

# LA FILMACIÓN DE LA MENTE: *CARRETERA PERDIDA* COMO MIND-GAME FILM

Recientemente, *Mulholland Drive* (2001) de David Lynch ha sido considerada una de las más grandes películas de la historia del cine según la encuesta realizada a críticos y cineastas por la revista *Sight & Sound* de septiembre de 2012. Sin embargo, este filme es deudor de una obra anterior del director, *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1997). En ambas películas asistimos a una serie de acontecimientos contruados en un marco lejano a la narración tradicional, que dificulta su comprensión. Susan Sontag (2011: 4) afirma que el conocimiento que el espectador adquiere de la forma puede proporcionar placer sensual, independientemente del propio contenido. Aunque la filósofa habla específicamente sobre la teórica frialdad que supone el arte reflexivo, Quim Casas (2007: 16) hace hincapié en que el planteamiento de Sontag es «perfectamente aplicable a un cine del que mu-

chas veces se dice que no se entiende, aunque casi siempre fascina por la especificidad de su forma única». Lynch, por su parte, evita esclarecer el contenido de estas obras con motivo de mantener el misterio, aunque alienta a averiguar las pistas que, diseminadas a lo largo del metraje, permiten articular el relato de modo que este sea legible. Ambas se erigen como *mind-game films*, denominación empleada por el teórico Thomas Elsaesser (2009: 16-41) para definir un tipo de películas en las que el espectador no actúa de forma pasiva. En ellas, la participación es necesaria para comprender una historia ofrecida como estimulante desafío. Para el presente artículo, nos centraremos en *Carretera perdida*, película que abrió el sendero de una nueva narrativa para el director, con motivo de desentrañar aquellos aspectos y pistas que debemos tener en cuenta para su comprensión.

### El espectador detective

Desde el inicio, con la frase «*Dick Laurent está muerto*» a través del interfono, Lynch introduce el misterio en un relato que en sí mismo supone todo un enigma para el espectador. Según expone Elsaesser, una de las características propias de los *mind-game films* consiste en que, llegados a un punto de la película, se revela que la narración o el argumento se ha basado en premisas cognitivas o perceptivas erróneas. En dicho momento, se experimenta una revisión del filme, reforzada con la repetición de escenas anteriores, que ahora pueden observarse desde un nuevo y acertado punto de vista. *Carretera perdida* revela estar basada en dichas premisas erróneas y al tiempo difiere de lo habitual porque la repetición de escena, por el contrario, crea un mayor desconcierto. Si al comienzo Fred escuchaba la frase citada desde el interior de la casa, llegados al final descubrimos quién la pronuncia desde el exterior, en la calle: es el propio Fred, que tras ello sube al coche y arranca, perseguido por los detectives que encienden en ese instante las sirenas. Las respuestas a cómo es posible que Fred se halle en los dos lugares al mismo tiempo y a todas las demás incógnitas que se plantean entre una y otra escena, no podemos encontrarlas en el primer visionado del film. Se requiere de una revisión, en la que el espectador esté atento para resolver el enigma. Descubrimos entonces, como ejemplo de ello, que el Fred que se encontraba en el interior de la casa ya escuchaba sutilmente las sirenas de policía, pero en cambio no veía a nadie al asomarse por la ventana.

Elsaesser expone que los *mind-game films* comprenden dos niveles: el informativo y el del estado mental. En cuanto al primero, el teórico inscribe a *Carretera perdida* en una categoría en la que la información es ocultada o se presenta de forma ambigua para el espectador. No obstante, la película también coincide en otra variante en la que tanto al espectador como al protagonista les es ocultada información, puesto que ninguno de los dos llega a

ver el asesinato (el acto en sí) de la mujer de Fred, Renee (Patricia Arquette). Lo mismo ocurre con Pete (Balthazar Getty), puesto que espectador y personaje desconocen cómo este acaba apareciendo misteriosamente en la celda de la prisión de donde ha desaparecido Fred. Asimismo, *Carretera perdida* pertenece también al segundo nivel que indica Elsaesser, en el que la condición mental de los protagonistas se revela extrema, inestable o patológica. Sin embargo, en lugar de ser expuestos como ejemplo de caso de estudio, como un desequilibrado mental, se presenta a estos personajes como normales en su forma de estar y relacionarse con los demás. Para Elsaesser, estas películas proponen un juego con la percepción de la realidad por parte del público y del personaje. Obligan a elegir entre realidades múltiples, que en apariencia resultan igualmente válidas aunque, en última instancia, incompatibles.

