

Relatos emergentes.

Inland Empire (2006) de David Lynch

AMAYA ORTIZ DE ZÁRATE
Universidad Complutense de Madrid

Emergent Stories. *Inland Empire* (2006) David Lynch

Abstract

With the film *Inland Empire* Lynch is at the forefront of what has been called Post Cinema. Just at the beginning of the film the narrative plot collapses and different genres and narratives styles are mixed up. The link between them is constituted by the oniric point of view assumed by the camera that undertakes the cinematographic work as an attempt to reconstruct the look, which is enclosed in a reality, whose transcendence would be necessarily previous to the creative activity.

Key words: Look. Subjectivity. Artistic Work. Collapse of the Story. Post cinema.

Resumen

Con *Inland Empire* se sitúa Lynch a la vanguardia de lo que se ha denominado Postcine. La trama narrativa colapsa desde un principio y se mezclan géneros y estilos narrativos diversos. El nexo lo constituye el punto de vista onírico asumido por la cámara que acomete la obra cinematográfica como un intento de reconstrucción de la mirada, encerrada en una realidad cuya trascendencia sería necesariamente previa a la actividad creativa.

Palabras clave: Mirada. Subjetividad. Obra artística. Colapso del relato. Postcine.

ISSN. 1137-4802. pp. 33-48

Factura

Con *Inland Empire* (2006) se sitúa David Lynch a la vanguardia de lo que se ha denominado Postcine.

En primer lugar por la adopción de imagen digital en sustitución de la imagen fílmica. Lynch trabaja con una cámara Sony PD 150, un aparato ligero que puede utilizar sin trípode y simplifica la iluminación; el resultado es una libertad insólita en relación al rodaje tradicional.

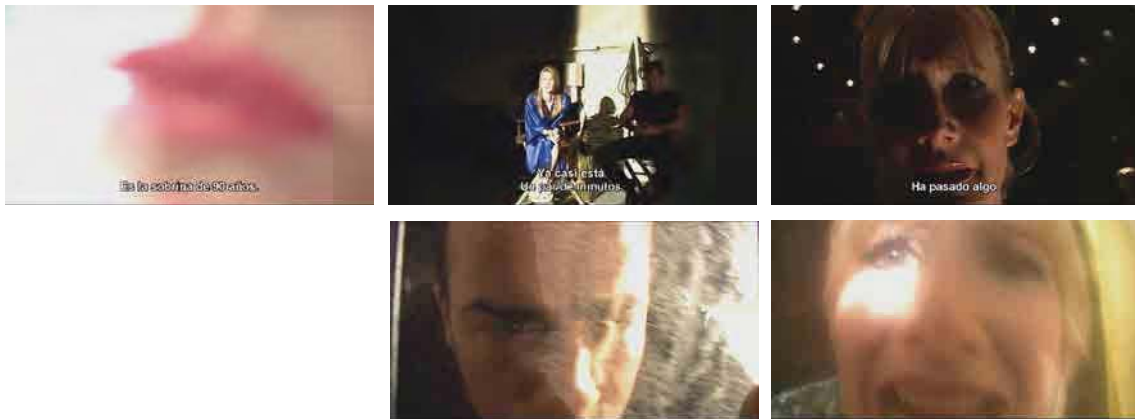
Más allá de la versatilidad creativa aportada por la cámara, Lynch se *enamora* de esta imagen de menor calidad, más sucia, que le ofrece como contrapartida un mayor control del proceso de producción, le permite

observar en tiempo real lo que captura el objetivo e incrementa la implicación del equipo. La obra resultante es un híbrido entre el video arte, la performance y el cine de autor.

El rodaje comienza en California y termina en Polonia (Lotz) apoyado por la financiación de una compañía francesa (Estudio Canal).

En la secuencia de escenas, de nexos incierto, predomina la planificación de la iluminación y el retrato de personajes por encima de la trama, desarrollada a partir de muy pocas líneas de guión conformando una estructura abierta, en la que el relato va tomando cuerpo y alcanza cierto cierre en el transcurso del propio proceso de rodaje; un proceso diríase guiado por la propia cámara, cuya insólita movilidad expande la mirada del cineasta hacia perspectivas insospechadas.

