

# 1

## La fotografía de David Lynch: un viaje a la identidad en *Inland Empire*

Marta García Sahagún

### *Escribir con cámara: introducción al lenguaje visual en Inland Empire*

Es muy probable que *Inland Empire* (2006) sea, en cuanto a los aspectos técnico-visuales se refiere, la película que más ha modificado la manera de hacer cine del director norteamericano David Lynch. Esto se debe, entre otros aspectos menos relevantes, a que estamos frente al primer largometraje que rodó en formato digital, hecho que irremediablemente marcaría un punto y aparte respecto a su trayectoria previa. Si bien no podemos decir que esto fuera nuevo para el director, pues ya se había alejado del engorro analógico a través de distintas piezas como el corto *The Darkened Room* (2002) o la serie *Rabbits* (2002) —de la que incluye algunos fragmentos en la propia *Inland Empire*—, nunca antes lo había utilizado en ningún otro largometraje.

Además, también es la primera vez que él mismo figura como director de fotografía en uno de sus films. En el pasado, Lynch había encargado esta tarea a profesionales de renombre como Frederick Elmes —(*Eraserhead*, 1977), (*Blue Velvet*, 1986), (*Wild at Heart*, 1990)—, Freddie Francis —(*Elephant Man*, 1980), (*A Straight Story*, 1999)— o Peter Deming, responsable de dos de las tres partes que conforman su *L.A. Trilogy*<sup>1</sup>—(*Lost Highway* (1997) y *Mulholland Drive* (2001)—.

Ambos datos están relacionados, ya que el hecho de rodar en digital facilitó su labor como director de fotografía. El modo que Lynch empleaba para grabar era prácticamente el mismo que utilizaba para escribir sus guiones, por lo que creó un lenguaje por medio de la fotografía cuya elaboración sería impensable sin utilizar un medio digital:

Empecé a grabar escena por escena, sin tener ningún tipo de perspectiva general. No sabía qué estaba haciendo. Es una manera de trabajar que se adopta normalmente cuando escribes un guion: no percibimos a primera vista el sentido y, poco a poco, el conjunto comienza a emerger. Pero esta vez no escribí las escenas sino que las filmé. Durante bastante tiempo no supe si este conjunto de escenas desembocarían en otra cosa. (Casas, 2007: 368, sobre Aubron, Delorme y Tessé, 2007).

El digital, que permite la grabación de un número indeterminado de tomas sin incurrir en el gasto desproporcionado de tiempo y dinero que el medio analógico sí exige, posibilitó la utilización de la cámara como elemento engendrador del lenguaje cinematográfico sin la necesidad de un guion preestablecido, transfiriendo las cualidades propias del proceso de escritura al de la grabación. David Lynch, a través de la Sony PD-150 (Ortiz de Zárate, 2001: 273), concibe así la creación artística directa al eliminar ciertos factores externos previa —y tradicionalmente— consensuados que impiden la generación de material audiovisual inmediato. El lenguaje visual es, por tanto, mucho más expresivo y se utiliza para desarrollar los temas y argumentos de la película sin la necesidad de la escritura, de manera que podemos decir que la elaboración de *Inland Empire* fue el resultado de un acto puramente cinematográfico.

Una vez concienciados de la importancia visual que tiene la película como transmisora de un estilo creativo cinematográfico, lo que queremos hacer es indicar cómo lo emplea Lynch para expresar los temas que aborda a través de las imágenes. El director, que cuenta con múltiples influencias artísticas de distintos campos, utiliza la fotografía en el cine para acercarnos a la historia que quiere contar.

En este caso diremos que, entre otros factores, el cineasta utiliza la imagen para abordar una historia sobre la identidad. El riesgo de esta afirmación reside en la libertad que siempre ha otorgado al espectador a la hora de interpretar los distintos elementos de sus obras y en la incesante búsqueda de sentido por parte de la audiencia: “No entiendo por qué el público espera que el arte tenga sentido cuando aceptan que la vida no lo tiene” (Payán, 1991: 20). Sin embargo, gracias a ciertos componentes temáticos y estéticos de la identidad que confluyen en la película nos atrevemos a decir que este es su tema principal. Si bien en este capítulo nos centraremos en los recursos visuales, la temática también asume su papel como ingrediente fundamental de la identidad presente desde su mismo argumento: una actriz, Nikki, es contratada para interpretar el papel de Sue en una película basada en un cuento maldito de origen

gitano-polaco. Pronto se dará cuenta de que lo que están grabando es un remake de un largometraje que nunca se llegó a terminar debido a un accidente que los anteriores actores sufrieron. A partir de entonces la mimesis entre Nikki, Sue y la antigua postulante al papel es tan fuerte que la protagonista se diluye en una crisis de identidad desde donde le es imposible distinguir la realidad de la ficción.