Lynch propone con *Carretera perdida* un viaje a través de la mente de su protagonista en la que realidad y fantasía se solapan sin ningún parámetro que indique de forma clara su diferenciación. La pista reveladora que el espectador debe tener en cuenta puede extraerse de una afirmación que el propio Fred comenta a los detectives: no le gustan las cámaras de vídeo porque prefiere recordar las cosas a su manera y no necesariamente como ocurrieron. Ello corrobora la tergiversación de los hechos a los que nos vamos a enfrentar y que sucede en las dos partes en las que se puede dividir el filme, cuyo límite está marcado por la desaparición de Fred de su celda. Una deformación de los hechos más evidente se da en la segunda parte, en la que los personajes sufren un desdoblamiento físico y de personalidad a gusto del protagonista; y otra, en la primera, marcada por acontecimientos fantásticos como la conversación que el protagonista mantiene con el Hombre Misterioso (Robert Blake). Lynch propone un relato encerrado en la mente de Fred de una manera desordenada, a partir del cual el espectador debe reconstruir los hechos con aque-

llos fragmentos de realidad que han quedado filtrados, sumado a la percepción que de esa realidad tenía el protagonista en el nivel diegético de lo real. En el transcurso de esa primera parte se deja constancia de que el protagonista sospechaba de la infidelidad de su mujer y que ello le ha podido llevar a asesinarla, pero la película no permite corroborarlo, solo especular sobre ello. Lynch comenta al respecto: «para Fred nunca estuvo claro. Solo está lo suficientemente claro para empujarle a otras zonas» (RODLEY, 1998: 361). Sumido en lo que podríamos percibir como un periodo de enajenación, su mente asume el mando y le lleva a transitar espacios y situaciones del inconsciente en las que él mismo queda convertido en un jugador más. Ante esa pérdida del control, deambula buscando esclarecer los hechos que se le escapan, tales como si ha matado a Renee o dónde se encuentra Alice. Ello constituye y permite, precisamente, la forma en la que el espectador puede abordar la obra de Lynch: ese deambular de Fred por su mente obliga al espectador a ponerse en su piel y convertirse en el auténtico detective de la historia, activando el mecanismo que da sentido al filme.

### Desdoblamiento de los personajes

La manera en que se expone la muerte de Renee y los hechos que acontecen en la casa de los Madison halla referencias en la obra de Maya Deren, *Meshes of the Afternoon* (1945). La película, de carácter surrealista y referente de la vanguardia americana, emplea la lógica del sueño para representar el mundo interior de la protagonista, interpretada por la propia directora. De hecho, la obra parece menos relacionada con el Surrealismo europeo que con los *flashbacks* freudianos y las habitaciones siniestras tan representativas del cine negro que se desarrolla en Hollywood durante la Segunda Guerra Mundial (LIM, 2007: 171). Lynch adopta un modelo de narración muy similar a *Meshes of the Afternoon*, establece el film en localizaciones análogas y proporciona un clima de terror y paranoia. En ninguna



El interior de la casa en *Meshes of the Afternoon* y *Carretera perdida*

de las dos películas quedan claramente establecidos los límites entre el sueño y la vigilia. Ambas obras se centran en la pesadilla que se crea a partir de los personajes, la evacuación y remplazo de identidades, así como la representación de la psique. Asimismo, existen puntos de intersección en el desarrollo del argumento, recreando una confusión que prevalece en la atmósfera onírica. Deren muestra el cadáver en la casa cuyo violento asesinato nunca vemos, escena de la que la obra de Lynch se apropia. Ambos retratan un ambiente sombrío, pleno de esquinas oscuras, escaso mobiliario, cuyos elementos (espejos, telé-

fonos, chimeneas, escaleras, cortinas) adoptan un carácter conspiratorio para los protagonistas que contribuye a la sensación de malestar. Igualmente, introducen sonidos extradiégeticos como el del viento, voces distantes que reverberan, sonidos electrónicos y la icónica carretera frente a la casa que Lynch utiliza para la escena comentada al inicio, en que Fred es al mismo tiempo emisor y receptor de la frase.

