

CAPÍTULO VI

**ESTRUCTURA SINTÁCTICO
DESCRIPTIVA
EN EL RELATO FÍLMICO:
“*MULHOLLAND DRIVE*”
DE DAVID LYNCH.**

6.1. SIGNIFICACIÓN OPERATIVA DEL RELATO FÍLMICO.

La recursividad descriptiva, asociada a distintos patrones textuales, opera en función de las relaciones sémico-intensionales que mantienen las unidades lingüístico-discursivas entre sí. Estas relaciones, no sólo afectan a la reciprocidad o fluctuación sémica de las unidades sistemáticas que, posteriormente, se actualizan en el discurso, sino también a estructuras significativas que, como hemos observado, en el caso del texto publicitario, hay que aprehender desde claves isotópicas (KRISTEVA, 1981a), espaciales o heterotópicas o desde la intertextualidad que

presupone la transculturación de los motivos y las estructuras tipológicas de expresión estética (GARCÍA CANCLINI, 1990; J. L. LEÓN, 2001: 22-34).

Un análisis del discurso fílmico presupone un enfoque heterosemiótico, donde diferentes modalidades textuales establecen relaciones de interdependencia sintáctico-semánticas, si bien el discurso descriptivo, en determinados movimientos estéticos cinematográficos, adquiere una relevancia pragmático-estética que no es exclusiva o momentánea, sino que se ciñe a la recursividad funcional, que el discurso descriptivo posee en cualquier manifestación estético-expresiva (LOTMAN, 1979; T. ALBALADEJO MAYORDOMO, 1986a).

Ante cualquier análisis del texto fílmico, es necesario establecer que su formato audiovisual presenta características morfológicas específicas y que señalamos a continuación:

1. Su carácter de inmediatez condiciona la interpretación hermenéutica que el sujeto, como receptor de la producción lingüístico-textual, hace de la propia materialidad audiovisual; su condición audiovisual implica una aproximación perceptual inminente, lejos del convencionalismo idiomático de cualquier manifestación lingüística, pues se establece entre sujeto y obra una relación de transferencia informativa de carácter mimético¹. El relato fílmico economiza y facilita la reproducción actorial y espacial que, sin embargo, en el caso de un texto descriptivo novelístico, exige la activación competitiva de la abstracción conceptual, la memoria o la recategorización espacial como forma de aprehensión del sentido (R. CARMONA, 2000: 14-15).
2. Este carácter mimético de simbiosis entre realidad y realidad ficticia define el género cinematográfico desde su apariencia de reflejo especular. El grado de iconicidad, que alude a la calidad de la identidad de la representación con el

¹ Vid, DELEUZE, 1983; GENETTE, 1983; JOST, 1987.

objeto representado, así como el grado de figuración, expresada en la interpretación de los actores, refuerza el origen audiovisual del relato fílmico (GIBSON, 1974; BARTHES, 1977; JOST, 1984)

3. La duplicación de la realidad, por tanto, deriva de las anteriores características formantes. La lectura que el receptor hace del texto fílmico se basa en un desdoblamiento de lo real, pues su lectura cohabita entre el espacio de la enunciación y el espacio del enunciado. La verosimilitud del relato resulta de esa posibilidad duplicativa de la interpretación del texto, especialmente, cuando los perceptos que registran nuestros sentidos es similar a la operatividad de éstos en cualquier momento de consciencia (GROUPE μ , 1993:118-120).

6.2. LA ESTÉTICA POLISÉMICA DE LYNCH: LA RELEVANCIA DE LA TEXTURA DESCRIPTIVA.

La filmografía de David Lynch comprende una introspección más que hacia la revelación de la verdad, hacia las paradojas que plantea el hábitat del absurdo, donde personajes inconexos interactúan en busca de su propia identidad: esta identidad ontológica es la que pretende, creen ellos, devolverles a la realidad. Destaquemos de su estética, que algunos han tildado, desde el punto de vista temático, de hasta irracional (A. HISPANO, 1998: 11-15), los siguientes aspectos mítico-temáticos que dan representatividad emocional a la textura de su cine:

El contraste barroco: las obras de Lynch constituyen una fusión entre el lirismo patético de la suntuosidad de la naturaleza en todos sus aspectos sensitivos (formantes cromáticos y sonoros) frente al expresionismo urbano que interiorizan muchos de sus personajes atormentados por un pasado, donde el vacío existencial de la infelicidad los ha sumido en un silencio hosco y enigmático que no celebra otra cosa que no sea su propio silencio. En *Twin Peaks*, se persigue al culpable del

asesinato de Laura Palmer; en ese entramado, circula todo un elenco de personajes traumatizados o frustrados que piensan que la muerte de la joven es una forma de liberación.

Cabeza Borradora nos presenta un extraño hombre que deambula por una serie de escenarios que no son otra cosa que espejismos de su imaginaria. Esta fusión estético-temática tan inquietante no diluye las influencias del cine negro americano² y del cosmopolitismo que el musical y el propio neorrealismo filtran a través de la pantalla (CHANDLER, 1995: 79-81). La metaforización se convierte en un proceso semántico analógico entre hombre real y hombre imaginario. Todo, en el cine de Lynch, está cifrado con el lenguaje de la otredad que sólo el lenguaje barroco hace asimilable, convirtiendo el viaje cinematográfico en una travesía tortuosa por la que camina tanto la belleza formal de lo físico, atendiendo al canon clasicista, como el expresionismo que redime a todos los protagonistas (CASSETTI, 2000: 55-65).

El claroscuro cromático, los óvalos de luz que sorprenden personajes sólo imaginados en la conciencia creadora del surrealismo de Magritte o de Dalí (FONTANILLE, 1993), el dodecafonismo musical, como turbación en cualquier secuencia o el sueño donde se describe la psicología conflictiva de los personajes, suceden desde la analogía de los planos, desde la analogía de los elementos que constituyen el encuadre, desde lo dialógico, desde el pasado inmemorial, a veces mítico de cada uno de los personajes que metaforiza el propio sentido de nuestra vida, condenada a la muerte repentina, pero que sólo la estética de lo visible sublima³.

² Las sentencias vejatorias, las amenazas veladas y el ultraje del asesinato son algunos de los rasgos estructurales de la convención del cine negro que, en *Blue Velvet* y en *Twin Peaks*, han dejado su impronta, sin olvidar las películas donde hallamos el juicio del crimen, donde el héroe representado, en muchas ocasiones, por un sospechoso sentenciado a muerte ha de probar su inocencia. Este juego de posibles culpables y de inocentes que no escapan de la sospecha y cuya coartada no convence se repite en la serie televisiva de *Twin Peaks*. (RICHARDSON, 2001: 9-24).

³ El análisis que Hispano realiza de los rasgos temáticos y estéticos de cada una de las películas de Lynch incide en la calificación de director raro con la que la crítica cinematográfica ha tildado a Lynch, precisamente, por el barroquismo que impregna su estética y cada uno de sus escenarios. Sin embargo, es, quizás, el proceso semiológico de la analogía lo que hace del cine de Lynch un cine transgresor, sometido más a la sugestión de las formas que al contenido de la trama (A. HISPANO, 1998; 15-24).

La otredad: si bien las películas de Lynch, suceden desde la analogía barroca de la esteticidad, hay un eje isotópico que reside en todas sus películas y que las intercomunica. El otro es quizás la única posibilidad de que el sujeto real perviva en la coyuntura y descifre que su vida no es más que un paso infinito: los personajes de Lynch están condenados a trashumar en un mismo escenario que adquiere múltiples formas, pero que, en ningún caso, es símbolo de una zona límbica o paradisíaca, sino que la existencia radica en la propia eventualidad de quien acelera el momento o lo atrasa. En *Mulholland Drive*, Betty y Rita comparten una misma identidad que finalmente se carnavaliza en una relación sexual que ambas deseaban. La impersonalidad de Betty halla su complementariedad en la galantería y en la sensualidad de Rita que, al mismo tiempo, ha perdido la memoria.

Esta ambivalencia presupone que ninguno de nosotros somos lo que expresa nuestra voluntad, sino que somos un complejo de personalidades que afloran instintivamente y no declaran nada en torno a una identidad formada y socializada. El *Hombre Elefante* explota también la recursividad de la otredad porque Merrick, a pesar de sus tumoraciones, es un ser que, predestinado a la condena de su estado físico y al rechazo, puede sobrevivir como un hombre digno; esa evidencia le valdrá de bien poco cuando reconoce que, tras alcanzar ese objetivo, no ha de esperar más que su propia muerte.

