

## **Inland Empire, de David Lynch**

**José Antonio Mesa Báñez**

### **Resumen**

A partir de 2001 comienza a darse una proliferación del uso de cámaras digitales ligeras, en concreto de formato Mini-Dv, para la realización de obras cinematográficas que se exhiben en los circuitos masivos. Bajo la bandera de la democratización de la cultura, los nuevos sistemas digitales proporcionan nuevas posibilidades que van más allá del aspecto presupuestario y han llevado tanto a directores ya consagrados como más jóvenes a utilizar estas herramientas. Uno de los últimos cineastas en adherirse a esta tendencia no es otro que el siempre sorprendente David Lynch, quien con su *Inland Empire* exprime todo su universo creativo apoyándose en las ventajas de las actuales cámaras digitales. El último filme de Lynch supone un interesante ejercicio de libertad creativa y coloca los cimientos de lo que parece ser una nueva manera de producir y ver cine.

### **Palabras clave**

Posmodernidad, Fragmentación, Digital, Simulacro, Narrativa, David Lynch

### **ARGUMENTO Una mujer en problemas**

Aunque en la mayoría de las sinopsis publicadas sobre *Inland Empire* y en su propio póster se indica que este filme trata sobre “una mujer en problemas” como idea principal, vamos a intentar profundizar un poco más en su argumento, teniendo en cuenta que definirlo sí que es un verdadero problema para el espectador...

*Inland Empire* parte de la historia de Nikki (Laura Dern), una actriz que comienza el rodaje de una película en Hollywood titulada *Flotando en mañanas tristes*. Nikki comparte reparto con Devon (Justin Theroux), un actor de moda. Ambos descubren que el filme que van a rodar se trata del *remake* de una película polaca maldita que no llegó a terminarse, ya que sus dos protagonistas fueron asesinados. Nikki y Devon mantendrán una aventura amorosa a espaldas del poderoso marido de la actriz. Nikki comienza a confundir su vida diaria con la de Sue, su personaje en la película. Un día caminado por un callejón de la parte trasera del estudio cinematográfico, Nikki-Sue abrirá una puerta en la que se ve a ella misma ensayando su papel con Devon y el director (Jeremy Irons). A partir de ese

momento, la actriz emprende un camino hacia diversos mundos paralelos. Desde ese punto no podemos concretar qué es real y qué es la película que está filmándose. Nos trasladaremos a diferentes lugares como una casa en la que Nikki vive con su marido y con apariciones de un grupo de prostitutas, una habitación en la que la actriz (o su personaje) cuenta sus experiencias con los hombres, un edificio oscuro de una ciudad de Polonia cubierta por la nieve y, por supuesto, la calle Inland Empire en pleno Hollywood. Nikki (o Sue) viajará a través de distintas capas hasta llegar al origen de la maldición que acecha a la película y que mantiene a una chica polaca presa en su habitación, desde la cual observa todo lo que le ocurre a Nikki por medio de la pantalla de su televisión.

### **CONTEXTO La libertad narrativa del cine digital**

Para entender en qué contexto y circunstancias nace *Inland Empire*, es preciso partir de dos puntos fundamentales: el primero es considerar este filme como una obra propia del cine postmoderno (o post-cine) y el segundo es su relación con la tecnología digital, especialmente el apartado que se refiere a la realización de películas con cámaras y soportes ligeros y baratos (en este caso el Mini-Dv).

Autores como Jameson (que ha tratado en profundidad la cultura popular en la Posmodernidad, entre ellas el vídeo arte) y Lyotard señalan el inicio de la era posmoderna algunos años después de la Segunda Guerra Mundial. Es evidente que este conflicto significó un punto y aparte en la historia y un tremendo impacto que afectó a las esferas políticas, sociales y económicas. Lyotard además subraya la importancia de los avances en nuevas tecnologías como uno de los motores del cambio social (1994).