Como contrapunto al modo de fotografiar de Hollywood, Lynch recrea a partir de su modelo-musa, Laura Dern, una versión expresionista de retrato; una visión alucinada u onírica en la que por efecto de la luz va generándose una colección de monstruos digna de un circo ambulante o de una atracción de feria.



La fotografía de lo monstruoso como la otra cara de la imagen publicitaria, la oscuridad como aliada de la luz es una constante de la obra lyncheana desde el principio.

Como en *Eraserhead*, lo femenino ocupa el centro de una escena deseable y al mismo tiempo temible y oscura; monstruosa.



La mujer del radiador
(*Eraserhead*)

Por último el momento cumbre de escritura es el montaje, en el que el director es confrontado al verdadero sentido de la obra, a la que pone punto final.

Producción

Al mismo tiempo que el equipo y los medios se reducen al mínimo, el tiempo de rodaje se extiende desbordando los estándares de producción de los grandes estudios.

Inland Empire retoma la intensidad de la experiencia de su primer film, *Eraserhead*, proyecto en el que Lynch invirtió seis años involucrándose con todo lo que tenía; el rodaje terminó convirtiéndose en una suerte de forma de vida, una propuesta artística “total”.

Aunque lo que al parecer Lynch pretendía al acometer el proyecto de *Inland Empire* era recuperar la experiencia de libertad creativa generada en el rodaje de *Mulholland Drive*¹.

El proyecto de *Mulholland Drive* (2001) partió del piloto de una serie televisiva rechazada dos años antes. Lynch rehace el puzzle de la historia añadiendo 50 minutos de rodaje sin saber muy bien hasta el final cómo encajarán las piezas. El resultado es para muchos de sus seguidores una pieza maestra.

En *Inland Empire* el rodaje de cada escena adquiere una gran autonomía: Lynch trabaja en el desarrollo de ciertas ideas concibiendo cada escena por separado; persiguiendo una única atmósfera como si se tratara de un sueño con lógica propia cuyo sentido final terminará de desvelarse en el montaje.

El producto final, de 197', será reducido a una versión de 172' por exigencia de las distribuidoras que imponen un formato adecuado a la exhi-

¹ Entrevista de *The Guardian* con David Lynch en *The National Film Theatre*. Una conversación con David Lynch por Mike Figgis

Inland Empire: Creo que es un film totalmente personal. Como *Eraserhead*: ... Sólo en *Dune* no tuve el control (*final cut*) la última palabra (...). *Eraserhead* llevó seis años, yo tuve que conseguir el dinero,... yo viví eso durante años y fue una hermosa experiencia.

bición en salas comerciales. Lynch realiza esta versión reducida manteniendo la versión original para su distribución en la red.

Recién terminada *Inland Empire* obtuvo el León de Oro en el Festival de Venezia de 2006, y la prestigiosa revista *Cahiers du cinéma* la eligió como la segunda mejor película del año 2007.

Contenido

Atendiendo a su trama el film podría calificarse de thriller psicológico si no fuera porque el relato propiamente ha colapsado desde el principio y lo que queda es un mosaico de elementos de toda procedencia.

Coexisten sin fricción distintos géneros como el cine romántico –con el remake de la historia dentro de la historia *On high in blue tomorrows* (*Flotando en mañanas tristes*)– junto al cine porno –*Inland Empire* es un toponímico ampliamente utilizado: además de una región del Pacífico, noroeste americano, con centro es Spokane en la que Lynch habitó de niño, es una zona de California de la que procede una de las actrices porno más famosas de la última década.

Pero también géneros literarios como el cuento tradicional judío “Für Seven” (Cuatro Siete), o los rituales mágicos –mediante los que sería posible confinar a alguien en un *pozo* temporal, fuera del tiempo.

Abundan pues las referencias al número siete, cuyo significado cabalístico podría ser la trascendencia del alma, capaz de atravesar el plano físico de las apariencias.

El número siete resulta de la unión entre el tres, representante de la divinidad, lo intemporal o eterno, con el cuatro, propio de la naturaleza material humana. Su conjunción significaría trascendencia o tránsito entre ambos planos.

Confluencia de géneros en la obra

Existen también referencias explícitas a muchos de los anteriores cortos y films de Lynch, tales como *Eraserhead*, *Rabbits*, *Corazón Salvaje*, *Blue Velvet*, –y por tanto *El mago de Oz*– *Twin Peaks*, *Lost Highway* o *Mulholland Drive*.