El suicidio celebra su dignidad, por primer vez, como hombre respetado y elogiado. Importa la trascendencia del momento, no su teleología. Por esta razón, desde el punto de vista de la recepción, el espectador también advierte que la catarsis de Lynch está en degustar el momento instintivo, no en esperar el cumplimiento de expectativas moralistas o filosóficas (LYNCH, 1998). El otro advierte en los personajes de Lynch del misterio que naufraga en cada una de las mentes que se concitan en la trama: el otro puede ser, no sólo un personaje real, sino un personaje soñado, un miedo instintivo que adquiere forma definitivamente.

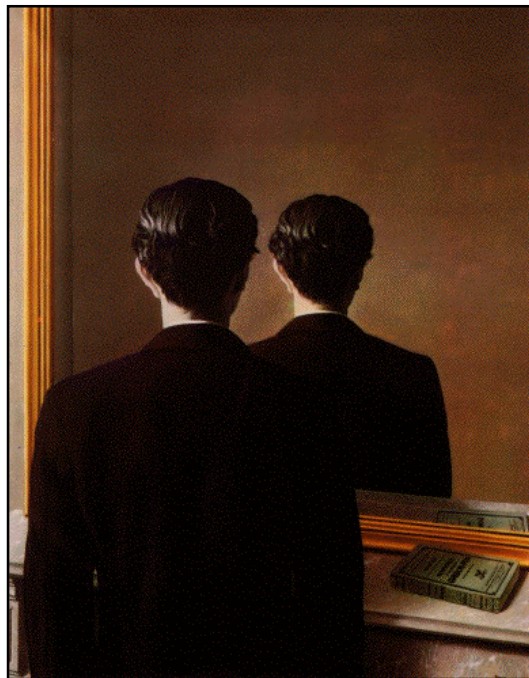
Sucedo, en *Mulholland*, que un muchacho, fruto de la ensoñación de Rita, presiente que un monstruo está al cabo de la calle; finalmente, ese miedo se cosifica acabando con la vida del joven. La intercomunicación estética-formal entre las películas es intencionada y algunos encuadres de seres mostrencos y tumefactos de *Twin Peaks* tienen su aparición en *Cabeza Borradora* y en *Mulholland* (BAYLON y MIGNOT, 1996: 158-159). La secuencia musical del solo de Isabella Rossellini en *Blue Velvet* se repite en *Cabeza Borradora* y en *Mulholland*, conteniendo, en todos los casos, la emotividad de los espectadores del club y también del propio receptor que ve la película.

Lo grotesco se adquiere a través de seres mostrencos que deambulan en los idilios, en las alucinaciones, en las ensoñaciones que perpetra la mente de los personajes: enanos, bufones, odaliscas, seres tumefactos irradian la imaginación versátil de los personajes que buscan, siguiendo la metáfora de Pirandello, su propio origen, su autoría, recóndita, en unos espacios donde cualquier pregunta asiste a su eco. En *Twin Peaks*, este recurso es frecuente porque activa un grado de esteticidad vanguardista, donde la forma prevalece sobre el fondo, persiguiendo, el propio Lynch, el extrañamiento del lector de esa imagen, de esa secuencia. Se adivina, entonces, que el sueño es la inflación de la realidad y que los límites entre lo perceptivo y lo soñado son cada vez más difusos (CHION, 2003). En *Eraserhead*, sin duda, estos límites son indistinguibles: el reducto de las habitaciones donde los personajes desarrollan su vida son cráteres de un mundo desconocido y escenarios de cabaret donde una mujer con la cara descarnada canta a un público inexistente. A veces, irrumpen personajes que actúan como corifeos de acciones futuras y trágicas que van a experimentar los protagonistas (J. L. VALENCIA, 2000). Sucede en *Mulholland*, cuando, en una cafetería, alguien conversa con un hombre sin nombre ni destino, intencionadamente, se le informa de que su miedo es real y que aquello que teme tiene la forma de un ser indescriptible que lo espera enseguida que salga por la puerta de la cafetería. El miedo se hace real y el corifeo desaparece, como la

prostituta que advierte a Henry de su soledad enfermiza y que, seguramente, lo inducirá a la locura.



Fotograma de *Mulholland Drive* (2001)



El Doble de R. Magritte

La sugestión: el cine de Lynch parte del hecho de que la vida del sujeto tiene un sentido ontológico puramente estético, no existe una teleología redentora en la existencia del sujeto. Lynch hace que esta indeterminación existencial sea operativa en una trama a partir del enfrentamiento de uno de los personajes con su otredad. La inclusión del ensoñamiento y la alucinación interpela al interlocutor para que descubra que la contingencia suplanta una realidad misteriosa y órfica que comprende la verdadera raigambre existencial del sujeto y que es su única *ratio essendi*, si merece la pena siquiera plantear esa disquisición. Porque la disquisición presupone la búsqueda de una respuesta que dote de socialización a los individuos, sin embargo, Lynch hace de la coyuntura, que actúa como valor indexical cultural, un mecanismo de esteticidad formal que nos adentra en una clase de metafísica, donde la esteticidad deviene como vía contemplativa y mixtificadora de cualquier preocupación existencial⁴.

La mismidad de las cosas prevalece sobre cualquier plan cifrado que diera un sentido unívoco a su filmografía. Esta detención de la mirada sobre las cosas obra intensamente en *Eraserhead*, donde el espectador asiste a un viaje por un planeta imaginario en la primera secuencia. Se observa en Lynch, especialmente, en esta película, situaciones escabrosas con las que el director parece gozar y desea provocar a su público: una criatura que agoniza sobre una mesa, la cabeza de Henry que cae al suelo y lo inunda de sangre u objetos inertes⁵ que, de pronto, comienzan a adquirir vida.

Refiriéndonos a este último aspecto, destáquese que ese detenimiento en la mismidad es lo que hace que, en la filmografía de Lynch, el lenguaje descriptivo predomina sobre el narrativo, porque la trama es secundaria, es la sugerencia o el polisemismo de la esteticidad de los encuadres y las secuencias lo que caracteriza

⁴ “Desde el punto de vista de la explicación estética, la pervivencia de lo inalterable y esencial intersubjetivo supera con mucho la mutación posible de lo aleatorio, que puede ser objeto de la manipulación inaugural de los receptores” (Cf. A. GARCÍA BERRIO, 1994: 291).

⁵ Para un estudio pormenorizado de los objetos, que constituyen los decorados, desde el punto de vista estético e histórico, Vid, BURDEK, 1994; FIELL, 2000.

cada una de sus películas: “Para ser un buen espectador de Lynch hay que aceptar este juego. Hay que aceptar que, puesto que la vida es ambigua, ningún buen artista puede pronunciarse unívocamente. Las sensaciones y las emociones son lo único cierto (pues lo experimentamos) y, aunque intangibles e inaprensibles por naturaleza, pueden retratarse, transmitirse y reproducirse a través de metáforas y ficciones [...] El protagonista de esa experiencia es un pulido adolescente que despierta a la vida, corre la cortina y, para el horror de todos, las cosas se le presentan tal y como son [...]” (Cf. A. HISPANO, 1998: 29).

Mulholland Drive describe la paradójica vida de dos mujeres antagónicas, desde el punto de vista psicológico, pero que hallan una razón para seguir sobreviviendo a través de la materialización del amor. Una atractiva mujer sufre un accidente de coche y pierde la memoria. Se refugia en la casa de Betty, una joven actriz que intenta abrirse camino. A partir de ese encuentro, las ensoñaciones de Rita que lucha por recuperar su pasado se confunden con una realidad de la que recela continuamente y que sólo sublima una incipiente atracción sexual por quien le ha dado asilo. En *Mulholland*, las analogías entre personajes y objetos son tan recurrentes que el efecto de sugestión y de indeterminación impregna cada una de las secuencias, del mismo modo que la plurivalencia significativa que encierra el orden macroestructural de su textura (DIJK, 1998). Aparentemente, creemos que esa indeterminación que la pérdida de memoria de Rita infunde en la primera secuencia, se solventará con el incremento significativo de la sucesión secuencial catafórica. Sin embargo, la univocidad significativa, isotópica, del texto fílmico, precisamente, radica en la indeterminación temática⁶ del orden secuencial.

⁶ “[...] todas las artes se orientan en la modernidad hacia su límite, pero con la expresa voluntad de traspasarlo, quieren llegar más allá de su palabra poética hasta liberar el espacio en blanco que la baña de ambigüedad y hasta anula sus sentidos, como ocurre en Mallarmé, intentan llegar más allá del sonido hasta dejar libre de la presencia del silencio, en el procedimiento compositivo de Webern y Cage o repliegan todo el juego cromático de la pintura en su fundamento sin fundamento, en ese blanco sobre blanco que constituye la aspiración liminar suprematista.” (Cf. F. CASTRO FLÓREZ, 1999: 143-145). Vid, CALABRESE, 1980: 3-27.

