

PAISAJES PARA EL NUEVO MILENIO:
MICHAEL MANN - DAVID LYNCH
BRIAN DE PALMA

Cristina Álvarez



Encuadres 2

*Paisajes para el nuevo milenio:
Michael Mann - David Lynch - Brian De Palma.
Identidades esquivas, realidades en flujo
y experiencias virtuales.*

© Cristina Álvarez

© de la presente edición: Shangri-La Ediciones
shangrilaediciones.com
shangrilaediciones@hotmail.com

ISSN: 1989-0575

Diciembre 2008

La reproducción total o parcial de este texto en un espacio de la red de internet debe indicar el nombre del autor y su lugar de publicación.

Si la reproducción, tanto parcial como total se realiza en un medio impreso debe ser previamente solicitada.

Aunque las imágenes pueden estar sujetas a derechos de autor, son empleadas en esta publicación con fines divulgativos e ilustrativos

Foto portada: *Inland Empire*, David Lynch, 2006.

PAISAJES PARA EL NUEVO MILENIO:

MICHAEL MANN - DAVID LYNCH - BRIAN DE PALMA.

IDENTIDADES ESQUIVAS, REALIDADES EN FLUJO

Y EXPERIENCIAS VIRTUALES.

Cristina Álvarez

Encuadres 2
Shangri-La Ediciones



David Lynch

SUMARIO

- I. Michael Mann: de fusiones y fugas: 05
- II. David Lynch: *Inland Empire* o la experiencia cinematográfica como acto íntimo de exorcismo: 19
- III. Brian de Palma: un discurso fílmico en torno a la imagen y a la mirada: 32
- IV. Paisajes en transformación (A modo de epílogo): 44



Michael Mann

I. MICHAEL MANN: DE FUSIONES Y FUGAS



Michael Mann

Los filmes de Michael Mann de los que este texto se hará eco son *Heat* (1995), *El dilema* (*The insider*, 1999), *Collateral* (2004) y *Corrupción en Miami* (*Miami vice*, 2006). Todos ellos pertenecen a la última etapa del director y, si exceptuamos la omisión de *Ali* (2001), podríamos decir que siguen una cronología casi exacta.

Tratar de establecer las constantes y la evolución de un autor a partir de cuatro de sus obras es una propuesta que lleva implícita en sí misma la renuncia a cualquier pretensión totalitaria. La elección de estos cuatro filmes obedece, a priori, a razones más intuitivas que analíticas pero no por ello es una decisión arbitraria sino que parte de la convicción de que estas obras aglutinan todas las cualidades acumuladas durante años por un director cuya solidez se debe, en gran medida, al modo en que ha diversificado su terreno de pruebas.

Si bien es cierto que la filmografía de Mann para el cine no es todavía muy extensa pues, por el momento, consta tan solo de nueve trabajos debemos tener presente que este cineasta posee una importante trayectoria en el campo de la televisión donde ha trabajado como director y guionista especializándose en series policíacas -género que, en mayor o menor grado, Mann retomará en sus incursiones cinematográficas-. Además, gracias a su faceta de productor, Mann ha ido adquiriendo valiosos conocimientos que le han permitido adentrarse en los entresijos de Hollywood y ejercer un control real y pragmático sobre sus proyectos lo cual ha revertido muy positivamente en los resultados artísticos de sus películas.

Poner en relación las cuatro obras elegidas para advertir los cruces y paralelismos que surcan a estos filmes, los ecos temáticos, las rimas estéticas, las reverberaciones formales... es, sin duda, hablar desde la fascinación pero también desde la convicción de que al mirarse las unas en las otras las geometrías de Mann se refractan de un modo mucho más revelador.

INSIDERS, OUTSIDERS, CRIMINALES E INFILTRADOS:
PERSONAJES EN EL UMBRAL O LA ESTELA FORDIANA
EN LOS FILMES DE MICHAEL MANN.



Heat

Quizás la evidencia más clara que comparten estos cuatro filmes de Michael Mann es el protagonismo dual masculino, algo que sirve al director para establecer el andamiaje de un conflicto dramático que surge de oponer a dos personajes cuyos estrictos códigos de conducta se sitúan, frecuentemente, en posiciones contrarias ante el imperativo legal y/o moral.

El ejemplo paradigmático de esto serían los dos protagonistas de *Heat* –remake del filme *L.A. Takedown* (1989) realizado por el propio Mann para la televisión–: Vincent Hanna, jefe del Departamento de Homicidios de la Policía de Los Angeles, y Neil McCauley, uno de los mejores ladrones de la ciudad. En este filme –como en *El dilema* y en *Collateral*– Mann procederá montando secuencias alternadas de los dos protagonistas que los situán en su entorno social, laboral y familiar al mismo tiempo que se sugieren paralelismos entre ambos personajes: secretas afinidades, conexiones silenciosas e, incluso, una admiración mutua –abiertamente expresada en el caso de Hanna y apreciable en el de McCauley–.

En las escenas iniciales de estos tres filmes podemos sentir una tensión subterránea –operada desde la propia estructura del guión pero que debe su intesidad a las elecciones de puesta en escena y de montaje– que apunta al carácter decisivo que ostentará el inevitable cruce de trayectorias de los dos protagonistas. Vincent Hanna y Neil McCauley son dos héroes prototípicos del cine de Mann. La personalidad fuerte, independiente, segura, pragmática y obsesiva de todos sus personajes

masculinos es, sin duda, una herencia de la personalidad del propio director. El profesionalismo es otra de las características que mejor definen a estos personajes y la que marca su filosofía ante la vida.

En ese sentido es interesante observar como Frank, el protagonista de *Ladrón* (*Thief*, 1981) -primer filme de Mann- prefigura ya al Neil McCauley de *Heat*. Frank sale de la cárcel con la intención de llevar una vida normal. Mientras estaba en prisión realizó un collage donde depositó todos sus sueños pero lo que acabará descubriendo en el transcurso del filme es que la consecución de todo aquello que desea le convierte en un ser vulnerable. Al final, Frank abandonará a su familia y quemará sus posesiones. Hay, en esta decisión, algo de la filosofía del samurai expresada también por boca de Neil McCauley del siguiente modo: "No te ates a nada que no puedas abandonar en 30 segundos si ves a la policía a la vuelta de la esquina". Como sucede, precisamente, en *Le samouraï* (1967, Jean Pierre Melville) es cuando este personaje baja la guardia -cuando desobedece a sus principios profesionales y cede a las implicaciones afectivas- cuando su vida comienza a tambalearse.

Pero si hay un director al que no podemos dejar de nombrar en relación con Michael Mann ese es John Ford, quizás su más claro referente. En su artículo sobre *Corrupción en Miami* José Manuel López Fernández se refiere del siguiente modo a la última secuencia del filme que se cierra con la llegada de Sonny al hospital donde permanece ingresada la novia de su compañero: "Cuando está a punto de atravesar la entrada de servicio del hospital la película termina tan abruptamente como comenzó. No puedo evitar que tanto esta brillante y seca escena final como el personaje de Sonny —la última encarnación de un nuevo y melancólico antihéroe de acción al que habría que dedicar atención: el Vincent de *Collateral*, Spartan (Mamet), Bourne...— me recuerden a los adustos héroes fordianos interpretados por John Wayne en *Centauros del desierto* y *El hombre que mató a Liberty Valance*. Al igual que Ethan Edwards y Tom Doniphon, Sonny es un solitario excluido de cualquier vida familiar, obligado a velar y proteger desde el otro lado del umbral aquello que nunca podrá conseguir." (1)

En efecto, a Mann no le ha pasado inadvertido el poder icónico de esa imagen fordiana por excelencia: la de la puerta que se cierra

1. José Manuel López Fernández, "La imagen-sueño digital", *Tren de sombras* nº 7, primavera 2007.
<http://www.trendesombras.com/articulos/?i=37>

ante el protagonista, vedándole la pertenencia a un mundo que él mismo ha ayudado a levantar. El espíritu de Ford no palpita sólo en *Collateral* y *Corrupción en Miami*: en *El dilema*, que bebe abiertamente de *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The man who shot Liberty Valance*, 1962, John Ford), es quizás donde la filiación se hace más evidente. El título original de este filme, *The insider*, hace referencia a alguien de dentro de una corporación con información privada sobre las operaciones de ésta y prefigura la estrecha relación entre el interior y el exterior -entendidos éstos como dos realidades en pugna entre las que otros personajes de Mann, como los infiltrados, se debatirán-.

El dilema se basa en el caso real de Jeffrey Wigand un ex-directivo de una importante compañía tabacalera que posee información confidencial pero de interés público acerca de la manipulación de nicotina en la fabricación de cigarrillos. Wigand sabe que revelar esa información supone una violación de su contrato de confidencialidad y puede poner en peligro la estabilidad de su familia pero moralmente se siente obligado a hacerlo.

La delgada línea que separa los hechos de la leyenda es explorada sutilmente por Mann a partir de las figuras de Lowell Bergman, productor de *60 minutos* -el programa informativo de la CBS en el que Wigand se dispone a desvelar su información- y Mike Wallace, su popular presentador, que está a punto de jubilarse y cuando conoce el calado de la noticia que tienen entre manos exclama: "¡Esto es un Pibodie!" (2) pero cuando la dirección de la cadena les prohíbe emitir la entrevista por razones económicas Wallace, que conoce bien el peso del "print the legend", se echa atrás por miedo a pasar a la Historia como el hombre que arruinó a la CBS propiciando que ésta fuese engullida por una tabacalera.

En *El dilema* Mann actualiza muchas de las preocupaciones expuestas por Ford en *El hombre que mató a Liberty Valance* y determina su vigencia en la era de los mass media y de las grandes corporaciones. El desenlace no puede ser más revelador: pese a que el programa con la entrevista a Wigand finalmente se emite, Lowell -tal y como hacía Tom Doniphon con Ransom Stoddard- se lleva a Wallace a un rincón y le comunica que ha decidido dimitir porque "lo que aquí se ha roto ya no puede ser reconstituido". Como Ford, Mann dejará que Wallace se una al júbilo del resto de sus compañeros y cruce esa puerta que se cierra ante el espectador. La cámara seguirá a Lowell hasta el vestíbulo para fijarse

2. Dutton Peabody era el periodista interpretado por Edmond O'Brien de *El hombre que mató a Liberty Valance*.

en la poderosa imagen final de éste cruzando la puerta giratoria, abandonando la CBS y perdiéndose, como un hombre anónimo, por las calles de la ciudad mientras se sube el cuello de la gabardina. Este deslace nos remite a la segunda secuencia del filme, la de la presentación de Wigand abandonando Brown and Williamson y, por supuesto, esa relación nos remite, a su vez, al gran maestro Ford. Suena la música de Massive Attack y una pregunta invade el horizonte, la misma que le hacía Lowell a su esposa después de la emisión del programa: "¿Qué he ganado?"

Si en *El dilema* podemos rastrear los ecos de *El hombre que mató a Liberty Valance*, en la búsqueda obsesiva que Vincent Hanna emprende en *Heat* pueden reconocerse las huellas de otro cazador, el Ethan Edwards de *Centauros del desierto* (*The searchers*, 1956, John Ford) también tras los pasos de Scar, otro enemigo íntimo.

En la conversación que policía y ladrón mantienen mientras toman un café ambos se confiesan sus sueños. Los sueños en los filmes de Mann nos dan una idea mucho más precisa que cualquier otra sobre el peso de las obsesiones y de los miedos de los protagonistas. McCauley sueña que se ahoga lo cual significa –como él mismo reconoce– que le falta tiempo; Vincent tiene un sueño recurrente: "Estoy sentado en una mesa, en un gran banquete, y todas las víctimas de los asesinatos en los que he trabajado están ahí, mirándome con sus ojos negros, porque tuvieron enormes hemorragias por las heridas de la cabeza. Ahí están esos cuerpos hinchados porque los he encontrado a las dos semanas de la muerte: los vecinos avisaron por el hedor. Y ahí están, sentados a la mesa. No dicen nada, no tienen nada que decir. Sólo nos miramos. Ellos me miran. Y ya está, ése es el sueño." Los rostros hinchados de los muertos son una imagen tan poderosa para Hanna como la familia asesinada en *Centauros del desierto* debía serlo para Ethan Edwards. Cuando Hanna encuentre a su hijastra en en la bañera del hotel, desangrándose, Mann filmará la escena remitiéndose a *La Piettà* de Miguel Ángel –que aparece al inicio del filme–. Las palabras de Hanna evocan la desolación por cierta inocencia corrompida que también era uno de los motores que vertebraban la búsqueda de Ethan Edwards en pos de su sobrina Debbie en el filme de Ford.

