certámenes americanos, así como en Europa (más allá del paraíso francés donde todo se termina viendo). Un hecho que tampoco conlleva un gran esfuerzo por parte de aquellos que se mueven en coordenadas económicas (socios capitalistas, distribuidores, exhibidores), ni resulta tan sorprendente desde una perspectiva global, si se tiene en cuenta la agradecida cantidad de seguidores que acompañan el director de *Dune* (íd., 1984).” José David Cáceres, “David Lynch: *Inland Empire*” disponible en <http://www.miradas.net/2007/n59/actualidad/inlandempire.html>.

estrenarse y, en el caso contrario, lo hacen a través de la web o por medio de festivales especializados muy concretos”.⁶¹

Resulta significativo que uno de los temas de *Mulholland Drive* sea la pérdida del control de un joven director de su película, debido a intereses ajenos a “externos”, lo cual ha sido uno de los grandes temores de David Lynch a raíz de su mala experiencia en la filmación de *Dune*⁶². La descripción anterior del proceso de creación de *Inland Empire* muestra precisamente esta batalla de un director por ganar el control sobre el contenido de su obra así como sobre la edición final (*final cut*). Esta situación se verá reflejada de manera menos explícita pero más elaborada en *Inland Empire*, pues en ésta Lynch llevará al límite su reflexión sobre el aparato cinematográfico⁶³. Para efectos del presente análisis, me centraré casi de manera exclusiva en el que, en mi opinión, es el vuelco más interesante de la película, que ya antes mencioné, el involucramiento de la mirada del espectador, y en otra observación no menos relevante: la, por llamarla de alguna manera, autoscopia cinematográfica, o sea, el desdoblamiento del cine, la observación del cine por el propio cine. En lo referente al espectador, me centraré casi exclusivamente en la noción de *identificación cinematográfica* en el sentido en el que la utiliza Metz, para distinguirla de otras provenientes de la teoría del cine de otros autores, y de la del psicoanálisis, si bien es cierto que la noción de Metz parte de esta última. Así, según este autor,

El espectador se halla ausente de la pantalla: al revés del niño ante el espejo, no puede identificarse a sí mismo como objeto, sino únicamente a objetos que están sin él. La pantalla, en tal sentido, no es

⁶¹ José Antonio Mesa, “*Inland Empire*, de David Lynch”.

⁶² “When I made *Dune*, I didn’t have the final cut. It was a huge, huge sadness, because I felt I had sold out, and of top of that, the film was a failure at the box office. [...]”

It’s totally absurd for filmmakers not to be able to make films the way they want to make them. But in this business it’s very common.

[...]

If they give you the right to make the film, they owe you the right to make it the way you think it should be. The filmmaker should decide on every single element, every single word, every single sound, every single thing going down that highway through the time. Otherwise, it won’t hold together. The film may suck, but at least you made it suck on your own.” David Lynch, *op. cit.*, pp.59-60.

⁶³ Esta noción proviene de Christian Metz (*El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*, Barcelona, Paidós, 2001), y se refiere a todas las operaciones interdependientes que se involucran en el visionado del cine, que son básicamente cuatro: la base técnica, las condiciones de proyección de la película, la película como texto y la “psicología” del espectador. Véase Robert Stam, Robert Burgoyne, Snady Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 168. “Así, tanto los componente tecnológicos como los libidinales/eróticos se combinan para formar el aparato cinematográfico como una totalidad, produciendo una definición del cine-máquina que va más allá de las mismas películas hasta el abanico completo de operaciones implicadas en su producción y consumo, y que sitúa al espectador, como sujeto inconsciente del deseo, en el centro del proceso.”

un espejo. Lo percibido, esta vez, está por entero del lado del objeto, y ya no hay nada que equivalga a la propia imagen, a esa singular mescolanza de percibido y sujeto (de lo otro y de mí) que precisamente fue la figura necesaria para separarlos entre sí. En cine, siempre será el otro el que ocupe la pantalla; yo estoy ahí para mirarlo. No participo para nada en lo percibido, al contrario soy *omnipercibiente*. Omnipercibiente del mismo modo que decimos omnipotente (esa es la famosa “ubicuidad” que cada película regala a su espectador) omnipercibiente, además, porque estoy por entero del lado de la instancia percibiente: ausente de la pantalla, aunque muy presente en la sala, gran ojo y gran oído sin los cuales lo percibido no tendría a nadie que lo percibiera, instancia constituyente, en suma, del significante de cine (yo soy quien hace la película).⁶⁴

Para decirlo en pocas palabras, la identificación cinemática primaria del espectador de cine tiene que ver con el proceso perceptual de la visión, o sea, la identificación del espectador con su propia mirada, que lo constituye como sujeto privilegiado, con cierta ubicuidad: que le otorga el lugar de dios. “En suma, el espectador se *identifica a sí mismo*, a sí mismo como puro acto de percepción (como despertar, como alerta): como condición de posibilidad de lo percibido y por consiguiente como una especie de sujeto trascendental, anterior a todo *hay*.”⁶⁵ Otro aspecto específico de este tipo de identificación es que este proceso se construye de manera inmediata por la mirada de la cámara y el proyector. Es decir, la “presencia” del espectador es sustituida por la mirada dirigida y “ubicua” de la cámara, con la cual se identifica y, podríamos decir, casi se funde la propia mirada del espectador, quien de esta manera se constituye como pura mirada.

Y es cierto que, al identificarse a sí mismo como mirada, el espectador no puede hacer más que identificarse también con la cámara, que ya ha mirado antes que él lo que él está mirando ahora, y cuyo *puesto* (=encuadre) determina el punto de huida. Durante la sesión de proyección, esta cámara está ausente, pero tiene un representante que consiste en otro aparato justamente llamado “proyector”, *detrás de su cabeza*, o sea en el lugar exacto ocupado, fantasmáticamente, por el “núcleo” de toda visión.⁶⁶

Es preciso detenerse aquí y empezar con el análisis de *Inland Empire*. La primera secuencia es decisiva para entender en dónde va a ubicarnos Lynch y hacia dónde va a apuntar toda la

⁶⁴ Christian Metz, *op. cit.*, p. 62.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 63. Para un desarrollo mayor de estas nociones, véanse Robert Stam *et al.*, *Nuevos conceptos...*, p. 174 y ss., y Jaques Aumont *et al.*, *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 2002, capítulo 5.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 64.

película. Sobre un fondo oscuro se escucha casi imperceptiblemente un viento. Segundos después se abre un boquete sobre ese fondo: es un poderoso haz de luz que brota de una especie de *faro* que aparece casi en el centro de la pantalla, más hacia nuestro lado derecho, y que lentamente, como en *travelling*, se irá desplazando hacia la derecha hasta que, sobre ese fondo oscuro, se comienzan a iluminar unas letras: es el propio nombre de la película. Desde luego, este “faro” no es otra cosa que un proyector cinematográfico. Para apoyar la tesis de que esta película tematiza y problematiza sobre todo la mirada, el proceso de identificación del espectador con lo proyectado en la pantalla, nótese la interesante metáfora que utiliza Metz para referirse a la identificación cinemática.

A todos nos ha ocurrido experimentar su propia mirada, fuera incluso de las salas llamadas oscuras, *como una especie de faro* que fuera dando vueltas sobre el eje de nuestro cuello[...] *y que se desplazara al desplazarnos nosotros* [...]: como un haz luminoso [...] cuya supletoriedad *arranca de la nada las lonchas de oscuridad sucesivas y variables en las que se va instalando paulatinamente*. [...] Sucede que [el espectador] no ha necesitado moverla [la cabeza], la ha movido en tanto que omnividente, en tanto que identificado con el movimiento de la cámara como sujeto trascendental y no como sujeto empírico.

Toda visión consiste en un doble movimiento: proyectivo (el faro que “barre”) e introyectivo: la consciencia como superficie sensible de ponerse a registrar (como pantalla). [...]

[...] *Durante la sesión, el espectador es el faro que he dicho*, duplicando al proyector que a su vez duplica a la cámara, y también es la superficie sensible, duplicando a la pantalla que a su vez duplica a la cinta. [...] Cuando digo “veo” la película, me estoy refiriendo a una mezcla singular de dos corrientes contrarias: la película es lo que recibo, y también es lo que suscito, puesto que no es algo que preexista cuando entro en la sala y me basta cerrar los ojos para suprimirlo. Al suscitarlo, soy el aparato de proyección; al recibirlo, soy la pantalla; *en estas dos figuras a la vez, soy la cámara, que recibe el tiro y que sin embargo registra.*⁶⁷

Pareciera que Lynch representara visualmente la anterior cita de Metz. Y habrá que tener en cuenta esta cita a lo largo de todo el análisis. Keith Ulrich ha observado con mucha precisión el juego de espejos que esta primera secuencia entabla, y que tiene consecuencias sobre las rupturas narrativas y representacionales que Lynch operará: “the light of a film projector glaring (and blaring) outwards. For a brief moment, just before the beam angles sideways to illuminate the all-caps title card, *the very screen we are watching is a perfectly*

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 64-65. El subrayado es mío.

aligned mirror—fact projecting fiction, fiction projecting fact.”⁶⁸ Ya desde esta primera secuencia quedan claras dos temáticas del filme: se trata, aparentemente, de otra película más del cine dentro del cine, pero –y esto ya es menos obvio– de inicio ya se ha involucrado a la sala oscura, a la audiencia, al espectador. En ese breve instante de total oscuridad se está representando *dentro del filme* el momento previo a la “aparición” de las imágenes: por ese breve momento se han equiparado y sincronizado la sala y el filme. Esta extraña simetría sólo es rota cuando aparece el haz de luz. Sobre la pantalla aún no hay nada pero, si se acepta la homologación espacial y temporal entre la pantalla y la sala oscura, ya ha ocurrido algo aterrador: no podemos identificarnos con la proyección o con la cámara; el cinematógrafo, en este caso, y ya desde el inicio, se ha colocado enfrente de nosotros. Pero tampoco este cinematógrafo tiene un lugar privilegiado: no hay que olvidar que éste, a su vez, es una proyección. Hay en la sala oscura, detrás de nosotros, un cinematógrafo que a su vez lo está proyectando: el círculo se ha cerrado, el juego especular, la puesta en abismo de la representación cinematográfica apunta, ya desde esta primera secuencia, a lo que será la gran ruptura que operará Lynch en este filme, y la implicación que ésta conlleva. Pero eso sólo se entiende hasta el final. Tan sólo unos segundos después, sobre el fondo negro por fin aparecen unas imágenes que muestran el nombre de la película, que tampoco es menos significativo. Se podría traducir como imperio interior o imperio al interior, que marca el segundo gran tema: la auto-observación cinematográfica.