En el deambular de Fred, previo a la visualización del cadáver en una cinta de vídeo, el protagonista se ve reflejado en un espejo en donde puede haberse dado un desdoblamiento de persona-

lidad (sin un cambio de apariencia). Cabe pensar que ese otro Fred haya sido capaz de cometer el crimen que el primero era incapaz de realizar. En su recorrido por la casa observamos cómo se proyectan dos sombras en el salón. La salida, el intercambio de personalidad, la hallamos a través de otro espejo en un momento previo, al inicio del film. No es descabellado si entendemos que Lynch trabaja el tiempo a su antojo. En la mente, los sucesos no han de tener un orden cronológico. Antes de que suene el timbre, Fred fuma un cigarro ante el espejo con ligeros temblores y cara de desconcierto. Caben

Maya Deren y Fred Madison mirando desde sus ventanas hacia la carretera





Al Roberts en *Détour* y Pete Dayton en *Carretera perdida* negándose a escuchar las piezas musicales que ellos mismos han interpretado



las conjeturas de que el asesinato haya tenido lugar y Fred esté de vuelta del otro lado del espejo, sin recordar cómo ha sido llevado a cabo. Si interpretamos en la citada frase de Fred que las grabaciones en vídeo muestran la realidad, la aparición del cadáver en una cinta supondría una constatación del crimen. No obstante, debido a que la parte de la habitación en donde se encontraría Renee no aparece en plano, resulta imposible certificar el hecho y solo da pie a la especulación. Sea cierto o no, Fred es encarcelado y condenado a muerte en la silla eléctrica, pero se evade misteriosamente y en su lugar aparece un joven de veinticuatro años llamado Pete, sin explicación alguna.

Cuando Lynch escribía el guión con Barry Gifford se preguntó qué pasaría si una persona despertara un día y descubriera que es otra distinta de la que había sido hasta entonces. Gifford respondió que aquello era *La metamorfosis* de Kafka, obra que, no por casualidad, le hubiese gustado a Lynch adaptar a la pantalla (CASAS, 2007: 323). No querían que aquella persona se convirtiera en una cucaracha, pero mantuvieron la idea de esa transformación de un modo diferente: durante el proceso de escritura, Lynch se interesó especialmente por el juicio de O. J. Simpson y por el hecho de que el asesino pudiera seguir con su vida después de los actos que había cometido (LYNCH, 2008: 125). Más tarde,

los guionistas descubrieron el término empleado en psicología, *fuga psicogénica*, referido al modo en que la mente se engaña a sí misma para escapar del horror, y que encajaba con lo que sucedía en el film tal como les sugerían las palabras (RODLEY, 1998: 376-77). Pete, en definitiva, representa el *alter ego* de Fred en un mundo creado como nueva oportunidad para poseer a su mujer. En esta fantasía, que transcurre en la segunda mitad de la película, Renee pasa de ser morena a rubia, ahora su nombre es Alice, y pertenece a un gánster llamado Dick Laurent (Robert Loggia), el mismo que aparecía nombrado en la misteriosa frase del interfono. En esta fantasía Alice desea a Pete, y el joven disfruta del acto sexual del que Fred no podía, pues si anteriormente sentía celos al pensar que su mujer le era infiel, en este mundo creado es él quien le ha arrebatado la mujer a Laurent.

La pista que realmente certifica el hecho de que Pete sea Fred la halla-

mos justo antes de que el chico vea por primera vez a la mujer. Estando en el taller en donde trabaja de mecánico, sufre dolor de cabeza al escuchar por la radio la pieza de jazz que Fred interpretaba con su saxo en el concierto y decide apagarla. Del mismo modo que en *Mulholland Drive* hallamos reminiscencias de *El crepúsculo de los dioses* (Sunset Boulevard, Billy Wilder, 1950), *Carretera perdida* encuentra una de sus fuentes de inspiración en otro *film noir*, *Detour* (1945), de Edgar G. Ulmer. En ella, el protagonista se niega a escuchar una pieza de piano que suena en el *jukebox* de un bar de carretera, exigiendo que lo apaguen. El motivo, ilustrado a continuación mediante un recuerdo en *flashback*, es que él mismo la interpretaba en un salón de Nueva York, momento al que preferiría no retornar a causa del dolor que le produce. En el caso de Pete, rehúsa escuchar la música porque le recuerda quién es en realidad y supone una grieta en la