Observador obsesivo y pertinaz, poeta de los paisajes y de la vida posmoderna, experto en tomar el pulso a los acontecimientos que agitan a la sociedad americana para diseccionar los aires del tiempo contemporáneo, en *Collateral* Mann opta por cruzar los destinos de Vincent, un asesino a sueldo, y Max, un taxista anónimo que sueña con

montar su propio negocio de limusinas. Aquí el protagonismo dual toma tintes mucho más sofisticados y complejos puesto que las fuerzas ya no se miden entre dos oponentes iguales –como en *Heat*–, ni la relación entre ellos es producto de la libertad de elección –como en *El Dilema*.

El terreno que pisa Mann en este filme es pues mucho más peligroso y resbaladizo porque su premisa ya restringe las libertades de uno de los protagonistas: Vincent elegirá a Max para que sea su chófer durante una noche en la que debe cumplir con el encargo de matar a cinco personas, testigos de la acusación en un importante caso de narcotráfico.

Si en *Heat* el trabajo de cámara expresaba con contundencia el funcionamiento de los sistemas de seguridad y de las armas de precisión, en *Collateral* destaca el modo en que ésta potencia el efecto de abducción y de opresión mediante abundantes primeros planos muy cerrados que se pegan a los rostros y a las nuca de los protagonistas de un modo asfixiante. En este filme Mann se acerca a Peckinpah más que en ningún otro para explorar lo que sucede cuando la violencia lo invade todo, cuando una realidad se ve amenazada y desplazada por otra.

Si la secuencia del tiroteo en la discoteca tiene una fuerza imponente es porque lo que Mann transmite en ella –filmando esos paneles con cascadas de agua y filtrando el ruido de los cristales que se rompen a causa de los disparos entre los ritmos del *Ready, steady, go* de Paul Oakenfold– es precisamente el impacto de la violencia sobre uno de esos refugios posmodernos que, con tanta ironía, son diseccionados en los filmes de este realizador.

Lo que sucede pues cuando una realidad abduce a otra es que la identidad sólida comienza a sufrir estragos. En una secuencia de *Collateral* Max que, intentando detener los planes de Vincent, ha destruido el maletín que contenía la información con los datos de sus víctimas deberá hacerse pasar por el asesino para recuperarla (dos años y una película más tarde Jamie Foxx volvería a rodar una escena muy similar). Si en *Heat* y en *El dilema* se trataba de imaginarse al otro, de pensar como el otro para anticiparse a él, en esta escena de *Collateral* Mann ya insinúa la experiencia que se encargará de explorar a fondo en *Corrupción en Miami*: la de convertirse en otro.

Con muchos guiños al guión de otro filme mítico situado también en Miami, *El precio del poder* (*Scarface*, 1983, Brian De Palma), y fil-

trando y sometiendo a relectura algunos de sus postulados estéticos que inspiraron también a la célebre serie ochentera, *Corrupción en Miami* presenta la trama más densa de toda la filmografía de Mann.

Ricardo Tubbs y Sonny Crocket, los dos policías protagonistas del filme, engrosan la larga lista de infiltrados que pueblan nuestras pantallas en estos últimos años. Figuras paradigmáticas de esta época confusa, los infiltrados no solo se mueven en los límites de la legalidad y de la moralidad sino también –y esto parece ser lo que más interesa a Mann- en los límites de la realidad. Aquí ya no hay, como en *Collateral*, un motivo externo que obligue a la conversión y Mann se sumerge sin coartadas en el vértigo experimentado por aquel que decide caminar en el filo de la navaja.

Mann habla de cómo le sorprendió la afinidad entre las motivaciones del infiltrado y las del actor: "Conocí a unos tipos que habían estado trabajando de incógnito durante seis, siete, ocho meses. Era un trabajo realmente duro en el que debían tratar con gente muy peligrosa y les pregunté: '¿Cual es el verdadero motivo por el que haceis esto? Ganais cien mil dólares al año o sea que no es por el dinero. Realmente tampoco es por servir y proteger. Por supuesto sois personas con una moral y todos esos crímenes contra gente inocente os ofenden pero esa no es la verdadera razón por la que estais en este trabajo'. Y uno de ellos contesta: 'Bueno cuando estoy ahí hablando con un tipo sobre como voy a colocar esta droga aquí y esta otra ahí, y después vamos a mover la pasta de A a B y de B a C y de C a D y todo termina con el tipo montando un centro comercial en Berlin y sus ojos se iluminan, se lo traga, y yo lo consigo, le marco un tanto... ¡Tío no hay nada como eso! ¿Sabes qué? Eso es Al Pacino en el escenario, eso es la interpretación, es teatro pero real'. Estos tipos se proyectan a si mismos y hablan de lo que hacen en términos de dramaturgia. Es como "Un actor se prepara" solo que no hay toma dos. Si eres director y estas escuchando estas cosas... bueno, eso contesta tu primera pregunta acerca de porque quería hacer *Corrupción en Miami*." (3)

La idea de lanzarse a las profundidades de una realidad voluble; de moverse en un terreno donde -como expresa Tubbs en el filme- "la identidad falsa y la verdadera se unen en una sola" tiene mucho que ver, como se apunta en las declaraciones anteriores, con el mundo de

3. Scott Foundas, "A Mann's man's world", *L. A. Weekly*, 26 de Julio, 2006. <http://www.laweekly.com/2006-07-27/news/a-mann-s-man-s-world/1>

la interpretación pero, me atrevería a decir, que es también el concepto clave que gravita en toda la filmografía de Mann, al que progresivamente, desde distintas perspectivas y mediante métodos variados, ha ido acercándose con más ahínco hasta encontrar su punto álgido en *Corrupción en Miami*.

HACIA UNA NUEVA EXPERIENCIA CINEMATOGRÁFICA



Insider

Pero ¿cómo habita el cine de Mann esa realidad voluble y cómo se mueve en ese terreno de identidades desdibujadas? Podríamos decir que es fundiéndose con ellas en una carrera donde todo está en perpetua transformación, donde nada es estable. En sus filmes la cámara parece tener una subjetividad propia con la que impregna a aquello filmado y el virtuoso diseño de los movimientos marca la cadencia de unas secuencias que son la viva imagen de esa "experiencia total" (4) de la película hecha viaje.

En Mann la forma es extremadamente poderosa, abductora. No es por casualidad que un motivo recurrente, tanto en sus filmes como en los de Lynch, sea la imagen de una autopista que parece atraernos hacia ella del mismo modo que lo hace la pantalla de cine. Sus filmes se sustentan en secuencias muy densas, magnéticas; con frecuencia el espectador se interna en ellas de tal modo que pierde la conexión con la totalidad de la trama. Esto provoca que la narrativa del filme se disperse y nos veamos impulsados y expulsados de la acción para vagar por un terreno donde nada es sólido. Eso es algo que, como buen posmoderno,

4. Esta misma expresión usa Max, el taxista protagonista de *Collateral*, cuando explica a Vincent como quiere que sea su negocio de limusinas.

Mann comparte con Lynch pero también con De Palma: la maleabilidad de una forma poderosa, la construcción de bloques dramáticos densos y autosuficientes y la irremediable disgregación narrativa.

Como sucede con algunos de los mejores directores actuales, que parecen haber rescatado el lema homérico según el cual no importa el destino sino el viaje, en el cine de Mann tanto las transiciones introspectivas como los trayectos físicos son momentos particularmente destacables. Estas desviaciones que puntean incesantemente, y cada vez con más frecuencia, los filmes de este director son tratadas por Mann mediante una serie de imágenes que favorecen la abstracción y la hipnosis, convirtiéndose en experiencias estéticas de primer orden.

Estilista refinado y meticuloso, Mann sabe que los excesos formales pueden agitar las terminaciones nerviosas y transformar los mecanismos de percepción del espectador. En *Heat*, cuando Edith descubra quien es Neil realmente, escapará y él saldrá tras ella; Mann abstrae la escena mediante el uso hipnótico del color y de la luz, algo que será también la piedra angular de *El dilema*, y convierte la imagen en un cuadro impresionista.

El dilema está punteada, aún más si cabe, por esas desviaciones introspectivas que obligan al espectador a virar con los personajes, a reconstruir lo visto, a experimentar el flujo incesante del mundo que habitan. En este filme Mann trabaja con la atmósfera visual para convertir un drama corriente en un thriller tenso y portador de una violencia subterránea muy angustiante. De un modo casi minimalista, el director consigue crear una acusada sensación de sospecha que, como en *La conversación* (*The conversation*, 1974, Francis Ford Coppola), se apoya en una doble perspectiva y apuntala la trama en la paranoia del protagonista pero también en la constatación del peligro real de la situación expuesta. La secuencia del campo de golf, el primer contacto entre Wigand y Lowell o su encuentro en una habitación de un hotel de Louisville situada, precisamente, frente a las oficinas de Brown and Williamson son secuencias especialmente conseguidas que crean una incertidumbre y una presión dramática que explotará en el último tramo y alcanzará su cénit cuando las trayectorias de ambos protagonistas empiezen a converger.

Dante Spinotti, que también había sido el director de fotografía de *Heat*, realiza en este filme un complejísimo trabajo con la iluminación sobre colores de tonos metalizados. Usando una gama de azules

asociados a Lowell y otra de verdes para Wigand –imposible no recordar entonces al Scottie de *Vértigo* (*Vertigo*, 1958, Alfred Hitchcock)-, el filme se convierte en un experimento sobre las posibilidades dramáticas del color, en un baile visual de una intensidad desatada que cuenta además con el mejor duo interpretativo de toda la filmografía de Michael Mann. Mención aparte merece una de las mejores secuencias que ha filmado Mann en toda su trayectoria: la conversación telefónica entre Wigand y Lowell, tras la emisión del programa sin la entrevista, en la que Mann potencia el dramatismo alternando los fondos azules de un cielo y un mar agitados -en la playa donde Lowell pasa sus vacaciones forzadas- con ese imponente cuadro que preside la habitación de Wigand y que, convertido en pantalla donde proyecta sus pensamientos, se anima.

Los cuadros y las fotografías son también elementos importantes en el cine Mann. Hemos hablado del collage de *Ladrón* y del cuadro de *El dilema* pero también cabe referirse a la postal de la playa con la que Max viaja mentalmente en *Collateral* y a otro cuadro de generosas dimensiones: el de la habitación de Montoya en *Corrupción en Miami* que, al ser iluminado por un relámpago, parece cobrar vida. La imagen no solo como generadora de vida sino también como filtro para comprender y relacionarse con el mundo tendrá una importancia vital en el cine de Mann: las pantallas de *El dilema* y de *Corrupción en Miami* así lo corroboran.

Es precisamente esa creencia en la imagen la que hace que Mann construya el plano como un lienzo cuyo poder icónico y referencial, en ocasiones, parece contener a todo el filme en su interior. En *Heat*, por ejemplo, destaca la toma, bañada en una luz azulada, del apartamento vacío de Neil mientras éste, de espaldas, observa el mar al otro lado de la ventana. El mar, como la carretera, es un elemento muy importante en el cine de Mann pues ambos nos sumergen de lleno en la experiencia del viaje y, al mismo tiempo, desdibujan el horizonte de lo real, razón por la que el desenfoque es también uno de los mecanismos favoritos de este director.

LA HD LLEGA A HOLLYWOOD:
HACIA UNA NUEVA ESTÉTICA DE LA IMAGEN



Collateral

Si por su propia naturaleza todo filme tiene algo de realidad virtual, las imágenes de Mann parecen levantarse precisamente sobre esa virtualidad. Sus paisajes constituyen nuevos referentes de nuestro tiempo contemporáneo: los desiertos industriales, los cielos nocturnos saturados de color que se extienden como lenguas sobre la pantalla, los interiores luminosos y estilizados, los coches glamurosos que se deslizan como bólidos por interminables circuitos de carreteras, el hipnótico degradado de azules y blancos de los mares y los cielos de Miami...