Por esta razón, la sugestión o el valor plurisignificativo de la esteticidad de Lynch agota todo el horizonte de expectativas y nos retrotrae a un discurso mítico donde la coyuntura convive con el orfismo del onirismo (A. GARCÍA BERRIO, 1994). El análisis semiótico descriptivo de este discurso establecerá las convergencias míticas, así como los mecanismos estético-descriptivos donde prolifera la indeterminación temática del cine de Lynch. La estética de la filmografía de Lynch no sólo está influida por los precedentes del cine negro o el neorrealismo, el flujo vanguardista y el expresionismo norteamericano que delata esas obsesiones lumínicas de los interiores, como las obras de Hooper, impregnan cada uno de los escenarios que construyen esa indeterminación temática (HENRY, 1983; IAMPOLSKI, 1996).



Fotograma de *Twin Peaks*

Esta indeterminación temática se sufraga con la persistencia obsesiva de insuflar secuencias descriptivas en el proceso remático de la película, siendo el componente estético el sustituto de las omisiones predicativas de los actores del discurso. Esa desconcertación, en un intento de aprehender el sentido específico del texto, es suplantado por una recurrente incorporación de microsecuencias descriptivas que alternan la focalización con el estatismo de las panorámicas o con el

dinamismo del *travelling* (DELEUZE, 1984; BORDWELL, 1985; AUMONT, 1990), alcanzando un valor plurisignificativo en la recreación de los contextos espaciales.



New York Movie de Edward Hooper

Existe, por tanto, una filiación entre esa búsqueda de lo indeterminado, desde la perspectiva de la recepción (SAID, 1983; GENETTE, 1989), y la descripción de pautas de conductas y la recreación estética en la fotografía de los espacios como símbolo de la búsqueda perpetua de la identidad por parte del individuo. Así, es esta arquitectura fílmica la que reconcilia lo indeterminado con la plurisignificación que esta cualidad estructural del cine de Lynch posibilita (ROCK, 1985).

Atendiendo a la organización macroestructural de *Mulholland Drive*, obsérvese que toda hilazón narrativa está supeditada a una libre interpretación de las secuencias, cuyos valores actanciales y mítico-temáticos se solapan y se cruzan inexorablemente, ampliando el margen de extensionalidad significativa que sólo la textura descriptiva de las secuencias permite entablar un diálogo ominoso al mismo tiempo que seductor con la retina del espectador (GAUDREAU, 1995). *Mulholland Drive* es el inicio a una ruptura con cualquier categorización intrínseca a la semiosis humana, pues las historias se interrelacionan y se distancian, al mismo

tiempo que irrumpen en los sueños de Rita como precognición o, quizá, asistimos a un auténtico proceso de reconstrucción de la realidad, programado desde la falacia de nuestros propios estímulos, si bien eso no significa que asistimos al orden remático de la propia contextualización temporal de las historias que se suceden (V. SÁNCHEZ BIOSCA, 1985).

La llave azul es la llave que inicia esa osmosis del sueño a la realidad impercederamente. Por eso, las historias de Rita y Betty, en un principio, son transacciones de la empatía psicológica entre las personas; se asiste a una búsqueda de la identidad de Rita, que, tras el accidente de coche, ha perdido la memoria. Esa búsqueda de la identidad rompe el discurso lineal al mismo tiempo que paralelo con otras historias para adentrarnos en un complejo sistema donde los actores y la predicactancialidad recursiva del discurso rompe con todos los precedentes. Es el dominio semántico-descriptivo el que infunde esta fragmentación temática de la historia y nos introduce en atmósferas simbólicas de valor plurisignificativo (METZ, 1979).

Son los espacios y la infusión de texturas simbólicas a partir de la música, la iluminación y la actitud conductual de los personajes, a través de los diálogos, lo que expresa, con gran efectividad estética, una indeterminación temática que tiene como prioridad el embelesamiento de nuestros sentidos frente a la completitud del sentido textual. Nuestro análisis incidirá no sólo en la composición de las texturas espaciales, sino que, desde el punto de vista de la recepción, se determinará la estructuración diegética a través de la hiperformalización del texto fílmico a partir de la sintagmación de componentes estético-formales tan diversos como el orden secuencial de los planos, perspectiva o iconografía⁷.

Si bien la simbolización de los espacios está determinada por la variedad tipológica de sistemas de adecuación descriptiva que afectan, de una perspectiva

⁷ Vid, METZ, 1972; 1973; BETTETINI, 1977; STEIMBERG, 1993; J. BARRETO, 1995.

semiótica, a enclaves de codificación pictórica o de la representación. La organización macroestructural de la película corresponde a la siguiente elaboración del orden secuencial de los espacios, pues, si bien el orden narrativo no se adscribe a la univocidad de la comprensión significativa del texto, siendo el simbolismo metapoético de los interiores y los exteriores donde hallamos ese complejo semiótico-narrativo que fragmenta la univocidad en interpretaciones heterogéneas, donde el discurso de lo narrativo es tan sólo una ruptura de cualquier ortodoxia interpretativa (A. PALAZÓN, 1998).

1. ACCIDENTE EN *MULHOLLAND DRIVE*.
2. SUEÑO SOBRE UN SUEÑO EN WINKIE'S CAFETERÍA.
3. ENCUENTRO EN EL APARTAMENTO DE LA TÍA DE BETTY.
4. ASESINATO EN EL BLOQUE.
5. AUTORREALIZACIÓN EN LOS INTERIORES.
6. EL CORIFEO LLAMA A LAS CONCIENCIAS.
7. CASTING DE BETTY.
8. IDENTIDAD EN D. SELLWING N° 12.
9. DESAZÓN ROMÁNTICA EN CLUB SILENCE.
10. REGRESO A OTROS MUNDOS.
11. EL CONFLICTO DE DIANE DESDE EL MUNDO PARALELO.
12. EL RETORNO DE LOS ESPACIOS.

La textura descriptiva cinematográfica se define a partir de la interrelación sémico funcional de diversos órdenes complejos de formalización técnico-discursiva que, desde su relevancia discursiva en los procesos de intensionalización, fijamos como enclaves formalizadores de lo objetual (N. A. MÍNGUEZ, 1998). Ya que la hiperformalización descriptiva plantea, en el discurso fílmico, una detención de la narratividad para introducirnos en un nuevo proceso diegético intemporal que es el que afecta al estatismo focalizado del dominio descriptivo. El tiempo circula siempre a lo largo de una película, sin embargo, la detención en el detallismo objetual o en procesos conductuales, que responden a estímulos externos, irradia

una sensación de estatismo, ya que si bien no se suprime el orden remático-narrativo, sí que están siendo enfatizados aquellos rasgos o comportamientos, u objetos incluso que denotan una función fática representativa a quien asiste a la reproducción de película. Diferenciaremos entre los enclaves de formalización objetual y la función pragmático-estética que estos sistemas de hiperformalización representan en la sintagmación secuencial mítico-temática (J. PÉREZ, 1998).

6.3. SISTEMAS DE HIPERFORMALIZACIÓN OBJETUAL:

6.3.1. Iconografía.

Se trata de la formalización objetual a través de pantalla de aquellos valores actanciales y objetuales que son percibidos por el receptor. Junto a esta formalización que posibilita la aprehensión de las imágenes (R. CARMONA, 2000: 105-106), se añade, en el caso que nos ocupa, fases de transcripción icónica donde se perciben imágenes borrosas para verificar como se enfatiza después de que Rita descubre la llave azul en el Club Silence el transvase del orden contingente a otros mundos posibles donde se conmutan los roles actanciales de los personajes. La iconografía de composición de los encuadres no escapa a la contextualización de los interiores, especialmente, cuando el angular incide en (MP11) en el desorden de platos del fregador que subraya el carácter depresivo de Diane que mira por la ventana con desesperación⁸. Del mismo modo, una contextualización compositiva prototípica es la que contemplamos en MP9: toda la acción en el Club Silence se produce en un escenario iluminado por un cenital blanco que ilumina un micrófono y a los distintos artistas que realizan sus actuaciones. Toda la iconografía contextualiza la diversidad de espacios que, continuamente, Lynch explota poéticamente, siendo la descripción iconográfica composiciones de elementos

⁸ Vid, L. MONTIEL, 1998: 72-76.

cotidianos con la complejidad psicológica de los personajes lo que infunde una antagonía entre lo real y lo irracional (C. CASTILLA DEL PINO, 2001: 51-56).