Una vez que la luz ha dejado de iluminar las letras, la pantalla vuelve a quedar a oscuras y de pronto escuchamos un sonido que proviene de lo que parece ser una aguja de un fonógrafo sobre un disco de vinyl. Una voz con reverberación anuncia: “Esta es la canción más larga tocada en la historia de la radio. Esta noche, todavía en los Balcanes, un día gris de invierno, en un hotel viejo.” Después hay una sobreimpresión que muestra una extraña textura y se escucha una voz de mujer decir “La escalera está oscura”, y luego regresa a la aguja, pero hay algo que ha cambiado: la aguja sigue pinchando el disco, aunque hay otra sobreimpresión que muestra otro disco girando simultáneamente. Aquí ya se anuncia el desarrollo propiamente narrativo de la película.

⁶⁸ Keith Uhlich, “Strange What Love Does. David Lynch’s *INLAND EMPIRE*” (<http://www.thehousenextdooronline.com/2006/12/strange-what-love-does-david-lynchs.html>). El subrayado es mío.

Lo que acontece en la siguiente secuencia en la que se presenta una prostituta que posteriormente se pondrá a ver la propia película es la representación, en el interior del propio filme, del papel del espectador.

En la secuencia de los conejos, se representa una suerte de parodia de los sitcom norteamericanos, con sus risas grabadas y todo. También allí se muestra el “conflicto” de la historia. Es un triángulo: dos conejas y un conejo. Contrario a lo que todas las críticas que existen sobre *Inland Empire* afirman, sostengo que la “conversación” que sostienen los conejos no es en absoluto absurda, ni pretenderían ser una suerte de diálogo “beckettiano”; es más, en este episodio está contenido buena parte de lo que va a suceder más adelante. En primer lugar, muestra el “conflicto” narrativo que posteriormente se desarrollará. Como se puede apreciar, se trata de un triángulo amoroso. Hay dos mujeres (conejas) y un hombre (el conejo). La advertencia de la coneja sentada al lado de él es clara: me voy a enterar un día. La respuesta, a manera de pregunta, de la coneja de atrás, igual: ¿Cuándo lo dirás? El conejo afirma: Tengo un secreto. Por otro lado, allí también se inserta uno de los temas recurrentes a lo largo de todo el filme: la pregunta por el tiempo. En lo relativo a las otras oraciones, también tienen sentido si uno no pierde de vista la totalidad de la película. Es claro que están esperando a alguien, ya sea que llame por teléfono o que llegue a tocar la puerta. Hay que tener en mente la última afirmación de la coneja que está sentada: “No creo que tome mucho tiempo más.”

Por otra parte, el episodio que transcurre en el cuarto (¿contiguo?) es también de la mayor relevancia. Se trata de un personaje que está intentando entrar en algún lugar. Más adelante ofreceré una interpretación global sobre este episodio y sobre este personaje. En ambas situaciones, no hay que olvidar que, mediante un plano que muestra a la joven llorando frente al televisor, Lynch se ha encargado de recordarnos que esto es una película (o algo así) que ella está viendo en la tele.

Desde ahora es preciso señalar que para el presente análisis e interpretación gran parte de los diálogos y monólogos de los personajes serán leídos como metacomentarios sobre la propia película y, en cierta manera, sobre el cine. Así, por ejemplo, la leyenda que la vecina misteriosa cuenta a Nikki Grace (Laura Dern) sobre la niña, menciona que el acceso al “palacio” es por *detrás del mercado, por el callejón*. Ésta es una situación que

posteriormente acontecerá en la película pero que también hace referencia al cine en un sentido más amplio.

Después de que la vecina señala con el dedo el lugar donde Nikki estaría al día siguiente y le pregunta si *lo ve*, inicia propiamente la “trama” que ya se había estado anunciando desde el episodio de los conejos.

De nuevo, aparentemente Lynch va a mostrar la historia de una película sobre una película en proceso de filmación. Pero le va a agregar ese elemento “dramático” tan común en las malas películas: plantea el conflicto en términos del triángulo amoroso.

Durante toda esta parte de la película, Lynch se encargará de mostrarnos el reverso del mundo del cine: los escenarios, los ensayos; en otras palabras, la tramoya que es el cine. Con relación a la representación del espacio en el teatro en oposición a la representación del espacio en el cine, André Bazin afirma:

Juego o celebración, el teatro por su esencia no puede confundirse con la naturaleza, bajo pena de disolverse y dejar de ser. Fundado sobre la conciencia recíproca de la presencia de los participantes, necesita oponerse al resto del mundo como el juego a la realidad, como la complicidad a la indiferencia, como la liturgia frente a la vulgaridad de lo útil. Los trajes, la máscara y el maquillaje, el estilo del lenguaje, la rampa, colaboran más o menos en esta distinción, pero el signo más evidente es la escena, cuya arquitectura ha variado sin dejar sin embargo de definir un espacio privilegiado, *real o virtualmente distinto de la naturaleza*. El decorado existe con relación a este lugar dramático localizado; y contribuye simplemente –más o menos– a distinguirlo, a especificarlo. Sea lo que sea, el decorado forma las paredes de esa caja de tres lados, *abierto a la sala, que es la escena*. Esas falsas perspectivas, esas fachadas, esos bosquejos *tienen un revés de tela, de clavos y de madera*. Nadie ignora que el actor que “se retira a sus habitaciones” –por el fondo o los laterales del escenario– va en realidad a quitarse el maquillaje en su camerino; esos pocos metros cuadrados de luz y de ilusión *están rodeados de maquinaria y de pasillos cuyos laberintos escondidos, pero conocidos, no impiden en absoluto el placer del espectador que sabe entrar en el juego*.

Porque no es más que un elemento de la arquitectura escénica, el decorado teatral es un lugar materialmente cerrado, limitado, circunscrito, cuyas únicas ampliaciones se deben a nuestra imaginación que acepta la complicidad. Sus apariencias están vueltas hacia el interior, al público y a la rampa; *existe apoyado en su anverso y en la ausencia de un más allá*, como la pintura gracias a su marco. De la misma manera que el cuadro no se confunde con el paisaje que representa, ya que no es una ventana sobre un muro, la escena y el decorado en el que la acción se desarrolla, son un microcosmos estético insertado a la fuerza en el Universo, pero esencialmente heterogéneo de Naturaleza que le rodea.

Todo lo contrario sucede en el cine, cuyo principio es el de negar toda frontera, todo límite a la acción. [...] La pantalla no es un marco como el del cuadro, sino un orificio que no deja ver más que una parte del acontecimiento. [...] *La pantalla no tiene pasillos, no podría haberlos sin destruir su ilusión específica*, que consiste en hacer de un revólver o de un rostro el centro mismo del Universo. En oposición al espacio de la escena, el de la pantalla es un espacio centrífugo.⁶⁹

Si bien es cierto que una de las características del llamado cine dentro del cine es justamente mostrar la artificialidad de la representación o lo que sucede tras bambalinas o el proceso de elaboración de una película⁷⁰, mostrar en este momento que detrás del decorado no hay nada, tendrá una función diferente con relación a lo que más adelante va a acontecer en la película. Para decirlo parafraseando a Bazin, es como si Lynch mostrara los pasillos de la pantalla, para destruir la ilusión de la representación cinematográfica, en lo que al espacio se refiere, tan sólo para, más adelante, darle otra vuelta más.

A todo lo largo de esta parte, se va a estar jugando en dos niveles: el del coqueteo entre los personajes que interpretan Nikki y Devon, y el coqueteo “no-ficcional”, o sea, el que se da de hecho entre ambos actores en la “vida real”; esto permitiría mostrar escenas en las que no sabemos si estamos viendo la filmación de *On High...* o si estamos viendo de hecho el coqueteo “real” entre ellos. La única “guía” que se tendrá para distinguir a los varios personajes que Dern interpretará a lo largo de este denso recorrido será su rostro y su voz, la gama de acentos que logrará hacer. Este aparentemente sencillo y casi predecible desarrollo de la película termina cuando Devon y Nikki tienen relaciones sexuales en un cuarto iluminado de azul mientras el marido los espía, y ella cuenta a Devon algo que le pasó el día anterior, durante la filmación.

A partir de este momento, es muy fácil que el espectador pierda el hilo de la historia, pues lo que originalmente se le planteaba como un sencillo triángulo amoroso y la confusión de identidades entre el personaje y la actriz, es casi por completo abandonado una vez que Sue entra en la casa de los Smithy.

⁶⁹ André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp 1966, pp. 243-244. El subrayado es mío.

⁷⁰ En este sentido, algunas de las películas tal vez más representativas y de las que *Inland Empire* está más cercana, son *El desprecio* y *Passion* de Jean Luc Godard, *El hombre de la cámara*, de Dziga Vertov y, por supuesto, *Sunset Boulevard*, de Billy Wilder.

Esta segunda parte se caracteriza, entre muchas otras cosas, por una atmósfera cerrada: Dern cruzará una y otra vez puertas y habitaciones de diferentes coloridos e iluminación:

Este recorrido a lo largo de la extraña espiral no se hace de un modo lineal, de dentro hacia fuera o viceversa, sino que saltamos de manera aparentemente aleatoria por sus distintos niveles, describiendo así una composición temporal acronológica (desorden e interrupciones constantes). Decimos que su estructura temporal es “aparentemente” aleatoria debido a que, a pesar de lo anárquico que pueda resultar Lynch a la hora de dirigir, la colocación de las secuencias provoca una serie de sensaciones o, como él mismo afirma, experiencias probablemente intencionadas por parte del realizador.⁷¹

Asimismo, ahora aparecerá también, mediante una “comunicación” muy particular, lo que, podemos asumir, se trata de la versión “original”, la película polaca que habría quedado inconclusa. Estos episodios, en su mayoría, estarán marcados no sólo por las conversaciones en polaco, sino, sobre todo, por estar filmadas como en sepia. En uno de los primeros cuartos en los que Sue (?) inicia su recorrido y hace su primera parada, aparecen ante ella un grupo de mujeres quienes irán “recitando” una serie de frases que a partir de ahora se convertirán en temas que irán reapareciendo a lo largo de esta segunda parte, en diferentes circunstancias, pero también, como ya ha acontecido antes, ellas adelantan situaciones que más adelante ocurrirán. Sostengo que todo lo que sucede en este cuarto y que involucra a este “personaje” de Dern, de nuevo tiene que ver con el espectador.