Como ya hemos dicho, no es la primera vez que Lynch aborda el tema de la identidad. En su llamada Trilogía de Los Ángeles —dentro de la que se encuentra *Inland Empire*— observamos la misma desnaturalización del Yo en pro de otro personaje hasta dar con la mimesis perfecta y la conciencia final de ser otra persona. Así, en *Mulholland Drive*, Diane Selwyn creará una personalidad paralela, Betty, para afrontar la culpa derivada de haber pagado a un sicario para que asesinen a su amante, Rita. En una atmósfera onírica transpondrá inconscientemente el éxito, suerte y talento de la fallecida para su otorgársela a su nuevo Yo. Del mismo modo, Fred Madison, el protagonista de *Lost Highway*, huye de la culpa que le causa haber matado a su mujer metamorfoseándose en otro hombre que nada sabe del primero: el joven Pete.

El reflejo de la temática de la identidad a través de la fotografía de *Inland Empire* es el objetivo final de este capítulo, sin embargo, para analizarlo más en profundidad debemos tener presentes las referencias estéticas y posibles influencias del director, tanto las dadas por otros artistas como las redirigidas a su propia obra. Y es que cuando hablamos de la obra de Lynch no solo hablamos de cine. El prolífico artista ha desarrollado sus ideas y obsesiones en diversos campos, tales como la pintura, la música o la fotografía. A través de ellas podemos establecer un mapa del universo lynchiano y, si nos centramos en las que reflejan un aspecto estético, podemos reconocer constantes visuales que se repiten y se agudizan en todo su trabajo.

### *El universo estático: sobre David Lynch en pintura y fotografía*

David Lynch comenzó su educación artística en la Escuela de Arte Concoran de Washington y, posteriormente, en la Escuela del Museo de Boston (Rodley, 2001: 64). Su inquietud pronto derivó a la necesidad de dotar de movimiento a sus obras, por lo que el germen cinematográfico surgió de su propia experiencia como artista plástico. Así responde ante la cuestión de qué es lo que le motivó para probar suerte en el mundo audiovisual:

Fue uno de mis cuadros. No recuerdo cuál, pero era un cuadro casi completamente negro. Y tenía una figura y la figura estaba en el centro del lienzo. Recuerdo dónde estaba yo: en una habitación fantástica del edificio de la Academia de Bellas Artes de Pensilvania. (...) Así que estoy mirando a esa figura y oigo el viento y veo un pequeño movimiento. Y sentí el deseo de que el cuadro pudiera moverse un poco. Y eso fue todo. (Rodley, 2001: 70-71).

Aunque el cine terminó convirtiéndose en el medio por el que ha sido comúnmente reconocido, Lynch nunca dejó de lado su faceta de pintor. Tanto sus pinturas y fotografías como sus películas se han influenciado las unas a las otras, por lo que cabe considerar las referencias utilizadas en un campo como significativas en el otro. En pintura, Lynch destaca su interés por Francis Bacon, Oskar Kokochka y Edward Hopper. Al primero le consideraba su “héroe en pintura” (Rodley, C., 1997: 16). Lynch, tras ver la exposición que la galería Malborough organizó al irlandés en los años sesenta, quedó profundamente impactado por su obra. Podemos observar su influjo en ciertas características presentes en los lienzos del director, tales como la descomposición biológica, las texturas superpuestas y la desfiguración humana —peculiaridades no tan lejanas del cine que más tarde realizaría—.

Por otro lado, del polaco Oskar Kokoschka —al que en un principio no profesó una gran admiración pero al que finalmente le consideraría “el tío que me vuelve más loco” (Rodley, C., 2001: 66)—, adquirió un trazo expresionista e introspectivo, que pudo ser mucho más evidente si hubiera aprendido de él en su estudio de Europa, intención que finalmente nunca llegó a fraguar. La obra de Edward Hopper, sin embargo, está más presente en su cine que en sus creaciones pictóricas, aunque nos aventuraríamos a asegurar que en ciertas piezas realizadas como fotógrafo también está presente el influjo del artista norteamericano (Rodley, 2001: 41).

Las pinturas de Lynch destacan por poseer algunos temas comunes y características visuales propias. En ocasiones, el artista fusiona diversas materias sobre el lienzo, así como da textura a la pintura que imprime en ellos. Pero sobre todo nos interesan las temáticas y características recurrentes. En su obra está presente la desfiguración humana y los desechos biológicos —aspectos ya plasmados en la obra de Bacon—, los espacios diáfanos o solitarios, los lugares siniestros, el cuerpo femenino siempre deformado y las casas solitarias. Esta última idea se repite en varios de sus cuadros, como vemos en el ejemplo de *So This Is Love*, en el que un avión atraviesa un paraje donde figura una casa solitaria.



Figura 1. *So This Is Love* (David Lynch, 1992)

Lynch justifica así la constante presencia, sobre todo durante los años ochenta y noventa, de casas en su obra: “Me gusta pensar en un vecindario, cosas como una valla, como una zanja, alguien cavando un hoyo, una chica en una casa y un árbol, y lo que está pasando en ése árbol... un pequeño lugar familiar en el que puedo entrar” (Rodley, 2001: 30-31).