El objetivo sería abordar la obra audiovisual como si se tratara de un tema musical: una variación libre en torno a ciertas melodías; ciertas escenas a partir de las cuales va desarrollándose el guión.



En realidad el fondo del que emerge la historia es enormemente denso y complejo y las escenas se superponen como las piezas de un puzzle cuyo significado surgirá del hilvanado final.

El tema de fondo es una vieja melodía –se trata de la canción más antigua del mundo; un super éxito en la historia de la radio, familiar y desconocido al mismo tiempo.

El encierro

El motivo de partida podría ser el encierro en sus diversas variantes.

Encierro en la visión congelada de la realidad; una realidad compartida en el juego de intercambios del mercado al que no escapan el deseo, el sexo, el arte mismo.

El encierro de una mujer atrapada como un caballo en un agujero del tiempo, pero también el de cada uno de los personajes femeninos de *Inland Empire* y muy especialmente de su protagonista.



Metáfora quizá también del encierro general en una realidad cotidiana sostenida por un discurso en cierto modo delirante que se perpetúa en instituciones o estructuras como la familia, la escuela o la fábrica y que la industria del entretenimiento, la televisión y el cine, re-maquillan y relanzan tanto a través del discurso *realista* o naturalista de informativos y documentales como del *hiperrealismo* publicitario.



La familia

La familia de conejos de *Rabbits* no posee un relato, un discurso propio; sus intercambios se reducen a frases coloquiales, desgastadas por el uso, deshilvanadas, que no producen ya ningún sentido; en los incom-

prensibles gags de *Rabbits* resuena el horror que puede ocultar lo cotidiano: “hoy no ha habido ninguna llamada”; “ya no creo que tarde”...

Los conejos están coronados por enormes orejas como antenas: serán cabezas borradoras como ellas mismas fueron borradas antes, al igual que las caras de los personajes de la primera secuencia de *Inland Empire*.



Una vez constatado el encierro se trataría de buscar una salida deshaciendo un pliegue en la estructura del relato –un bucle en el tiempo.

Lo que requeriría traspasar una puerta, atravesar el espejo infranqueable, el discurso del espectáculo de series y películas.

Los conejos mismos forman parte de una escena en el interior de un dispositivo teatral: la familia conforma la escena y el escenario resulta en realidad la caja de un teatro destinada a arder; el fuego podría ser el único destino que aguarda a los personajes sustentados en ese discurso generador de delirio que no contiene el alfabeto con el que se adiestra a los niños en la escuela, la norma con la que son medidos por los discursos psi, ni la ficción espectacular.

La familia se constituye de hecho en espectáculo en abismo, congelada frente al teléfono y el televisor, convertida irremediabilmente en serie B.

Como telón de fondo se percibe un conflicto recurrente en el universo lyncheano que es también uno de los principales nudos de tensión de la cultura contemporánea posmoderna.

Se trata de la dificultad para afrontar la paternidad y el compromiso, percibidos como trampa; una trampa diseñada para cada víctima particular que se transforma en monstruoso híbrido ni humano ni animal.



En el marco de esa dificultad para actuar de columna o soporte del edificio –lo que requeriría un Sujeto de deseo sólidamente trabado en un relato–, cobran sentido algunas de las frases enigmáticas proferidas por el padre de la familia de conejos:

P: -Tengo un secreto

El padre parece el único dispuesto a abandonar la escena... La hija en cambio únicamente espera una llamada que no llega.

Por fin, en *Inland Empire* se resuelve el impasse de la serie de *Rabbits* con la llegada de un personaje amenazante, el hombre de la chaqueta verde.

Pero a continuación aparece un personaje femenino cuya entrada en escena pone fin a su propio encierro, como si se tratara de una moderna Alicia atravesando el espejo e irrumpiendo en la escena de la familia de conejos; como un personaje de ficción que se introdujera en el cuento equivocado, con el efecto de remozar la estructura narrativa.

Hipertexto

En el hipertexto lyncheano se mezclan con naturalidad géneros y registros enunciativos diversos: épico, teatral, musical, televisivo, publicitario, cinematográfico; el espectáculo circense, el cuento maravilloso o mágico...

Un tapiz dispuesto para entonar "La canción que más tiempo lleva sonando en la historia de la radio".