fantasía. En ambos filmes, en el tiempo que dista entre la interpretación propia y su posterior escucha de sí mismo, se han producido las muertes causantes del malestar de los protagonistas. En el de Ulmer, su protagonista Al Roberts (Tom Neal) relata en primera persona, mediante voz en *off*, los hechos acontecidos en el viaje que emprende para reunirse con su amada en Los Ángeles haciendo autoestop. En su camino se ve envuelto en dos muertes accidentales cuya casualidad es extremadamente forzada. Del primer cadáver, el de un hombre que lo ha recogido en la carretera, extrae dinero, el coche y una nueva identidad. Con este coche, en su marcha, recoge a una mujer que, por caprichos del destino, resulta ser compañera del hombre al que acaba de suplantar. Esta decide no delatarlo a cambio de que utilice su falsa identidad para adquirir una herencia. Él se niega a hacerlo ante el temor de que lo identifiquen. Tras una disputa en un motel la mujer, ebria, se encierra en el dormitorio con el teléfono, cuyos cables han quedado enredados en su cuello, con la intención de llamar a la policía. Al otro lado de la puerta, Roberts estira los cables para impedir el chivatazo y acaba por estrangular a la mujer. Javier Palacios (2009: 6) destaca que el protagonista puede entenderse como un asesino involuntario o, por el contrario,

como un psicópata mentiroso que trata de tergiversar los hechos para ocultar su culpabilidad.

Greg Olson (2008: 452) comenta, a propósito del filme de Lynch, que los paralelismos existentes entre este y el cine negro clásico pueden tener su origen en la sensibilidad de Barry Gifford, el coguionista. En su libro sobre cine *noir* publicado en 1988, *The Devil Thumbs a Ride* —y reeditado con el nombre de *Out of the Past: Adventures in Film Noir*—, Gifford (2001: 53-55) analiza *Detour*, de la que describe similitudes entre el músico de ficción de Ulmer y el drama del hombre real que lo interpreta en la pantalla, el actor Tom Neal. Del mismo modo, existen resonancias en *Carretera perdida* de la vida real del actor, que como Fred Madison, amaba a una mujer que se vio arrastrada a otro hombre, a quien Neal dio una paliza (en su caso Fred mata a su rival masculino). Más tarde se casó con otra mujer y, tras asesinarla, tuvo que pasar toda su vida en prisión. Olson (2008: 452-453) señala que estos hechos se mantuvieron de forma consciente o inconsciente en la mente de Gifford cuando desarrolló el guion con Lynch.

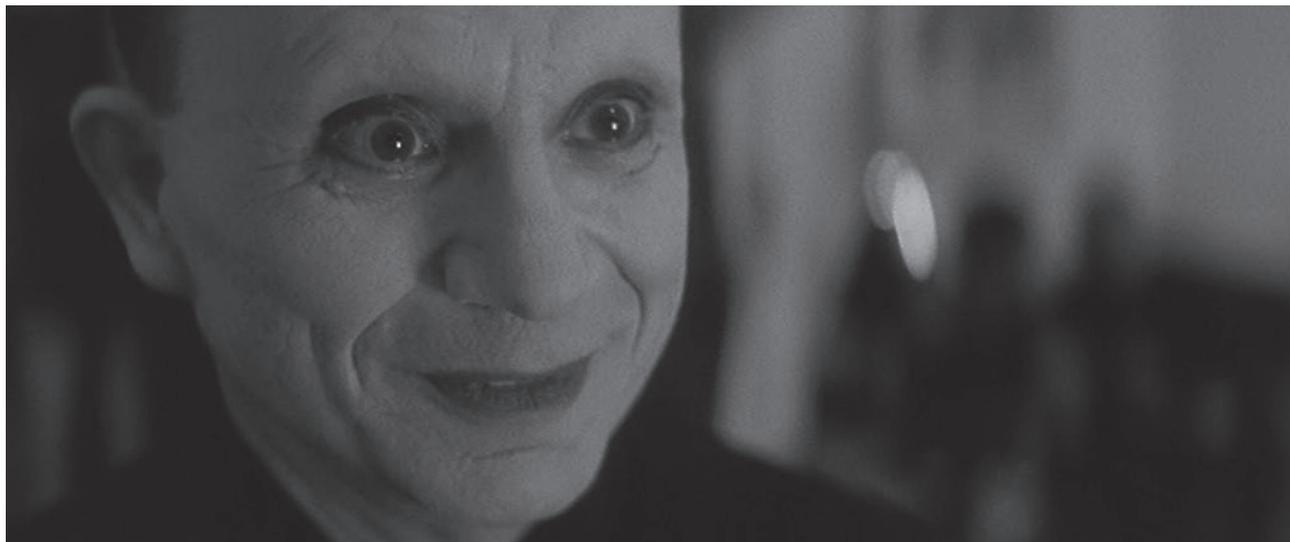
Con respecto al doble papel de la mujer interpretado por Arquette, el filósofo Slavoj Žižek (2006: 150-151) ve confrontadas en *Carretera perdida* la