Percibimos ya aquí la inclinación del director a espiar, a mirar por un agujero, a ver sin ser visto. Es inevitable, cuando le relacionamos con este concepto que roza el voyeurismo, no recordar al protagonista de *Blue Velvet*, Jeffrey, que escondido tras la puerta del armario mira hacia fuera, observando otro mundo muy distinto del que está acostumbrado. Este afán de indagación nos remite de nuevo a sus ideales y obsesiones de la niñez:

Mi infancia fueron casas elegantes, calles con árboles, el lechero, construir fuertes en el patio de atrás, volar aviones, cielos azules, vallas con madera, hierba verde, cerezos. La América media como tiene que ser. Pero el cerezo rezuma resina, a veces negra, a veces amarilla, y millones de hormigas rojas se arrastran por él. Descubrí que si uno observa más de cerca este mundo hermoso, siempre encuentra hormigas rojas por debajo. Como yo crecí en un mundo perfecto, las otras cosas componían un contraste. (Rodley, 2001: 31).

Aquí también pone en énfasis el contraste, tema fundamental de su obra, la dicotomía entre contrarios, entre dos mundos que nunca se entenderán: lo onírico y lo real, lo oscuro y lo claro, el culpable y el inocente o la mujer morena y la mujer rubia que se intercambian el papel de *femme fatale*.

Por otro lado, nos encontramos también con la incapacidad del artista a la hora de terminar la figura humana. En concreto la femenina, que es la que está más presente en sus cuadros y fotos. En sus lienzos descubrimos cuerpos desnudos sin piernas ni brazos; trazos incómodos y confusos que nunca finalizan la silueta al completo. Esta característica se percibe también en sus fotos y guarda cierta relación con la temática de la identidad al ser la desmembración humana el único modo por el que se siente capaz de mostrar a la persona. De hecho, las crisis de identidad en los personajes de sus películas bien pueden ser la continuación de esta idea grotesca.

La relación, por tanto, entre cine y pintura en Lynch ha sido verdaderamente estrecha. La influencia que ha tenido su pintura en su cine y viceversa es claramente observable en su obra, y eso es porque incluso cuando filma se siente pintor, lo que daría aún más sentido a su necesidad de expresar por medio de imágenes las diferentes sensaciones: “Siempre soy pintor. Es necesario tener en cuenta dos cosas: por un lado todo lo que hay delante de la cámara, y por el otro la forma en que lo filmaremos.” (Casas, 2007: 106, sobre Ciment y Niogret, 1990). Así, vemos ejemplos de obras plásticas suyas que nos remiten a su filmografía y al contrario. De esta manera podemos comparar su pintura *Man Throwing Up* (1968), en la que observamos una cabeza que sobresale del lienzo con una mancha de pintura que va desde la boca hacia el suelo, con su primer corto *Six Men Getting Sick (Six Times)* (1966), en el que varias cabezas ancladas a una pared o lienzo se dibujan y se desdibujan para finalmente vomitar pintura.

Estas influencias no son solo visuales, también puede haber un nexo temático en el modo y las sensaciones en las que el autor las engendra: “Cuando pinto trabajo básicamente llevado por sensaciones como el atosigamiento, la asfixia y la claustrofobia. Una opresión en blanco y negro que contiene resultados similares a los de *Cabeza Borradora*.” (Casas, 2007: 105, sobre Cervera, 1992). Sensación que también aparece en otras películas suyas, como *Inland Empire*, cuyo motivo de partida ha sido calificado como “encierro en sus numerosas variantes” por Ortiz de Zárate. Encierro en la visión congelada de la realidad, el de una mujer atrapada en un agujero temporal con el resto de personajes y como metáfora de una realidad cotidiana sostenida en un discurso social delirante transmitido por estructuras como la familia, la escuela o la fábrica y relanzado por la industria del entretenimiento a través de los medios de información como una realidad naturalista (Ortiz de Zárate, 2011: 277).

El universo estático de Lynch no se resume a la pintura. Es también un fotógrafo que ha expuesto en diversas ocasiones, en lugares como la Photographers Gallery de Londres o la Goma Gallery en Brisbane. Su obra va desde las fotografías relacionadas con los rodajes de sus películas a las series más profesionales como *Snowmen from Boise*, *Organic Phenomena*, *Nudes and Smoke* o *Distorted Nudes* (Casas, 2007: 38). En estas últimas vemos de nuevo el desnudo femenino deformado o irrumpido por la presencia del humo, tan presente en sus películas. Nos interesa en particular su libro *David Lynch: The Factory Photographs* editado por Petra Giloy-Hirtz. En él vemos paisajes de fábricas abandonadas o solitarias en blanco y negro. Dicha emoción nace de la carencia de estas en su lugar de nacimiento y de la fascinación que le provocaba verlas cuando iba a Nueva York:

I grew up in the north-west of America where there are no factories at all - just woods and farms. But my mother was from Brooklyn, so when I was little we used to go there and I got a taste for a certain kind of architecture and a feeling for machines and smoke and fear. To me, the ideal factory location has no real nature, except winter-dead black trees and oil-soaked earth. Time disappears when I'm shooting in a factory, it's really beautiful<sup>2</sup>.