6.3.2. Fotografía.

La preeminencia de los estímulos visuales a la hora de aprehender el texto fílmico incorpora la complejidad sistemática de la actualización sintagmática, no sólo de la iconografía, sino también de la perspectiva, la planificación y la iluminación: estos órdenes semióticos de composición hipervalorizadora se invierten en la creación de la sucesión de imágenes como principal núcleo sémico intensional dentro del proceso de recepción (BUSCEMA, 1979).

Como prototipo textual, cualquier película presenta un despliegue de objetos sobre la pantalla que adquiere una dimensión narrativa específica según **la perspectiva**: homodiegética o heterodiegética. En el caso de *Mulholland Drive*, predomina la perspectiva heterodiegética, pues se nos narra una diversidad de historias cuya fragmentación, solapamiento o sutura con otras que aparecerán en el curso de la proyección sólo es factible desde la omnisciencia de un narrador (ROTHAM, 1975: 45-50). Sin embargo, para añadir dinamismo narrativo a la proyección objetual y predicatival se añade, en algunos momentos, de las secuencias, momentos de narración homodiegética, posibilitando que los ojos del espectador sean, además, la visión del actor discursivo. Se añade, no sólo dinamismo funcional que otorga complejidad estructural y mayor placer estético por el juego de las alternancias, sino que también, en ese juego de las alternancias, la narración homodiegética presta mayor objetividad a la percepción de lo objetual, ya que evidenciamos la contingencia desde la identidad de otro sujeto, en este caso, los actores discursivos: se favorece la verosimilitud del relato y se intensifica una tendencia activa de participación por parte del receptor en el rastreo de estímulos almacenados en la iconografía de los encuadres (PANOFSKY, 1973).

La planificación se constituye como una delimitación contextual del espacio según la relevancia temática del discurso en un determinado momento de su proyección sintagmática, siendo pertinente señalar que cualquier selección del espacio que delimita cada taxema fílmico (R. CARMONA, 2000: 94-96), como es el plano, implica que el receptor, según las convenciones del propio género, complete las carencias que, por limitaciones del formato, expresa esa acotación espacial donde se incluye toda iconografía fílmica.

Destaquemos en *Mulholland Drive* la sistematicidad operativa de una dinámica de planos que, en términos de tamaño, presenta una determinada focalización del objeto ilocutivo más relevante (GENETTE, 1998: 50-54): destaca, especialmente, la reproducción de **planos medios** donde se focaliza recurrentemente a Rita y Betty como actores axiológicos fundamentales de la proyección sintagmática fílmica como se observa en MP2 y MP3. Ese plano medio que consiste en que la figura ocupa el encuadre desde las rodillas hacia arriba interviene en *Mulholland*, precisamente, para resaltar la sensualidad iconográfica de los cuerpos femeninos (PICARD, 1990: 115-131). Las secuencias en Winkie's Cafetería, tanto de Betty y Rita, como de los dos jóvenes que conversan sobre un sueño, recurren a este plano donde hay, además, una apertura de angular que nos permite ubicar a los actores en la dinámica espacio-temporal de los contextos, relajando la tensión emocional en el receptor a través de la plenitud intensional informativa que procura la perfecta focalización de los actores dentro de los espacios (LOTMAN, 1996). Seduce la mirada las panorámicas nocturnas de la ciudad de Hollywood para contextualizar la acción y como valor macrodeíctico (DIJK, 1996) que orienta al receptor en la comprensión del sentido textual, como se observa en MP1 y MP2.

La alternancia de planos enriquece el dinamismo narrativo secuencial de la película, siendo relevante el plano americano, donde se focaliza cada uno de los personajes individualmente, especialmente, cuando se hallan en el núcleo del

conflicto⁹. Se amplía el angular y el derredor parece succionarlos, aniquilando su identidad que es precisamente lo que persiguen¹⁰. Rita, tras sufrir el accidente de tráfico, se ve supeditado a una inexorable búsqueda de su pasado: su desintegración personal y afectiva en un nuevo espacio se contempla desde el plano americano, quedando atrás alcobas, escenarios y el propio curso temporal de una ciudad que no cesa de moverse.

En esa búsqueda de las identidades, los **primeros planos**, donde el encuadre incluye una vista cercana del rostro de los actores, se acciona, a lo largo del film, especialmente en MP3 y MP11, para revelar la extraña paradoja de unos personajes que pertenecen a un pasado convulso y que se desesperan ante la incertidumbre de los acontecimientos venideros, como el propio receptor, que no comprende la razón de esa hilazón entre realidad y sueño o entre lo real y un viaje a otras posibilidades de mundo. Las focalizaciones en los rostros enfatizan esa analogía entre la perversión de la amnesia, en el caso de Rita, y un rostro que muestra su exasperación ante la insatisfacción de la coyuntura.



⁹ Vid, EHRENZWEIG, 1976.

¹⁰ Sin duda, esta búsqueda de las identidades sociales es un efecto simbólico de la laberíntica encrucijada de información y desinformación que arrostra el propio sujeto: “Así, ofrece nuevos caminos a la elipsis y el ensimismamiento como resultado, quizás, de una sociedad que encuentra difícil el verdadero diálogo entre sus partes, [...] Son obras que devienen recintos cerrados para la existencia, el arte, la naturaleza, la acción y el recuerdo, que reflejan los límites visibles o invisibles del espacio y del tiempo como líneas entrecruzadas o rejas tras el paisaje [...]”. (Cf. W. NAVARRO FERNÁNDEZ, 1999: 23) .

En MP7, la desesperada llamada del joven director de cine, Adam, realza en la proxémica de su rostro la humillación de quien hasta hace unos días lo tenía todo y, ahora, una decisión injustificada acaba con su futuro prometedor. El adentramiento en los otros mundos paralelos a los que se sigue hasta MP7, está marcado por la convulsión anímica de Diane y Rita, reflejada en primerísimos planos: un encuadre centrado en una cercanía mayor al campo de visualización del primer plano. Las miradas de odio y desazón entre Diane y Camila, en MP11, focalizan la parte superior del rostro, donde la retina del receptor se detiene en la dilatación de las pupilas de cada uno de los actores de la secuencia, en una extraña vibración de párpados que desemboca en un llanto silencioso; este primerísimo plano permite una comunicación estrechísima entre receptor y actor de la secuencia, siendo factible un proceso de empatía que subordina la desazón expresada en el texto fílmico a otra que desertará a partir de ese estímulo sensorial.

No escapa a este proceso de hiperformalización fílmica el **plano-secuencia** que indica un proceso de rastreo o de revisión en un mismo encuadre de diversos objetos o comportamientos que los personajes expresan a lo largo de la duración de ese plano. Representativo es el inicio del film, donde un único plano general sitúa un coche en mitad de una desierta carretera; la noche se cierne sobre ese vehículo que deambula sin rumbo fijo, al menos, para el receptor; hay alternancia de planos, pero la secuencia registra un mismo encuadre que sólo se modifica con la tipografía de los títulos de crédito: “El plano secuencia supone, de hecho, una reformulación sofisticada de los sistemas de representación anteriores a la constitución del sistema narrativo clásico, al descomponerse el proscenio teatral, con el añadido nada despreciable de la potencial movilidad de la cámara” (Cf. R. CARMONA, 2000:97).

Este plano secuencia es recursivo en tres momentos de la progresión remático-fílmica; en primer lugar, el que da inicio al conflicto interior de Rita, el coche que avanza bajo la noche y sufre inesperadamente un accidente del que sólo sobrevive ella (MP1); su malestar físico la conduce a un sueño que sucede en la

Cafetería Winkie donde un hombre teme que una repetida pesadilla acabe convirtiéndose en realidad. En este segundo caso, un plano secuencia acompaña al personaje que, para mitigar su temor, decide invadir el espacio simbólico que aparece en su sueño: una esquina en una barriada pegada a la cafetería (MP2).

Por último, la aparición del cuerpo putrefacto de Diane sobre una cama sitúa un encuadre en el que Betty y Rita avanzan hasta el centro del encuadre y desaparecen por el execrable rostro que presenta la muchacha sobre la cama. El plano secuencia representa en *Mulholland* una aproximación tendenciosa a la reformulación de un conflicto interior tanto en los personajes como en los actores, pues, en los tres casos, desconocemos el origen de la tragedia o su justificación (MP8). Esta progresión descriptiva de la iconografía de los encuadres remite a las connotaciones míticas de quien busca fervientemente su identidad y halla su propia muerte: esta telemaquía a encontrarnos con el otro desemboca en la indeterminación que tanto caracteriza la filmografía de Lynch. A veces, los encuadres fijos donde la iconografía de los elementos está definida presentan ligeros movimientos de acercamiento a los personajes y a los objetos, siendo factible el acompasamiento del movimiento con la nostalgia melódica de Badalamenti¹¹.