figura de la *femme fatale* clásica y la moderna. La primera, representada por la morena Renee, es una presencia elusiva y espectral que acaba siendo destruida por el hombre al representar una amenaza para este. La segunda, en cambio, se trata de una mujer sexualmente activa, fuerte, que termina por doblegar al hombre y que en el filme es representada por la rubia Alice. Žižek (2006: 160) considera que el sugerido problema de impotencia de Fred condiciona la desconfianza hacia su mujer y el asesinato. Una vez inmersos en la fantasía que transita Pete, el problema se extrapola al personaje de Laurent, como causa que impide su nueva relación con la mujer imaginada.

#### Representación de los celos y el deseo

Fred pierde el control de la fantasía cuando Laurent se entera de la relación entre Alice y Pete. La mujer desvela su relación con el gánster y los vídeos pornográficos, a los que accedió cuando Andy le habló de un trabajo. El espectador, en su revisión del filme, puede unir puntos de la trama para entender por qué el protagonista desconfía de su mujer. En la primera parte, Renee afirmaba que Andy le habló de un trabajo, que en este caso no recordaba. Al no ser desvelado, Fred imagina la respuesta a través del personaje de Alice en la fan-

El Hombre Misterioso



tasía, revelando su auténtico temor: su mujer podía haber tenido una vida anterior deshonesto junto a personajes indeseables que ella pretende mantener en su vida, y ello causa en Fred unos celos insoportables. En cambio, en esa fantasía intenta redimir a Alice proyectando la escena en la que ella es obligada a entrar en ese mundo de depravación. No obstante, la canción *I Put a Spell on You* de Marilyn Manson que suena parece ser el pensamiento del propio Fred que se infiltra y expresa sus celos. Son los causantes del desarrollo de la trama dichos celos, cuya representación simbólica queda encarnada por el Hombre Misterioso. Un ser capaz de estar en dos lugares a la vez, como queda constatado en su doble conversación con Fred de forma física y por teléfono. Antonio José Navarro (2006: 31) define esta situación como «lo que no puede explicarse, ni por la inteligencia, ni por la razón», aludiendo a una frase del escritor alemán J. W. Goethe. La escena y, por extensión, aquellas en las que este ser aparece, pertenecen al territorio de lo fantástico. Elsaesser señala que en los *mind-game films* el protagonista no consigue diferenciar la realidad de su imaginación y, asimismo, suele contar con un acompañante imaginario. Tal es el caso de este personaje, que habita la mente de Fred por la que se mueve con total autoridad<sup>1</sup>. Fred pregunta a Andy quién es este personaje, a lo que responde que es amigo de Laurent. En efecto, el gánster y este Hombre Misterioso aparecen más adelante juntos cuando el primero es consciente de que su novia, Alice, le está siendo infiel con el joven Pete. Laurent conoce los celos, pero no como un personaje físico, sino como una identidad abstracta que habla en su nombre.