Para intentar ofrecer una explicación de lo que sucede aquí, el concepto de identificación secundaria de Metz es de gran ayuda. Al respecto, dice

En una película de ficción, los personajes se miran entre sí. Ocurre a veces (*y entonces abrimos un nuevo “orificio”* en la cadena de las identificaciones) que un personaje mire a otro que momentáneamente se encuentra fuera de campo, o bien que éste le esté mirando. Si hemos cruzado un orificio, se debe a que todo fuera de campo *nos aproxima al espectador*, puesto que *lo típico de*

⁷¹ José Antonio Mesa Báñez, “Inland Empire, de David Lynch”. Resulta interesante citar lo que el propio Lynch opina acerca de las habitaciones y la iluminación: “Often, in a scene, the room and the light together signify a mood. So even if the room isn’t perfect, you can work with the light and get it to feel correct, so that it has the mood that came with the original idea.

The light can make all the difference in a film, even in a character.

I love seeing people come out of darkness.” David Lynch *op. cit.*, p. 129.

este último es hallarse fuera de campo (por consiguiente, el personaje fuera de campo posee un punto en común con él: *mira la pantalla*).⁷²

Como ha hecho Lynch a lo largo de toda la película en términos de mostrar las “costuras” normalmente invisibles de las que está hecho el cine, en este caso parece estar haciendo explícita una situación que cotidianamente acontece de manera desapercibida por parte del espectador. En las secuencias que involucran el cuarto donde se encuentran las prostitutas, sostengo que Lynch, otra vez, pero desde otra tonalidad, está duplicando el papel del espectador en el interior de la película. Pero en este caso el matiz no es menos interesante: lo opera desde la posición de la actriz que estuviera aprendiendo un papel que sólo posteriormente será interpretado. Para decirlo parafraseando a Metz, de manera bastante explícita y literal, Lynch, a través de la interpretación de este personaje de Dern, lo que ha hecho es abrir un nuevo orificio en la búsqueda de aproximarse más al espectador. Esa característica común que tienen los personajes fuera de campo con el espectador, o sea, mirar la pantalla, está representada dentro de la propia película, y reiterada una y otra vez mediante la pregunta *¿quieres ver?* que distintos personajes preguntan a Dern –dirigiéndose directamente a la pantalla, es decir, al espectador– y mediante las instrucciones precisas que dicta la mujer que se le aparece a ese personaje (“tienes que portar un reloj, prendes un cigarro, lo presionas y atraviesas la seda, doblas la seda y luego *miras a través del agujero*”). El cine, y esto es por todos sabido, es uno de los más puros actos de voyerismo. Miramos vidas ajenas a través del agujero que es la pantalla del cine, desde la posición cómoda del *voyeur* y la ubicuidad que nos otorga la identificación perceptual con la cámara, como explica Metz.

Desde los inicios del cine, varios autores han reflexionado en torno a sus similitudes con el acto de dormir y con el sueño, y se han preguntado por el carácter semialucinatorio de ver una película⁷³. Metz aborda con detalle las diferencias y similitudes entre el espectador de cine y el soñador. Uno de los vínculos entre éstos es la imposibilidad de realizar descargas motrices. Sin embargo, en el espectador éstas tienen dos vertientes. Por

⁷² Metz, *El significante...*, p. 69. El subrayado es mío.

⁷³ Por ejemplo, Edar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001; aunque desde otra perspectiva también Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Editorial Itaca, 2003, pero sobre todo véase el artículo de Christian Metz “El cine de ficción y su espectador” en *op. cit.*, pp.101-138.

un lado, el visionado no resiste la “prueba de realidad”, es decir, sólo basta con que el espectador entre en acción, o sea, que mueva cualquier parte de su cuerpo o que interpele a la pantalla para “despertar” de su letargo físico. Pero, por otro lado, el espectador promedio, esto es, el que permanece inmóvil y mudo durante la proyección, no realiza ninguna descarga motriz que lo “despierte” y, en este sentido, hay una mayor transferencia perceptiva, lo que da como consecuencia lo que Metz denomina una “alucinación paradójica”: “alucinación por la tendencia a *confundir distintos niveles de realidad*, por una leve fluctuación temporal en el juego de la prueba de realidad en tanto que función del Yo, y paradójicamente porque le falta la característica de producción psíquica íntegramente endógena, tan propia de la verdadera alucinación: el sujeto por una vez, ha alucinado lo que de verdad se hallaba presente, lo que en ese mismo momento percibía efectivamente: las imágenes y los sonidos de la película.”⁷⁴

El cine “clásico”, o “novelesco”, como lo llama Metz, se caracteriza, precisamente, por buscar esta suerte de adormecimiento del espectador, este estado de alucinación paradójica, en el que las imágenes fluyan de manera “natural”, sin apelarle jamás. En otras palabras, se busca a toda costa generar una impresión de realidad y un abandono. El estado fílmico que una película tradicional de ficción genera es una disminución de la capacidad de vigilancia del sujeto despierto y consciente, por un estado similar al del dormir y el soñar.

La película narrativa no incita a la acción, y si es especular, no se debe únicamente, como se ha dicho, al juego escénico a la italiana, al juego de la perspectiva monocular con su punto de huida que sirve para que el sujeto-espectador se admire en la posición de un Dios cualquiera, o también a que reactive en nosotros las condiciones propias de la fase del espejo en el sentido de Lacan (=superpercepción y submotricidad), sino que además y más directamente se explica, aunque ambas cosas vayan unidas, por el hecho de favorecer el retiro narcisístico y la complacencia fantasmática que, cuando reciben mayor impulso hacia delante, entran en la definición del soñar y del dormir: repliegue de la libido en el Yo, provisional suspensión tanto del interés por el mundo exterior como de las inversiones en objetos, al menos bajos su forma real. En tal aspecto, la película novelesca, molinete de imágenes y sonidos que sobrealimentan nuestras sombras e irresponsabilidades, es una máquina de moler afectividades y de inhibir acciones.⁷⁵

⁷⁴ Metz, “El cine de ficción y su espectador”, en *op. cit.*, p. 104.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 107.

Desde esta perspectiva, las afirmaciones de las prostitutas y todo lo que acontece en ese cuarto cobran un significado distinto. En el futuro, o sea, unos cuantos minutos después, ella (la actriz-voyeur) entrará en una especie de sueño, es decir, comenzará a mirar una película. Cuando despierte (ella y el espectador) alguien conocido estará allí. Esta última afirmación sólo cobrará todo su sentido al final de la película.

Así, una vez que este personaje-voyeur obedece las órdenes de la aparición, o sea, se pone un reloj –que se encuentra detenido y que una vez que inicie el proceso de mirar dará vuelta atrás–, toma una blusa de seda, le hace un agujero y empieza a mirar, lo que nosotros –tal vez ahora “identificados” con la propia mirona– veremos a continuación son las escenas, probablemente, de la película inconclusa filmada en Polonia, que muestra otra historia de amor. De los fragmentos que se nos muestran podemos inferir que se trata de la historia de dos parejas.

A partir del momento en que aparece un hombre con lentes sentado detrás de un escritorio, vamos a conocer a otro de los personajes interpretados por Dern, probablemente se trate del personaje que apenas unas secuencias antes ella estaba estudiando, que no ha terminado de estudiar, de identificarse con él, pero ya se nos ha adelantado esta parte de la película. Este nuevo personaje, caracterizado por la rudeza de sus expresiones verbales y gestuales así como por su historia sórdida, entabla una suerte de monólogo con el hombre sentado frente a ella. Y, como en un eco del primer contacto que hubo en el cuarto de las prostitutas, se retoma una de las frases, como un tema: “Había un hombre que alguna vez conocí”.

A partir de ahora, la “estructuración” de la película consistirá en combinar escenas provenientes del cuarto de las prostitutas, donde la actriz-voyeur se instala tan sólo como una espectadora (debe notarse que en ningún momento se la apela ni participa en las conversaciones que sostienen las mujeres, quienes actúan como si ella no estuviera allí); con el monólogo de la otra actriz, con escenas que parecen ser una suerte de *flashes back* provenientes de la vida ésta, con la historia en Polonia.

Algo que es importante resaltar del relato de la mujer que habla con el hombre detrás de un escritorio, es que cuenta que su esposo se fue con unos cirqueros de gira por el Este de Europa. Allí conoció a un señor a quien apodaban “el Fantasma” (Krzysztof

Majchrzak, quien interpreta al hombre que al inicio de la película conversa con otro sobre la manera de encontrar una entrada, y quien también interpreta al amante o posible proxeneta de la mujer de Polonia) y que tenía la capacidad de hipnotizar a las personas para hacer lo que él quisiera. El Fantasma es quien habría hipnotizado a la esposa de Billy (Julia Ormond) para matar a alguien (Sue, si acaso éste es el mismo papel que interpreta la mujer que se está “confesando”). Este misterioso personaje es, después de los interpretados por Dern, tal vez el más importante de esta parte de la película y para los fines de la presente interpretación.

Se puede decir que esta “segunda” parte concluye cuando nosotros, al mismo tiempo que la actriz-voyeur, asistimos al “descubrimiento” de su propio papel, cuando, por decirlo así, ha concluido la observación y está por iniciar propiamente su interpretación. Esto acontece en la secuencia en la que ella está sentada en un sillón rojo, en el cuarto donde estaban las mujeres que platicaban, y de pronto se ven unas luces y unos relámpagos y se ve a esas mujeres bailando a su espalda. Ella grita y en sobreimpresión aparecen estas mujeres ahora sobre una calle, en Hollywood, quienes la saludan y ríen. El siguiente plano muestra el rostro de Dern, como si acabara de despertar, un poco confundido y decepcionado, las mira, y luego, como si terminara de aceptarlo, sencillamente dice: “Soy una puta”. Ahora se ha “transformado” en la mujer que se antes llegó al cuarto a platicar con el hombre de lentes.

En esta última parte el “tema” principal será la persecución de la mujer supuestamente hipnotizada (Julia Ormond) que matará a la prostituta interpretada por Dern. Es muy significativo todo lo que ha acontecido en esta parte. Una actriz que se da cuenta que está interpretando el papel de una prostituta que se vende en las calles de Hollywood, en el mercado de estrellas, apuñalada, y que agoniza en la mayor indiferencia de los vagabundos. Al final, una vez que se muestra a la actriz muerta en el piso hay un *zoom out* que muestra una cámara que ha estado observando, grabando, todo lo que acontecía. Después se escucha la voz del director que dice “¡Corte! ¡Se graba!”. La película *On high and Blue Tomorrows* ha concluido. Sin embargo, la atmósfera que reina en el set de grabación es de desconcierto.