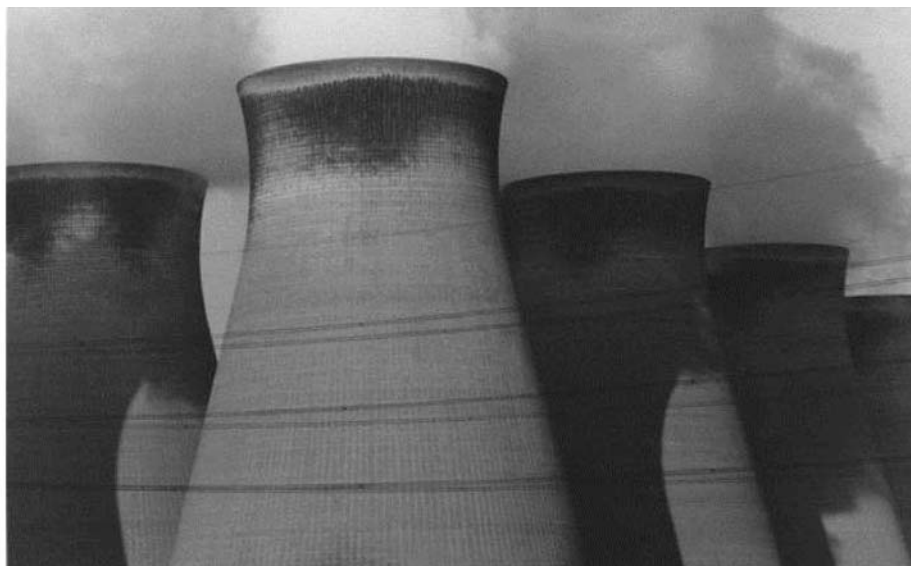


Figura 2. *Industrial vision: Untitled* (England)  
(David Lynch, finales de 1980 principios de 1990)



Esa fascinación le ha perseguido toda su vida: “I love industry. Pipes. I love fluid and smoke. I love man-made things. I like to see people hard at work, and I like to see sludge and man-made waste.”<sup>3</sup> Esto contribuyó en el estilo visual no solo de sus fotografías, sino también de sus películas, como es el caso del escenario de *Eraserhead*.

Del mismo modo, la mayoría de sus instantáneas son en blanco y negro. Esta es una característica que ya habíamos apreciado en sus pinturas, al igual que en su cine:

I wouldn't know what to do with [colour]. Colour to me is too real. It's limiting. It doesn't allow too much of a dream. The more you throw black into a colour, the more dreamy it gets ... Black has depth. It's like a little egress; you can go into it, and because it keeps on continuing to be dark, the mind kicks in, and a lot of things that are going on in there become manifest. And you start seeing what you're afraid of. You start seeing what you love, and it becomes like a dream (Rodley, C., 2005: 20)<sup>4</sup>.

Las principales influencias del Lynch fotógrafo son: William Eggleston, Joel-Peter Witkin y Diane Arbus<sup>5</sup>. Ciertas particularidades de estos artistas se ven reflejadas su obra, sobre todo en la cinematográfica. Del primero destacaremos su atmósfera retro que nos recuerda a unos coloridos años sesenta, estética muy utilizada por el director. Sus fotografías evocan un mundo siniestro pero hermoso, casi irreal, de lugares solitarios y disposición cuidada.

Lo siniestro lynchiano lo entendemos de un modo parecido al que plantea Fernando Castro Flórez en su libro *Escaramuzas: el arte en el tiempo de la demolición*. Castro Flórez plantea que el escenario doméstico es en gran medida siniestro, produciéndonos una inquietud subjetiva evidente: “Lo siniestro se da cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad, en la acepción de Freud es lo íntimo-hogareño que ha sido reprimido y que retorna con toda la incomodidad” (Castro Flórez, 2003: 51). Por tanto, podríamos decir que lo siniestro es cuando lo extraño surge en lo cotidiano.

La fotografía de Joel-Peter Witkin es, en cambio, completamente diferente al del anterior. Comparable a la desfiguración de Bacon, sus fotos tienen un punto macabro. Son composiciones en las que prima la descomposición y la muerte, así como la fusión de estos con un erotismo perverso. Diane Arbus, en cambio, aunque comparte ese punto perverso e inquietante con Witkin, se decanta por una obra callejera que no solo muestra lo raro e impactante, sino que lo hace buscando cierta estética de lo bello, exaltando lo hermoso de la diferencia.

Tras ver las referencias estéticas que han podido influenciar a Lynch como artista, vamos a centrarnos en la película que nos traemos entre manos, *Inland*



*Empire*, para analizar brevemente los elementos visuales que abordan la identidad en la misma.