Si nos centramos en el arte cinematográfico, desde su nacimiento la aparición de una nueva tecnología se asocia tanto a su existencia intrínseca como al surgimiento de las vanguardias artísticas. La creación de una máquina como el cinematógrafo a finales del siglo XIX abrió las puertas a una nueva manera de contar historias, a través del registro del movimiento. Si las primeras películas tomaban como referencia los lenguajes propios de la literatura y de la composición pictórica y fotográfica, en la denominada era del digital asistimos a un flujo de influencias bastante paradójico: el actual cine postmoderno (ya sea rodado en digital o no) es un recipiente en el que se vierten ingredientes del cine clásico

(con sus referencias literarias y pictóricas), el cine moderno y, sobre todo, la publicidad, el videoclip y el diseño web, formatos que a su vez también parten del lenguaje cinematográfico anterior (planificación, encuadres, montaje...). Asistimos a un fenómeno de feed-back en el que la supuesta heterogeneidad de los discursos y su eclecticismo terminan desembocando en un universo homogéneo al que se le podría bautizar como “el audiovisual” o, como se está denominando ahora, “el multimedia” (basta con echar un vistazo a la web del *Washington Post*, en la que podemos ver creaciones multimedia que mezclan fotografías, vídeo, composiciones digitales, música, audio de las entrevistas, etc., unidas a modo de collage).

Robert Stam, en su *Teorías del Cine*, dedica un capítulo al post-cine, en el que afirma que “aunque muchas voces apocalípticas hablan apocalípticamente del fin del cine, la situación actual recuerda extrañamente a los inicios del cine como medio. El pre-cine y el post-cine han llegado a parecerse entre si [...]. Así como en su inicios el cine colindaba con los experimentos científicos, el género burlesco y las barracas de feria, las nuevas formas de post-cine limitan con la compra desde el hogar, los videojuegos y los CD-ROM” (Stam, 2001: 363).

Como apuntábamos antes, las herramientas tecnológicas también tienen que ver con los nuevos lenguajes fílmicos. Por ejemplo, el nacimiento de la Nouvelle Vague o de ciertas etapas del Neorrealismo se asocian con la aparición de nuevas cámaras más ligeras, que permitían a los jóvenes realizadores salir a la calle y rodar el entorno que les rodeaba con un menor equipo y presupuesto.

Entre 2001-2007 se produce una amplia democratización del acceso a la realización cinematográfica gracias a los formatos DV y HD. Se trata de un soporte que se caracteriza por su bajo coste, fiabilidad e inmediatez a la hora de ver el contenido grabado. Actualmente se ha convertido en una opción habitual tanto para directores jóvenes como veteranos que habían rodado en celuloide: Michael Mann con *Collateral* (2004) o Paco Plaza y Jaume Balagueró en *Rec* (2007).

Su uso puede venir motivado tanto por cuestiones económicas (bajo presupuesto) como estéticas (búsqueda de nuevas texturas y soluciones plásticas). Uno de los casos más destacados es la citada *Collateral*, ya que su director, acostumbrado a realizar películas de presupuesto considerable rodadas en 35 mm, utilizó una cámara digital de última

generación para captar el ambiente de las luces de la ciudad de un modo más cercano y realista. De hecho, apenas utilizó luz artificial, algo que repetiría en *Corrupción en Miami* de una manera más radical.

Resulta interesante la inclinación del cine de terror por este formato: *Rec* (2008), *Monstruoso* (*Cloverfield*, 2008), *Diary of Dead* (2007), *Redacted* (2007)... Con ello se pretende crear un simulacro de realismo basado en el lenguaje del informativo televisivo. La imperfección de la imagen, el movimiento continuo de la cámara, los cortes aleatorios que simulan fallos en el sistema de grabación, etc., se han convertido en una manera idónea para construir una atmósfera terrorífica y perturbadora, que tiene su máximo referente en la exitosa *The Blair Witch Project* (1999).

Concretamente *Monstruoso* es una película “reveladora” en muchos sentidos para nuestro estudio. Toda la película está rodada como si se tratase de alguien grabando con una cámara de vídeo, para contarnos así el ataque de un gigantesco monstruo en Nueva York. En la secuencia del primer ataque, observamos dos planos que son totalmente idénticos a ciertas imágenes que millones de espectadores pudieron ver en directo durante el 11-S. Como afirma Ángel Quintana, “el choque de los dos aviones contra las Torres Gemelas de Nueva York fue el principio del fin de la posmodernidad, ya que, a nivel simbólico, el mundo despertó de su letargo virtual para tomar conciencia de lo real” (Quintana, 2004). La posibilidad de ver a tiempo real un atentado de tal envergadura y el miedo compartido de los ciudadanos parece ser la base de esta oleada de películas. Éstas se apoyan en la idea de “si no sale en la televisión, eso no ocurre” para disfrazar de realismo situaciones y acontecimientos tan extraordinarios como la llegada de un monstruo, la aparición de *zombies* en un edificio, la liberación de un virus mortal u otras catástrofes de la misma índole. En el caso de *Inland Empire*, la textura digital no se relaciona con el discurso del noticiario informativo, pero sí se acerca a la pesadilla vivida en el mundo real y a la emergencia de lo siniestro en la cotidianeidad en un sentido kafkiano.