Ante el temor de las represalias del gánster, Pete y Alice ponen en marcha el plan para robar a Andy en el que este acaba muriendo de modo accidental (un hecho que nos remite al modo en que mueren los personajes de *Detour*). Pete comienza a desconfiar de Alice, que se revela como fría y manipuladora, constatando su papel de *femme*

*fatale* e iniciando el derrumbe de la fantasía. Al llegar al desierto, hacen el amor, mientras suena de fondo *Song to the Siren*, de Tim Buckley, en una versión de *This Mortal Coil*. La canción ya había sonado levemente cuando Fred intentaba hacer el amor con su mujer, sin poder consumar el acto debido a sus sospechas. Esta representa el deseo que siente hacia Renee, a la que ve como una sirena, y que en efecto va a ser la causa de su perdición. En el cine negro la manifestación de la entrega del hombre a sus deseos lo lleva a enfrentarse con la imposibilidad de su realización (PALACIOS; WEINRICHTER, 2005: 164). El tema también se oye cuando Fred se encuentra en prisión, en donde el deseo hacia su mujer resurge y decide volver a traerla a su vida recreando una fantasía. Es la primera vez que aparece la cabaña del desierto, incendiada. En su visión, el tiempo va hacia atrás y el fuego queda extinto, como símil de poder deshacer el mal causado y disponer de una nueva oportunidad. En la tercera ocasión, cuando Alice y Pete practican sexo, suena con toda su fuerza, pues en esta ocasión él la desea más que nunca. Llegados al punto en el que parece que el acto será finalmente culminado ella le susurra que jamás la tendrá, abandonándolo en el lugar. De nuevo, el protagonista ha fracasado en su intento de poseer a la mujer. La fantasía se torna insostenible. Pete desaparece y en su lugar emerge Fred.

Tras la escena del desierto, Fred encuentra a Renee (ahora morena) junto a Dick Laurent en un hotel de carretera. Por primera vez vemos a Renee siendo infiel con Laurent. Cuando ella se marcha, golpea al gánster y lo arrastra al desierto. Tras un enfrentamiento, Fred acaba degollándolo. No obstante, Laurent consigue mantener una conversación fluida como si nada hubiera ocurrido, pues nos hallamos en el territorio de lo fantástico en el que el Hombre Misterioso hace de nuevo acto de presencia. Laurent quiere saber a qué se debe la agresión de Fred y el Hombre Misterioso intercede por él, dándole un monitor portátil. Mediante la pantalla

es mostrado lo que Fred llevaba reprimido: la sospecha de que su mujer se hubiese dedicado a la pornografía y la relación mantenida con el gánster<sup>2</sup>. Acto seguido, el Hombre Misterioso, como representación de los celos, dispara en la cabeza a Laurent. Por tanto, queda patente que son los celos los que han llevado a Fred a matar a su rival. Baca Martín (2005: 28) considera en la obra de Lynch la emergencia de lo siniestro el hecho de que surja a la superficie algo que debía permanecer oculto, pero también al contrario. De este modo, lo siniestro se detecta cuando aquello que debiera ser desvelado permanece oculto: en un momento dado, los padres y la novia de Pete hacen referencia a lo que ocurrió la noche previa en la que el joven aparece en la celda, sin ser resuelto en ningún momento.

### Conclusiones

Desde una posición privilegiada, el espectador entiende que, tras matar a Laurent, Fred pasa el testigo al mismo Fred, que está en el interior de la casa. De este modo, los crímenes se llevan a cabo sin importar qué acontece primero, pues obedecen a un orden atemporal de la mente. Fred estructura los hechos según dicta su mente perturbada, sin llegar a esclarecer si realmente la muerte de Renee es llevada a cabo o es una simple invención. El filme se cierra en sí mismo y no ofrece una única posibilidad de interpretación. Las fantasías creadas funcionan como forma de escapar del horror, si realmente la hubiese matado, o a modo de pensar qué podría suceder si decidiese llevar a cabo el asesinato. En cualquier caso, actuarían la sospecha y los celos como detonantes de ambas posibilidades. En la primera de ellas, si realmente hubiese matado a su mujer, la estancia en la cárcel supondría la parte verídica de los hechos. Tanto los acontecimientos previos como los posteriores supondrían una fantasía que contendría parte de realidad tergiversada y cuyas pistas ordenarían la realidad. En tal caso, una vez Fred se da a la fuga de la policía en la recta final de la película, la deforma-



Deformación de Fred al final del film

ción que sufre en su huida significaría que está siendo ejecutado en la silla eléctrica, tal como lo ordenaba la sentencia en el nivel de la realidad.