Si bien esa virtualidad ha sido siempre un elemento latente en el cine de Mann, algo que hace que sus filmes se conviertan en experiencias que parten de lo visual para llevarnos mucho más allá, con *Collateral* y la filmación en HD se abre para Mann una nueva vía de experimentación.

Es bien sabido que Mann suele reclutar como actores secundarios a verdaderos policías, abogados y criminales para conseguir esa veracidad que respira su cine. Además suele filmar en los escenarios reales con el consiguiente traslado de todo el equipo y es un ferviente partidario de poner al alcance de sus actores y de sus técnicos todos los medios posibles para que la simulación se convierta en experiencia. Sus motivaciones para rodar en digital no tienen que ver pues con razones económicas sino estéticas: "El vídeo digital es un medio mucho más pictórico: puedes ver lo que has hecho mientras ruedas porque tienes el producto final en frente tuyo, en un monitor Sony de alta definición, así se puede modificar el contraste para cambiar la atmósfera, añadir color, y hacer todo tipo de cosas que no puedes hacer con la pe-



Collateral

lícula. El digital no es un medio para directores que no están interesados en la visualización, que confían en una serie de convenciones o en postulados estéticos preestablecidos. Pero es perfecto para alguien como David Fincher o Ridley Scott –directores que previsualizan y saben justo lo que quieren conseguir.” (5)

En su “Historia portátil del cine digital” Cyril Neyrat saluda a *Collateral* del siguiente modo: “Primer filme rodado con la cámara Viper de Thompson, *Collateral* es también el primer gran filme rodado en HD, el primero en exponer plenamente la singularidad de esta modalidad de la imagen. Michael Mann renueva el thriller hollywoodiense con una nueva cualidad de el ambiente nocturno: la ausencia de luz artificial crea una imagen a un tiempo hiperrealista y onírica. Al suprimir el HD la profundidad de campo, las siluetas y los rostros se recortan sobre paisajes urbanos como lienzos, planos y siempre limpios. Es la imagen del ser en el mundo contemporáneo: más allá de toda oposición entre escenario natural y efecto especial, lo auténtico y el arteificio, lo verdadero y lo falso.” (6)

En *Collateral*, que sucede en una sola noche en la ciudad de Los Angeles, podemos apreciar la definición de la imagen y la cohesión de los tonos. La secuencia en que Max habla con la fiscal desde una cabina telefónica de la calle mientras el espectador puede observar a ésta en una planta del edificio y a Vincent en la otra nos da una buena medida de lo que permite la Alta Definición. En efecto, la gran aportación del HD al cine de Mann pasa por ese hiperrealismo al que se refiere Neyrat: el

5. Mark Olsen, “Paint it black”, *Sight and Sound*, Octubre, 2004. <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/224>

6. Cyril Neyrat, “Historia portátil del cine digital”, *Cahiers du cinéma* España nº 8, enero 2008.

de una imagen extremadamente física, próxima y con una sensibilidad lumínica asombrosa, algo que hace que el propio Mann hable de *Collateral* como "el primer gran filme rodado en digital que es fotoreal". (7)

La otra cualidad del HD que apunta Neyrat y a la que también hace referencia José Manuel López Fernández desde el título de su texto sobre *Corrupción en Miami* -"La imagen-sueño digital"- es la onírica. Debemos aclarar, sin embargo, que cuando Neyrat habla de supresión de la profundidad de campo se está refiriendo, en realidad, a la supresión de las distancias entre los distintos elementos que podemos encontrar en el cuadro y no a la falta de nitidez pues ésta es una de las grandes cualidades de las cámaras HD. Es precisamente esa definición extrema, casi irreal, que comparten todos los elementos del plano aunque estén situados en distintos niveles la que provoca esa sensación onírica: los fondos se tornan nítidos, los volúmenes se reducen y las figuras se aplanan y todo ello revierte, obviamente, en la composición del plano.

Esto es algo que podemos apreciar con mucha más claridad en *Corrupción en Miami* -fotografiada también por Dion Beebe y rodada con la misma cámara que se usó para *Collateral*- porque en las escenas diurnas los fondos tienen una presencia mayor y los planos conjugan figuras y elementos situados en distintos estratos. Como apunta Ángel Quintana "un análisis sucinto de la nueva estética de la puesta en escena con las cámaras de HD nos revela que éstas proponen un retorno a la idea del encuadre y una nueva relación entre el fondo y la figura. Si tomámos, por ejemplo, los interesantes trabajos llevados a cabo por Michael Mann en *Collateral* y en *Corrupción en Miami* veremos que la HD parece hacer real una nueva dimensión del encuadre, con una nueva poética de los cuerpos y una nueva forma de repensar la figuración." (8)

Precisamente la gran conquista de *Corrupción en Miami* radica en la perfecta fusión que se da entre la forma de Mann y las cualidades intrínsecas del HD, llevando al filme hasta el límite de sus posibilidades visuales para hablarnos de esa fluctuación constante, de esa transformación incesante de la realidad. Los personajes se pegan a los fondos, las perspectivas y las distancias dejan de ser fiables, el azul se extiende sin fin por la pantalla. El mundo que emerge de *Corrupción en Miami* ha

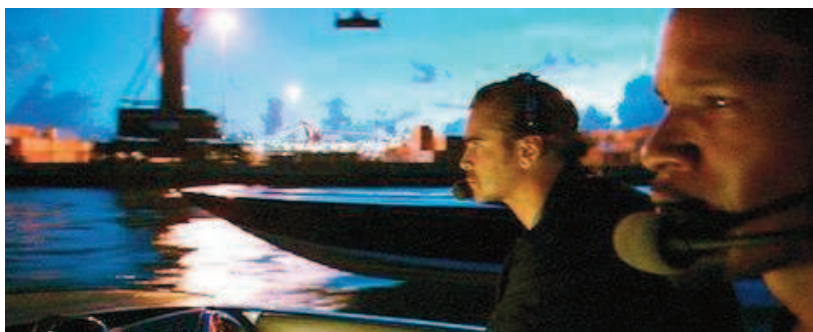
7. Mark Olsen, "Paint it black", *Sight and Sound*, Octubre, 2004. <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/224>

8. Ángel Quintana, "Hacia una nueva plástica del cine digital", *Cahiers du cinéma España* nº 8, enero 2008.

dejado de ser sólido y la extrañeza de las imágenes no impide que nos parezcan más reales que la propia realidad.

Será interesante ver como evolucionan los experimentos de Mann en este campo pues, para alguien cuyos filmes expresan con contundencia su renuncia a adherirse a las convenciones del realismo cinematográfico y su apuesta por un tratamiento de la imagen que obedece a una intensa reformulación del mundo a partir de una sujetividad extrema, el HD abre nuevas vías de expresión, nuevas posibilidades estéticas y dramáticas.

Y si el HD puede propiciar una revolución estética en el campo del cine, ésta deberá venir de la mano de aquellos que, como Mann, comprendan que "la Alta Definición nunca va a ser celuloide [...] este nuevo formato es persé otra cosa. Y he aquí el punto más interesante a la hora de enfrentarse con los más puristas: la Alta Definición hay que entenderla como otra cosa y en la medida de lo posible, aplicarla como tal. No es video estándar, tampoco es 35mm. De seguro que aún por mucho tiempo más, ambos seguirán existiendo paralelamente. Y es justamente esta posibilidad de disponer de otro formato, la que no debe pasar inadvertida." (9)



Corrupción en Miami

9. Víctor Cubillos, "Alta definición y la reinterpretación de la materia básica", La Fuga, abril 2008.
http://www.lafuga.cl/ensayos/alta_definicion/

II. DAVID LYNCH: *INLAND EMPIRE* O LA EXPERIENCIA CINEMÁTICA COMO ACTO ÍNTIMO DE EXORCISMO



David Lynch

Ante un trabajo de las dimensiones y las características de *Inland Empire* (David Lynch, 2006) la primera pregunta que surge es: ¿desde donde abordar un filme de esta magnitud? La dificultad surge, principalmente, al constatar que la última obra de Lynch actúa como si de un contenedor fluctuante se tratase y va tomando la forma de las distintas realidades que lo habitan al tiempo que regula su comportamiento y modifica sus funciones. Precisamente por eso, aunque solo sea a efectos de estudio, es conveniente tratar de aislar esas realidades para poder observar después cómo se relacionan entre

ellas y cómo se inscriben en el seno de ese territorio que es *Inland Empire*. Los dos últimos puntos de este texto se centrarán en esbozar algunos de los lazos que el filme establece con otros campos artísticos o con las obras precedentes de Lynch y tratarán de apuntar algunas de las cuestiones por las que *Inland Empire* se erige en la película más radical de su autor y en una obra de referencia para comprender muchas de las mutaciones que está experimentando el cine contemporáneo.

DECONSTRUYENDO *INLAND EMPIRE*: LOS MUNDOS AL OTRO LADO DE LA PANTALLA DE UN TELEVISOR

Si dejamos de lado las secuencias iniciales del filme, de las que hablaremos más adelante, podemos considerar que aproximadamente hasta su primera hora de metraje *Inland Empire* transcurre tomando la forma del filme dentro del filme. La figura central de esta primera parte es la de Nicky Grace, una actriz acomodada, seguramente gracias a su matrimonio con un poderoso hombre polaco, que consigue el papel de Susan Blue en *On high in blue tomorrows*, una película que puede hacer reflotar su carrera profesional. Durante este primer estadio *Inland Empire* se desarrolla siguiendo una línea espacio temporal unitaria pero Lynch procede centrándose en el rodaje de *On high in blue tomorrows*

de modo deliberadamente confuso, suprimiendo los planos de situación para que el espectador no sepa hasta el final si lo que está observando es una escena del rodaje o una escena de la vida real de los actores Nicky Grace y Devon Burke.

Por lo que podemos adivinar gracias a esas escenas del rodaje *On high in blue tomorrows* parece ser un filme que discurre dentro de los códigos genéricos del melodrama. Su principal línea argumental es la del nacimiento de un romance entre Billy y Susan a pesar de que ambos están casados. La infidelidad como causa primigenia y como detonante del desdoblamiento identitario ya fue abordada por Lynch en *Carretera perdida* (*Lost highway*, 1997) y aquí parece ser también la sombra que pende sobre Nicky y su partenaire Devon que se van acercando progresivamente a medida que lo hacen Billy y Sue, sus personajes.

La segunda trama que aparece en *Inland Empire* es pues la que concierne a Billy Side y Susan Blue. Pero si bien es cierto que durante la primera parte del filme esta historia y sus protagonistas se presentan como dependientes de otra (la de los actores, la del rodaje, la de la película), en determinado momento se abrirá una brecha en el filme que hará estallar en pedazos la relación natural que se había establecido entre realidad y ficción. Este cortocircuito aparecerá anunciado de distintos modos y en distintas ocasiones pero se hará especialmente palpable en mitad de la filmación de una secuencia con Devon en la que Nicky parece haberse apropiado de tal manera del texto del personaje que exclama: "*Dios si parece una frase de nuestro guión*" para, a acto seguido, sentirse profundamente aterrorizada al constatar la presencia de las cámaras y al escuchar la voz del director.

Tras esta secuencia Lynch monta la escena de la consumación de la infidelidad que actúa como un resorte que hace que *Inland Empire* se precipite hacia un terreno cada vez más pantanoso, fragmentado y desconcertante. A medida que los elementos fantásticos comienzan a cobrar mayor relevancia en el desarrollo de la trama Lynch nos enfrenta a un quiebre cada vez más pronunciado de la línea espacio temporal lo cual, obviamente, revierte en el espectador pero también en el personaje. Del mismo modo la interrogación que precede a la revelación del ritual del cigarrillo ("*¿Quieres ver?*") funciona también a estos dos niveles y es que una de las grandes conquistas alcanzadas por Lynch en *Inland Empire* consiste en haber conseguido provocar en el espectador una respuesta similar a la de su personaje al colocarlos a ambos frente a un abismo. Es sobretodo tras la ejecución de este ritual cuando

Lynch comienza a montar el filme encadenando escenas entrecortadas (el monólogo en la habitación de Mr. K, por ejemplo, es fraccionado y retomado en tres ocasiones) cuya lógica parece obedecer a un viaje interior pero extremadamente físico que parte de las claves del fantástico y las remodela para proponer una indagación sobre el tiempo, los acontecimientos, la ficción y el lugar que todo ello ocupa en el universo.