Por otro lado, si uno decide ver *Monstruoso* en una sala digital, debe ser consciente que probablemente está asistiendo a los primeros síntomas de la muerte de las proyecciones en 35 mm. La calidad y nitidez de la imagen llega incluso hasta asustar a aquellos acostumbrados a los defectos propios (y encantadores) del celuloide, como las rayas, la suciedad que a veces mancha el fotograma o la marca del cambio de rollo. En el caso de

*Inland Empire*, el soporte original (una cinta de Mini-Dv tradicional) se infló (término que se suele utilizar para este proceso) a 35 mm. Por tanto, este “estiramiento” de la imagen proporciona una textura muy diferente a los ejemplos citados, ya que el HD da un mejor resultado a la hora de pasarlo a celuloide. Vemos una textura poco nítida, confusa y, en definitiva, tan extraña como el propio universo lynchiano.

Otro caso singular es el último trabajo de Brian de Palma, titulado *Redacted*. En esta ocasión, el terror no se materializa por medio de seres extraños ni fantásticos, sino mostrando el horror del día a día en un conflicto en la zona de Samarra (Iraq). De Palma construye un relato a modo de collage, en el que se mezclan distintos positivos audiovisuales como las cámaras caseras de los soldados, las cámaras de vigilancia, las páginas web al estilo “YouTube” y el reportaje de investigación televisivo de distintas cadenas. En definitiva, *Redacted* consiste en un simulacro que intenta acercarse a la manera en la que el ciudadano accede a la información globalizada a través de los medios a su alcance.

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

Esta cámara permitió al realizador expresar al máximo su libertad creativa, ya que arriesgaba menos presupuesto y trabajaba desde casa. “En lugar de escribir las escenas las filmaba”. Esta manera anárquica de rodar resulta poco convincente, sobre todo para sus distribuidores de Le Studio Canal, con los que tuvo algún que otro problema, obligando al director a distribuir él mismo la cinta a través de su compañía Absurda. Estos factores se reflejan en la estructura narrativa, de la que hablaremos después, y en su duración (170 minutos aprox.): “Había una escena, nada más que una escena y ningún proyecto de largometraje” (Aubron, Delorme y Tessé, 2008:8).

Sin embargo, esta supuesta libertad de producción hay que considerarla con un poco de distancia. Aunque cualquier director pueda desprenderse en cierta medida de las exigencias (normalmente presupuestarias) que requiere un rodaje, aún le queda por salvar las barreras de la distribución y la exhibición, en las que entran en juego agentes externos con unas expectativas e intereses seguramente muy diferentes a las del responsable de la cinta. El caso de Lynch resulta ser excepcional, pero según publica *Cahiers Du Cinéma*, cada año se ruedan un gran número de películas que no llegan a estrenarse y, en el caso contrario, lo hacen a través de la web o por medio de festivales especializados muy concretos (Yáñez, 2008: 50).

Nadie puede negar que el digital salva en cierta medida las ataduras industriales que no poseen otras artes como la literatura o la pintura. Sin embargo, el proceso de acercar a un público externo estas obras es una lacra que afecta a todas ellas. Si nos fijamos concretamente en la distribución y la exhibición también observamos como los cambios tecnológicos (y también sociales y económicos) están produciendo numerosas transformaciones. Si a partir de los años 50 el crecimiento de las grandes ciudades, la búsqueda de un público joven y la competencia televisiva obligaron a una transformación de las salas-teatro a los grandes complejos multisalas, ahora el digital parece estar dando lugar a una nueva revolución. Una vez prácticamente desaparecidos los teatros en los que la películas empezaban una vez abierto el telón, ahora le toca el turno al proyector capaz de reproducir 24 fotogramas por segundo. Pero, ¿será la imagen formada por píxeles un enemigo o un aliado? Quizá la innecesidad de revelar el material filmado otorgue una nueva vía para reducir los costes y aumentar la producción, destinando una mayor cantidad del presupuesto a la distribución del filme; o bien puede ocurrir todo lo contrario: la tendencia a la circulación de productos culturales a través de la red y gracias a la posibilidad de compresión conlleve el fin de las salas o (como se está rumoreando) a la distribución de las películas directamente en DVD.