### *Elementos visuales de la identidad en Inland Empire*

Los relatos que abordan la temática de la identidad poseen ciertos elementos característicos comunes que se manifiestan en el desarrollo de su trama. En ocasiones tan solo aparece uno, en otras varios, incluso puede que tan solo se encuentren insinuados, pero su presencia aventura una reflexión sobre la misma que se forja a través de su representación.

Dentro de los elementos estilísticos utilizados por David Lynch que inciden en la identidad como tema principal encontramos tanto los que necesitan del componente visual de la fotografía para desarrollarse como los componentes tradicionales, presentes en todo tipo de narraciones sobre la materia —tanto en cine como en literatura, música, etc—, no necesariamente audiovisuales.

Esos elementos tradicionales presentes en los relatos que abordan la temática de la identidad son la máscara/ el disfraz, el espejo/el reflejo, el doble/la sombra con todas sus derivaciones y símiles. Los encontramos presentes no únicamente en *Inland Empire*, sino también en otras películas que tratan este tema y en otras manifestaciones artísticas del director. Tan solo con nombrarlos en el desarrollo de la historia ya dirigen nuestra mirada hacia la identidad. Normalmente se encuentran integradas en la historia como parte fundamental de la misma —un espejo mágico, una máscara que libera el verdadero Yo, un doble que amenaza la existencia del personaje principal...—, pero debemos destacar que su lectura en *Inland Empire* es algo más compleja. El espejo/reflejo en la película parece interpretarse como la cámara que separa lo real de la ficción, una metáfora sobre lo que es o no real y la capacidad de distorsión que puede provocar estar en “el otro lado”. El cristal de la casa/decorado donde Nikki se asoma y no logra contactar con Devon funciona como un muro. El reflejo ya no le devuelve la mirada, le separa del resto. Este elemento funciona aquí como una metáfora del cine dentro del cine, en un extraño homenaje de Lynch al séptimo arte desde la ciudad donde se hacen las películas, a través de una titulada como un barrio de Los Ángeles, donde una actriz se confunde a sí misma con el personaje que interpreta alejándose en una espiral que se va abriendo cual muñeca rusa<sup>6</sup>.

Los largometrajes que abordan el cine dentro del cine, además, suelen manifestar una preocupación existencial a través no solo de la dicotomía entre realidad/ficción, sino también a través del disfraz/máscara. Si en los relatos tradicionales es la máscara lo que comúnmente se pone un personaje para ser

confundido o para esconderse de los demás, en esta película parece suceder el procedimiento contrario. El punto de vista del director resulta innovador, y es la propia actriz Laura Dern la que funciona como máscara o disfraz que no modifica su. Por ella pasan distintas personalidades: ella, que no modifica su apariencia, dispone de un personaje tras otro. Si existiera más de un personaje con los mismos rasgos de Dern estaríamos hablando de la presencia de un doble —doble propiamente dicho, cuyo procedimiento para desdoblarse sería por fusión, como indicaría Doležel (Doležel, 1999)— pero en esta ocasión no cohabitan en el mismo mundo, característica necesaria para que el doble resulte amenazador, sino que, si surge la duda sobre la existencia de dos personajes iguales a Dern se entiende que es porque una se encuentra en el plano de la ficción y, la otra, en el de la realidad.

Estas interpretaciones de los elementos tradicionales son tratados más allá de la lectura más corriente porque en *Inland Empire* todo está llevado al exceso. Tanto las ideas argumentales como las propuestas estéticas resultan siempre más transgresoras de lo que habían sido sus largometrajes anteriores. El caleidoscopio de escenas se vuelve turbio y laberíntico, haciéndose la entrada al mundo propuesto por Lynch mucho más difícil. Lo confuso se convierte en macabro, la actuación musical roza lo patético, la muerte es una farsa cinematográfica y el final muestra una atmósfera de apariencia ilusoria que no es sino una reunión de las actrices y amigas que suelen rodear al director, borrando la fina línea entre ficción y realidad que pudiera haber permanecido impávida al final.

Pero tal y como hemos dicho, Lynch también desarrolla un tipo de elementos de la identidad que son puramente visuales y necesitan de este ingrediente fotográfico para existir. Muchos de estos recursos han sido utilizados en anteriores películas del creador, pero es en *Inland Empire* cuando más se encuentran relacionadas con la temática de la identidad. Estos elementos son:

1. La superposición de planos: este recurso está presente en otras películas del director, como en *Eraserhead*, donde, por ejemplo, superpone la figura del bebé-criatura a un plano donde aparece la cara de Henry (Jack Nance). A través de esta combinación de imágenes nos expresa la preocupación del protagonista por la aparición de este nuevo ser en su vida, pero toma diferente significado si lo analizamos en otra escena de, ahora sí, *Inland Empire*. En un momento del metraje, cuando el personaje interpretado por Laura Dern observa fijamente a Krzysztof Majchrzak —acreditado como “fantasma”— el rostro de este se vuelve velado, como una foto fallida por el exceso de luz que se torna en una mancha blanca. A continuación, las facciones de ella se superponen, distorsionadas, mientras su sonrisa grotesca termina deformándose hasta la caricatura

final. Esta especie de collage cinematográfico cobra especial interés en la película: no solo se superponen distintos planos, sino que el hecho de realizarlo sobre un rostro borrado para añadir otro deformado de otro personaje nos sumerge visualmente en la temática de la identidad. La protagonista se confunde con el Otro, con el resto de los personajes que la rodean. Y el vacío del blanco es cubierto por su rostro, pero esta vez esperpéntico, que reafirma la crisis interna de Dern. De esta manera, su propia imagen sobre otro personaje contiene el simbolismo suficiente como para expresar únicamente a través de la fotografía la crisis de identidad de la protagonista.

2. El uso de imágenes borrosas: si las imágenes turbias reflejaban el cambio de identidad de Fred Madison al final de *Lost Highway*, en *Inland Empire* Lynch va más allá y nos enseña directamente lo que no podemos ver: los rostros. En una de las escenas iniciales de la película, el director nos muestra en blanco y negro la llegada de un hombre y una mujer a un cuarto. La cabeza se encuentra intencionalmente borrosa. Una mancha circular opaca cubre sus rostros en un gesto que no es sino una provocación: no es que Lynch no nos enseñe quiénes hablan a través de planos estratégicos tramposos, sino que nos enseña lo que directamente no quiere que veamos: sus caras. El cineasta pone de manifiesto dónde no podemos mirar, direccionando nuestra visión hacia el enigma: ¿quiénes son los esos personajes? ¿Por qué no los podemos identificar? Por tanto, gracias a la faceta visual que permite la aparición de estos recursos, la identidad se re- fuerza como núcleo temático de la película.



Figura 3. La mancha borrosa sobre el rostro de los personajes nos muestra lo que el director quiere esconder: la identidad de los personajes

3. Lynch también utiliza la cámara en primera persona para guiarnos a través de los ojos de los protagonistas. De este modo inserta al público en la escena, mimetizándonos con el personaje. La identificación que surge convierte al espectador en intérprete, y se siente avanzar en escena al ritmo de este. Tal recurso ya había sido utilizado en otras películas del director, como ocurre en *Lost Highway* y los planos de la carretera a toda velocidad, donde se entiende como la huida de Fred Madison de una personalidad a otra para eludir la culpa. En *Inland Empire* podemos, en cambio, interpretarlo de una manera metacinematográfica. Al avanzar en la escena, a través de los ojos de Nikki/Sue, pasamos de algún modo a ser parte del mosaico de personalidades indefinidas interpretado por Laura Dern. Cualquiera podría habitar el cuerpo de la actriz, ya que la confusión nos permite introducirnos en ella, en su mundo interior. Puede parecer que más que reflejar un recurso sobre la identidad, esta técnica provoca una mimesis espectador-personaje. Sin embargo, en este caso está muy relacionado, ya que al abordar la dualidad entre realidad y ficción a través de un enfoque de cine dentro de cine, los planteamientos escapan de la pantalla para integrar al público en la ficción y así incrementar la sensación de crisis *identitaria* de la protagonista. Cualquiera puede ponerse el disfraz de Laura Dern y ser ella en la escena.

4. La cámara digital, además, comienza a acosar a la protagonista como nunca antes Lynch había hecho. En palabras de Thierry Jousse:

Da la sensación de que la total libertad formal de *Inland Empire* procede literalmente del uso de esa pequeña cámara, que altera todas las convenciones a su paso. La película pasa a ser el gesto de un artista que descompone su propio mundo para recomponerlo mejor. (Jousse, 2010: 93).

Jousse entiende este acoso como el resultado del voyeurismo presente en *Blue Velvet* llevado hasta la extenuación. La curiosidad por ver lo ajeno sin ser visto se relaciona con la cámara que se acerca tanto al rostro que es capaz de captar cada detalle y movimiento. Esta extravagancia del director llega a acosar a la actriz y, además, incrementa la sensación de claustrofobia resultante del encierro. La cámara, al querer llegar a todos los ángulos del personaje, rezuma la sensación de querer adentrarse en ella, sin respetar intimidad alguna. De este modo se utiliza como instrumento necesario para conectar con su interior a través de su cercanía exterior.