En una novela de Thomas Mann, *Mario y el mago*, se narra la historia de un mago, Cipolla, que llega a Torre di Venere a ofrecer un espectáculo. Ante una audiencia

estupefacta y prácticamente abúlica, se dedica a hipnotizar y a jugar con ellos a su antojo. A pesar de la gravedad de lo que ocurre allí, nadie se atreve a levantarse e irse:

Lo que es evidente es que ya desde el comienzo el charlatán poco había simulado el verdadero carácter de sus manipulaciones, y la segunda parte de su programa se basaba exclusivamente en experimentos de imposición y de privación (o suspensión) de la voluntad [...] los episodios grotescos fueron seguidos por *un público que se reía, movía escéptico la cabeza, se golpeaba las rodillas, aplaudía: un público que, con toda evidencia, estaba bajo el poder de aquella personalidad tan segura de sí misma*, si bien (así me lo pareció) no dejara de experimentar sentimientos de rebeldía por cuanto había de deshonroso en los éxitos de Cipolla, tanto para el individuo como para el conjunto de presentes.⁷⁶

El Fantasma de Lynch tiene muchas similitudes con el Cipolla de Mann. Se trata de un hipnotizador de audiencias. Recordemos ese diálogo al inicio de la película cuando aparece por primera vez. Él hablaba con otro hombre a quien le pedía una entrada (en una película en la que hemos visto puras salidas). Podría tratarse de un hombre que busca, como en el peor del llamado “cine comercial”, hipnotizar al público, adormecerlo. Una de las observaciones, y tal vez críticas, más fuertes que hace esta película desde su propia “estructuración” es al papel del espectador-voyeur, como he sugerido a lo largo de todo este análisis. Muy atinadamente, aunque sin comprender las razones de que esto sea así, observa Gerard Casau:

Las imágenes no invitan a ser hipnotizado, se echa de menos la proverbial capacidad de Lynch para dotar de misterio, inquietud y morbo las situaciones más insignificantes y para dibujar personajes memorables en apenas dos trazos (solamente los de Grace Zabriskie y Harry Dean Stanton pueden presumir de esta característica), y ni siquiera la esforzada Laura Dern puede hacer que nos preocupemos realmente por la pesadilla en que se sume su personaje.⁷⁷

En efecto, es muy poco probable que durante esta película el espectador se sumerja en esa suerte de letargo del que habla Metz. Las rupturas narrativas lo impiden. El abandono de la trama convencional después de la “primera” parte, una vez que *ya estamos viendo la*

⁷⁶ Thomas Mann, *Mario y el Mago*, España, Edhasa, 2008, pp. 170-171. El subrayado es mío.

⁷⁷ Gerard Casau, “*Inland Empire* (Inland Empire, David Lynch, 2006)” [<http://www.contrapicado.net/critica.php?id=182>].

película de la que tan sólo unos minutos antes era sólo un proyecto, se estaba ensayando, así como la posterior fragmentación narrativa espacialmente representada por los múltiples cuartos que la actriz habita, en los que va descubriendo, no sin cierto desconcierto, *al mismo tiempo que el espectador*, lo que acontece, *la materia misma de la película* en su propio devenir, en su duración (*durée*), además del énfasis constante en la “artificialidad” de lo representado (la película que estamos viendo es la misma que una mujer sentada en la cama de un hotel está viendo en la televisión; detrás del escenario no hay nada; cuando se levanta Nikki Grace después de su grandiosa actuación, vemos que las calles de Hollywood que habíamos visto apenas unos minutos antes no son más que escenografía, etc.) impiden, efectivamente, que el espectador se deje hipnotizar. Y la actuación de Dern en este sentido, es fundamental.

Dice José Antonio Mesa: “En *Inland Empire* la película *Flotando en mañanas tristes* puede entenderse como un camino para que Nikki, su actriz protagonista, acceda al epicentro de la maldición del hipnotizador polaco.”⁷⁸ También observa Uhlich: “Despite the images' seemingly antithetical intents and executions, there is a concomitant sense that fantasy and reality are intertwined in singular purpose—that the various inhabitants of these worlds (real? unreal?) are waiting for an as yet unseen liberator who will release them from their nightmarish limbo.”⁷⁹ En la novela de Mann, Mario ha sido hipnotizado y es humillado en público por Cipolla. Una vez que despierta del “hechizo” y se da cuenta de lo que acaba de suceder, se baja del escenario, y mientras Cipolla aún se carcajea, a la distancia, Mario dispara y mata al mago, tal como hará Nikki una vez que “despierta” de su actuación y se encuentra con el Fantasma. Coincidimos con la lectura de Mesa de cómo *On high in...* sería el camino que tendría que recorrer Nikki Grace para terminar con la maldición de la película polaca. Esa liberadora de quien Uhlich habla sería desde luego ella. Pero a quien “libera” no es a los personajes atrapados en esa como pesadilla, o a la mujer que ha estado llorando mientras ve la película; el recorrido ha estado siempre dirigido a alcanzar al espectador. He sugerido en varias ocasiones que algunas secuencias pueden ser leídas como metáforas del acto mismo de mirar cine (el inicio de la película, la “identificación” de la actriz con las prostitutas, la mujer llorando frente al televisor) y, en

⁷⁸ José Antonio Mesa Báñez, *op. cit.*

⁷⁹ Keith Uhlich, *op. cit.*

este sentido, me he centrado en uno de los vuelcos más interesantes que Lynch opera en *Inland Empire*: el papel del espectador, el acto de mirar.

Desde el momento en que *On high...* “termina”, el desconcierto que ha reinado a lo largo de toda la película crece aún más. Cuando Nikki sale del plató y mira directamente a la pantalla (a ella, la que llora en la cama, a nosotros) en realidad está aconteciendo algo terrible. No solamente a partir de este momento empieza una suerte de sincronización entre el tiempo de la película y el tiempo “real”, o sea, el del espectador, el de la sala donde se está proyectando la película. Es como si Nikki se diera cuenta que la película no ha terminado. Pero –y esto es tal vez lo más terrorífico– que además hay alguien que la sigue observando. Nikki Grace, a diferencia de Betty/Diane, hace patente que ha dejado de actuar. En esta película las preguntas no están colocadas en ese nivel. Su verdadera búsqueda apenas ha comenzado. El momento en que ella, una vez que literalmente invade la sala de cine, se mira a sí misma siendo proyectada en la pantalla, es decir, cuando observa una película que “apenas” terminó de grabar, se sugiere que ésta estaría siendo proyectada casi directamente o, en todo caso, apenas ligeramente desfasada; esta suerte de continuidad, ahora no sólo espacial y temporal⁸⁰, sino también de “proyección” con respecto al “momento” de la grabación (o sea, *como si tampoco hubiera una ruptura entre el momento de filmar y de proyectar*), se afirma cuando la propia pantalla del cine se sincroniza con su “presente”: ella se mira a sí misma mirándose. Esta representación visual sería una especie de “resumen” del riguroso camino que ha seguido Lynch en esta película, explorando los patios traseros del cine como nunca antes. Sin embargo, esta exploración lo ha llevado a “subir” dos “niveles” más, por decir así. El primero lo enfrenta con el papel del

⁸⁰ Como se podrá notar, esta película se caracteriza, entre muchas otras cosas, por las rupturas que opera en varios niveles, pero también por mostrar esta suerte de continuo espacial y temporal. Este flujo queda muy bien representado cuando Nikki Grace “sale” del plató y sin ningún tipo de elipsis espacial ni temporal, sino como en un solo flujo sin cortes, se coloca en un solo movimiento dentro de la sala de cine. Es interesante, en este sentido, citar la forma como Lynch fue concibiendo esta película y bajo qué supuesto la armó: “I really had this feeling that if there’s a Unified Field there must be a unity between a Christmas tree bulb and this man from Poland who came in wearing these strange glasses. It’s interesting to see how these unrelated things live together. And it gets your mind working. How do these things relate when they seem so far apart? It conjures up a third thing that almost unifies those first two. It’s a struggle to see how this unity in the midst diversity could go to work. [...]

[...] there couldn’t be a fragment that doesn’t relate to everything. It’s all kind of one thing, I felt. So, I had high hopes that there would be a unity emerging, that I would see the way these things all related, one to another. But it wasn’t until halfway through that, suddenly, I saw a kind of form that would unite the rest, everything that had come before. And that was a big day. That was a good day, because I could pretty much say that it would be a feature film.” David Lynch, *op. cit.*, pp.140-141.

actor. Las sospechas de Nikki, cuando miraba hacia nosotros, se confirman. La filmación continúa y hay alguien más que la observa. Nikki Grace, como un personaje de Pirandello o Unamuno, ahora tendrá que ir en busca de su “autor”, del “director” de la película que sigue siendo filmada. Hay, en el momento en que se sabe grabada, una primera “revelación” que anticipa la última, la mayor.

El papel del actor es asimilar el diálogo y las descripciones para hacer una *reconstrucción total en carne y hueso*; pero una *reconstrucción posible entre una infinidad de otras*. Ése es el maravilloso papel del actor: *da un alma al personaje*, de manera que el autor del filme *no puede dejar de experimentar una angustiada aprensión ante la primera proyección en pantalla*, durante su encuentro con su personaje, del que hasta ese momento no conocía más que manifestaciones a decir verdad *sin vínculo en el que poder creer; en lo sucesivo se ha resuelto un enigma: ese hombre es el personaje*. (...)

La dirección de un actor por parte del director consiste, pues, en proporcionar al actor “recuerdos” de un ser que no es el suyo desde luego, pero *de un ser que sólo es un ser si le da el suyo propio*.⁸¹

En este caso, esa angustiada aprensión de la que habla Bally es todavía más compleja. El enigma no ha sido resuelto. Esa mujer que no sólo mira a su personaje sino que se mira a sí misma mirándose, ¿es un personaje?, ¿sigue siendo un personaje?

Con todo lo desconcertante que puede ser este primer “avance”, el camino no ha terminado. Hasta este momento se puede decir que el recorrido había sido desde la propia “interioridad” del cine. En la imagen de Dern mirándose a sí misma en sincronía con la pantalla se agota este camino, esta suerte de pura autorreferencialidad. Y se cierra el círculo. Pero nosotros sabemos que todavía hay alguien más viendo esa película: la chica llorando en la cama de un hotel... y nosotros, que seguimos viendo la película. El último paso sólo nos puede llevar “afuera” del cine. Faltaría, justamente, cruzar la pantalla, que el actor, tal vez como en una película de terror japonesa, brincara fuera de la planitud, se materializara y tocara al espectador, o que se lo llevara dentro... En cierta forma, desde el momento en que Grace “sale” del estudio y “entra” en la sala de cine, se ha hecho evidente algo que desde la primera secuencia estaba presente, y que antes señalé: la sincronización, durante unos cuantos segundos, de la pantalla con la sala oscura. Pero falta un paso más.

⁸¹ Pierre Bally citado en Jaques Aumont, *El rostro en el cine*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 138. El subrayado es mío.

El cine, al igual que una melodía, se constituye en su duración. En este sentido, tales entidades ‘*son*’ en cuanto ‘*siendo*’. En pocas palabras, estamos ante aquello que Husserl llamaba “*objetos temporales*”: “Una película, como una melodía, es esencialmente un flujo: se constituye en su unidad como un transcurso. Este objeto temporal, en tanto que flujo, coincide con el flujo de la conciencia del que es el objeto –la conciencia del espectador”.

