

Melissa Anderson (2021). *Inland Empire*. Australia: Fireflies Press, 128 pp. ISBN: 9783981918694.

Laura Calvo Gens

Universidad de Santiago de Compostela

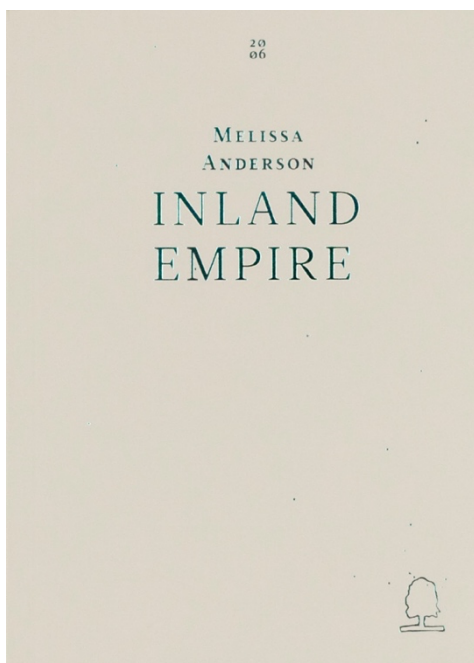
l.calvo.gens@usc.es | lauracalvogens@gmail.com

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-8518-9660>

We tell ourselves stories in order to live

Joan Didion

En medio de la crisis de la Covid-19, Melissa Anderson buscó en *Inland Empire* (David Lynch, 2006) una narrativa quizá exorcizante, una *story in order to live*. Así



se muestra el ensayo: «[m]ost of the first draft of this monograph was written between March and August 2020, when reality seemed as fractured and terrifying as the way Nikki/Susan experiences it» (pp. 101-102), pues, no en vano, el texto presenta esa ubicuidad de la fragmentación formal y temática en su relación con un momento en el que –como en el filme de David Lynch– la desorientación impera y avanza.

Fireflies Press, la editorial que ha dado en publicar el ensayo de Melissa Anderson ha incluido el texto en *Decadents Editions*, una colección de diez volúmenes breves sobre diez obras cinematográficas señaladas de la década

de los 2000, y entre las cuales figuran los títulos *2003 – Goodbye, Dragon Inn*, de Nick Pinkerton; *2004 – TEN SKIES*, de Erika Balsom; *2005 – Tale of Cinema*, de Dennis Lim; o *2008 – The Headless Woman*, Rebecca Harkins-Cross. El ensayo brevísimo de Anderson, desarrollado en escasas 128 páginas, puede resultar aleatorio en la medida en que mira hacia la propia fragmentación del filme, pero también en la medida en que desestima la organización por capítulos, echando mano de la continuidad textual del bloque temático para organizar las informaciones. Sin embargo, aunque algunos de sus elementos pueden dar pie a pensarlo en su dispersión, nada más lejos de la realidad. Aunque sabemos que no es fácil volver a *Inland Empire* –el cine de David Lynch siempre intenta resistirse al sueño hermenéutico–, la higiene «periodística» de la escritora da en presentar una reflexión muy depurada, en un ejercicio situado entre la crítica –entendida aquí como crítica fílmica– y el «cuaderno de campo».

Se intenta, así, desentrañar un enigma imposible de la filmografía del director estadounidense a través de la siguiente fórmula: «[e]ven if “making sense” of *Inland Empire* is ultimately futile, that doesn't mean the film isn't legible» (p. 15). Para cumplir con tal intención la autora es sistémica, y advierte lo siguiente:

It is simply a matter of expanding the notion legible. It's simply a matter of expanding the notion of authorship. Specifically, Dern – whose gestures, reactions and movements, always pinpoint precise in their immensity, make this bewildering project indelible and even at times lucid – might be thought of as just as much of a creator as Lynch (p. 15).