Es significativo, ya trasladados a ese complejo sistema de las posibilidades de mundo, la revisión que el angular realiza de los objetos que ahora acompañan la desaliñada y desoladora vida de Diane que zozobra en la iniquidad de sus propios celos hacia Camila. Todo proceso de planificación se justifica desde la intencionalidad estética de crear una empatía o filiación sensorial entre la desazón de los actores y los receptores. La recurrencia descriptiva a este complejo sistema de planificación y perspectivas tiende a favorecer la supresión de esa cohibida existencia que representa el propio imaginario poético actualizado en el discurso fílmico, cuando reconocemos que la contingencia siempre suprime todas las posibilidades miméticas y significativas de cualquier discurso poético. En ese intento

¹¹ Vid, ALTMAN, 1987.

de escisión de ficción e inefabilidad la proteica recursividad descriptiva tiende a restaurar esos lazos de comunión entre hombre y otredad.

Los movimientos de cámara intervienen como procesos de adecuación déictica cuando la detención a través del zoom o el travelling contextualizan dentro del marco de la pantalla determinadas focalizaciones que han de tener un valor axiológico en las relaciones predicativas de los actores (BAUDRY, 1975). Destaquemos el **travelling** como proceso de lectura compositiva de los diferentes contextos que ubican las secuencias narrativas, siendo un dispositivo semiótico-descriptivo que, además de añadir ese incremento intensional déictico de concreción de un objeto o una situación dentro de un encuadre, también representa un proceso de acomodación sensorial al receptor pues le facilita, en pocos segundos, una identificación de los actores y de la información contextual que se intercambia en las situaciones. Es interesante, la recreación que en MP11 se elabora dentro del film, cuando Camila observa por la ventanilla del taxi una ciudad sobre la que anochece o amanece; no lo sabemos.

Sin embargo, el **travelling** subraya un rasgo temático isotópico recurrente en el ánimo de los personajes y que es compartido con los espacios: la soledad. Esa sensación frustrada de soledad alrededor es la que invade la retina de Camila y la del propio espectador; estímulo que contrasta con los travelling del vecindario de la tía de Betty donde hay un acercamiento progresivo y ralentizado del angular hacia las balconadas invadidas por la hiedra, (MP2): travelling que se alterna con primeros planos del rostro de Betty que, ahora, irradia felicidad. El travelling facilita la inferencia de un objeto y permite economizar las distancias entre receptor y núcleo de la focalización o entre personajes y objetos iconográficos que se ubican en el encuadre. Un movimiento de cámara que se desplaza horizontalmente en cualquier dirección posibilita que la comprensión de la información elimine aquellos otros rasgos formales contextualizadores para conducirnos al verdadero motivo o relator de la secuencia.

En MP2, un plano secuencia relata la expresividad claustrofóbica del joven de la cafetería, obsesionado por su pesadilla, y nos acerca progresivamente a una esquina donde repentinamente se asomará un ser monstruoso que ocasionará el desfallecimiento del muchacho. No hay **barridos** de cámara en la textura fílmica, el director opta por la ruptura inminente de las secuencias, como se observa en MP6, cuando nos introduce en otros mundos paralelos: el barrido comporta una elipsis en un momento secuencial intermedio entre la nitidez del inicio del travelling y su final. Puesto que la detención estética en la recreación onírica de los espacios es lo que se persigue desde el punto de vista de la recepción; el travelling a través de raíles fijos o mano o sobre un soporte con ruedas (dolly) incita a una recreación progresiva y ralentizadora de la tensión emocional que acumulan los personajes en sus conflictos dentro y fuera de los espacios oníricos, siendo probable una transferencia de esta seducción por el simbolismo de los espacios a la mayor parte de los espectadores.

Del mismo modo, no es rentable para lograra ese efecto estético la frecuencia de picados o contrapicados que reducen, en el último caso, el angular para focalizar con énfasis un valor actancial de la secuencia, cuando en *Mulholland* se pretende esa filiación o simbiosis plena entre sujeto y espacio. El uso del picado se advierte muy pocas veces, tan sólo para abrir el angular y aumentar el campo de visión del espectador, en definitiva, para incluir más objetos dentro del encuadre. Se sigue así que, en MP3, cuando Adam se dispone a romper el coche de los Castiglione, el picado abre el encuadre para incluir en el campo de visión todo el vehículo; objeto actancial que sirve como núcleo sémico de predicatividad a la acción del actante Adam. El picado supone una visión voluble desde una altura determinada que solapa algunos rasgos detallistas de los objetos pero incluye más elementos circundantes que, en el montaje de la película, se consideran prioritarios para la grabación de una secuencia.

El **contrapicado**, sin embargo, abre un gran angular desde una posición horizontal inferior reduciendo la proyección espacial de la parte superior del

encuadre y ampliando la parte inferior, deformando así la realidad objetual con una intención focalizadora o meramente estética. Su ausencia implica una claridad expositiva en la grabación de sujetos y espacios que se detiene más en el valor estético de la luminosidad y el cromatismo, antes que en la deformación de la distribución espacial de la materia (ROSSOTTI, 1983; DONDIS, 1997). De hecho, la planificación de *Mulholland* se caracteriza por el predominio del plano americano, primer plano y la descompresión de las panorámicas que infunden cierta relajación después de los interiores que incluyen las secuencias.



Los encuadres tan recurrentes en la planificación de las secuencias cinematográficas pergeñan una puesta en relación entre el observador y los objetos figurativos que intervienen en la programación narrativa. Como hemos corroborado anteriormente, el encuadre parte de una convención que limita las posibilidades mimético-significativas de la obra con la propia realidad (G. ORTIZ, 1992; MULLET, 1995; WONG, 1995). Por razones técnico-espaciales, ninguna película es capaz de incluir las dimensiones del mundo circundante en su proyección; el encuadre estratifica y selecciona aquellos rasgos espaciales y contextuales relevantes para las dimensiones del marco de la pantalla¹². Es significativo que la mayor parte

¹² Para un estudio del montaje cinematográfico, *vid.* VILLAIN, 1994; BORDWELL, 1996; CARRIÈRE, 1997; M. C. FERNÁNDEZ, 1997.

de los encuadres que figuran en la película de Lynch busquen esa armonía simétrica entre los objetos y los propios espacios; una armonía estético-formal que impide esa tensión entre lo uniforme y lo disforme, más bien hallamos una pulcritud en la decoración de los interiores que expresa la vivacidad juvenil de Betty con un apartamento luminoso, colorista y ordenado, frente al que hallamos en MP11, donde Betty, ahora Diane, muestra un desequilibrio emocional, que también está formalizado en la decoración de los interiores; la zafiedad de los muros desconchados o el abandono de la vajilla en el fregador empatizan con su estado alicaído y unos ojos inyectados en sangre que continuamente focaliza el angular (KAWADE, 1984; A. GARAU, 1986; KUPERS, 1992).

La planificación, por tanto, refiere una estructuración de la progresión remática que caracteriza la intensionalización sémica de los enunciados (AUMONT, 1985; BURCH, 1985). La variedad tipológica de planos refuerza el objetivismo de los actores y sus espacios, destacando que la textura descriptiva, como seducción estética iconográfica, es iterativa en *Mulholland*, pues, frente a su función fáctica e indicial, la poeticidad simbólica de los espacios. A través del dinamismo de la planificación, se enfatiza esa búsqueda de la relajación emocional y, a partir de MP7, de una tensión progresiva que determina el mutismo de los diálogos y la enfebrecida ansiedad que expresando todos los ambientes (BARTHES, 2001: 35-45).

6.3.3. Iluminación y cromatismo.

Si la planificación estructural del relato cinematográfico es básica para la comprensión del sentido, establecemos que, en *Mulholland*, la tipología de texturas lumínicas¹³ permite la adecuación de esa relajación emocional inicial que expresan los interiores y exteriores, así como la conflagración de los actores, a partir de la inclusión en los mundos paralelos, donde la luz permite entregarnos a esa seducción

¹³ Vid, JULESZ, 1975.

del conflicto interpersonal (C. CASTILLA DEL PINO, 2001: 155-176). Diane y Camila ya no son amantes. La luz no sólo se limita a hacer visibles los elementos que aparecen en el encuadre, sino que, en el caso de la cinematografía de Lynch, se constituye como un código autónomo a la vez que interdependiente de la formalización remática del relato. La luz que se emplea para el cine de televisión o en el cine naturalista abarca esa primera función deíctica, reduciéndose su capacidad simbólica exclusivamente a los momentos de tensión nocturna, por ejemplo.