## **ANÁLISIS. El universo fragmentado de Lynch**

David Lynch se ha caracterizado siempre por su extraña personalidad, algo que se materializa en el desarrollo de un universo propio a lo largo de su filmografía. Director

polifacético, además de su obra cinematográfica, David Lynch ha realizado *spots* y series de TV [*Twin Peaks* (1990), *En el aire* (1992) y *Hotel Room*<sup>1</sup>], ha editado discos e incluso posee una marca propia de café.

Si la fragmentación de los discursos es una de las características principales del cine posmoderno, Lynch es un ejemplo perfecto para dar cuenta de ello. La fragmentación del universo lynchiano no sólo tiene que ver con su forma de narrar, sino también con la relación que existe entre las producciones que realiza, las cuales se pueden encontrar en distintos formatos y medios de difusión.

“*Inland Empire* es una película compañera de *Mulholland Drive*. Las dos tratan de la industria del cine pero bajo un ángulo distinto” (Aubron, Delorme y Tessé, 2008: 9).

Podríamos hablar de una película dividida en dos partes. Pero *Mulholland Drive*, que a su vez era capítulo piloto de una serie para la ABC que no llegó a realizarse, no es el único elemento de su propio trabajo al que se hace referencia en *Inland Empire*. En su página *web* davidlynch.com podemos ver obras incluidas en *Inland Empire*, tales como la *sitcom* protagonizada por una serie de conejos (*Rabbits*, 2004) como su nuevo proyecto titulado *Axxonn* palabra que aparece en un momento clave de la película, cuando Nikki atraviesa la puerta del callejón y comienza su extraño viaje.

Por otro lado, Lynch filmó su película de dos maneras separadas: la primera, más intimista, en la que sólo rodaba él y Laura Dern; la segunda con un sistema más clásico y el resto del equipo. En la película puede distinguirse, aunque no de una manera clara, este *modus operandi* dividido en dos partes. Existen largos momentos en el filme en los que Laura Dern acapara toda la atención del encuadre y su expresión se filma tan de cerca que provoca una siniestra (y probablemente intencionada) distorsión.

Si hacemos un recorrido por la filmografía de Lynch, la mayoría de sus filmes se acercan a la antinarración y a la abstracción, buscando siempre un sistema narrativo distinto: *Cabeza Borradora* (*Erasedhead*, 1977), *Carretera Perdida* (*Lost Highway*, 1997) o *Una Historia Verdadera* (*A Straight Story*, 1999). Esta última película, a pesar de lo sencilla que parece a primera vista, no está tan alejada de ese mundo fantástico y extraño de Lynch, e incluso asistimos a una estructura casi episódica, en la que cada capítulo

---

<sup>1</sup> *En el aire* y *Hotel Room* no llegaron a terminarse.

correspondería a cada una de las situaciones en las que su protagonista se encuentra con un desconocido.

Existe una serie de elementos que Lynch repite a lo largo de su obra. Estas marcas o ideologemas son las que podrían definir a David Lynch como un *auteur*. Puede considerarse que, en el caso de los autores cinematográficos y atendiendo al concepto de fragmentación, sus películas son como capítulos de su cosmovisión, sus obsesiones, problemas o inquietudes. Estos elementos que se repiten a lo largo de su obra nos ayudan a entender (y analizar) su último filme, en la que sus prácticas cinematográficas parecen estar más codificadas (Díaz Castaño, 2008). En *Inland Empire* destacan los temas relacionados con la infidelidad conyugal (la omnipresencia del marido cuando la Nikki mantiene relaciones con su amante), la autoscopia (verse a uno mismo, cuando la protagonista se ve “reflejada” ensayando su papel con el director), diálogos absurdos y cómicos (acentuados sobre todo en la *sitcom* de los conejos, tratándose de una parodia de los contenidos televisivos actuales, vacíos e intrascendentes), la aparición de seres monstruosos (en *Inland Empire* destaca en este aspecto el personaje del hipnotizador), personalidades duales (a partir de la entrada de Nikki en el callejón, la protagonista confunde el mundo real con el de su personaje en la película que está rodando), confusión espacio-temporal y realidad-sueño, presente en todo el filme, importancia de la música (Lynch llega a introducir números musicales, protagonizados por el grupo de prostitutas), etc.