Siguiendo la argumentación de Stiegler, habría que decir que el cine produce una doble coincidencia, por una parte conjuga pasado y realidad de modo fotofonográfico, creando un “*efecto de realidad*”, y al mismo tiempo, hace coincidir el flujo temporal del filme con el flujo de la conciencia del espectador, produciendo una *sincronización o adopción completa* del tiempo de la película. En suma: “...la característica de los objetos temporales es que el transcurso de su flujo coincide ‘punto por punto’ con el transcurso del flujo de la conciencia del que son el objeto –lo que quiere decir que la conciencia del objeto adopta el tiempo de este objeto: su tiempo es el del objeto, *proceso de adopción*, a partir del cual se hace posible el fenómeno de identificación típica del cine”⁸².

La duración, como señala Cuadra, es una característica común entre el cine y la música. Ahora recordemos esas secuencias del inicio: una aguja pinchando un disco, y lo que dice el locutor: “Esta es la canción tocada más larga en la historia de la radio”. En esta imagen y en esta frase, como es costumbre de este director, se resume una de las grandes paradojas de esta película que sólo ahora podemos empezar a vislumbrar. Un locutor de radio tendría que estar transmitiendo *en vivo* (esto se enfatiza mediante la siguiente deixis temporal, al afirmar: “*Esta noche*, todavía en los Balcanes...”); sin embargo, su voz proviene de un fonógrafo; en otras palabras, se trata, de nuevo, de una grabación, que sugiere que algo continúa, que hay algo inacabado, no obstante circunscrito, limitado a la propia duración del disco, al recorrido de la aguja por las varias capas del vinil (tal como ha sido el recorrido por las varias capas de la película).⁸³

Por otro lado, esta coincidencia del flujo temporal del cine con el flujo de la conciencia del espectador, que señala Stiegler, y la consecuente sincronización del tiempo

⁸² Álvaro Cuadra, *La obra de arte en su época de hiperreproductibilidad técnica* [<http://www.e-torredebabel.com/Estudios/Benjamin/Benjamin.htm>]. Las citas del autor son de B. Stiegler, *La técnica y el tiempo*, Guipúzcoa, Editorial Hiru Hondarribia, 2004.

⁸³ Sobre la sensación que le sugiere una aguja sobre un disco, Lynch comenta: “I have this thing about when you listen to someone like a teacher. If you draw while you listen to the teacher, the drawing may not have anything to do with what you’re hearing, but if you’re tested on what he or she said, all you have to do is run your finger over the drawing and the words – what was said – are recorded there. It’s like you’re a needle on a record and it’s *weird*.” Rodley, *op. cit.*, p.15.

del espectador con el tiempo del “objeto” cine, en esta última parte del filme está siendo explícitamente abordada. Por primera vez en toda la película, vemos un reloj marcando después de la media noche (“arriba”, en los cuartos a los que sube Nikki en la sala de proyección). Aquí se retoma el tema que ha estado rondando una y otra vez, desde aquella misteriosa conversación que Nikki sostuvo con la nueva vecina. Una interpretación posible de este “tema” es que entre las 9:45 y pasada la media noche es el tiempo durante el cual podría estar siendo proyectada la película en una sala de cine, o sea, el tiempo “real” de su duración. De allí que la vecina pueda decir que si le dijeran que son las 9:45 ella pensaría que es pasada la media noche.

Vayamos al momento en que Nikki recorre los pasillos “arriba” de la sala de cine y encuentra los cuartos donde ella acaba de filmar la película. Antes de poder abrir la puerta “maldita” tiene que matar al Fantasma, al hipnotizador. La puerta finalmente se abre y Nikki la cruza y su rostro de desesperación cambia por uno de asombro cuando empieza a ver detenidamente la habitación. Aquí acontece la “revelación” y el cine de Lynch alcanza su cúspide. Sobre el sillón ya no hay conejos. El rostro de Nikki pasa del asombro a la casi estupefacción cuando camina hasta colocarse en el centro del cuarto, y mira de frente: en ese momento hay un contraplano que muestra una intensa luz que llena por completo la pantalla, en una focalización/ocularización⁸⁴ en primera persona. Cuando esta luz comienza a disolverse y sobreimpresos vemos los rostros de dos prostitutas que antes habían aparecido varias veces en la película, entra por fin el tema principal de la película, que en una de las secuencias iniciales había sonado: se trata de “Polish Poem”, cuya letra es muy significativa y pertinente no sólo para lo que está por acontecer sino para lo que ya ha acontecido a lo largo de toda la película: “I sing this poem to you.../On the other side, I see.../Shall you wait, glowing?/It’s far away, far away from me,/I can see there/I can see there...”⁸⁵ A continuación se ve el rostro de la mujer que había estado viendo la película al

⁸⁴ El término focalización ha sido retomado, de la narratología, por la teoría cinematográfica. Sin embargo, dada la evidente naturaleza visual de la representación cinematográfica, algunos autores, como Jaques Aumont (véase *El ojo interminable...*) han optado por utilizar el término ocularización. Véase también R. Stam *et al.*, *Nuevos conceptos...*, cap. 3.

⁸⁵ La letra completa dice: “I sing this poem to you.../On the other side, I see.../Shall you wait, glowing?/It’s far away, far away from me,/I can see there -/I can see there -/the wind blows outside and I have no breath, I breathe again and know I’ll have to live/To forget my world is ending,/I have to live.../I hear my heart beat, Fluttering in pain, saying something,/Tears are coming to my eyes -/I cry...I cry.../I cannot feel the warmth of the sun/I cannot hear the laughter /Choking with every thought,/I see the faces,/My hands are tied as I wish/But no one comes,/No one comes,/Where are you?/Where are you?/What will make me want to live?

par que nosotros. Pero en este caso ya no llora y su rostro también está iluminado por una luz clara (¿se trata de la misma mujer?). Pero ahora, en su televisor acontece algo similar a lo que sucedió a Nikki: la televisión se ha sincronizado en tiempo “real”, pero en este caso de la espectadora, y muestra a las mujeres corriendo por un pasillo que parece conducir a su habitación. Hay un plano del rostro de esta mujer mirando en dirección a la puerta, y luego hay otro plano que muestra a estas mujeres ya no a través de la televisión sino “en directo”. Después la cámara se posa sobre el marco de la tele donde vemos a la mujer sentada mirándose en “tiempo real” en la televisión, y en esta imagen tenemos la mayor puesta en abismo de toda la película y de todo el cine de Lynch. En este momento está la espectadora viéndose a sí misma de espaldas proyectada sobre una televisión, en tiempo “real”, pero todavía están esos otros espectadores, nosotros, viendo esta representación: nada nos asegura que a su vez nosotros no estemos siendo observados por otro espectador. Ahora vemos que quien cruza la puerta no son las mujeres que corrían, sino la propia Nikki, para por fin, literalmente, tocar a la espectadora, besarla y después desaparecer. Este beso que parece haberla liberado, librado de la “maldición”, a su vez, ha abierto otra puerta, pero ahora para ella, la espectadora. “Sale” de la habitación y vemos que recorre las mismas escaleras que Sue recorriera antes de llegar a “confesarse” con el hombre de lentes. Pero no sólo es eso. Al final llega al cuarto que Sue habitara con su esposo, en la película, y vemos a éste acompañado de un niño. Sólo entonces nos damos cuenta que ella, tal vez desde siempre, *ya estaba* en la propia película: se trata de la mujer de la historia de Polonia que sólo habíamos visto de espaldas, la probable esposa del hombre que tenía una aventura con la prostituta, aquella sobre quien las otras prostitutas se habían dirigido al espectador para preguntarle directamente ¿quién es ella? Nótese la ropa y el cabello. En esta última versión de la misma historia que se ha estado repitiendo en distintos tiempos y espacios, ella no pierde a su hijo, y recupera a su esposo. Una vez que ellos se abrazan y comienza la disolvencia, volvemos a ver en medio de la pantalla esa potente luz que baña todo el cuadro

What will make me want to love?/Tell me...tell me.../I sing this poem to you...to you.../Is this mystery unfolding/As a wind floating?/Something is coming true -/The dream of an innocent child.../Something is happening -/Something is happening...” Como el lector podrá notar, la letra de esta canción es más que un comentario de lo que hemos estado viendo; se podría decir que en cierta manera condensa la “poética”, por llamarla de alguna manera, de Lynch en términos del cine y su “afuera”, el espectador ausente de la pantalla y la actriz que hace todo un recorrido para encontrarlo; sin embargo, ya se verá qué hay “del otro lado”.

hasta volver la casi totalidad de la pantalla blanca. Cuando esta luz se disuelve nos encontramos otra vez con el rostro incrédulo de Nikki, y se escuchan en el fondo unas risas grabadas. Sólo hasta el momento en que se nos muestra un contraplano de Nikki, nos damos cuenta que esa luz no es otra cosa que la luz proveniente de un proyector, pues, aunque con dificultad, vislumbramos una sala de cine, tal vez la misma a la que ella entró. El misterio se ha revelado. Nikki Grace ha hecho todo un recorrido desde los patios traseros del cine, buscando la salida a esa película que no parece terminar nunca, para llegar finalmente a la “fachada”, al frente antes infranqueable más allá del cual no habría nada. Este recorrido de Nikki, es también el recorrido del propio director en su exploración del aparato cinemático en sus distintas expresiones, la exploración del cine desde el propio cine: volcado sobre sí mismo hasta llegar a lo más profundo, esa profundidad última no podía sino llevarlo a la propia superficie. La pregunta en el caso de Nikki/Sue (y los demás papeles que representa), a diferencia de Betty/Diane, no es cuándo está dejando de actuar, o cuál es la actriz y cuál no; la pregunta de Nikki es en qué momento deja de ser una representación o, para decirlo más fuertemente, en qué momento se constituyó tan sólo como una imagen, un holograma, una proyección. La “salida” que encontró a la interminable película, la llevó al punto de inicio, pero desde otra posición: frente a la sala oscura. Ahora ya no se mira a sí misma mirándose, al final se confronta con el proyector, la misma luz potente que al inicio de la película iluminara las letras de su nombre (el de la película): el imperio al interior, el “origen”, la fuente, la luz que revela a Nikki (y a nosotros) su propia realidad: la constitución de la imagen sin referencia: pura proyección, pura representación, puro simulacro. Pero más terrible aún, en medio del cuarto de los conejos, como si estuviera en medio de un escenario (pero no estamos en el teatro) el “afuera”, al “otro lado” del cine, o sea frente a la pantalla, frente a ella, lo que hay es una sala vacía... y apenas el eco de un público –por otra parte mediocre– del que queda sólo risas grabadas. El espectador de esta película, tal vez, está en otra parte. Pero la revelación no sólo compete a Nikki. Colocados en una ocularización en primera persona, la luz que estaría proyectando a Nikki, también nos ilumina de frente: el cine se desdobra como un espejo siniestro y coloca al espectador en el mismo lugar de Nikki: la sincronización alcanza su máximo punto cuando muestra *en la pantalla* a la sala de cine oscura frente a la cual el espectador está sentado, y en donde se supone tendría que estar. Lynch da la

estocada final al, como habría dicho Nikki Grace citando a Baudelaire, *hypocrite voyeur, mon semblable, mon frère*, quien pierde total y completamente su papel de pequeño dios, su posición privilegiada: le ha sido quitada también la preponderancia de su mirada: es el cine, el proyector, quien ahora lo mira impune y fríamente, quien ahora termina por convertirlo también en otra más de sus creaciones, en otro más de sus hologramas, y como en aquella célebre novela de Bioy Casares, lo deja sobreimpreso en la “pantalla”, en las imágenes que podrían estar siendo proyectadas y observadas por alguien más. Sin un “más allá” de la representación, sin mundo “real”, sin referencia, el cine, imperio al interior, arte del tiempo, termina también, como Cronos, devorando a sus hijos. Y en este mismo sentido, muestra su materia gracias al único elemento incapaz de salvarse de su inexorable marcha: el rostro.