Sin embargo, cinematografías más complejas revelan la polifuncionalidad de un sistema de texturas que tiene un efecto pragmático-persuasivo en la retina del espectador (BARTHES, 2001: 30-31). La variedad de estímulos que proporciona toda variedad lumínica influye en el éxito de la comprensión del relato y en el logro de esa finalidad estética que persigue todo montaje cinematográfico (CHATMAN, 1990; J. GARCÍA JIMÉNEZ, 1993).

En *Mullbolland*, hallamos diversas texturas que influyen en el modo perceptivo del relato por parte del espectador, creando expectativas imaginarias y oníricas que relajan esa tensión conflictiva que hallamos en MP8, dotando, además, a los espacios de su simbolismo artificial, de su naturaleza aleatoria dentro de todas las posibilidades de realidad. La **luz ambiental**, que se incorpora en todas las grabaciones fílmicas, indica la distribución espacial de los objetos y los actores, siendo la iluminación básica de los exteriores donde la luz artificial refuerza la luz natural de los espacios, obteniendo una claridad expositiva en la continuación del relato.

Otra textura lumínica es la **reflexión difusa** que ilumina parcialmente las superficies de los objetos: el rayo incidente se refleja en todas las direcciones del hemisferio superior, con intensidades circunscritas en una circunferencia tangente al punto de impacto, lo que supone una luminancia (intensidad por unidad de superficie) igual en todas las direcciones del hemisferio superior. Sin embargo, existe

una pérdida de intensidad en el resto del área de extensión espacial del objeto; nótese, además, que, en *Mulholland*, las secuencias que transcurren en interiores matizan todas las texturas espaciales para infundir la relajación onírica que se transmite a través de estímulos sensoriales a la retina del receptor (PEZELLA, 1998: 25-29). Obsérvese la distribución espacial de los objetos por el cuarto de MP11; las sombras matizan la uniformidad espacial de los objetos, creándose a través de la dispersión lumínica, áreas de tonalidad baja de luz que facilitan ese componente misterioso que rodea el conflicto de los personajes. Del mismo modo, la distribución lumínica de la iconografía en MP2 cuando Rita llega al apartamento de Betty focaliza la acción de la mujer frente al aislamiento parcial que la luz mínima establece en los objetos circundantes, dotando a la escena de una atractiva sedación que acompaña el ritmo lento y prolongado de los pasos de Rita.

La reflexión difusa se relaciona con la atenuación de luz que provoca, en muchos casos, una detención de la mirada en el objeto más iluminado y un aislamiento parcial o completo del resto de objetos. En *Mulholland*, existe ese aislamiento pleno creando extensiones de luz persistentes frente a otras lagunas que crean un vacío en la pantalla creando así un fuerte contraste entre el espacio que dominan los personajes y otras extensiones que se dan en los encuadres que nos introducen en la incertidumbre¹⁴.

Otro juego dinámico de luminosidad es el que afecta a la reflexión especular, al juego de doble imágenes, donde se fragmenta la identidad del individuo. La creación de universos paralelos en *Mulholland* conduce a una pérdida de la identidad personal, a la repetición de identidades, como se observa en MP2 cuando Rita inventa su nombre a partir del póster de Gilda que se refleja en la lente del espejo.

¹⁴ Hallamos, pues, con toda esta clase de efectos lumínicos un acercamiento del cine de Lynch al propio performance que se realiza arriba de un escenario, donde el juego de luces implica un efecto disuasorio o hipnótico en el receptor, *Vid.* G. GÓMEZ PEÑA, 1998: 30-32.



Del mismo modo, hallamos la reduplicación de planos donde la tibieza de la luz subraya esa debilidad del ánimo de Betty (MP12). En la sistémica compleja de texturas lumínicas, destaquemos la ausencia de luces que comprende el perímetro de las figuras en los primeros planos, focalizando en el campo de visión el actor de la secuencia y anulando cualquier interacción con el espacio, pues se persigue la concentración máxima del espectador en actor focalizado. La ausencia de luminosidad en el perímetro del actor focalizado enfatiza esa frialdad sensitiva que produce la tensión emocional de los conflictos, cuando asistimos, en la diversidad de historias, a una crónica de la indeterminación.

La frecuencia de sombreado en los interiores diurnos y nocturnos opera en función de la siniestralidad de algunos momentos, cuando Betty y Rita encuentran el cuerpo putrefacto de Diane (MP5); en otras ocasiones la entrevista de Adam y el vaquero en el rancho durante la noche pervierte la plenitud de luz, condicionando la actitud misteriosa de la información intercambiada. Esa perversión gozosa de la luz a través de las sombras expresa, por un lado, una intimidad sosegada para las amantes y, por otro lado, la luz también es el condicionante contextual que permite la visualización del desfallecimiento del joven que confiesa su pesadilla en la cafetería.

Esa textura lumínica que reduce la luz se denomina **Modelo de Warm**, dotando de calor y sosiego a las diferentes escenas de la secuencia¹⁵; en esa recreación sensorial de relajación y conversión al amor entre Rita y Betty se expresa a través del cromatismo de los objetos, a través del maquillaje que enjuga los rostros y dinamiza la gestualidad. No obstante, la reducción de luminosidad no afecta a la claridad expositiva cuando la variedad cromática de rojos y azules implementa la inferencia de los objetos y los actores (DONDIS, 1997: 19-23). Esa búsqueda del cromatismo irradia luz por sí mismo y enfatiza la conciliación afectiva hasta MP7 entre Rita y Betty al mismo tiempo que completa esa seducción plena que Lynch persigue a través de la iconografía fotográfica de los encuadres.



Los tonos azulados de la ropa de Betty, a lo largo del film, connotan espontaneidad, levedad y sencillez en el carácter, frente a la adustez de los tonos ocre frente al rojo intenso que visten a Rita, dotándola de madurez y sobriedad en el carácter (GROUPE μ , 1993: 305-306). Este dominio cromático persiste a partir de la inmersión en las otras posibilidades de mundo donde el amor de Diane y Camila es irrecuperable; persiste la idoneidad del azul para designar la antesala de la madurez, la anulación de la madurez y la exasperación de quien no acepta la renuncia al amor de Camila. La suntuosidad de los vestidos de Camila, como estrella

¹⁵ Vid, BECK, 1975: 62-74.

de la noche, durante la fiesta (MP9), subraya la elegancia notable de quien está acostumbrada al agasajo y a la levedad del amor duradero.

6.3.4. Sonido.

Al igual que el resto de códigos, el sonido contribuye a la perfecta adecuación de los actores y el resto de la iconografía al espacio (PANOFSKY, 1989), además de vehicular la intensionalización del sentido a lo largo del relato. Destaquemos el sonido diegético como fuente de sonido, relacionada con algunos de los elementos presentes en lo representado, y sonido no diegético cuando la fuente no tiene nada que ver con los elementos de lo representado. En la filmografía de Lynch, la recurrencia al uso del sonido no diegético es tan importantes como el sonido que permite la inferencia de los estímulos auditivos.

En el primer caso, las perturbaciones sonoras, las cacofonías ambientales de algunas estridencias están fundadas en ese hálito de misterio, extrañeza, distorsión y fragmentación del sentido y la identidad que caracteriza a *Mulholland*. La mayor parte son sonidos off o fuera de campo; desconocemos el origen de esa expansión sonora, pero reconocemos que es propicia en el contexto espacio-temporal que se nos perfila en el encuadre. La aparición del inválido en el ampuloso sótano está acompañada de un ruido sordo, que connota peyorativamente las intenciones de este mafioso que pretende controlar el reparto de la película de Adam. Del mismo modo, la introducción del vaquero en un plano general a partir de MP9 se acompaña con un sonido estridente, lejano que resulta incómodo en la continuidad del resalto, pero nos advierte de la profundidad de las advertencias hechas a Adam.

Del mismo modo, la vertiginosa sucesión de calles que acompaña a Diane cuando ésta mira por la ventanilla no escapa a una música himnica y preconizadora. En esa búsqueda de la seducción hipnótica de los espacios, el sonido no puede

quedarse atrás y con las estridencias compite la música de Badalamenti; melodías suspendidas en el tiempo, que nos sedan y logran que el espectador entienda que cada encuadre, cada plano, no es fruto del azar, sino que está hilvanado con la ralentización de las melodías¹⁶: la razón de ese quietismo de las escenas y de la lentitud de algunos personajes encuentra su razón de ser también en la nostalgia de la música que se diluye en cada secuencia (BRYAN, 1996; V. SÁNCHEZ-BIOSCA, 1996).