El filme *Inland Empire* se trata de un producto ecléctico propio de la posmodernidad, en el que se mezclan varios modelos narrativos. Sin embargo la estructura narrativa más clara es la denominada “en abismo” o de “cajas chinas”, en la que una historia se encuentra dentro de otra historia. En la película podemos observar cuatro diégesis o modelos de mundo principales. Para algunos probablemente esta propuesta no sea del todo válida, ya que uno de los rasgos de Lynch es colocar los universos reales y fantásticos a un mismo nivel. Aun así, encontramos una serie de pistas para defender esta teoría de disgregación diegética, que se resume en:

- La Historia de Nikki, una actriz con un marido adinerado que mantiene una relación con su compañero de reparto Devon. Ocupa la primera parte del filme, tras la introducción del mismo, algo más confusa y fragmentada.

- La *sitcom* de los conejos. Representación televisiva del núcleo temático de las otras diégesis y enlace entre los mundos. Aparece normalmente insertada dentro de una pantalla televisiva colocada en el escenario de otra diégesis.
- La propia película *Flotando en mañanas tristes* protagonizada por Susan (Nikki) y Billy (Devon). El cine dentro del cine es una de las marcas habituales de Lynch y se relaciona con la estructura de “cajas chinas”
- La historia de la Chica Polaca (que sería el cuento gitano que maldice la película), que terminará entrecruzándose con la historia de Nikki.

Existe otro elemento un tanto más difícil de colocar. Se trata del sueño entre Nikki y la Chica Polaca: podría un elemento independiente o estar dentro de alguna diégesis.

La estructura narrativa de *Inland Empire* recuerda inevitablemente a *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carrol (Lombardo, 2007). En lugar de utilizar el espejo, a lo largo de toda la película el personaje principal realiza una observación de otros mundos por medio de puertas que se abren, pantallas de televisión o de cine que funcionan por sí solas y en las que se ve ella misma o agujeros y ventanas a través de los cuales mirar otras realidades.

La confusión por parte del espectador para dividir los distintos modelos de mundo viene dada principalmente por la abstracción de su puesta en escena, el uso de los mismos actores en personajes diferentes (un recurso para comparar dos realidades: la de Nikki en Hollywood y la de la prostituta polaca que ha perdido a su familia) y, sobre todo, su caótica estructura temporal. Lynch define su película como “una espiral” (Aubron, Delorme y Tessé, 2008:11). Si profundizamos más, podríamos decir que la capa más superficial sería la película *Flotando en mañanas tristes* y la más profunda tendría que ver con el ambiente que rodea la maldición gitana. Este recorrido a lo largo de la extraña espiral no se hace de un modo lineal, de dentro hacia fuera o viceversa, sino que saltamos de manera aparentemente aleatoria por sus distintos niveles, describiendo así una composición temporal acronológica (desorden e interrupciones constantes). Decimos que su estructura temporal es “aparentemente” aleatoria debido a que, a pesar de lo anárquico que pueda resultar Lynch a la hora de dirigir, la colocación de las secuencias provoca una serie de sensaciones o, como él mismo afirma, experiencias probablemente intencionadas por parte del realizador.

Pero también se dan momentos de estructura cíclica, como un bucle (frecuencia repetitiva, en la que vemos el mismo hecho según la diégesis en la que nos encontremos, como si fueran distintos puntos de vista de un mismo acontecimiento).

Por último encontramos un fenómeno propio de la posmodernidad y de Lynch: la simultaneidad. Pasado, presente y futuro se colocan en el mismo plano. Esta simultaneidad se apoya en el concepto citado anteriormente de la autoscopía. En varias escenas de la película, el personaje de Nikki- Sue se ve a sí misma en un mismo espacio, como si de un espejo se tratara, con la particularidad que su reflejo pertenece bien al futuro o la pasado. Se trata de una materialización tanto de los recuerdos como de lo que está por llegar.

En definitiva, David Lynch nos presenta una película, *Inland Empire*, en la que se sintetiza toda su obra anterior. Afortunadamente, el director ha tomado la acertada decisión de acercarse a los avances tecnológicos del digital para elaborar un discurso que presenta un abanico de estructuras narrativas, un interesante planteamiento de la dispersión entre lo real y lo ficticio y, acudiendo de nuevo las herramientas usadas para crear esta obra, una serie de soluciones plásticas que no actúan en detrimento del filme, sino que ayuda a consolidar y hacer patente su universo audiovisual. Gran parte de la filmografía de Lynch trata sobre el cine y su relación con el mundo real. En *Inland Empire* la película *Flotando en mañanas tristes* puede entenderse como un camino para que Nikki, su actriz protagonista, acceda al epicentro de la maldición del hipnotizador polaco. Pero si tomamos *Inland Empire* como un producto cinematográfico dentro del mercado en un sentido general, también puede darnos ciertas pistas del camino a seguir por parte de directores consagrados (e inquietos) para poder llevar a cabo sus proyectos, liberándose en la medida de lo posible de las ataduras del sistema industrial actual.