No obstante, ante el hecho de que Fred mute en otro personaje más joven llamado Pete y consiga de esa forma escapar de la condena para seguir disfrutando de la compañía de la mujer que desea, cabe la posibilidad de preguntarse si esa deformación es una nueva forma de escapar de la policía que le persigue, y así eludir de nuevo la pena de muerte. Una fuga que le permitiría iniciar una nueva fantasía. Otra oportunidad para crear un mundo satisfactorio cuyos factores sean propicios para poseer a la mujer. En tal caso, la estancia en la cárcel podría haber sido una parte más de la fantasía. Cabe la opción de que los primeros planos del filme, con Fred sentado en la cama, pertenezcan a la realidad y la fantasía comience una vez suena el timbre. Su mente empezaría entonces a elucubrar posibles vías de escape ante el horror del crimen. Aunque una opción más extrema supondría plantear que, si todo puede ser una ensoñación, se daría la posibilidad de que el crimen no se hubiese cometido y Fred desencadenara en su mente una serie de acontecimientos que podrían ocurrir ante la tentativa del asesinato. La película queda abierta a tales interpretaciones.

Puesto que *Carretera perdida* necesita de más de un visionado para hallar las claves, y dado que aun con ellas pueden construirse diferentes hipótesis, supone uno de los *mind-game films* más ricos y complejos a los que enfrentarse.

## Notas

\*Las imágenes de *Meshes of the Afternoon* y *Dé-tour* que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por el autor del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. Las imágenes de *Carretera perdida* son fotogramas (capturas de pantalla). Agradecemos a Cameo la autorización para la reproducción en estas páginas. (Nota de la edición.)

- 1 Lynch se niega a dar una explicación de lo que representa para él este personaje, no obstante, afirma que es una especie de abstracción (RODLEY, 1998: 362).
- 2 Además, cree que Renee disfrutaba con ello: Pete imagina una tercera mujer, pelirroja, que confiesa practicar tales actos por placer. La escena es una representación de cómo empieza a imaginar a Alice (y el temor absoluto que Fred lleva escondido). Al no poder soportar lo que ve, comienza a sangrar por la nariz y decide rechazar, cerrando la puerta, lo que podría haber sido una nueva fantasía, cuyas ráfagas de aire vaporoso y color incandescente hacen pensar en un lugar semejante al infierno.

## Bibliografía

- BACA MARTÍN, José Ángel; GALINDO HERVÁS, Alfonso (Eds.) (2005). *El cine y lo siniestro*. El Ejido: Diputación de Almería.
- CASAS, Quim (2007). *David Lynch*. Madrid: Cátedra.
- ELSAESSER, Thomas (2009). *The Mind-Game Film*. En: W. BUCKLAND. *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Chichester: Blackwell Publishing.
- GIFFORD, Barry (2001). *Out of the Past: Adventures in Film Noir*. Jackson: University Press of Mississippi.

LIM, Dennis (Ed.) (2007). *The Village Voice Film Guide: 50 Years of Movies from Classics to Cult Hits*. Nueva Jersey: John Wiley & Sons.

LYNCH, David (2008). *Atrapa el pez dorado*. Barcelona: Mondadori.

NAVARRO, Antonio José (2006). *Sinister Loci. El sexo, el horror y el mal en el cine de David Lynch*. En: Q. CASAS et al. *Universo Lynch* (pp. 15-39). Madrid: Calamar.

OLSON, Greg (2008). *David Lynch: Beautiful Dark*. Lanham: Scarecrow Press.

PALACIOS, Jesús; WEINRICHTER, Antonio (Eds.) (2005). *Gun crazy. Serie negra se escribe con B*. Madrid: T & B editores.

PALACIOS, Javier; CASAS, Quim (2009). *Dé-tour*. Madrid: Versus.

RODLEY, Chris (1998). *David Lynch por David Lynch*. Barcelona: Alba Editorial.

SONTAG, Susan (2011). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Debolsillo.

ŽIŽEK, Slavoj (2005). *Lacrimae rerum*. Madrid: Debate.

Ignacio Palau (Valencia, 1987) es licenciado en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de València y tiene un Máster en Producción Artística por la misma universidad, con un proyecto sobre *Carretera perdida* (Lost Highway, 1997) de David Lynch. Es miembro de la Asociación Cinefórum L'Atalante y desde 2012 dirige el programa *Cine L'Atalante* en la radio de la Universitat de València.