La predominancia de la textura descriptiva enlaza con la frecuencia de sonidos no diegéticos frente a la escasez de sonidos viculados a la comunicación interpersonal. La textura narrativa necesita de la sucesión dialógica para introducir nuevos esquemas predicactanciales de acción lineal o ramificada, sin embargo, en *Mulholland*, es notorio que hay una elipsis de ese avance narrativo: los diálogos son secuencias mínimas de intercambio de información que, en muchos casos, se nos revela como innovadora y nunca conocemos su intencionalidad o simplemente realizan una función fática o indexical. Las melodías de Badalamenti, los chirridos, la insonorización, como en MP3, resulta más evocadora y polisignificativa que los diálogos expresados por los propios personajes. El jadeo vibrante de la masturbación convulsa de Diane en MP11 evidencia, además, la distancia emocional entre las protagonistas.

6.4. MONTAJE DE LA HIPERFORMALIZACIÓN FUNCIONAL DESCRIPTIVA.

Tras el análisis de los elementos de hiperformalización descriptiva, explicamos su rentabilidad funcional en la ejecución de montaje de las diferentes secuencias. A partir de este punto, comenzaremos con una revisión macroproposicional de la estructura organizativa del contenido fílmico (J. J.

¹⁶ Vid, NISBERT, 1974; LEIPP, 1977; GLYN, 1984; CHION, 1990.

GARCÍA-NOBLEJAS, 1982; V. SÁNCHEZ BIOSCA, 1991). Destaquemos aquellos formantes de hiperformalización funcional descriptiva que comprende la génesis del relato. *Mulholland* se atiene a las características estético-formales del montaje alternado o cross-cutting pues concede a la cámara una libertad narrativa que anula la existencia simultánea de las acciones, si bien éstas se presentan sucesivamente, pero desconocemos su incardinación y su convergencia, incluso no sabemos si responden al mismo eje temporal o a estadios sincrónicos comunes. Esta manera de presentar los acontecimientos nos induce al retraimiento del valor estético de la iconografía y la planificación, y a abandonarnos a esa superposición de historias que se van entrelazando o alejando (C. PEÑA-ARDID, 1992): el espectador tiende a considerar la sucesión de imágenes como sucesos diegéticamente simultáneos, aunque no lo sabemos, y alejados del espacio (SEGER, 1991).

MP 1. ACCIDENTE EN *MULHOLLAND DRIVE*.

La película se abre con un foxtrot donde los actores de la secuencia se superponen simultáneamente. Esta introducción dinámica sirve como transgresión a la siguiente secuencia donde la siniestralidad del accidente se acompasa con la frialdad de una melodía tediosa, minimalista¹⁷ y la focalización de un coche oscuro que se abre paso en la oscuridad de la noche. La primera secuencia se centra en esa consustanciación entre espectador y vehículo que, como un navío fantasmal, se pierde en la vastedad de un paisaje lóbrego. Un zoom nos acerca a un cartel direccional donde se lee *Mulholland Drive*: el título de la película coincide con una dirección de la ciudad más prestigiosa de Florida, Hollywood.

Todos estos recursos de focalización a través de los planos generales, que se suceden desde diversos ángulos, así como el zoom del cartel direccional ubican en un contexto espacio-temporal quasi-indeterminado al receptor que percibe en la música el silencio hosco de una nocturnidad inquieta y muy pronto alarmante. Se

sucedan diversos planos generales de la ciudad, donde la belleza del cromatismo de las luces reaviva esa pérdida del sujeto en la vastedad de la noche (J. L. RAMÍREZ, 1999). Hollywood se aprehende como una ciudad fantasma donde la única turbación es un automóvil que circula lentamente por una carretera colindante. De este modo, toda la planificación es una descripción contextual con una función indexical básica de reubicación del espectador, al mismo tiempo que se percibe la esteticidad polisignificativa de las panorámicas como seducción constante a lo largo del relato (PASQUALINI, 1998: 182).

Un primer plano de Rita, en el interior del coche, advierte de la belleza de un rostro del que no sabemos nada, permanece en silencio hilvanado ese mutismo con el sosiego de la noche. Existe una alternancia entre planos generales del vehículo según un narrador heterodiegético, frente a la visión homodiegética que, presumiblemente, a través de los ojos de Rita, el espectador percibe desde el interior del vehículo aprehendiendo la zona iluminada por los faros que transcurre por una carretera completamente abandonada. Esta detención en los detalles mínimos y la compenetración de la música¹⁸ advierten del énfasis estético-comunicativo que el imaginario de Lynch perpetra a través del silencio de las imágenes y la sobriedad de la iconografía (SEBEOK, 1976: 1427-1456).

Esta secuencia, donde el vehículo sigue moviéndose en el abismo, se tensa cuando uno de los conductores amenaza a Rita, tras detenerse el coche. Cuando se empieza a entablar un diálogo entre Rita y sus acompañantes, un plano general de la carretera nos advierte de la llegada de dos coches a una velocidad vertiginosa; un choque contra el vehículo donde se encuentra Rita rompe ese diálogo. Un fondo negro abre un angular en el que contemplamos la salida de Rita del coche, completamente destrozado. Ahora camina hacia la ciudad; un travelling nos describe ese trashumar por veredas y veneros teniendo como panorámica de fondo la ciudad de Hollywood a la que Rita, presumiblemente, insiste en cercarse.

¹⁷ Para un estudio del minimalismo musical, *vid.* J. BARCALA, 1998: 17-19.

¹⁸ *Vid.* CHION, 1982; 1985; 1990; 1992.

La recreación, a través de planos generales, de escenas cotidianas en la noche, como una pareja de novios que se acompaña por una calle residencial se nos presenta, homodiegeticamente, a través de los ojos de Rita. La búsqueda de un asidero para ocultarse es el objeto principal de ese trashumar por las urbanizaciones que lindan con la montaña. La textura descriptiva abre la espacialización en la que se ubican los actores acotando el espacio tópico que es el propio abismo de la ciudad nocturna en un espacio heterotópico, cuando Rita halla por fin un lugar para resguardarse (GREIMAS, 1989). Las detenciones de los primeros planos en la proxémica de sorpresa y asombro en el rostro de Betty preludian esa huida de la identidad hacia un abismo, donde la fragmentación de mundos disgrega todavía más la univocidad de esa búsqueda. La heterotopía se nos presenta con un zoom que se aleja progresivamente del tablero de una mesa, debajo de la que se encuentra el cuerpo encogido de Rita que palpita aceleradamente. La focalización de la mesa y el rostro de Rita nos introduce en una nueva secuencia macroproposicional en la que al espectador se le ha iniciado en la competencia de las incertidumbres.

MP2. SUEÑO SOBRE UN SUEÑO EN WINKIE'S CAFETERÍA.

La planificación estructural de las secuencias formaliza la organización macroestructural del relato, así como la inferencia del contenido semántico-intensional que expresa la rematización potencial del discurso fílmico. La segunda macroproposición la componen varias secuencias que inicia, presuponemos, el sueño de Betty que cae rendida en la cama del apartamento que acaba de usurpar.

La complejidad de la dinámica de la planificación expresa una distribución secuencial de la información prototípica que se adecua a nuestra competencia comprensiva. La relación de hechos y el hipnotismo de las focalizaciones objetuales dispone de una planificación específica que, en el caso de *Mulholland*, obedece a una interacción de primeros planos, planos americanos y planos secuencia que intervienen en la progresión de un relato dentro de otro relato, que es la propia

película; este microrrelato es la impresión de una pesadilla que, al mismo tiempo, que es transferida al espectador, va sucediendo lentamente, simultáneamente. Expresamos a continuación toda la distribución lógico-formal de la planificación que se presenta en la primera secuencia de esta segunda macroproposición¹⁹:

Plano 1: Focalización de un letrero abigarrado de la *Winkies Sunset Blvd*; categorización nominal de la cafetería donde se inicia la acción de esta secuencia.

Plano 2: Primer plano de un rostro joven, sudoroso, con notables muestras de ansiedad a la hora de articular las palabras. Inicia su relato, mientras, en la cafetería, el trasiego de los clientes normativiza la eclosión de la irrealidad de una pesadilla.