El cine, inventado en una sociedad que hubiera aceptado serenamente el humanismo del rostro, que no hubiera querido perturbarlo, tal vez no lo hubiera tenido más que reflejar apaciblemente el tiempo, que hacer de sus rostros espejos de ese tiempo que arrastra y trabaja la figura humana. En lugar de eso, lo que ha producido –aunque fuese minoritaria y localmente– es infinitamente más improbable, menos evidente, más terrible: ha producido un rostro-tiempo, un rostro que ha querido hacerse tiempo. A contralógica de lo que es el cine, la fotogenia, el primer plano en general, han provocado la relación más íntima, luego la más devastadora, entre un rostro y el tiempo. Así es como se ha desnaturalizado el rostro.⁸⁶

En esta película se ha mostrado claramente el tiempo como un único flujo, como duración, que actualiza y guarda impresiones, un flujo que en esta película no es lineal ni cronológico, un flujo que sólo ha dejado la huella de su paso en el rostro de la actriz: fuimos testigos de esa suerte de progreso, de desgaste en las facciones, en los gestos, y al final en el cansancio de su rostro desconcertado y tenso mientras está parada en medio del cuarto de los conejos, frente a la sala. Las acciones tienen consecuencias, y sin embargo, también está la magia, le dijo la vecina a Nikki Grace al inicio de la película. Hay una flecha de tiempo que determina efectos a los actos. Pero en cine también está la reversibilidad, la posibilidad de que, en un flujo, en unas capas de tiempo que no son cronológicas, que se conservan, lo hecho en un “futuro” pueda modificar y de hecho modifique lo pasado, que sólo espera el momento de poder ser actualizado, de dar ese

⁸⁶ Jaques Aumont, *El rostro en el cine*, p. 198. Cf. Gilles Deleuze, “Año cero-Rostridad” en Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pretextos, 2006, pp. 173-196.

brinco que lo salve del olvido, que lo traiga a la memoria. El olvido nos ocurre a todos, dice la vecina. El camino de Nikki modificó una de las historias que vimos: abrió la puerta que permitió a la mujer reencontrarse con su esposo y con su hijo. Pero esto también la modificó a ella misma. Las últimas secuencias de la película nos llevan al punto de inicio de la actuación de la propia Nikki. Vemos en primer plano el rostro de la vecina, que al principio fuera amenazante, ahora transformado en una expresión dulce y conciliadora, y después el de Dern, desconcertado, como al principio, dirigiendo su mirada al mismo lugar que antes le señalara la vecina para indicarle su lugar si hoy fuera mañana. Sin embargo, en ese mismo lugar ya no está la actriz venida a menos que buscara su regreso al mundo del cine, que anhelara actuar el papel de una prostituta. En su lugar está ella misma, sola, sentada, con un vestido azul y un rostro lozano, apacible, sin las marcadas líneas de expresión con las que finalizara. El tiempo nos llevó al punto de inicio, pero ahora trajo para el “pasado” lo ganado en el “futuro”. En este caso, Lynch no ha amarrado la narrativa en ese círculo, como lo hiciera en las dos películas anteriores. El tiempo no se constituye como ese anillo de moebius que marcaba la repetición de lo mismo, el reinicio al infinito. En este caso la narrativa ha quedado abierta. Este recorrido, después de todo, puede tener otras variaciones, otras repercusiones, otras “consecuencias”, en Nikki y en quien mira, en el espectador. *Inland Empire* quizá sea el mayor poema que Lynch dedica al que está del otro lado. Como dice Mann al final de la novela citada:

–¿También era eso parte del final? –quisieron saber para irse tranquilos.

–Sí, lo era –les confirmamos nosotros. Un final terrible, un final catastrófico. Y, sin embargo, un final liberador. No pude, ni puedo por menos de sentirlo todavía así.

El cine después del cine o La Eva futura

Las películas de Lynch aquí analizadas, pero especialmente *Inland Empire*, plantean una serie de problemas que competen a diferentes ámbitos de estudio íntimamente relacionados, que están más allá de los límites de este modesto estudio y que, por lo tanto, sólo esbozaré. *Lost Highway* se arma en torno al extrañamiento ante la cámara, ante el hecho de filmar y ser filmado. Habría que destacar dos cuestiones de esta película que en los siguientes filmes son retomadas. Por una parte, la pérdida de esta “fe perceptiva”, como la llama Virilio, la intrusión del video en la vida “privada” y el “robo” de la memoria por parte de las “máquinas de la visión”. Estas temáticas son más desarrolladas, como ya se vio, en *Inland Empire*. Pero hay otra situación que ya había apuntado en el análisis del primer capítulo y que en *Mulholland Drive* cobra una relevancia superlativa: la insignificancia del personaje y la consecuente pérdida de la “identidad”. En las últimas secuencias vemos a un Fred que tan sólo se dedica a seguir las órdenes del Hombre Misterioso, con la consigna, como antes sugerí, de terminar la película o, para ser más preciso, de reiniciarla. En *Mulholland Drive*, según lo expuesto, éste es el gran tema sobre el cual el director borda una y otra vez diferentes aproximaciones (en el Winkie’s, en el Club Silencio y con Rita/Betty). El mundo cinematográfico, en este filme, se constituye en una perpetua autorreferencialidad, una ausencia de límites a partir de los cuales juzgar cuándo termina una película o quién está actuando o en qué momento deja de actuar y para qué película. El actor, aquí más explícitamente, se presenta como una silueta sobre la cual puede posarse cualquier otra figura; de nuevo, lo importante es que continúe el espectáculo una y otra vez. La “realidad” parece ser representada, como dice Virilio, como un pancinema permanente: todos los actos, desde los más conmovedores hasta los más anodinos, son presentados en *Mulholland Drive* como actos de cine. Este avance de las tecnologías de la representación que el filósofo francés ya apuntaba en su ensayo queda más claro en la última película de Lynch, en donde la proyección cinematográfica, o para ser más preciso la digital, termina por sustituir cualquier “afuera”: el espectador es involucrado y “absorbido” de un modo muy peculiar. Y en este punto, el de la incorporación de nuevas tecnologías en la producción cinematográfica, me voy a detener un poco más.

El énfasis que se hizo en la importancia de este hecho y las circunstancias en las cuales se dio la filmación de *Inland Empire* van más allá de lo anecdótico o, por así decir, la exposición de un “contexto”. Si bien es cierto que Lynch está lejos de ser el primer cineasta en utilizar nuevos medios tecnológicos en la producción cinematográfica⁸⁷, la temática y la forma de explorar y jugar e, inclusive, “reventar” el lenguaje cinematográfico hollywoodense clásico lo pone en una relación única con respecto a la industria y al medio. Lynch, a diferencia de ciertos cineastas independientes⁸⁸, jamás se ha considerado un *outsider*, por decir así. Siempre trabajó siguiendo, aunque para llevarlos al extremo, los cánones hollywoodenses, y muy pronto en su carrera contó con el apoyo de grandes productoras, como en la filmación de apenas su segundo largometraje, *El hombre elefante*. Las razones por las cuales sostengo que *Inland Empire* es un parteaguas en la historia del cine, si bien tienen que ver con la utilización de la tecnología digital, son de índole más “estructural”. Como se mencionó en la introducción del capítulo anterior, en su última película se pueden apreciar las influencias de otros medios tecnológicos, específicamente de la internet. Ahora bien, resulta sumamente significativo que esta película que explora minuciosamente la representación cinematográfica desde mucho ángulos y que, al mismo tiempo, se constituya, siguiendo el camino de *Mulholland Drive*, como una gran crítica y un deslinde de la industria hollywoodense, lo haga desde otra forma de representación visual o, para ser más precisos, desde otra tecnología. Como menciona Dennis Lim:

Inland Empire shares with Lynch's previous feature, *Mulholland Drive* (2001), a morbid fascination with the destructive machinery of Hollywood. Both regard acting as a threat to the stability of the self. The earlier film, ingeniously reconstructed from an aborted TV pilot, was a poisoned valentine, ruefully enthralled by the promise and magic of old Hollywood. *Inland Empire* strips off the patina of glamour. In every respect—from its experimental ethos to its unconventional economics (it was partly self-financed and eventually self-distributed)—the film is Lynch's defiant rebuke to the industry that has never fully embraced him. At one point, one of Dern's characters (she seems to be

⁸⁷ Además del movimiento *Dogma* liderado por Lars von Trier, se puede mencionar *Collateral* (2004), de Michael Mann, y ya más recientemente *Rec* (2007), de Paco Plaza y Jaime Balagueró y *Redacted* (2007), de Brian de Palma, además de algunas películas del género de terror, de las cuales la más famosa es *The Blair Witch Project* (1999).