Figura 4. La cámara acosa a la protagonista hasta la extenuación, aumentando la sensación de claustrofobia y encierro

5. Otro de los recursos utilizados en *Inland Empire* es la cámara que espía, esa que actúa como si observara a los participantes de un *reality*. Vuelven aquí a emerger las cuestiones sobre la capacidad de observar sin ser visto y el equilibrio entre la realidad y la ficción. Como en un programa de televisión, un dispositivo situado en un ángulo superior registra las imágenes de un cuarto. Las personas que entran o salen son grabadas desde ahí. No sabemos si conocen la existencia de la cámara o no. Suponemos que no cuando vemos a los personajes pasear de un lado a otro de la habitación sin mirar; sin embargo, a veces dudamos, como cuando el grupo de chicas realiza una coreografía frente a ella. Personajes o actrices, da la sensación de que alguien les está viendo —quizás la chica que se encuentra frente al televisor y ve acercarse a Laura Dern por el pasillo al final del film—. La sensación de que están interpretando un papel está implícita en la película, reforzada por partes como la extraída de *Rabbits*, en la que una familia de conejos parece estar actuando para una *sitcom*, o la falsa muerte de Dern en una calle de L. A. Esto nos lleva a replantearnos qué es en realidad y que es ficción y, sobre todo, si se está actuando o no. Esta confusa línea tiene mucho que ver con la identidad, pues la diferencia entre personaje y persona en una película de cine sobre cine es un problema ontológico que ataña a los personajes y a su verdadera existencia.



Figura 5. La cámara actúa creando la sensación de telerrealidad, y poniendo de manifiesto la duda entre si lo que vemos es realidad o ficción

Gracias a todas estas características visuales, *Inland Empire* refuerza su discurso sobre la identidad. Grabar en digital le ha permitido a Lynch tener cierta libertad a la hora de expresar sus ideas, trabajando sin apenas guion, de una manera directa y, podríamos decir, más puramente cinematográfica o visual. Al ser su primer largometraje como director de fotografía el cineasta deja volar su creatividad estética para expresar de una manera más directa terrenos que ya antes había visitado tímidamente: el acoso de la protagonista, la superposición de planos, las imágenes borrosas, etc. Por tanto, de alguna manera el artista no solo utiliza ciertas referencias, sino que se autoreferencia a sí mismo a través de su obra previa, tanto cinematográfica como plástica y fotográfica. El uso de la deformación humana, el desperdicio biológico, los lugares siniestros... son algunas de las particularidades que muestra también en su cine, pero en *Inland Empire* no se presentan de una manera explícita tradicional, sino con la ayuda de la cámara: rostros sin facciones por imágenes veladas, lugares perdidos en el tiempo y el espacio grabados a través de una cámara casera cercana a la telerrealidad...

Estos recursos aportan un soporte visual a la temática, encajando a la perfección contenido y el continente para unificarlos en una misma dirección: su discurso sobre la identidad, a través de otros conceptos afines como son la dicotomía realidad-ficción o el cine dentro del cine.

*Inland Empire* se presenta, por tanto, como una película totalmente novedosa no solo dentro de la filmografía de David Lynch, sino del cine contemporáneo en general. Y no simplemente por el tipo de película que es, sino también por el modo en el que se ha llevado a cabo su rodaje y lo bien reforzada que está la idea principal. El director ha sabido encajar las características tradicionales y, en concreto, las visuales de la identidad de una manera innovadora para desarrollar una historia compleja y, seguramente, menos relevante si tan solo la analizamos en la superficie, pero con una unidad interna pasmosa que cobra pleno significado si la interpretamos a niveles más profundos y abstractos. Porque como dice David Lynch en su *Atrapa el pez dorado*:

Las ideas son como peces. Si quieres pescar pececitos, puedes permanecer en aguas poco profundas. Pero si quieres pescar un gran pez dorado, tienes que adentrarte en aguas más profundas. En las profundidades, los peces son más poderosos y más puros. Son enormes y abstractos. Y muy bellos. (Lynch, 2014: 11).

## Notas

1. La Trilogía de Los Ángeles o *L.A. Trilogy* está conformada por *Carretera perdida* (*Lost Highway*, David Lynch, 1997), *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001) e *Inland Empire* (David Lynch, 2006). Una buena aproximación al tema es el artículo de Thomas Elsaesser “Actions Do Have Consequences. Logics of the Mind-Game Film in David Lynch’s Los Angeles-Trilogy” en *L’Atalante*, 2013, 7-18, en el que el autor, además, expone su teoría sobre la compleja narrativa contemporánea, denominándola *Mind-Game*.
2. “Yo crecí en el noroeste de América donde no había fábricas en absoluto— solo árboles y granjas. Pero mi madre era de Brooklyn, así que cuando era pequeño solíamos ir allí y mis gustos se inclinan por un cierto tipo de arquitectura y un sentimiento por las máquinas, el humo y el miedo. Para mí, el sitio ideal para situar una fábrica no tiene una naturaleza real, excepto en una tierra dañada por el aceite de árboles negros y muertos por el invierno. El tiempo desaparece cuando estoy fotografiando una fábrica, es realmente bonito.” Entrevista a David Lynch en *Time Out London*, por Freire Barnes, lunes 13 de febrero de 2014.
3. “Me encanta la industria. Las tuberías. Adoro el fluido y el humo. Me encantan las cosas hechas por hombres. Me gusta ver a la gente trabajar duro y me gusta ver el lodo y el desperdicio humano”- palabras de David Lynch en la web dedicada a su exposición en la Photographer’s Gallery, 2014: [<http://thephotographersgallery.org.uk/the-factory-photographs>].
4. “No sabría qué hacer con el color. Para mí el “color” es demasiado real. Limitado. No permitiría soñar en exceso. Cuanto más negro metes en un color, más onírico resulta... El negro tiene profundidad. Es un poco como si emergiera; puedes ir hacia ello, y porque continúa siendo oscuro la mente se golpea con ello, y mucha de las cosas que están sucediendo allí se manifiestan. Y em-



piezas a ver de lo que tienes miedo. Empiezas a ver lo que amas, y se convierte como un sueño”.