Una melodía de amor, sufrimiento y muerte para tejer el tiempo.

Y algo más de fondo, resonando como un río cristalino, la pregunta por la verdadera identidad.

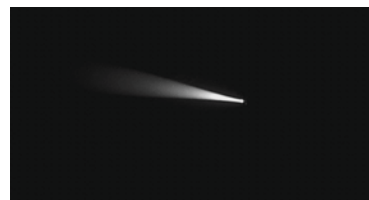
La identidad aparente se transforma y todo lo refleja; es incierta.

La cualidad femenina podría servir como símbolo del alma en su incesante búsqueda de reconocimiento; una demanda que se formula como pregunta sin clausura o respuesta:

Mujer: - *Mírame y dime si ya me conocías*

Lo Femenino

A la vez que un sonido metálico de inicio o cierre, un foco de luz procedente de un proyector avanza en una sala oscura hacia la derecha.



O más bien es la cámara la que se desplaza hacia la izquierda alejándose del foco.

Se oye de fondo el crujido de una aguja recorriendo un disco antiguo.

El sonido inquietante se transforma en música sobrecogedora, apenas un acorde, al tiempo que el foco recae sobre el título de la película: *Inland Empire*, iluminando las letras desde la derecha del cuadro.

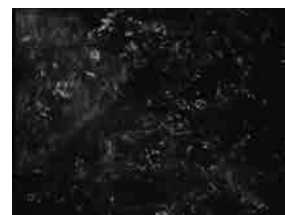
La cámara sigue avanzando hacia la izquierda hasta hacer desaparecer las letras, la música y el foco.



Finalmente queda el sonido de la aguja girando, el crepitar del polvo como marcador del tiempo y la voz de un locutor a través de la radio:

"La canción que más tiempo lleva sonando en la historia de la radio. Esta noche, desde las regiones bálticas, *Un día gris de invierno en un viejo hotel*"...

Sobre el disco que gira –frío como de pizarra– se superpone un plano de gran textura y sin forma, en blanco y negro, que remite a los característicos planos de *Eraserhead*.



Después, la escalera en sombra.

Mujer: *No reconozco este pasillo...*



La cámara detenida filma el pasillo como un laberinto misterioso con la mujer fundida con una masa oscura al fondo. A derecha e izquierda dos puertas. Una lámpara ilumina el techo. La pareja está en sombra. La imagen es muy oscura y difuminada a la altura del rostro.

Mujer: *¿Dónde estamos?*
Hombre: *Llegamos a nuestro hotel.*
Mujer: *No tengo la llave.*
H: *No, me la diste a mí. La tengo yo.*
M: *¿Qué me pasa?*

Abren una puerta a la izquierda del cuadro –a su derecha.

M: *¿Es la habitación?*
H: *Sí.*

La cámara inicia un ligero picado hacia un canapé contra la ventana.

M: *No la reconozco.*



La mujer deja el bolso en una mesita.

H: *Desnúdate.*

Las dos figuras siguen siendo borrosas.

M: *Claro.*

El hombre está de pie a la derecha, completamente en sombra, junto a una puerta entreabierta...

H: *¿Tú sabes lo que hacen las putas?*
M: *–susurrando muy bajo– sí. Follan*

La mujer lleva un vestido negro y medias negras. Se quita el vestido y el slip negro.

M: *¿Quieres follarme?*
H: *Tú desnúdate. Te diré lo que quiero.*
M: *Claro.*

La imagen se vuelve borrosa en un plano próximo irreconocible, y luego completamente negra.

M: *Tengo miedo. Tengo miedo*

Las figuras femeninas en *Inland Empire* encarnan la sexualidad, el enigma, la dualidad.

La paradoja de su doble faz parece irresoluble. De un lado la mujer puede ser esposa que se convertirá en madre –luego infiel puesto que su deseo se dirige a un tercero.

De otro es amante, sexuada hasta el punto de evocar su parentesco con la mujer prostituta, capaz de amar en oscuridad absoluta; a cualquiera.

Tras la presentación del locutor, la pareja de la primera secuencia de *Inland Empire* pone en escena algo parecido a una escena originaria imposible en la que el deseo masculino aparece marcado por los celos.

La mujer es culpable de entrada de algo que ignora; carece de memoria; tiene miedo.