⁸⁸ Para un mayor desarrollo de esta vertiente del cine independiente y su relación con las vanguardias artísticas, véase Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y vanguardias artísticas*, Barcelona, Paidós, 2004.

playing three or four) is stabbed in the gut and staggers along the Hollywood Walk of Fame, leaving a trail of blood.⁸⁹

En este sentido, resulta relevante que desde hace ya algunos años David Lynch haya optado por explorar las posibilidades no sólo “expresivas” de la red, sino de comunicación masiva e interacción con los cibernautas⁹⁰. El conflicto que hubo entre las distribuidoras y el director en términos de la edición y la negativa de las primeras a distribuirla y exhibirla por no seguir ciertos parámetros convencionales, es muy ilustrativo de uno de los grandes problemas que acosan a los cineastas desde los inicios del cine, de los que ni siquiera el mago Méliès se salvó. Y en esta circunstancia bastante común se refleja un hecho que no es posible obviar; esto es, que el cine es, de todas las artes, la que ha entablado desde su inicio, desde su génesis, una relación intrínseca con el capitalismo. Esta correlación entre uno y otro ha condicionado en buena medida el desarrollo no sólo de este arte, sino, para decirlo más ampliamente, esta forma de representación de la realidad. Y esto por la sencilla razón, entre muchas otras, de que para producir una película se requiere una enorme cantidad de dinero, pero incluso cuando esta circunstancia puede ser librada relativamente hablando, gracias a la incorporación de nuevas tecnologías, como ocurrió con el propio Lynch; incluso así, pues, habría que tomar en cuenta el momento de la distribución. Miles de películas de directores independientemente anualmente quedan en latas o en cintas precisamente por esta situación. Esta crítica a la industria es abordada de una manera muy propia en *Inland Empire*, como se ha dicho aquí ya varias veces. En primer lugar, en el papel de Laura Dern, quien termina convirtiéndose en una prostituta que se vende, precisamente, en las calles de Hollywood y quien, como atinadamente observa Lim, muere asesinada en esas mismas calles. Pero en un nivel menos obvio y mucho más complejo y radical, la crítica más interesante y más contundente no se encuentra en esos, como sugerí,

⁸⁹ Dennis Lim, “David Lynch Goes Digital. Why *Inland Empire* is better on your TV than it was on the big screen” [<http://www.slate.com/id/2172678/>].

⁹⁰ En su página de internet, David Lynch entablaba conversaciones en vivo y en directo con sus suscriptores pero, además, posibilitó el intercambio de ideas e, inclusive, de colaboración en proyectos creativos. Así, por ejemplo, buena parte de su corto *Darkened room*, realizado antes de *Inland Empire*, fue posible gracias a la interacción que se entabló entre este director y una cibernauta (Etsuki Shikata), quien filmaba cosas para su página. Véase la entrevista introductoria al corto, contenido en *Dinamic: 01. The best of David Lynch.com*. Esta situación recuerda a lo que ya Benjamin al inicio del siglo pasado observara con respecto a la escritura, o sea, a la pérdida de la distinción entre autor y el productor, a la cada vez menor línea que separa al público de la participación en una obra. Véase *El autor como productor*, México. Editorial Itaca, 2004.

metacomentarios, que ciertos diálogos o monólogos de los personajes nos pueden sugerir, o incluso en algunas situaciones explícitas sobre la industria cinematográfica. La crítica y propuesta de Lynch se encuentra más desarrollada en las rupturas y el abordaje que hace del lenguaje cinematográfico “clásico” desde este mismo lenguaje. Así, se pueden mencionar las rupturas entre ciertas distinciones básicas. Las más importantes son:

- Cronológica: es imposible armar de manera unidireccional el desarrollo de la película o distinguir certeramente qué situaciones tendrían que ir antes o después;
- Espaciales: las distinciones entre arriba/abajo, dentro/afuera, entre otras, dejan de ser útiles para la organización espacial en esta película⁹¹;
- Es imposible decidir qué parte de la película son ensayos, filmación de la película, proyección de la película;
- Actor/espectador;
- Cine/no cine, y la más importante
- Imagen/ “realidad”.

Esta última distinción es competencia de la filosofía, pero en este caso no puede ser pensada ni desligada del propio medio, de las posibilidades y problemas que plantea actualmente la tecnología digital. Como antes se mencionó, *Inland Empire* incorporó buena parte del lenguaje experimental sobre el que Lynch trabajara desde hace algunos años a través de la internet. En un sentido más formal, esto se muestra en la calidad de la imagen, así como en la lógica asociativa de los hyperlynks, como sugiere Lim. Sin embargo, la manera en que asume este nuevo lenguaje va más allá de lo formal; el gran problema que Lynch plantea en esta película es, en mi opinión, la pregunta en términos del estatuto ontológico de la imagen.

⁹¹ Un ejemplo de los estos dos puntos, o sea el espacial y el temporal, lo representa la secuencia en la que Dern toma un desarmador y huye del Fantasma. Esta secuencia se supone que es una suerte de *flashback*, por lo tanto, tendría que haber acontecido en el pasado. Sin embargo, cuando ella llega a platicar con el hombre de lentes lleva en la mano el desarmador y lleva puesta la misma ropa, como si entre el espacio y el tiempo hubiera un solo flujo continuo, ininterrumpido, lo cual no deja de ser un tanto paradójico en una película que se caracteriza por la fragmentación espacial y temporal.

Ahora bien, como todo *régimen de significación*, el actual posee modos de significación bien definidos que podemos sintetizar bajo el concepto de “*virtualización*”. Más allá de una presunta “*alineación*” de la vida y en un sentido más radical, la virtualización puede ser definida por su potencial genésico, por su capacidad de generar realidad, es decir: “La fundamental dimensión de la reproducción mediática de la realidad no reside ni en su carácter instrumental como extensión de los sentidos, ni en su capacidad manipuladora como factor condicionador de la conciencia, sino en su valor ontológico como principio generador de realidad. A sus estímulos reaccionamos con mayor intensidad que frente a la realidad de la experiencia inmediata.”⁹²

Esta problemática está explícitamente planteada en los últimos treinta minutos de la película, donde Lynch incorpora de manera menos obvia una de las mayores posibilidades no sólo de la red, sino de la televisión como tal: la transmisión en vivo y en directo, la “*realidad*” y nuestra relación con el “*mundo*” mediada, mediatizada a través de un aparato, a través de las imágenes. Dice Debray: “En la pequeña pantalla, la verdadera vida no está detrás o al lado, fuera de campo, sino aquí y ahora. Más allá no hay nada. El mundo es lo que es, tú también, así es, punto final.”⁹³ En este sentido, no es casual que la espectadora de esta película se haya colocado todo el tiempo no en una sala de cine, sino frente a la televisión. “El protagonismo del cine será opacado por la irrupción de la televisión durante la segunda mitad del siglo pasado. Si el cine permitió la sincronización de los flujos de conciencia con los flujos temporales inmanentes al filme, será la transmisión televisiva la que llevará la sincronización a su plenitud, pues aporta la transmisión ‘*en tiempo real*’ de ‘*megaobjetos temporales*’.”⁹⁴

Por otro lado, lo que se plantea al final, una vez que ese monstruo generador de realidades, el cine, avanza, ensancha su círculo de acción hasta convertir al propio espectador en una imagen más, plantea una problemática no menos interesante y fundamental para entender nuestra época actual: la autorreferencia de las imágenes o, en otras palabras, la generación de un mundo “*virtual*”, digital que, finalmente, ha logrado prescindir de la “*realidad*”, de un “*afuera*”. Este tipo de creaciones visuales, a diferencia de la fotografía, por ejemplo, ya no son índices de un objeto “*real*”, ya no reproducen “*huellas*” del mundo; producen imágenes que ya no necesitan una referencia.

⁹² Álvaro Cuadra, *op. cit.* La cita proviene de E. Subirats, *Culturas virtuales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.

⁹³ Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 265.

⁹⁴ Álvaro Cuadra, *op. cit.*

Las actuales tecnologías digitales han permitido emancipar la imagen de cualquier referente, la nueva antropología de lo visual se funda en la autonomía de las imágenes. Esto es así porque estamos frente a constructos *anópticos*, no obstante reproducibles y que, de suyo, representan una fractura histórica respecto del problema de la reproducción. Se ha llegado a sostener que, en rigor, no estamos ante una tecnología de la reproducción sino más bien ante una de la producción...⁹⁵

En este mismo sentido afirma Debray:

Si el mundo es el que resiste, desborda, desordena o contradice mi representación –definición mínima de lo “real” en tanto que categoría–, ya no estamos muy lejos del fin del mundo, en el sentido filosófico de la expresión. Y es el más dulce, el menos apocalíptico de los Apocalipsis. *El mundo se ha convertido efectivamente en una representación*. Esta reabsorción tiene un nombre: idealismo absoluto. *Esse est percipi*. Ahora ya tenemos los medios tecnológicos para realizar el principio formulado por Berkley [...] según el cual la esencia de los objetos consiste en que son percibidos por nosotros.⁹⁶

Esta situación tiene, desde luego, repercusiones en la forma en la que el sujeto se relaciona con el “mundo”, como afirma Benjamin, “[d]entro de largos periodos históricos, junto con el modo de existencia de los colectivos humanos, *se transforma también la manera de su percepción sensorial*. El modo en que se organiza la percepción humana –el medio en que ella tiene lugar– *está condicionada no sólo de manera natural, sino también histórica*.”⁹⁷ No debería asombrarnos que al espectador de esta película no le produzca asombro o malestar ser “devorado” por la representación cinematográfica, o para decirlo más ampliamente, por la representación visual. Desde hace ya algunas décadas nuestra relación con el “mundo” ha devenido una relación necesariamente mediada por los aparatos digitales, y esto se vuelve cada día más evidente. “Constatar” la realidad de la imagen, de lo representado es una tarea que ha dejado de tener sentido: la imagen, especialmente la

⁹⁵ Álvaro Cuadra, *op. cit.*

⁹⁶ Régis Debray, *op. cit.*, p. 255. Y antes afirma: “En una cultura de miradas sin sujeto y de objetos visuales, el Otro se convierte en una especie en vías de desaparición, y la imagen en imagen de sí misma. [...] Lo visual se comunica, sólo tiene deseo de sí mismo. Vértigo del espejo: los *mass-media* cada vez nos hablan más de los *mass-media*. [...] Con ello se demuestra que en un mundo íntegramente mediatizado las mediaciones no pueden ya sino mediatizarse también, hasta borrar ese espacio vacío, esa carencia exterior que hasta ahora había estructurado como un remordimiento nuestro fuero interno y al que llamábamos “lo real”.”, p. 254.

⁹⁷ Benjamin, *La obra de arte...*, p. 46. El subrayado es mío.

imagen televisada en vivo y en directo se ha constituido en la prueba de sí misma, su “realidad” es autoevidente. Esta tecnología, como ya se dijo, ha dejado de re-producir “realidades” para producirlas.