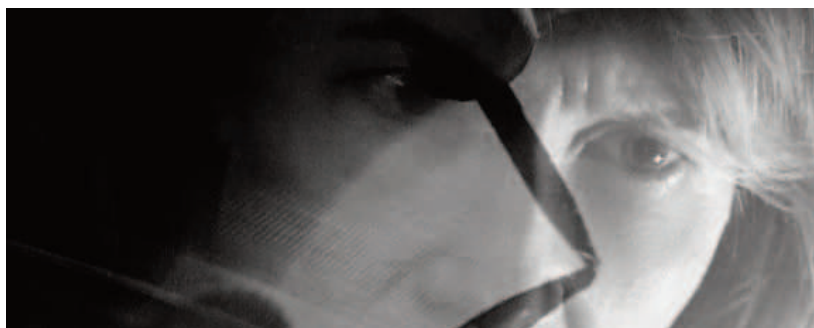
Es precisamente en estas elecciones de montaje y de puesta en escena donde esta segunda línea argumental toma una forma propia e independiente. Lynch nos sumerge de nuevo en el mundo de Sue pero lo que vemos esta vez es un mundo mucho más miserable que el que podíamos observar en las escenas del rodaje de *On high in blue tomorrows*. La vida doméstica del personaje femenino –la misma que nos había sido ocultada hasta el momento- comienza a ser retratada con minuciosidad mediante escenas que transmiten un fuerte sentimiento de rutina, hastío e insatisfacción. El protagonismo de Billy pasa a un segundo término en beneficio del de otro personaje, Smithy, el marido de Sue, al que se había aludido en diversas ocasiones pero al que nunca se nos había mostrado. La elegancia de los escenarios, del vestuario y del lenguaje desaparecen para dejar paso a algo mucho más sórdido. La cámara de Kingsley, testigo y guía del espectador durante toda la primera parte del filme, prueba fehaciente de que nos encontrábamos observando el rodaje de un filme, no volverá a aparecer hasta el tramo final de *Inland Empire*.

Hay en todo esto suficientes indicios para creer que mediante esta "segunda versión" de la vida de Sue, filmada de modo radicalmente opuesto a las escenas que pertenecen al rodaje de *On high in blue tomorrows*, Lynch realiza una doble pirueta ejecutada con maestría. Su estrategia consiste en insinuar una posible vida propia de la ficción al mismo tiempo que, al desviar el foco de atención del romance entre Billy y Sue hasta el infierno cotidiano de ésta, elabora un agudo comentario –como ya hiciera en *Mulholland drive* (2001)- acerca de las miserias que se esconden tras el glamour de Hollywood mostrándonos todo aquello que el romance del filme de Kingsley oculta en la primera parte.

Hasta aquí tenemos pues dos líneas argumentales principales que se solapan: por un lado la que abre el filme apoyándose en la figura de Nicky y donde deberían incluirse también todas aquellas escenas en las que se nos explicita que estamos asistiendo al rodaje de un filme y, por el otro, la que concierne al periplo de Sue en su versión menos idílica y estetizada, que ocuparía toda la segunda parte de la película. Hay

todavía una tercera trama, mucho más breve, que nos es presentada a partir de una serie de secuencias que supuestamente pertenecerían a 47, (1) el filme polaco inacabado del que *On high in blue tomorrows* es un remake. En estas escenas, intercaladas entre el flujo de la acción de la segunda parte de la película, se desarrolla de modo más conciso y esquemático el patrón argumental que, con distintas variantes, parece repetirse, anunciarse o completarse en el resto del filme: una historia de abusos y de adulterio que termina con dos asesinatos.

RECONSTRUYENDO *INLAND EMPIRE*: EL MOVIMIENTO EN ESPIRAL



Inland Empire

Todas estas realidades de las que hemos hablado en el punto anterior coexisten en el interior de *Inland Empire* como distintas capas que forman niveles y tramas que pueden ser tratadas con cierta independencia pero que, sin embargo, esconden misteriosas similitudes entre ellas. Estas similitudes resuenan de una realidad a la otra creando reverberaciones que marcan las coordenadas de un filme donde la narración líneal acaba siendo sustituida por bucles secuenciales plagados de repeticiones. *Inland Empire* comienza con la luz de un foco que se enciende y proyecta las letras del título para pasar a la imagen de un disco que gira y a una voz que nos dice: "Axxon n el show ra-

1. Algunas de estas escenas (no todas) presentan un ruido de fondo que puede ser atribuido a deficiencias de la grabación en el sonido de un filme o bien a su desgaste. Sin embargo ésta es solo una de las muchas asunciones en las que incurriré en este texto ya que, debido a su propia naturaleza, es difícil encontrar certezas en *Inland Empire*. Otra asunción de la que debo prevenir al lector: al igual que Laura Dern, Karolina Gruszka también interpreta dos personajes: la mujer de 47 y la espectadora frente a la pantalla de televisor.

diofónico más viejo de la historia de la radio, esta noche desde las regiones bálticas, un día gris en un viejo hotel."

Aquí se nos está anunciando ya ese movimiento en espiral (2), figura-emblema de *Vértigo* (*Vertigo*, 1958, Alfred Hitchcock) sobre la que también se construye *Inland Empire*: un movimiento que viene a ser siempre el mismo y que tiende a perpetuarse y a expandirse retroalimentado por su propia inercia. Si a este movimiento le sesgamos su continuidad mediante omisiones lo que nos queda son una serie de escenas fragmentarias que se refractan las unas a las otras apoyadas en una estructura que reproduce las leyes dos de los elementos que con más fuerza aparecen en *Inland Empire*: la maldición y el mito.

Durante uno de los ensayos, poco después de que Nicky Grace consiga el papel de Sue, Kingsley les comunica a ella y a Devon que su ayudante Freddy ha estado recolectando información y ha descubierto que *On high in blue tomorrows*, la película que tienen entre manos, es en realidad un remake de 47, un filme polaco basado en un viejo cuento tradicional gitano. En palabras de Kingsley el filme no llegó a terminarse porque "los personajes descubrieron algo dentro de la historia y los protagonistas fueron asesinados". Con esta información que se nos presenta como conocida por los productores actuales pero deliberadamente escondida al equipo, Lynch introduce algunos de los temas sobre los que trabaja gran parte del cine de terror y que vertebrarán también la trama de *Inland Empire*: las leyendas que conciernen al mundo del cine y a su crónica negra concretadas, en este caso, en la supuesta maldición que pesaba sobre el filme polaco.

Como es bien sabido por el aficionado al cine de terror las maldiciones se perpetúan en el tiempo y la capacidad para hacerlas efectivas suele atribuirse a pueblos o personas que mantienen contacto con las fuerzas sobrenaturales del mal. En la mayoría de los casos los herederos de una maldición desconocen aquello que la ha provocado ("*la factura sin pagar*", a la que aluden las dos mujeres que visitan a Nicky, primero, y a Sue, después) y para purgarla deberán volver la vista hacia los orígenes, viajar hacia los inicios de todo y encajar la pieza que falta.

Por otro lado, sabemos también que los personajes y las situa-

2. Pese a que es poco habitual que Lynch ofrezca aclaraciones sobre sus filmes, en este punto el director se ha pronunciado rotundamente: "*Inland Empire* no es un círculo. Más bien una espiral". Entrevista a David Lynch realizada por Hervé Aubron, Stéphane Delorme y Jean-Phillipe Tessé, *Cahiers du cinéma* nº620. La misma entrevista puede encontrarse traducida al castellano en el nº8 de *Cahiers du cinéma. España*.

ciones arquetípicas que presenta *Inland Empire* (la esposa infiel, culpable de su destino trágico y del de quienes la rodean; el marido que ejerce su poder mediante la esclavitud; el amante castigado con la muerte; la prostitución como condena del alma...) son variaciones sobre mitos universales bien conocidos por todos (Pandora, Fausto, Psyche...). Sin embargo, la importancia que los mitos adquieren en este filme no viene dada tanto por su reflejo en la trama sino por el modo en que la estructura de *Inland Empire* se hace eco de su funcionamiento y lo reproduce.

On high in blue tomorrows, el remake de *47*, es una apertura que hace posible de nuevo la contaminación vampírica que la ficción ejerce sobre la realidad. Si aquí la maldición funciona como excusa argumental esgrimida por los propios personajes desde el interior de *Inland Empire*, en el juego de refracción que los personajes y situaciones del filme sufren de una trama a otra encontramos también una trasposición de las leyes que rigen el funcionamiento externo de los mitos: su constitución en base a una realidad universal, sus modos de transmisión en el espacio y el tiempo, su potencial para perpetuarse creando variaciones sobre sí mismos y, finalmente, su capacidad para actuar y dirigir esa realidad sobre la que se construyen hasta acabar fundiéndose y confundiendo con ésta.

Llegados a este punto en que todos los referentes han sido abolidos Lynch no sólo nos enfrenta a la imposibilidad de establecer una cronología temporal clara sino que lleva al límite la desorientación espacial acotando –como comentábamos anteriormente– los planos de situación y construyendo una geografía laberíntica y pesadillesca en la que los accesos a las distintas realidades se esconden en lugares secretos y las puertas van a dar a lugares impensables. Pero el espectador que observe atentamente el filme podrá advertir que, del mismo modo que las tramas se refractan las unas a las otras, también los escenarios lo hacen. La casa de Smithy en el set de rodaje convertida en una casa “real” con jardín sería el ejemplo más directo e identificable pero, por lo general, los elementos decorativos, el color, la iluminación y la disposición del escenario han sido alterados de tal manera que no es fácil reconocer los ecos de un espacio en el otro y, sin embargo, frecuentemente Lynch monta estas escenas renunciando al corte para proceder mediante sobreimpresión, una elección a tener en cuenta no solo porque vincula a espacios y personajes gráficamente sino también porque esta técnica es coherente con la idea de proyección, uno de los procesos de los que con más fuerza se hace eco el filme y que trataremos más detenidamente en el último apartado de este texto. A estas reso-

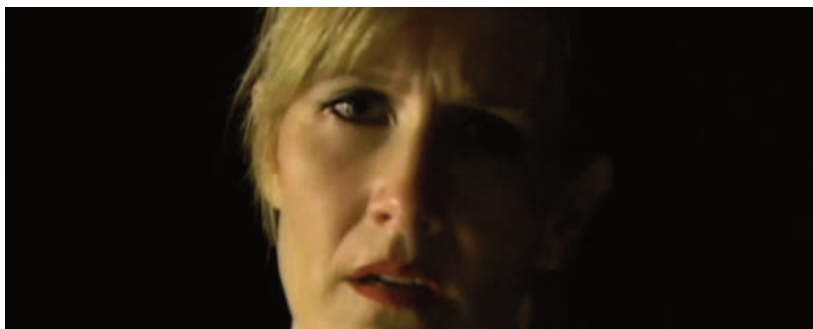
nancias espaciales que se dan en *Inland Empire* hay que añadir la repetición, en las distintas tramas del filme, de ciertas marcas temporales y la acentuación de éstas bien sea desde los diálogos o desde la propia puesta en escena.

Es bien sabido que *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset boulevard*, 1950, Billy Wilder) es uno de los filmes favoritos de David Lynch y en *Inland Empire* hay más de un guiño que nos remite a la película de Wilder. La atracción ejercida por ese territorio físico y mental que es Hollywood ha significado mucho para ambos directores que han diseccionado con maestría, cada uno a su modo, el funcionamiento de las oscuras fuerzas que lo animan. En *El crepúsculo de los dioses* Wilder establece un juego muy evidente entre personajes y actores donde la realidad alimenta a la ficción. En *Inland Empire* esto es más sutil, más anecdótico, pero no por ello menos desestabilizador (la propia génesis del filme, una revisión de los títulos de crédito finales o el verdadero papel que algunos actores jugaron en la producción de la película pueden darnos algunas pistas sobre la curiosa relación entre realidad y ficción que impregna al filme).