## **FICHA TÉCNICA**

Dirección y guión: David Lynch.  
Países: USA, Polonia y Francia.  
Año: 2006.  
Duración: 178 min.  
Género: Drama, suspense.  
Producción: David Lynch y Mary Sweeney.  
Fotografía: Odd-Geir Saether.  
Montaje: David Lynch.

Dirección artística: Christina Wilson y Wojciech Wolniak.  
Vestuario: Heidi Bivens y Karen Baird.

Interpretación: Laura Dern (Nikki Grace/Susan Blue), Jeremy Irons (Kingsley Stewart), Justin Theroux (Devon Berk/Billy Side), Harry Dean Stanton (Freddie Howard), William H. Macy (anunciador), Jan Hench (Janek), Bellina Logan (Linda), Amanda Foreman (Tracy), Diane Ladd (Marilyn Levens), Kristen Kerr (Lori), Julia Ormond (Doris Side).

## **BIBLIOGRAFÍA**

AUBRON, Hervé, DELORME, Stéphane y TESSÉ. Jean-Phillipe (2008): “Entrevista David Lynch. Una Esfinge Sonriente”. *Cahiers du Cinéma*, número 8.

DÍAZ CASTAÑO, Alejandro (2007): “Cara a cara (en una fiesta lynchiana). (<http://www.miradas.net/2008/n70/actualidad/resumen2007/inlandempire.html>)

CASAS, Quim (2007): “Al otro lado del espejo”. *Dirigido Por*, número 365.

CASAU, Gerard (2007): “Inland Empire” (<http://www.contrapicado.net/critica.php?id=182>)

GORDILLO, Inmaculada: “La fragmentación en el discurso audiovisual. El caso de *Sin City* (Robert Rodríguez y Frank Miller, EE. UU., 2005)”, *Actas del Congreso Internacional IBERCOM*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla (en prensa).

QUINTANA Ángel. “Envoltorio vs. Contenido” (<http://transdisciplina2.tripod.com/posmodernidad3-79.htm>)

LOMBARDO, Manuel (2007): “Inland Empire. Alicia en el laberinto”. ([http://fama2.us.es/fco/frame/new\\_portal/textos/Inland%20Empire.pdf](http://fama2.us.es/fco/frame/new_portal/textos/Inland%20Empire.pdf))

LYOTARD, Jean-François (1994): *La Condición Posmoderna*, Ed. Cátedra, Madrid.

VV. AA. (2007): *Revista Dirigido*, número 365.

STAM, Robert (2001): *Teorías del Cine*, Ed. Paidós, Barcelona.

YAÑEZ, Jara (2008): “Películas invisibles y subterráneas”. *Cahiers du Cinéma*, número 8.

## **Filmografía**

*Mostruoso (Cloverfield)*, de Matt Reeves, Producción: Bad Robot, 2008

*Diary of Dead*, de George A. Romero, Producción: Artfire Films, 2007

*Rec*, de Paco Plaza y Jaume Balagueró, Producción: Filmax, 2007

*Redacted*, de Brian de Palma, Producción: The Film Farm, 2007

*Corrupción en Miami (Miami Vice)*, de Michael Mann, Producción: Universal pictures, 2006.

*Inland Empire*, de David Lynch, Producción: Studio Canal, 2006

*Collaterall*, de Michael Mann, Producción: Dreamworks SKG, 2004.

*Mulholland Drive*, de David Lynch, Producción: Les Films Alain Sarde, 2001

*El Proyecto de la Bruja de Blair (The Blair Witch Project)*, de Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, Producción: Haxan Films, 1999.

*Una historia verdadera (A Straight Story)*, de David Lynch, Producción: Asymmetrical Productions, 1999.

*Carretera Perdida (Lost Highway)*, de David Lynch, Producción: October Films, 1997.

*Cabeza Borradora (Eraserhead)*, de David Lynch, Producción: American Film Institute, 1977.