5. Como indica el director en una entrevista a la Revista *Time Out London* con motivo de su exposición en la Photographers Gallery: [<http://www.timeout.com/london/art/david-lynch-interview-there-is-something-so-incredibly-cosmically-magical-about-curtains>].

6. Dentro de este grupo de películas podríamos nombrar *8½* (Federico Fellini, 1963), *La noche americana* (*La nuit américaine*, François Truffaut, 1973) o *Adaptation* (*El ladrón de orquídeas*) (*Adaptation*, Spike Jonze, 2002). También se podría ampliar el abanico de opciones al “teatro dentro del teatro” o, en su aplicación cinematográfica, al “teatro dentro del cine”, como es el ejemplo de *Synecdoche, New York* (Charlie Kaufman, 2008).

## Bibliografía

- AUBRON, Hervé, DELORME, Stéphane y TESSÉ, Jean-Phillipe. “Entretien avec David Lynch. Un sphinx souriant”, en *Cahiers du Cinéma*, nº 620, (2007).
- AUMONT, Jacques. *El rostro en el cine*, Paidós, Barcelona, 1998.
- CABELLO, Gabriel. *La vida sin nombre. La lógica del espectáculo según David Lynch*, Biblioteca nueva, Madrid, 2005.
- CASAS, Quim. *David Lynch*, Cátedra, Madrid, 2007.
- CASAS, Quim, NAVARRO, José Antonio, SALA, Ángel, PINTOR IRANZO, Iván, VIDAL, Nuria y ZAPATER, Juan. *Universo Lynch*, Calamar Ediciones, Madrid, 2006.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Escaramuzas: El arte en el tiempo de la demolición*, Cendeac, Murcia, 2003.
- CERVERA, Rafael. “David Lynch”, *Fotogramas*, nº 1787, (1992).
- CHION, Michel. *David Lynch*, L'Étoile/Cahiers du cinéma, Paris, 1998.
- CIMENT, Michel y NIOGRET, H, en *Positif*, num.356, octubre de 1990.
- DOLEŽEL, Lubomir. “Una semántica para la temática: el caso del doble”, en *Estudios de poética y teoría de la ficción*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999.
- ELSAESSER, Thomas. *German Cinema - Terror And Trauma: Cultural Memory Since 1945*, Routledge, 2013.
- FOUBERT, Jean. “Mulholland Blvd. Sunset Dr.”, *Positif*, nº 517, (2004).
- HISPANO, Andrés. *David Lynch*, Claroscuro americano, Glénat, 1998.
- JOUSSE, Thierry. *David Lynch*, *Maestros del cine*, Cahiers du Cinéma, 2010.
- KALETA, Kenneth C. *David Lynch*, Twayne Publishers, Nueva York, 1992.
- LYNCH, David. *Atrapa el pez dorado*, Literatura Random House, Madrid, 2014.
- LYNCH, David y RODLEY, Chris. *Lynch on Lynch (revised edition)*, Faber and Faber, Nueva York, 2005.
- MCGOWAN, Told. *The Impossible David Lynch. (Film and Culture Series)*, Columbia University Press, Nueva York, 2007.

- NAUPERT, Cristina. *La tematología comparatista: entre teoría y práctica*, Arco Libros, Madrid, 2001.
- ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya. *Retratos de un sueño. A propósito de David Lynch*, Castilla Ediciones, Valladolid, 2011.
- PAYÁN, Miguel Juan. *David Lynch*, Ediciones JC, Madrid, 1991.
- RODLEY, Chris. *David Lynch por David Lynch*, Alba Trayectos, Barcelona, 2001.
- RODLEY, Chris. *Lynch on Lynch*, Faber & Faber Limited, Londres, 1997.
- SHEEN, Erika y DAVISON, Annette (ed.). *The Cinema of David Lynch. American Dreams, Nightmare Visions*. Wallflowers Press, Londres, 2004.

## Webgrafía

- Photographer's Gallery, 2014, en: [<http://thephotographersgallery.org.uk/the-factory-photographs>].
- Barnes, F., David Lynch interview, Time Out London, lunes 13 de febrero de 2014, en: [<http://www.timeout.com/london/art/david-lynch-interview-there-is-something-so-incredibly-cosmically-magical-about-curtains>].
- The ASC: The American Society of Cinematographers, en: [[https://www.theasc.com/ac\\_magazine/April2007/PostFocus/page1.php](https://www.theasc.com/ac_magazine/April2007/PostFocus/page1.php)].