El hombre posee la llave del deseo femenino.

Su opción sería encerrar a la mujer que ha de ser su objeto del mismo modo que atesora la llave que ella previamente le ha dado.

Podría así quizá evitar su desdoblamiento.

En una lectura más profunda la escena del hotel podría representar el encuentro de la pareja primordial; un cruce entre los opuestos masculino y femenino, originario de la primera diferencia sujeto/objeto y por tanto de toda subjetividad.

El principio masculino consciente, activo y deseante, como aquel que conoce, debe hacer frente a la perplejidad de la identidad femenina; enigmática, cambiante.

El polo femenino permanece indefinido y en la sombra; de límites difusos, es quizá únicamente un sueño; representa la pregunta por la identidad; también la añoranza de algo perdido que pone en marcha el deseo.

Comienza a sonar *Polish Poem* entonado por la voz femenina de Chrysta Bell:

Ver del otro lado

La letra de la primera estrofa del poema alude a la posibilidad de ver a través de un velo –el velo por excelencia que es el de las apariencias.

Polish Poem. Chrysta Bell

*I sing this poem to you
On the other side, I sing².*

Coincidiendo con “the other side”, el otro lado, vemos una habitación en la que hay un canapé de época.

Una mujer morena, con vestido rojo y pies desnudos, llora, sentada sobre una cama grande y colcha verde, frente a un televisor.

Puede tratarse de la habitación de hotel en la que se encontró la pareja de la primera secuencia; lo ignoramos.

La experiencia de la mujer podría remitir a una experiencia anterior o más profunda, desde la que es posible contemplar la realidad.

La mirada de la mujer de rojo reencuadra la escena de *Rabbits*, la familia de conejos contemplada en la pantalla, como si fuera eso lo añorado o perdido.

Como única ventana, es la pantalla el único alivio a su encierro, pero la televisión le devuelve una realidad sin acceso que es, sin embargo, más real que la soledad de su encierro.

Se trata sin embargo de una ficción en abismo. Lo que ella mira en primer lugar es una serie televisiva, *Rabbits*, en una secuencia acelerada. Una escena grabada de la escena real representada en un teatro frente a espectadores de ficción.



² <http://www.davidlynch.es/phpBB2/viewtopic.php?t=808&sid=f92f6e453b8e2723efa173907a05335b>. Consultada 21 de octubre de 2011.



Habitación de Hotel

Después de la escena interior de *Rabbits* la mujer de rojo ve avanzar a un niño por un camino con la mano extendida; después una lámpara de mesa en un espacio interior, quizá su habitación; después nieve azul.

(It's far away.. from me, I can see there...)

Y de nuevo *Rabbits*.

En la habitación de *Rabbits* mamá conejo, vestida con bata rosa, plancha al fondo del salón, de perfil frente al radiador. Una sombra de grandes orejas sobresale sobre él.

Habitación de palacio

El padre conejo entra en un salón de estilo imperial donde un hombre mal encarado, desaliñado, de pie contra la pared, exige a gritos a quien ocupa el centro de la sala, cómodamente sentado, que abra una puerta para pasar al otro lado. El primero parece presa de un sentimiento de ira cuya intensidad va en aumento.



Apresado en un relato

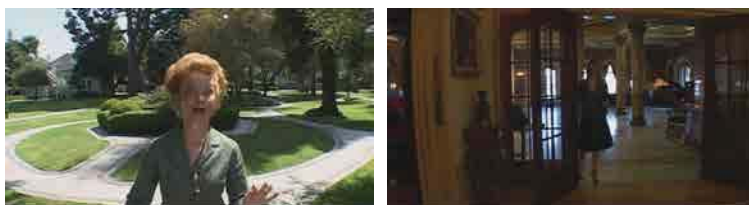
La constatación progresiva de que cada uno de los actores va quedando apresado en el personaje que interpreta, que a su vez nunca termina de ser quien parecer ser, serviría de metáfora para ilustrar el confinamiento de cada uno de los espectadores en sus propios personajes o papeles en el interior de sus diferentes relatos.

Se trataría quizá de señalar ese vértigo y la posibilidad de afrontarlo como un juego:

“Si hoy fuera mañana”... La magia o el delirio trazan caminos cortos, la representación rodeos hacia nuevos personajes.