El inmaterial video reactiva las virtudes del “coloso” arcaico. Una imagen sin autor y autorreferente se sitúa automáticamente en posición de ídolo, y nosotros nos situamos en posición de idólatras, nos sentimos tentados a *adorarla* directamente, en vez de *venerar por ella* la realidad que indica. El icono cristiano remite *sobrenaturalmente* al Ser del que emana, la imagen de arte la representa *artificialmente*, la imagen en directo se da naturalmente por el Ser. De acuerdo con la noción de progreso retrógrado y la de mundialización balcanizante, debemos admitir la realidad de otra paradoja: la sociedad electrónica como sociedad primitiva.⁹⁸

En este sentido, es muy ilustrativo lo que acontece en las últimas secuencias de *Inland Empire*, cuando la película se “sincroniza” en una suerte de transmisión en vivo y en directo, en un sentido con el espectador “vivo”, pero en otro sentido literal con la espectadora “representada”. Aquí se plantea una última cuestión que quisiera dejar mínimamente esbozada y que, de nuevo aunque en otro nivel, se relacionan con las posibilidades de los medios y su “lenguaje” utilizados en esa película. En las últimas secuencias de las que he venido hablando hay una pretensión enorme y que, en mi opinión, aunque no exclusivamente, competen a la historia del cine: la posibilidad de transmisión en vivo y en directo y el involucramiento más activo por parte del espectador. Esta situación ya ha sido ampliamente explotada y desarrollada por los llamados *reality shows* y los programas y juegos interactivos de la internet. ¿Es suficiente la utilización de tecnología digital para decir que *Inland Empire* podría inscribirse en el llamado postcine? ¿Qué tipo de experiencia, de construcción representacional, de tecnología permitiría afinar esto que apenas está sugerido en la última parte del filme? ¿Podría seguirse llamando cine a una experiencia de tal naturaleza?

Por otro lado, y en relación con lo anterior, la creación de su propia página de internet, que permitió mayor libertad experimental y expresiva a Lynch, y la lucha que tuvo que entablar para lograr su distribución, en la que inclusive amenazó con proyectarla gratuitamente por su propia página, plantea, además de una situación más compleja que la

⁹⁸ Debray, *op. cit.*, p. 252.

pregunta por las posibilidades de “democratización” que facilitaría la internet, y la independencia artística que posibilita (tema que está más allá de los límites de esta exposición); la problemática, sino más compleja, por lo menos sí más pertinente en términos de lo expuesto aquí, es la generación de nuevas formas de representación visual, y las repercusiones que esto tiene en la sensibilidad históricamente condicionada del sujeto:

La hiperindustrialización cultural es capaz, precisamente, de fabricar el presente pleno mediante sus flujos audiovisuales “*en vivo*”, que paradójicamente es también olvido. Como nos aclara Stiegler: “Al instaurar un presente permanente en el seno de flujos temporales donde se fabrica hora a hora y minuto a minuto un ‘recién pasado’ mundial, al ser todo ello elaborado por un dispositivo de selección y de retención en directo y en tiempo real sometido totalmente a los cálculos de la máquina informativa, el desarrollo de las industrias de la memoria, de la imaginación y de la información suscita el hecho y el sentimiento de un inmenso agujero de memoria, de una pérdida de relación con el pasado y de una desherencia mundial ahogada en un puré de informaciones de donde se borran los horizontes de espera que constituye el deseo”. Las redes hiperindustriales han hecho del *shock*, una experiencia cotidiana, trivial e hipermasiva, convirtiendo en realidad aquella “*intuición*” benjaminiana, un nuevo *sensorium* de masas que redonda en nuevo *modo de significación* cuya impronta, según hemos visto, no es otra que la experiencia generalizada de la compresión espacio-temporal.⁹⁹

Si bien es importante reconocer las ventajas que las nuevas tecnologías pueden traer en términos de la libertad del artista o ese “mayor” acceso de las masas a obras de arte, aunque sea por una relación mediada (como sería “asistir” a un museo mediante su página virtual), no se puede perder de vista las consecuencias que esto tiene en la conformación del sujeto: el desarrollo de las industrias de la memoria, de la imaginación y de la información que, como sugiere Stiegler, tienen como consecuencias la pérdida de la memoria y de la relación con un pasado, inútil por otra parte, en una sociedad en la que la historia se transmite en vivo, y en la que, tal vez, habría sido imposible el surgimiento de una obra como la que hiciera –valga la expresión– el irrepitible Proust, quien dijera “me daba demasiada cuenta de que lo que la sensación de las losas desiguales, la rigidez de la servilleta, el sabor de la magdalena despertaron en mí no tenía ninguna relación con lo que yo procuraba muchas veces recordar de Venecia, de Balbec, de Combray, con ayuda de una memoria uniforme; y

⁹⁹ Álvaro Cuadra, *op. cit.* La cita es de Stiegler, *op. cit.*

comprendía que la vida pudiera parecer mediocre, aunque en ciertos momentos pareciera tan bella, porque en el primer caso se la juzga por otra cosa distinta de ella misma, en imágenes que no conservan nada de ella.”¹⁰⁰

Una última posibilidad. Tal vez la búsqueda de contacto con el espectador, que es la travesía de Laura Dern a lo largo de tres horas, y que culmina en ese beso que libera a la mujer atrapada por las imágenes de la televisión, signifique una consigna contraria a la famosa frase de Truffaut, “El cine es mejor que la vida”; la verdadera interpretación y quizá el papel más importante del actor, en este caso de la actriz, no culmina sino una vez que al matar al hipnotizador en realidad mata a la imagen narcisista de sí misma, a la prostituta que se vendía en las calles de Hollywood, y se constituye como un medio de contacto entre el espectador y algo más, que definitivamente no se agota ni se encuentra exclusivamente en las imágenes, sino en su propia vida, la del espectador: el cine (las imágenes) jamás podría ser mejor que la vida, ni mucho menos sustituirla.

¹⁰⁰ Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido. 7. El tiempo recobrado*, España, Alianza editorial, 2008, p. 215.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO Theodor y HORKHEIMER Max, *Dialéctica del iluminismo*, Editorial Sudamericana, México, 1997.

ANGER, Keneth, *Hollywood Babylon*, New York, Dell, 1981.

AUMONT, Jaques, *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Paidós, 1997.

_____, *Las teorías de los cineastas*, Barcelona, Paidós, 2004.

_____ et al., *Estética del cine*, Barcelona, 2002.

_____, *El rostro en el cine*, Barcelona, Paidós, 1998.

BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp 1966

BELLIDO LÓPEZ, Alfredo, *El crepúsculo de los dioses. Sunset Boulevard, Billy Wilder*, Barcelona, Paidós, 2000

BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.

_____, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Ensayos escogidos*, Fontamara, México, 1998.

_____, *El autor como productor*, México. Editorial Itaca, 2004.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine y vanguardias artísticas*, Barcelona, Paidós, 2004.

BORDWELL, David, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996.

CHION, Michel, *David Lynch*, Barcelona, Paidós, 2003.

CUADRA, Álvaro, *La obra de arte en su época de hiperreproductibilidad técnica* [<http://www.e-torredebabel.com/Estudios/Benjamin/Benjamin.htm>].

David Lynch. *The Air is on Fire*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, catálogo de la exposición dedicada a la obra de Lynch *como artista visual* presentada en París, del 3 de marzo al 27 de mayo de 2007.

DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 265.

DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pretextos, 2008.

DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 2004.

_____, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 2004.

_____, "Año cero-Rostridad" en DELEUZE, Gilles y GUATTARI Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pretextos, 2006, pp. 173-196.

HAINGE, Greg, "Weird or Loopy? Specular Spaces, Feedback and Artifice in Lost Highway's Aesthetic of Sensation" en SHEEN, Erica, DAVISON, Annette, *The Cinema of David Lynch. American Dreams, Nightmare Visions*, London, Wallflower Press, 2005, pp. 136-150.

JERSLEV, Anne, "David Lynch's Lost Highway" en SHEEN, Erica, DAVISON, Annette, *The Cinema of David Lynch. American Dreams, Nightmare Visions*, London, Wallflower Press, 2005, pp. 151-164.

LEDO, Margarita, *Del Cine-Ojo a Dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*, Barcelona, Paidós, 2004.

LYNCH, David, *Catching the Big Fish. Meditation, Consciousness, and Creativity*, New York, Jeremy P. Tarcher/Penguin, 2007.

MANN, Thomas, *Mario y el Mago*, España, Edhasa, 2008

MCGOWAN, Todd, *The impossible David Lynch*, New York, Columbia University Press, 2007.

METZ, Christian, *El significante imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001.

MORIN, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001.

NOCHIMSON, Martha P., *The Passion of David Lynch. Wild at Heart in Hollywood, USA*, University of Texas Press, 1997.

_____, “All I need is the Girl: The Life and Death of Creativity in Mulholland Drive” en Erica SHEEN y ANNETTE Davison (eds.), *The Cinema of David Lynch. American Dreams, Nightmare Visions*, London, Wallflower Press, 2005, pp.165-181.

RODLEY, Chris, *Lynch on Lynch*, New York, Faber and Faber, 2005.

ROMBES, Nicholas, “Blue Velvet Underground: David Lynch’s Post-Punk Poetics” en SHEEN, Erica, DAVISON, Annette, *The Cinema of David Lynch. American Dreams, Nightmare Visions*, London, Wallflower Press, 2005, pp. 61-76.

STAM, Robert, *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001.

_____, et al., *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1999.

VIRILIO, Paul, *La máquina de la visión*, Madrid, Cátedra, 1998,

_____, *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 2003,

WILLET, John (ed.), *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*, New York, Hill and Wang, 1992.

WILSON, Eric G., *The Strange World of David Lynch. Transcendental Irony from Eraserhead to Mulholland Dr.*, New York, Continuum, 2007.

ZIZEK, Slavoj, *The art of the ridiculous sublime. On David Lynch's Lost Highway*, USA, The Walter Chapin Simpson Center for the Humanities/University of Washington, 2002,

OTRAS FUENTES

<http://www.mulholland-drive.net/studies/10clues.htm>,

<http://www.davidlynch.com/>.

<http://www.lynchnet.com/mdrive/>.

<http://www.filmcritic.com/misc/emporium.nsf/95a45e26914c25ff862562bb006a85f2/d2556a8a89a203d088256ad80079649e?OpenDocument>.

CÁCERES, José David, “David Lynch: *Inland Empire*” [<http://www.miradas.net/2007/n59/actualidad/inlandempire.html>.]

CASAU, Gerard, “Inland Empire” [<http://www.contrapicado.net/critica.php?id=182>].

LIM, Dennis, “David Lynch Goes Digital. Why *Inland Empire* is better on your TV than it was on the big screen” [<http://www.slate.com/id/2172678/>.]

MESA BÁÑEZ, José Antonio, “*Inland Empire*, de David Lynch, [http://www.fama2.us.es/fco/frame/new_portal/textos/num3/InlandEmpire.pdf].

UHLICH, Keith, “Strange What Love Does. David Lynch's *INLAND EMPIRE*” (<http://www.thehousenextdooronline.com/2006/12/strange-what-love-does-david-lynchs.html>).