La exactitud del texto viene dada por ese cambio en la mirada desde la cual dar sentido al texto fílmico, en la traslación del discurso hegemónico del autor como agente y sujeto creador del texto a la lente de la actriz como, también, agente y sujeto creador del texto. Si desde la definición de la *politique des auteurs* en los albores de *Cahiers du cinéma*, el cine se había legitimado en el hacer de la «genialidad del genio» –debate más que asentado en la cultura artística occidental a propósito de la creencia renacentista–, Anderson reconoce en tal aseveración una *contradictio in terminis* para con la creación cinematográfica, e intenta horizontalizar sus dominios con respecto a la política de los actores y, más específicamente, de las actrices. La luz que, a fin de cuentas, guía el texto es la de una suerte de ejercicio crítico desde su *politique des acteurs*, como ella bien asevera «[w]hat interests me, what seems to be most

fruitful way of approaching this confounding movie is to explore it through the lens of "acteurisme"» (p. 16).

Esa política, como resulta evidente, tiene nombre propio y rostro desfigurado: Laura Dern interpretando a Nikki Grace. Es el texto, por tanto, el resultado de un análisis de las políticas de creación, performatividad y legibilidad corporal dadas por la actriz. Con ese dispositivo, no resulta extraño que, aunque la narrativa semeje simple (contar, criticar, analizar *Inland Empire* desde Laura Dern), su propuesta se enfrente de un modo muy sencillo a la difícil pregunta por la legibilidad del texto, construyendo un camino en la posibilidad de ver el filme a través de Laura Dern: «Dern – through her loose-limbed, linguine-thin body, her pliant face, her talent for modulated surfeit – makes this bewildering movie legible, lcid» (p. 45).

Ahí se relatan, como es de esperar, hechos cotidianos de la actriz, para que el texto se vuelva también un documento biográfico importante, así como la acreditación de una causalidad constitutiva en el eje actriz-personaje-creador –Dern proporcionó casualmente el título del filme de Lynch–. La construcción episódica del texto, así como su «montaje paralelo», permite que el lector viaje de los datos biográficos y curriculares de la actriz (pp. 22-24), a las frecuencias arquetípicas de sus interpretaciones en el tándem Dern-Lynch (pp. 24-27), recordándonos continuamente que si, en ese ejercicio creativo, el trabajo de David Lynch ya era descomunal «the risk was sure greater for Dern, who appears in nearly every scene of this three-hour phantasmagoria, who must inhabit multiple characters, all in a state of psychic disintegration» (p. 42). Anderson va configurando, por tanto, una suerte introducción a la mitología lynchiana, a través de una microteoría de la actriz que, además, se ve alumbrada en la cita a textos tan señalados para el lugar teórico de los *Star Studies* como «El rostro de la Garbo» (*Mitologías*, Roland Barthes, 1957).

En esa microteoría, la primera mitad semeja retornar a los lugares comunes de la biografía y el currículum de Laura Dern en un reconocimiento justo del mismo, mientras que junto a la posterior presentación de eventos tales como el *#Dernnaissance* (pp. 53-55) –ese movimiento de resurgimiento derniano– el ensayo se reorienta. En su segunda mitad, por tanto, la lectura del Hollywood contemporáneo se levanta en clave feminista y de género. Así se experimenta el ensayo un viraje hacia la significación de la actriz en la era post-Weistein,

desde donde se puede pensar, de nuevo, la gramática de textos como *Inland Empire*, reconocer la sororidad entre mujeres actrices, o la guerra abierta por la *male gaze* y la *female gaze* (pp. 93-94).

En los episodios con montaje alterno del *Inland Empire* de Melissa Anderson, es probable que las lectoras de crítica no encuentren la poética a la que nos tiene acostumbrada la hermenéutica de los filmes de David Lynch, pues su intención es, de forma muy clara, recordar el brillo de las estrellas, aunque la película sea «the colour of night terrors». Lo que sí encontrarán en esa noche es la inmensa boca de Dern devorando cualquier texto a fuerza de mantenerse con vida contando historias: «I imagine Dern's pliant mouth devouring *Inland Empire*, if not all of Lynch's work to date» (p. 99).