Todo este engranaje a partir del cual se desata la confusión entre los reflejos de distintos espacios, tiempos, realidades y ficciones se sustenta sobre ese movimiento en espiral del que hablábamos anteriormente y del que Lynch se sirve para construir *Inland Empire* como una suerte de universo regido por la idea del eterno retorno, estableciendo así un conflicto que se convierte en una de las potencias más fuertes del filme: el que surge de enfrentar la imposibilidad de establecer las causas y las consecuencias (ese "no se lo que es antes y lo que es después" que repite Sue en varias ocasiones) a la necesidad vital, expresada por el personaje y trasladada al espectador, de reconstruir la propia historia y de lidiar con su pasado (de nuevo en palabras de Sue: "pensé que un día me despertaría y descubriría por fin qué pasó ayer, no me gusta pensar en el mañana y hoy se me escapa").

Expuesto de modo más conciso este conflicto no es otro que el que enfrenta al hombre (o a la mujer, en este caso) con el universo, es la misma temática del individuo contra el destino adverso que ya había impregnado toda la obra de Fritz Lang y que Lynch retoma de nuevo en *Inland Empire* bajo un prisma eminentemente esquizofrénico pero trabajando también desde las claves del fantástico, de la manifestación de lo demoníaco y de la reinención de la figura del doble.

DE PROUST Y PIRANDELLO A UNA VASTA RED...



Inland Empire

En una conferencia titulada "La condición postmoderna: el *trompe l'oeil* de la experiencia" Francesco Casetti definía *Inland Empire* como "la suma de Proust y Pirandello realizada por un autor que no ha leído ni a Proust ni a Pirandello". Aunque las palabras de Casetti puedan parecer una aproximación un tanto acomodaticia a *Inland Empire* su definición es más sugerente de lo que puede parecer a primera vista.

Por un lado, es cierto que podemos percibir a Proust en *Inland Empire* o, más exactamente, lo que Santiago Fillol, en referencia a la narrativa contemporánea, ha detectado como "una cierta tendencia a prolongar la magdalena proustiana [...] A desarrollarse y situarse más sobre el tiempo impreciso de un recuerdo que va volviendo fragmentado, que sobre la fijación, recuperación, de ese recuerdo que intenta regresar. En Proust, la magdalena, el sinestésico retorno de las caras aún vaporosas del recuerdo, duran, apenas, un par de páginas. A partir de allí, el recuerdo recuperado corre prístino y rectilíneo, reconstruyendo ordenadamente el tiempo pasado." (3) En efecto, en *Inland Empire* lo que domina es esta idea del recuerdo volviendo a intervalos, a saltos, pero jamás asido, reconstruido totalmente u ordenado. Todo el monólogo de Sue en la habitación de Mr K funciona bajo estas coordenadas. En una escena anterior Nicky dice lo siguiente: "Veo algo escrito en el metal y empiezo a recordar algo. Lo estoy recordando. Empieza a venir todo, todo el recuerdo. Empiezo a recordar y no sé, no sé lo que es... ". Aquí el recuerdo ni siquiera es revelado pero sí que importa, en cambio, el modo en que éste llega.

3. Santiago Fillol, "El estómago y la idea", *Contrapicado* nº 22. (<http://www.contrapicado.net/alternativa.php?id=21>)

Por otro lado, también las huellas de Pirandello están presentes en *Inland Empire*: en la construcción de una metaficción donde conviven personajes ajenos a su condición con otros que parecen despertar, aunque solo sea por momentos, a la intuición de que forman parte de un engranaje superior. Una metaficción cuyos personajes laten más allá de la obra que los representa pero que, sin embargo, necesitan de esa obra y de sus actores para que su drama se haga efectivo y salga de las sombras. Y para poner en escena los mecanismos de esta metaficción Lynch procede, esencialmente, enfrentando a su protagonista a la revelación de esas otras realidades que modifican o ponen en cuestión la del propio personaje, a partir de distintos recursos que, en la mayoría de los casos, aparecen encadenados los unos con otros.

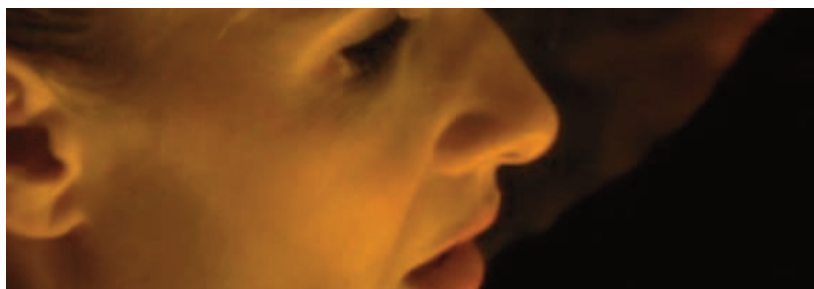
En ese sentido es interesante, por ejemplo, el modo en que Lynch, en clara alusión a la experiencia cinematográfica, trabaja con la idea misma de pantalla como elemento que permite vislumbrar esas otras realidades pero impide la comunicación directa entre ellas, ya que a un lado y al otro de esa pantalla se encuentran dimensiones distintas. En ocasiones es la propia pantalla de televisor la que cumple esta función pero Lynch juega también con esta idea de un modo más abstracto: usando ventanas, miradas a cámara de la actriz, interferencias en la imagen a partir del desenfoque, etc...

También el ritual, donde *"tienes que llevar puesto el reloj, enciendes un cigarrillo, lo presionas sobre la seda y lo giras, luego doblas la seda y miras a través del agujero"*, funciona como una clara representación del viaje por dimensiones distintas donde la seda doblada equivale a una alteración de la superficie plana y el agujero funciona como un túnel que atraviesa el espacio y el tiempo. Pero quizás el más impactante de todos los recursos utilizados por Lynch consista en la representación de esa disociación entre sujeto y objeto que Sue experimenta en varias ocasiones durante el transcurso del filme. Estas escenas están resueltas mediante un inquietante uso de la figura del doble y del plano/contraplano, tomado, frecuentemente, desde ángulos enrarecidos y acompañado por movimientos de cámara vertiginosos que se acercan opresivamente a los rostros y a sus expresiones de sobresalto. Como si el proceso de desdoblamiento fuese creado por la propia mirada y el centro de esa mirada y su objeto fuesen desplazados de un lugar a otro con la consiguiente despersonalización que eso supone.

Volvamos ahora, de nuevo, a la definición de Inland Empire dada por Casetti: "Una suma de Proust y Pirandello realizada por un autor

que no ha leído ni a Proust ni a Pirandello". Concentrémonos en la segunda parte de la oración (más importante por lo que omite que por lo que dice) y concedámosle a Casetti el beneficio de la duda. Pero si Lynch no ha leído ni a Proust ni a Pirandello ¿de donde nace y como se forja la relación que establece la película con esos autores? Posiblemente la respuesta esté en esa "vasta red" a la que alude Freddy en el filme, entendida aquí como interacción entre diferentes disciplinas artísticas y diferentes modelos de la imagen contemporánea. Porque si hay un filme que se hace eco de ese "océano de posibilidades", de las infinitas bifurcaciones e hibridaciones entre arte e imagen ese es *Inland Empire*.

Si bien es cierto que, de modo consciente o no, el filme puede remitirnos en su narrativa o en su trabajo metaficcional a algunas formas de la literatura del s.XX no es menos cierto que, en su movimiento en espiral, resuenan los ecos de ciertas concepciones filosóficas fundamentales. Y esa suerte de pabellones intercomunicados sobre los que se forja el viaje de *Inland Empire* es heredero también de la proliferación actual de pantallas, así como de la navegación virtual con sus interfaces, sus huecos interactivos, sus hipervínculos y sus bucles en *déjà vu*. Y algunos de los postulados estéticos con los que trabaja Lynch, como la deformación de las perspectivas o la abstracción de la imagen, son fruto de una curiosa relación entre los experimentos más radicales realizados en el campo del cine, la asunción de las más importantes vanguardias pictóricas y las posibilidades de los nuevos formatos digitales. Y es que como apunta Àngel Quintana: "*Para comprender las transformaciones estéticas de algunas películas debemos ir más allá del propio territorio clásico de la cinefilia para dialogar con el mundo del arte, de la filosofía, de la literatura o del teatro contemporáneo.*" (4)



Inland Empire

4. Àngel Quintana, "No solo el cine cambia, la crítica también", *Cahiers du cinéma. España* nº1.

UNA MIRADA A *INLAND EMPIRE* DESDE
LAS AFUERAS DE *INLAND EMPIRE*



Inland Empire

Cuando en el primer punto de este texto comentaba las tres líneas argumentales que, a mi modo de ver, componen el grueso de *Inland Empire* he omitido deliberadamente una cuarta que las contiene a todas pero que, sin embargo, no puede compararse ni en extensión ni en desarrollo a ninguna de las otras tres. Se trata de una serie de variaciones sobre una escena que aparece por primera vez a los pocos minutos del inicio de la película y que se repetirá en diversas ocasiones a lo largo del filme. En ella se nos muestra a una mujer que observa, visiblemente afectada, fragmentos del filme que nosotros mismos, como espectadores, estamos viendo en la pantalla.

La escena en cuestión funciona como una increpación directa al espectador que tiene sus raíces en la secuencia inicial de *Persona* (1966, Ingmar Bergman). Basta comparar los fotogramas iniciales de ambos filmes (el blanco y negro, las luces del proyector, las ruedas que giran, el filme que comienza...) para advertir las similitudes semánticas pero también gráficas y rítmicas entre los primeros compases de estas dos obras. En *Persona*, poco después de este inicio, Bergman montaba una serie de planos de un niño que observaba imágenes del mismo filme que aparecían más nítidas según acercaba su mano a la pantalla. En *Inland Empire* Lynch enlazará también con una serie de planos de esta mujer que observa en la pantalla de su televisor una niebla de puntos azules que, por momentos, se disipa para dejar paso a fragmentos del filme que veremos.

Si bien es cierto que *Inland Empire* contiene suficientes puertas para que cada espectador pueda aventurarse en la película y habitarla desde donde le plazca, atendiendo al impacto de estas reminiscencias

y a la importancia que le otorgué a la escena casi intuitivamente, la imagen de esta mujer frente a la pantalla de su televisor se erigió, ya desde un primer momento, en el centro gravitatorio desde el que observar y dotar de un sentido global al filme.

Por un lado, la escena es importante porque en sus sucesivas variaciones termina por inscribir al resto de líneas argumentales en el marco de la ficción de un filme (que se escalona, a su vez, en diversas ficciones que contienen o se relacionan con otras) y cada vez que el espectador es reconducido a ella los lazos que éste había establecido con la película se ven sacudidos como en una suerte de puesta en abismo. Esta es una idea que ha tentado a distintos directores y que ha sido practicada total o parcialmente en muchos filmes mediante métodos y resultados muy variados pero raramente se ha llevado al extremo de radicalidad conseguido por Lynch en *Inland Empire*. En este sentido creo que puede decirse que la apuesta más arriesgada de Lynch ha sido la de negar al espectador una realidad de referencia para organizar y ordenar el sentido de las distintas ficciones contenidas en la película. Tanto en *Carretera perdida* como en *Mulholland drive* se nos proporcionaba, bien al principio o bien al final, información necesaria acerca de las experiencias traumáticas sobre las que Betty y Fred proyectaban sus fantasías escapistas. En *Inland Empire*, en cambio, la experiencia de esta espectadora que contempla el filme en su televisor está oculta y sólo mediante la ficción puede ser revelada.