El decorado

Lynch consigue borrar la diferencia entre interior y exterior; entre realidad, sueño y ficción, articulando transiciones marcadas entre escenas que comparten una misma atmósfera; entre el decorado de estudio en el que transcurre la ficción y el decorado en el que transcurriría la realidad; entre el exterior luminoso y cálido y el nocturno frío o nevado; entre el presente y el pasado; entre Lotz y Hollywood.



La iluminación del exterior, supuestamente más real, delata su artificialidad por la saturación y el exceso de brillo: el diablo ya está ahí, en los reflejos del deseo: un espacio de privilegio para lo femenino.

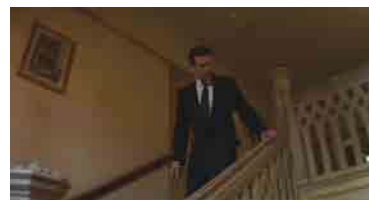
El Mal

La protagonista es una mujer que pertenece a un mundo real.



Se trata de una actriz casada, Nikki, vigilada amorosamente por su marido; en el personaje que desempeña en la película, como Sue, mantiene una aventura con un hombre casado, Billy, cuya mujer espera su segundo hijo.

Paralelamente, Nikki y Devon, los actores supuestamente reales, inician un romance ilícito debido en este caso al adulterio de Nikki.





El mal va permeando desde los sucios callejones del mercado en el que se intercambian los objetos deseables hasta los salones de los palacios; de la noche al día; de las calles a los platós iluminados por los focos.

El niño sale a la calle a jugar; la niña atraviesa el mercado para acudir al palacio; ambos se encuentran en el oscuro callejón donde acecha el deseo.

El mal se instalaría en ese punto de negación de la verdadera realidad; en el deseo que el yo niega y proyecta sobre otros personajes que deberían hacerse cargo de él como facturas por pagar.



La Verdad



Lo más real en Nikki, su auténtica verdad, aparece en una escena con Devon en la que interpreta a Sue frente a Billy.

La Verdad subjetiva se revela a su pesar, en cierto momento de la representación; aparece en su transcurso incontroladamente, sin que el yo –el "actor"– pueda evitarlo.



La verosimilitud quedaría asegurada estableciendo como anterior la escena del encuentro sexual entre Nikki y Devon, exactamente la noche anterior, en la que Nikki habría contado a Devon la escena que está sucediendo ahora.

Es una historia que ocurrió ayer. Pero sé que es mañana...



Como si más allá de la trama narrativa, la verdad que casi nunca es verosímil, atravesara el tiempo y el espacio hasta encontrar la palabra precisa para existir.

Como mero efecto de estructura –el encuentro imposible entre los dos, entre la pareja de opuestos.

La verdad aparece dolorosamente cuando Nikki interpreta a Sue y pregunta llorando a Devon –en el papel de Billy– por la verdad.

¿Era verdad lo que dijiste anoche?

Porque la verdad del sujeto se juega realmente en lo que llega a ser para el otro.



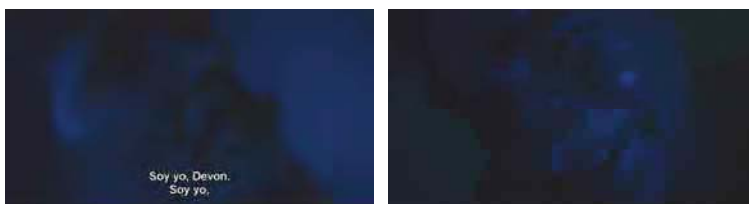
Bajo sospecha

Como el resto de los personajes femeninos, Nikki está bajo sospecha.

La pareja anciana –que remite a *Mulholland Drive*– parece ser la instancia acusadora:

Pareja: “Ella entiende más de lo que parece”

Soy yo



Billy: *Joder, hablas demasiado. ¿Vas a hablar hasta el final?*
Sue: *Mírame.*

Mírame es la demanda de Nikki a Devon. Pero el contraplano muestra a su esposo, el Sr. Berk, espiando la escena.

¿Se trata de una escena entre Sue y Billy o son Nikki y Devon en su propia escena? No parece haber auténtica diferencia.



Nikki ha comenzado ya a deslizarse en el callejón del desdoblamiento que le conducirá a ver, como Sue, a Nikki en su papel.