Si bien esto podría interpretarse como una reacción de Lynch contra sus filmes precedentes quizás sería más acertado que lo considerásemos como la evolución lógica de un autor con vocación autoreferencial (bastante menos vacua, por cierto, de lo que muchos han querido ver). Si en sus dos trabajos precedentes Lynch ya se había ecargado de explorar esa realidad traumática y esos sentimiento de culpabilidad y de exponerlos como fuentes soterradas que actuaban sobre el subconsciente de los personajes contaminando las realidades alternativas construídas por éstos, ahora Lynch puede dedicarse por entero a trabajar sobre esas imágenes que velan lo que ya no necesita ser mostrado. Su último filme puede entonces reformular esa dualidad bajo la que fueron concebidas, desarrolladas e incluso interpretadas *Carretera perdida* y *Mulholland drive*, huyendo del esquema de sustitución para centrarse enteramente en la configuración interna de ese mundo alternativo, en los procesos de identificación y de proyección experimentados y ejercidos por el espectador y en las relaciones bidireccionales que se establecen entre las distintas realidades almacenadas en el filme que está viendo.

Ante esta afirmación surge pues una pregunta inevitable: ¿hasta que punto es *Inland Empire* una película contaminada por la percepción de esta espectadora que Lynch introduce en el filme? Pese a que la pregunta tenga, seguramente, tantas respuestas como espectadores (el filme, de nuevo, se convierte aquí en un artefacto plenamente interactivo) me gustaría esbozar, con respecto a esto, algunas ideas que funcionan más como intuiciones nacidas de la luz irradiada por las obras anteriores de Lynch que como verdaderos hechos comprobables. En esas otras tres tramas contenidas en la película puede verse una suerte de *pathos* donde los diferentes roles que encarna cada actor (especialmente Peter J. Lucas y Krzysztof Majchrzak) ilustran la experiencia de esta espectadora frente al filme: si 47 y su maldición, la trama primigenia pero la última en aparecer, es la que establece lazos más claros con la experiencia de la mujer, el rodaje de *On high in blue tomorrows* se presenta, en su forma de remake, como una puerta de acceso a esa nueva oportunidad (o "*free replay*", al que aludía Chris Marker con respecto a *Vértigo*) (5) que la espectadora proyecta en el periplo de Sue, verdadera heroína de la película. Y si la muerte de Sue puede liberar a esta mujer (y a todas las mujeres) de su encierro, purgar su culpa, romper todas las barreras entre las distintas dimensiones y hacerla ingresar en ese territorio donde podrá, por fin, reunirse con la imagen de sus seres queridos es porque, como dice la visitante de Nicky al inicio del filme, "*los actos tienen consecuencias pero aún así existe la magia*". La magia o el cine. El cine o Hollywood. Hollywood: "*donde las estrellas crean sueños y los sueños crean estrellas*".

Es precisamente al mirar *Inland Empire* desde esta escena donde la película pasa de ser un filme sobre la desorientación y la pérdida de identidad de una actriz a ser un filme sobre la experiencia cinemática y no creo que sea arbitrario ni meramente argumental el hecho de que Lynch no sitúe esta experiencia en una sala de cine oscura sino en la soledad de una habitación, frente a un televisor, como un acto íntimo de exorcismo. Y es que, como le gusta repetir al autor citando el Aitareya Upanishad: "*Somos como la araña. Tejemos nuestra vida y entonces nos movemos en ella. Somos como el soñador que sueña y luego vive en el sueño. Esto es cierto para todo el universo.*" (6)

5. Chris Marker, "A free replay (notes sur Vertigo)", *Positif* n°400. El texto traducido al castellano se puede consultar en *Shangri-La* N° 6.

6. Esta es una cita que, en varias ocasiones, Lynch ha elegido para presentar *Inland Empire* a los espectadores.

III. BRIAN DE PALMA: UN DISCURSO FÍLMICO EN TORNO A LA IMAGEN Y A LA MIRADA



Brian De Palma

Cualquier espectador familiarizado con la filmografía de Brian De Palma sabrá que tanto la mirada como la imagen ocupan un lugar central entre las obsesiones recurrentes del cineasta. Sus filmes pueden contemplarse, por lo menos, desde dos niveles distintos ya que tras las narraciones sobre las que se construyen las tramas de sus películas se esconden

alambicados tratados acerca de cuestiones que se presentan como fundamentales para comprender las verdaderas preocupaciones y motivaciones de este director.

Es el propio De Palma quien, en una entrevista, incidía en la diferencia entre películas como *Atrapado por su pasado* (*Carlito's way*, 1993) o *El precio del poder* (*Scarface*, 1983) y *Femme fatale* (2002) donde "lo visual es más importante que los personajes y el argumento" (1). En la misma entrevista el director señalaba: "Estoy practicando un viejo arte en vías de extinción, que es contar historias con imágenes. La mayoría de la gente quiere ver películas basadas en la historia de un personaje, y para ver eso no hace falta ir al cine, basta con encender el televisor. Allí encuentras permanentemente este tipo de historias. La televisión ha explorado cada argumento, cada emoción en la que puedas pensar. En cambio a mí me gusta hacer películas con ideas visuales" (2). Y en ese "hacer películas con ideas visuales" De Palma despliega toda una serie de artefactos expositivos y soluciones de puesta en escena que responden al verdadero programa sobre el que se constituye su cine. Un programa que los últimos tres filmes del di-

1. Entrevista realizada por Gabriel Lerman, *Dirigido*, nº 321.

2. *Ibid.*

rector –*Femme fatale*, *La dalia negra* (*The black dahlia*, 2006) y *Redacted* (2007)- resumen de forma magistral y que se sustenta sobre tres pilares básicos relacionados entre sí: la pulsión escópica del espectador, la interrogación sobre la verdadera naturaleza de la imagen y la manipulación ejercida por la figura del creador.

FEMME FATALE: UN RELIEVE CONSTRUÍDO MEDIANTE CAPAS DE IMÁGENES



Femme fatale

Desde esta perspectiva *Femme fatale* puede considerarse un filme que se construye a partir de una constante superposición de imágenes. El inicio de la película no puede ser más explícito con respecto a esta idea: en una habitación de hotel Laure Ash, la *femme fatale* que da título a la película, yace tendida en la cama contemplando *Perdición* (*Double indemnity*, 1944, Billy Wilder). La cita al filme de Wilder toma cuerpo aquí bajo unas coordenadas puramente *depalmianas* que se hacen evidentes cuando el director enfoca detenidamente la imagen del televisor donde el espectador ya no solo observa las escenas de *Perdición* sino una imagen conglomerada compuesta por la película de Wilder y el reflejo de Laure, su espectadora, que, como si de un fantasma se tratase, aparece colándose sobre esas míticas imágenes con las que sueña y a partir de las cuales es soñada como personaje (3). Así cuando minutos después Black Tie irrumpe en la habitación de Laure para darle instrucciones acerca de su próximo robo y, tras abofetearla, le espeta: “Deja de soñar zorra”, el espectador atento debe saber ya de que cariz son los sueños de esta mujer cuyo reflejo había aparecido, minutos

3. En este caso De Palma es también el guionista de la película.

antes, impresionado sobre uno de los filmes clave del *noir* porque es en el imaginario cinematográfico del propio De Palma donde se encuentran diseminadas las mil caras de su personaje.

La secuencia anterior termina cuando Black Tie abre con violencia una cortina y De Palma, como si quisiese anunciarnos el arranque del espectáculo, corta abruptamente a una imagen del festival de Cannes y su alfombra roja. La fuerza de la elipsis no defrauda porque, efectivamente, lo que viene a continuación es una de las set piezas más deslumbrantes de toda la trayectoria del director: quince minutos de delirio visual al compás del bolero de Ravel en un ejercicio de tensión dilatada y acción en crescendo donde De Palma despliega muchos de los recursos característicos de su abigarrado estilo: *travellings* sinuosos, planos cenitales, split screen, montaje milimétrico... Pero, más allá de todo eso, la fuerza de esta secuencia radica en su concepción de doble imagen del espectáculo. Por un lado, el del festival y sus estrellas. Y, por el otro, el que viene propiciado precisamente por lo que esa imagen del espectáculo esconde: el robo filmado desde tres frentes distintos -Racine y los guiños a *Misión Imposible* (*Mission: impossible*, 1996, Brian De Palma), Pierre y las cámaras de seguridad, Laure y Verónica en la escena lésbica de los lavabos-. Es de la seducción ejercida por la imagen en plena sociedad del espectáculo de lo que De Palma nos está hablando mediante este alambicado recorrido que salta de la proyección de *Est-Ouest* (el filme de Régis Wargnier que se está exhibiendo en el festival) a la imagen del *glamour* (Verónica y su *bustier* de diamantes) que los vigilantes observan en los televisores. Y de esta imagen a las otras imágenes recogidas por las cámaras de seguridad que nadie ve. En este juego donde el director pone en escena las estrategias de un mundo dominado por las imágenes, por imágenes que se tapan las unas a las otras, se encuentra ya un claro precedente de *Redacted*.

Dibujadas como instrumentos que posibilitan la prolongación de la mirada pero también como artefactos mortales, las cámaras fotográficas jugarán un papel primordial en el desarrollo de la trama y en su puesta en escena. Un buen ejemplo de lo primero lo encontramos en la secuencia en que De Palma parte la pantalla para mostrarnos a Laure como objetivo de la cámara de Bardo, por un lado, y de la de Racine, por el otro. Esta doble función asociada a la cámara fotográfica está extraída de *La ventana indiscreta* (*Rear window*, 1954, Alfred Hitchcock) donde la cámara servía a Jefferies tanto para observar a sus vecinos como para atacar a Thorwald con el flash imposibilitándole así la visión, del mismo modo que hace Racine con Laure cuando ésta va a buscar su pasaporte al hotel Sheraton.

La apropiación literal con la que, en *Femme fatale*, el director construye esta secuencia responde a la entera asimilación de una idea que irá tomando cuerpo a lo largo de la película. Lo que hace De Palma aquí es tomar esa idea desde su misma raíz (*La ventana indiscreta*) para extraer toda su significación al situarla en el contexto actual, bajo la presión de los medios de información sensacionalistas y de la deificación de la vigilancia. Así cada vez que Laure sea cazada por el objetivo de una cámara su vida y todo el presente que ha construido se verán amenazados por la irrupción de su pasado. Como demuestran los carteles que constantemente aparecen en el filme ratificando la relación entre una fotografía y los giros de la trama, la apropiación da aquí mucho más juego del que los detractores de De Palma están dispuestos a reconocer y tiene una motivación y un sentido mucho más profundo y complejo del que le imprimiría Hitchcock en *La ventana indiscreta*.

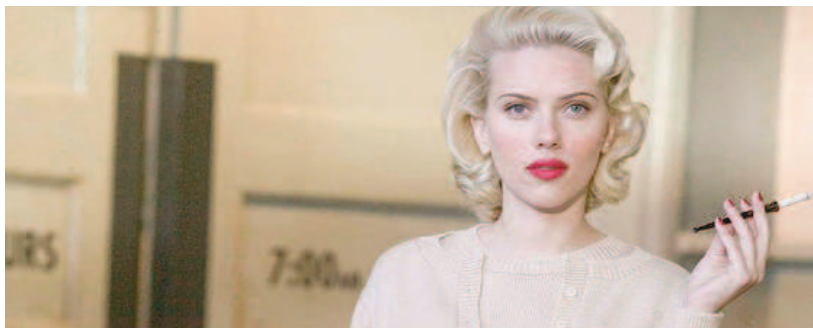
Lo que late bajo el corazón mismo de *Femme fatale* es una suerte de cartografía donde los relieves vienen dibujados por las distintas capas de imágenes de las que se compone el filme. Imágenes que revelan, esconden o modifican a las otras. Esa, y no otra, es la materia prima de gran parte de la filmografía de De Palma y, en este caso además, la responsable de esa estructura bifurcada sobre la que se urde la película. Esta es una idea heredada de *Vértigo* (*Vertigo*, 1958, Alfred Hitchcock) pero De Palma la expone como si de su reverso se tratase. Si en *Vértigo* el descubrimiento de Judy se presentaba para Scottie como una segunda oportunidad que le permitía reescribir su historia mediante la reconstrucción de la muchacha a imagen y semejanza de la amada muerta, en *Femme fatale* De Palma recupera esta idea de la segunda oportunidad pero en este caso ya no se trata de intervenir en la realidad para reconstruir una imagen (porque ésta, gracias a lo que el propio De Palma ha calificado como "un giro irónico" (4), se reconstruye sola) sino de lo contrario: intervenir en la realidad para desmantelar esa imagen.



Femme fatale

4. Brian De Palma, en la entrevista contenida en los extras del DVD de *Femme fatale*.

LA DALIA NEGRA: EL POSO DE UNA IMAGEN



La dalia negra

Si en esta escena clave de *Femme fatale* De Palma trabaja sobre la alteración de una serie de detalles que modificarán el desarrollo de una imagen, en una de las escenas cruciales de *La dalia negra* el director explotará otra idea sobre la que ya construiría películas como *Impacto* (*Blow out*, 1981) o *Snake eyes* (1998): la revisitación de una imagen mediante la cual ésta asume un sentido que antes no tenía. Este es, según el teórico Francesco Casetti, uno de los rasgos característicos del cine postmoderno y es, a su vez, un rasgo muy distintivo del universo de De Palma que nunca está exento de figuras que, como el propio director, son capaces de crear imágenes manipuladas. La Laure de *Femme fatale*, sin ir más lejos, manipula su propia imagen para engañar a Bardo. En *La dalia negra* Lee finje salvar la vida a Bucky cuando, en realidad, lo está convirtiendo en su cómplice. Solo al pasar por segunda vez por la misma imagen el personaje y el espectador comprenderán lo que se oculta entre sus pliegues.

En *La dalia negra*, al contrario de lo que sucedía en su película anterior, el inventario visual con el que juega De Palma es mucho más comedido y la fuerza del filme no descansa tanto sobre esa acumulación masiva de distintas figuras de estilo con las que el director fundía magistralmente forma y contenido en las secuencias de *Femme fatale* sino que, en este caso, el cineasta opta por la utilización de una serie de fragmentos de películas que, al entrar en contacto con el resto de la narración y propiciar la resolución de la trama, le infunden a ésta un cariz autoreferencial. En *La dalia negra*, un saqueo ficticio de los arcones ocultos del cine saca a la luz las grabaciones de las pruebas cámara que Elisabeth Ann Short realizó con el sueño de convertirse en actriz.

Esas grabaciones que Bucky observa en la comisaría en tres momentos distintos del filme se erigen en una suerte de elegía por las promesas rotas de Hollywood. La espléndida interpretación de Mia Kirshner dota a las tres secuencias de una ambigüedad muy acorde con la de su personaje bajo la que podemos percibir, sin embargo, cuanto hay de real en el patetismo que arrastran las interpretaciones de Betty y cuanta tristeza subyace bajo sus mentiras. Pero si la imagen de esta chica se convierte en el máximo exponente de esa otra historia oculta entre bambalinas es porque ni el espectador ni los protagonistas pueden separarla de las otras dos imágenes de Elisabeth que aparecen en la película: la de su cadáver y la de la única película que llegó a rodar, una *nude movie* en la que aparece con su amiga Lorna para el deleite de una mirada enferma. Es decir: la imagen de la muerte y la imagen de un fracaso. Dos imágenes que, desde las profundidades, absorben a esa otra imagen: la de un sueño cuyo destino ya conocemos.

Para comprender el verdadero impacto que el caso real de la Dalia Negra tuvo sobre la sociedad de la época, sus connotaciones simbólicas y lo que De Palma recoge de todo ello en su película quizás sea útil atender a las palabras del crítico norteamericano Jim Hoberman, quien apunta que "En *City of Quartz*, el historiador Mike Davies califica el asesinato de la Dalia Negra como "el comienzo simbólico que determinó el inicio de la era de posguerra –un "nombre de la rosa" local que esconde un misterio metafísico mayor." (Como un sacrificio de sangre en el altar de Hollywood.) Tema para una película de mediados de los setenta realizada para la televisión y protagonizada por Lucie Arnaz, la Dalia figuró también en *True Confessions*, el libro de John Gregory Dunne y en la película que lo adaptó, antes de que Ellroy empaquetara el caso con sus propias obsesiones. Manteniéndose cerca de la primera parte de la novela de Ellroy, la película *La Dalia Negra* no es tanto el relato sobre la víctima epónima o sobre la investigación de su muerte como la historia del hechizo póstumo que la mujer muerta deja en dos policías, Bucky Bleichert y Lee Blanchard". (5)

Si como afirma Hoberman el filme de De Palma es la historia de un "hechizo póstumo", ese hechizo se concreta en el poso dejado por una imagen: la del cuerpo de Elisabeth Short cortado en dos mitades, tal y como los policías lo encuentran entre la hierba verde, y, sobre todo, la de su rostro seccionado por un corte de oreja a oreja. Esta idea es subrayada por De Palma cuando decide cerrar la película con esta

5. Jim Hoberman, "Ghost world", *Village voice*, 29-05, 06.

imagen que como apunta Marcos Vieytes, "ha quedado instalada en la psiquis del protagonista con toda su carga de mutilada belleza, abriendo la posibilidad de que lo acose nuevamente en el futuro". (6)

La imagen de esta marca en el rostro de Betty nos remite a la imagen de otra marca, la Gwynplaine en *El hombre que ríe* (*The man who laughs*, Paul Leni, 1928), el filme mudo expresionista, basado en la novela de Victor Hugo, que Lee, Bucky y Kay han estado viendo en una escena anterior. Y la imagen de un decorado (el del filme pornográfico rodado por Elisabeth) nos remite a la imagen de otro decorado (el del filme de Leni). En este artificioso encadenamiento de imágenes De Palma sitúa el juego de espejos que propiciará la resolución del caso pero no de ese "misterio metafísico" al que aludían Davies y Hoberman. De Palma recorre las periferias de Hollywood igualando a víctimas y verdugos, presentándolos a todos como piezas de una misma cadena de sacrificios cuyo orden será reinstaurado al final del filme. Pero tanto el rostro deformado de George y la locura esperpéntica de Ramona como la sonrisa dibujada en el semblante de Elisabeth a corte de cuchillo se tornan iconos de las alcantarillas de esa fábrica de sueños construida sobre mutilaciones, secretos, traiciones y humillaciones. Y, en ese sentido, la gran conquista de *La dalia negra* consiste en evocar magistralmente el oscuro influjo ejercido por Hollywood sin traicionar jamás su misterio ni dar respuesta alguna a su enigma.



La dalia negra

6. Marcos Vieytes, "Pintor de iluminaciones", *Tren de sombras* nº 7, primavera 2007.

REDACTED: LA IMAGEN, EL DISPOSITIVO, EL QUE FILMA Y LO FILMADO. O UN MUNDO DE NUEVAS RELACIONES



Redacted

Con frecuencia se ha acusado a De Palma de descuidar o sacrificar, en beneficio de la faceta visual de su cine, una serie de elementos que, tradicionalmente, se han considerado esenciales para la consecución de una buena película. Los detractores de De Palma suelen reprocharle su desinterés por el retrato de personajes, su tendencia al exceso, su falta de verosimilitud dramática y argumental y los constantes desequilibrios narrativos que presentan las tramas de sus películas. Ante *Femme fatale* y *La dalia negra* estas críticas se repitieron hasta la saciedad. En el bando contrario, muchos de los admiradores de sus admiradores defienden al director utilizando los mismos argumentos que esgrimía Hitchcock en el libro entrevista de Truffaut: aludiendo a su capacidad para trabajar sobre las emociones mediante el aparato visual.

Jonathan Rosenbaum, sin embargo, disiente de esa visión general según la cual se considera a De Palma un director emocional del mismo modo en que lo era Hitchcock y, en su crítica sobre *Femme fatale*, expone lo siguiente: "Laure es confundida con una mujer idéntica a ella, una mujer llamada Lily (interpretada también por Romijn Stamos) a la que vemos jugando a la ruleta rusa mientras lamenta histéricamente la pérdida de su hijo- una histeria que está estilizada en tanto que se convierte en una parodia de la emoción extrema [...] De Palma intenta dirigirnos a través de los mecanismos y las convenciones del thriller pero no nos permite ser avasallados por las emociones." (7)

7. Jonathan Rosenbaum, "Master thief", *Chicago reader*.

Al contrario de lo que sucede en los filmes de Hitchcock donde el espectador es inducido a creer mediante la forma pero a creer, al fin y al cabo, en una ficción que se presenta como real, en el cine de De Palma la forma es también tremendamente poderosa y exacerbada pero el pacto que se establece con el espectador pasa por aceptar esa ficción como tal y, para ello, se revelan constantemente sus mecanismos. En ese sentido las dos posturas anteriormente mencionadas presentan argumentos sesgados que, en no pocas ocasiones, derivan hacia una localización errónea del territorio en que se mueve De Palma.

Un ejemplo de esto lo encontramos en la insistencia con la que se ha querido comparar *La Dalia Negra* con *L.A. Confidential*, basada también en una novela de Elroy, cuando lo cierto es que la propuesta de De Palma está mucho más cerca de *Boarding gate* que del filme de Hanson. Si *L.A. Confidential* (1997, Curtis Hanson) trabaja desde la completa asimilación y reproducción de las pautas clásicas, tanto en *La dalia negra* como en *Boarding gate* (2007, Olivier Assayas) la adscripción al cine negro (en el caso de la primera) y al thriller (en el filme de Assayas pero también en *Femme fatale*) pasa por una puntillosa reflexión sobre las coordenadas del género y por una revisión sobre unas características y arquetipos que ya no pueden seguir perviviendo en su forma más convencional, por un juego constante que consiste en tensar hasta el paroxismo los mecanismos sobre los que se construye el género y en hinchar, deliberadamente, la inverosimilitud de las situaciones para que el espectador que acepte entrar en el juego que nos propone el director sea plenamente consciente de ello.

En *Redacted*, quizás el filme más polémico de De Palma hasta la fecha, todos estos problemas de ubicación volvieron a hacerse evidentes. Al contrario de lo que muchos han querido ver, el eje central de esta película no es el conflicto de Irak sino las imágenes sobre dicho conflicto. El estreno de *Redacted*, un filme que lleva implícito un novedoso tratamiento de la imagen, puso de manifiesto la necesidad de volver a delimitar el campo desde el que estaba trabajando De Palma. Entre las muchas aproximaciones vagas que suscitó la película Àngel Quintana proponía lo más parecido a un intento de situación del filme imprescindible para valorar *Redacted* en su justa medida: "Redacted no puede considerarse como un trabajo ubicado en los bordes del cine documental. El cineasta no puede sacar a la luz el archivo en bruto porque las imágenes chocarían con problemas legales de derechos. Tampoco juega con la perspectiva típica de falso documental (el *fake*) porque su deseo no es el de la suplantación de las imágenes a partir de la estética de lo falso reivindi-



Redacted

cada por Orson Welles. De Palma está cerca de lo que los teóricos franceses de la literatura han definido como “*la faintise*” (lo fingido), consistente en el ejercicio de apropiación de determinados sistemas de escritura para otorgar una dimensión de realidad a un documento [...] Para ellos el acto de fingir tiene como objetivo la articulación de un discurso ficticio que debe dar testimonio de una realidad profunda. *Redacted* entra de lleno en esa dimensión. De Palma crea una ficción, inspirada en un hecho real, y la escribe utilizando un curioso puzzle de medios expresivos”. (8)

Si bien es cierto que esta apropiación de sistemas de escritura originaria de la literatura había quedado ya reflejada en algunas películas, *Redacted* es el primer filme que se ha dedicado por entero a adaptar este procedimiento utilizando la materia prima de su propio medio. Las imágenes que se dan cita en la película de De Palma se presentan bajo distintas formas que van del diario filmado al documental televisivo, de las grabaciones de seguridad a los noticieros, pasando por las videoconferencias, los weblogs, o los vídeos del YouTube - por citar sólo algunos ejemplos-. Y pese a que muchos no han querido ver en esto más que un capricho o un afán de modernidad de un director excesivamente manierista lo cierto es que, de todos los films de De Palma, éste es posiblemente aquel en el que la forma afecta más radicalmente al fondo. De nuevo es Quintana quien da la clave cuando escribe que “cada imagen posee sus códigos. Las videocámaras nos remiten a unas formas de interpretación basadas en el exhibicionismo y en la mirada directa al objetivo, mientras la cámara de vigilancia es un testigo impasible que revela la confidencialidad” (9)

8. Ángel Quintana, “De lo real y lo fingido”, *Cahiers du cinéma. España*, nº 6, noviembre 2007.

9. *Ibid.*

En *Redacted* De Palma opta por ofrecernos una exploración del funcionamiento de toda una serie de soportes de captación y reproducción que –en su mayoría– son patrimonio exclusivo de nuestro presente. En su conjunto la imagen de *Redacted* es una imagen totalmente nueva para el cine que busca reproducir la pluralidad, la heterogeneidad y la distinta procedencia de todos esos soportes y de sus códigos específicos. Pero De Palma no sólo nos habla de la transformación estética de la imagen ante los nuevos formatos sino también de cómo el despliegue de todos esos nuevos dispositivos ha dado lugar a un mundo de nuevas relaciones y –por lo tanto– de nuevas representaciones frente a la cámara. Éste, que es uno de los aspectos más interesantes del filme, ha sido, a su vez, uno de los más duramente criticados.

Si en *Femme fatale* la interpretación de Rebecca Romijn-Stamos bebía de diferentes fuentes cinematográficas para constituirse en esa suerte de figura camaleónica que aglutinaba los distintos rostros de este arquetipo al que homenajeara y parodiaba al mismo tiempo, en *Redacted* De Palma va un paso más allá para hablarnos del modo en que ese imaginario cinematográfico ha penetrado en la realidad hasta deformarla. Lo que De Palma nos ofrece en *Redacted* es uno de los filmes contemporáneos que más a fondo ha trabajado sobre la idea de la imagen como ente totalizador del mundo actual y el comportamiento de sus soldados se constituye en una crónica fiel de la entrada masiva del Gran Hermano en la vida cotidiana.

Como apunta Jim Hoberman “estos jóvenes americanos no son los guerreros feroces de Black Watch, el desfile teatral de Gregory Burke; son construcciones poco refinadas y amables que De Palma ha recogido de blogs, videos caseros y documentales como Gunner Palace” (10). En varias ocasiones Salazar afirma que “la cámara no miente” pero De Palma lleva más de treinta años diciéndonos que “el cine es una mentira a 24 imágenes por segundo”. *Redacted* refleja de lleno esta contradicción mediante una triple jugada: en primer lugar, De Palma ensambla ese “puzzle de medios expresivos” a partir de un montaje tradicional de causa-efecto y, al construir una estructura profundamente clásica sobre imágenes que, en sus medios naturales, permanecen diseminadas subvierte, de nuevo, los cánones. Pero es que además *Redacted* testimonia cómo en el mundo contemporáneo la imagen se constituye no solo sobre las estrategias del punto de vista de quien se sitúa detrás de la cámara sino también sobre las maniobras de

10. Jim Hoberman, “Mission: impossible (again)”, *Village voice*, 6-11-07.

quien permanece delante (en este caso los soldados de De Palma asumen determinados roles y la imagen estereotipada que estos conllevan, algo que también Hoberman nos recuerda cuando hace referencia a algunas de las frases recitadas por éstos: "Buscamos armas de destrucción masiva" o "Él era nuestro queridísimo soldado Ryan") (11).

Varios de los soportes que maneja De Palma, como la videocámara -con la que Salazar filma su diario, interperlando constantemente a sus compañeros pero no dirigiéndolos o con la que los terroristas envían sus mensajes- o la webcam -donde la relación entre ésta y el objeto filmado es directa-, ponen de manifiesto que en la era del YouTube la invisibilidad del dispositivo ya no es posible y, en muchos casos, ni siquiera deseable. La accesibilidad y el fácil manejo de estos nuevos soportes permite incluso la eliminación de intermediarios y el uso que frecuentemente se les da los convierte en vehículos para la representación del propio ego. Porque hoy, más que nunca, la cámara es como aquel espejo ante el que el Travis Bickle de *Taxi driver* (1976, Martin Scorsese) ensayaba sus movimientos y se preguntaba: "¿are you talking to me?", mientras trabajaba en su imagen fabricada.



Redacted

11. Ibid.

IV. PAISAJES EN TRANSFORMACIÓN (A MODO DE EPÍLOGO)

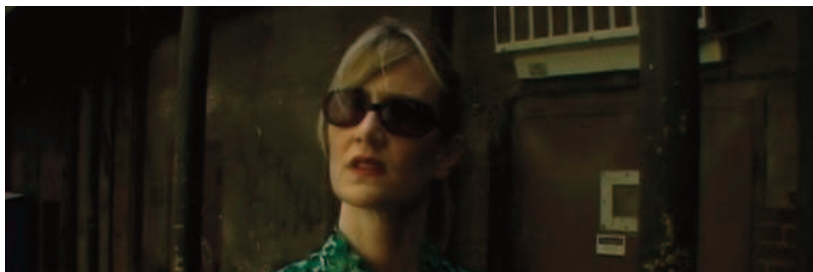


La dalia negra

Si como dijo Serge Daney el cine es un arte del presente las últimas obras de directores como Michael Mann, David Lynch o Brian De Palma pueden constituirse en referentes a la hora de comprender las mutaciones de nuestro mundo contemporáneo y el modo en que, durante los últimos años, estas mutaciones han revertido en el cine transformando sus paisajes.

Pese a que hemos tratado a cada uno de los cineastas por separado no es difícil advertir que el conflicto identitario es el eje central que vehicula la relación entre las distintas obras de los tres directores. En *Redacted* (2007), el más reciente de todos los filmes comentados, Brian De Palma explora el concepto de identidad en relación a una Historia de las imágenes. Confinada a la era del Gran Hermano y sometida a la proliferación de pantallas y a los nuevos soportes de captación y reproducción la noción de identidad se torna problemática, pierde sus contornos conocidos y deviene en una construcción artificiosa que se proyecta frente a la cámara.

En la filmografía de Michael Mann, en cambio, podemos advertir como bajo el frecuente antagonismo de los roles desempeñados por los dos protagonistas masculinos subyace el interés del cineasta por delinear dos trayectorias vitales sensibles a la fusión. Varias escenas de *Heat* (1995), *El dilema* (*The insider*, 1999) y *Collateral* (2004) apuntan hacia esa noción de contrarios intercambiables pero será en *Corrupción en Miami* (*Miami vice*, 2006) donde esa idea alcanzará su cénit cuando los roles antagonistas formen parte del mismo cuerpo y de la misma mente: la de los infiltrados Sonny Crockett y Ricardo Tubbs.



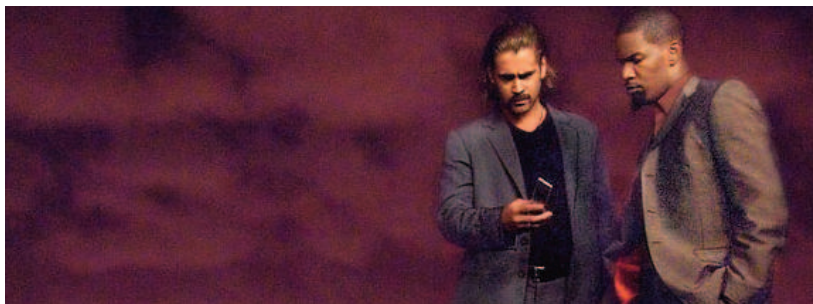
Inland Empire

Ya hemos señalado en el texto sobre Michael Mann como el propio cineasta advirtió los paralelismos entre el oficio del infiltrado y el del actor. En *Inland Empire* (2006, David Lynch) la actriz y la prostituta se convierten en dos figuras que, como las avenidas Hollywood & Vine, van a desembocar en un mismo vértice donde la identidad se diluye. También Elisabeth Short, la aspirante a actriz asesinada en *La dalia negra* (*The black dahlia*, 2006, Brian De Palma), se convierte tras su muerte en un icono de ese cruce donde los sueños y las miserias se funden. Estos dos filmes, junto a *Mulholland drive* (2002), coinciden en explorar el conflicto identitario a partir del rol de la actriz y sitúan su telón de fondo en (tre) Hollywood y sus alcantarillas pero además comparten un referente común que no podemos obviar: *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950, Billy Wilder), filme al que Jim Hobermann define como “un ejercicio de neorealismo gótico que es pura hora mágica, evocando la extraña naturaleza del cine y a las criaturas incorpóreas que lo habitan”. (12)

Otro filme de Billy Wilder, *Perdición* (*Double indemnity*, 1944), se encarga de abrir *Femme fatale* (2002, Brian De Palma) la obra que con más irreverencia y desenfado incide en la cuestión de la suplantación de la identidad al tiempo que coquetea con la reconstrucción del arquetipo de la femme fatale en un doble juego que tampoco le es ajeno al David Lynch de *Carretera perdida* (*Lost highway*, 1997). Todos estos filmes tejen sus tramas partiendo de una constante: la del sueño transmutado en pesadilla. Y desde esa deriva los directores perpetran sus alegorías pobladas de pantallas: laberintos de imágenes por las que el espectador deambula confundido y realidades virtuales que absorben a los personajes que las transitan.

Porque si en todas estas obras la identidad se presenta como un ente difuso y desdoblado, como un magma informe imposible de asir,

12. Jim Hoberman, “Ghost world”, *Village voice*, 29-05, 06. <http://www.villagevoice.com/2006-09-05/film/ghost-world/>



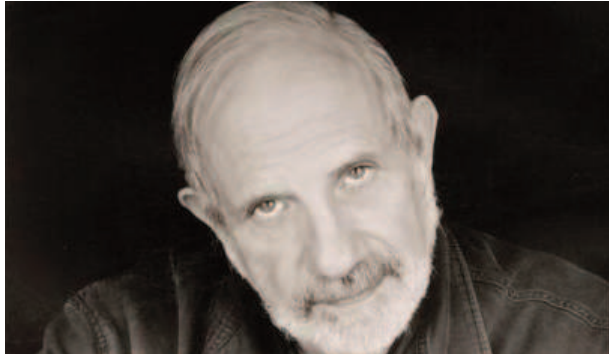
Corrupción en Miami

también el entorno es filmado como un espacio que ha dejado de ser sólido. Del Miami poblado por "torres de cristal con vistas al mar y al cielo azul, que se elevan tan lejos del suelo que uno acaba por perder el contacto con la realidad" (13) a los laberintos punteados por puertas, agujeros, imágenes especulares y pantallas de *Inland Empire* solo hay un paso: el mismo que va del hipnótico azul de los mares o de los cielos saturados de color a la imagen de la autopista-imán que lo engulle todo.

En *La dalia negra* y en *Inland Empire* los decorados reclaman su referente real y en *El dilema* la imagen estática de un cuadro se torna animada. Todos estos filmes son lugares propicios para las fugas -mentales y físicas- para los trayectos -espaciales e introspectivos- y para las estructuras que se disgregan o reverberan. Porque cuando lo virtual termina vampirizando a lo real la experiencia del viaje se convierte en el único modo de atravesar esa realidad que se tambalea y que permanece en constante flujo.

Tampoco es casualidad que una parte importante de la originalidad de la últimas obras de estos tres directores radique en la experimentación que han llevado a cabo con los distintos sistemas digitales y es que si bien Michael Mann, David Lynch y Brian De Palma poseen un universo personal e intransferible, poblado por unas obsesiones recurrentes que han ido desarrollando a lo largo de su carrera desde las distintas opciones estilísticas adoptadas y desde las distintas posiciones que cada uno de ellos ocupa en la industria americana, también es cierto que en el acto de rastrear la Historia del cine para proyectarla hacia el presente esos universos convergen en no pocos puntos para ofrecer un reflejo multiforme de las transformaciones experimentadas por el mundo contemporáneo.

13. Declaraciones de Dion Beebe, director de fotografía de *Corrupción en Miami*, recogidas en los extras del DVD de la película.



Brian De Palma

**PAISAJES PARA EL NUEVO MILENIO:
MICHAEL MANN - DAVID LYNCH
BRIAN DE PALMA**

Cristina Álvarez