Plano 3: Primer plano de un rostro más adulto que escucha en silencio. Es el interlocutor de ese joven anónimo que, con nerviosismo, sigue relatando su pesadilla.

Plano 4: El joven se siente amenazado y un primer plano vuelve a enfatizar esa inestabilidad emocional que contrasta con la sobriedad del perfil de su interlocutor.

Plano 5: Primer plano del rostro del interlocutor que asiente con la cabeza. Sus ojos parecen no reflejar preocupación, sino conmiseración ante ese relato obsesivo de su compañero.

Plano 6: Otro primer plano expresa gravedad al mismo tiempo que ilusión en la gesticulación facial del rostro del muchacho: un primer plano enfatiza esa inestabilidad psicológica que oscila entre el extremo del temor y la motivación purgativa de la confesión de su relato.

Plano 7: Intervención del interlocutor animando al joven que, en el punto crítico de su relato, parece desmoronarse.

¹⁹ “En el proceso de la enunciación, también la temporalidad muestra su incidencia puesto que marca los límites de una semiótica del enunciado fílmico; pues se trata de un texto destinado a ocupar una parte de la vida del espectador, sometiéndole a su específica articulación estructural e imponiéndole un universo que condiciona toda su actividad de lectura, de comprensión y de interpretación” (Cf. M. MARTÍNEZ ARNALDOS, 1990: 158).

Plano 8: Un primer plano vuelve a incidir en la gravedad temática del relato que contrasta con el bullicio de la cafetería y con la luz clara que penetra por las cristaleras. Su rostro refleja en algunos casos mudez y luego su discurso se acelera a través de una articulación trémula.

Plano 9: Un primer plano nos devuelve a la actitud meditativa y comprensiva del interlocutor, si bien su semblante queda ahora parcialmente solapado por la inclusión en el plano de la espalda del joven, que continúa evidenciando su desconcierto, ante la suposición de que la coincidencia de los lugares es ya una prueba empírica de que su pesadilla es real.

Plano 10: Primer plano del joven que se halla en el punto álgido del relato. La cámara se balancea suavemente para relajar, en la medida de lo posible, esa tensión emocional del discurso, perpetrada a través del estatismo de los primeros planos. Movimiento de cámara hacia el mostrador de la cafetería; un plano secuencia que demuestra, a través del relato, que el interlocutor también participa en esa pesadilla, pues, confiesa el joven que, en su sueño, también aparece el interlocutor con rostro demudado, dando síntomas de inquietud.

Plano 11: Un primer plano del nerviosismo que tensa el rostro del joven nos devuelve a la incógnita que se revela tras la pesadilla que tanto le obsesiona. Solapamiento del rostro por la superposición de la espalda de su interlocutor.

Plano 12: Un primer plano nos devuelve a esa inquietud emocional que linda con el desequilibrio cuando el semblante de quien habla refleja una paz inusitada: sus ojos miran a través del cristal perdiéndose en el movimiento del exterior.

Plano 13: Primer plano del interlocutor que aguza sus oídos para percatarse del desenlace de ese fantasmagórico relato.

Plano 14: Primer plano y focalización de la mirada del joven que sigue perdida en el exterior sin alterar, ahora, el tono monocorde de su pesadilla.

Plano 15: Primer plano del interlocutor que continúa en silenciando, atendiendo al desenlace del relato.

Plano 16: Un primer plano nos da una visión distinta del semblante del joven. Esboza una sonrisa como expresión de cinismo ante la improbabilidad de que esa pesadilla pueda ejecutarse en su vida cotidiana.

Plano 17: Primer plano de mirada fría del receptor que refleja escepticismo.

Plano 18: Primer plano del joven que ha acabado su relato. Baja la mirada hasta su plato que no se incluye en el plano. Notable reflejo de preocupación y rendición.

Plano 19: Primer plano del interlocutor que asiente con sobriedad, mostrando levemente una mirada de compasión.

Plano 20: Un primer plano nos muestra un rostro de complicidad en el joven que, ahora, sonrío.

Plano 21: Un primer plano del receptor que interpela al joven a que salga de la cafetería para comprobar que su pesadilla sólo es fruto de su magín.

Plano 22: Un primer plano retorna nuestra mirada a un joven que arruga la mirada y expresa temerosamente sus deseos de superar ese miedo irracional²⁰.

Plano 23: Un plano secuencia nos refleja cómo el interlocutor se decide a pagar y se levanta de la mesa dejando el sitio vacío. Desaparece definitivamente de su posición original y, por tanto, del angular.

Plano 24: Un primerísimo plano del rostro del joven que se vuelve con lentitud, reflejando una mirada espasmódica. Comienza a hacerse real su sueño.

Plano 25: Plano americano del interlocutor pagando el almuerzo y plano secuencia que nos retorna a la mirada inquietante del muchacho que presiente que su pesadilla está sucediendo según lo previsto.

Plano 26: Un plano americano refleja, ahora, la preocupación de quien paga pues comienza a comprender que el sueño de su amigo se está ejecutando.

Plano 27: Un primer plano del rostro nos informa de que el joven todavía, inquieto, desea fervientemente que su sueño no se haga realidad.

Plano 28: Plano americano de su interlocutor que gesticula con su brazo derecho invitándole a salir al exterior.

²⁰ Para un análisis histórico-cinematográfico en torno a la influencia de Hitchcock en el cine que se realiza a partir de los años 80, *vid.*, TRUFFAUT, 1988.

Plano 29: Se levanta el muchacho y hay una focalización del plato del almuerzo todavía sin tocar, síntoma de la preocupación obsesiva que no cesa de repetirse en su cabeza.

Plano 30: Plano americano de los dos hombres que salen al exterior. Focalización de la puerta que se abandona a un suave movimiento.

Plano 31: Plano americano de un joven que tiembla en el exterior, acompañado por su interlocutor que permanece en silencio.

Plano 32: Se inicia un plano secuencia que nos indica el recorrido que han de hacer los dos protagonistas. Comienzan a andar.

Plano 33: Plano americano del joven que avanza: la visión del angular solapa al interlocutor que, presumiblemente, lo escolta.

Plano 34: Focalización, en un primer plano, de un letrero que hay en una de las cristaleras de la cafetería, donde se lee “Entrance” como invitación metafórica a una exploración intuitiva y experiencial inusitada.

Plano 35: Plano americano en el que el muchacho, muy nervioso, hace el ademán de pararse.

Plano 36: Plano general que dota de objetividad al relato, cuando se supone que el espectador asiste a la visión del propio protagonista. Estamos ante una primera inclusión homodiegética que evidencia la subjetividad de la imaginación del protagonista más joven, mientras, por el contrario, dota de objetividad al proporcionar fidelidad al relato y conducirnos, a través de unos ojos, hacia el lugar que rememora continuamente en sus pesadillas.

Plano 37: Plano-secuencia a través de narración homodiegética, que refleja una lenta bajada de escaleras, centrándose el angular en el final del recorrido visionado en la pesadilla del joven.

Plano 38: Plano general de los dos hombres bajando las escaleras. En el rostro se cifra una preocupación desmesurada.

Plano 39: Aproximación progresiva a la esquina a través de un travelling: ausencia de los protagonistas. Suplantación homodiegética que dota de mayor

objetividad al contenido del relato y enfatiza la empatía del espectador con los personajes.

Plano 40: Plano americano de ambos protagonistas avanzando hasta el objetivo.

La sucesión de planos desde el 30 hasta el 40 es la expansión de una tensión sostenida hasta el desenlace que imita la intensidad emocional y crítica del relato. Sin duda, la alternancia de planos en un recorrido espacial tan breve expresa esa puesta en crisis de la realidad con el sueño. La aleatoriedad de los planos que alternan lo homodiegético con lo heterodiegético subraya el suspense de la secuencia donde la relación de hechos se sucede en la propia realidad audiovisual de la textura fílmica (GENETTE, 1998: 50-54).

Plano 41: Focalización de máxima cercanía la esquina donde sostiene el joven que se oculta el monstruo que inquieta sus sueños.

Plano 42: Plano americano donde los dos protagonistas continúan avanzando sin mirar atrás.

Plano 43: Detención del angular en la esquina de la calle trasera a la cafetería.

Plano 44: Se paran los dos protagonistas con rostro de máxima incertidumbre.

Plano 45: Un primer plano de un rostro descarnado que se acciona tras la esquina y sorprende a los dos actores.

Plano 46: Plano general del joven muchacho que cae al suelo tras la visión del monstruo.

Plano 47: Primer plano del monstruo que, ahora, se vuelve a esconder tras la esquina.

Plano 48: Primer plano del joven conmocionado que no vuelve en sí a pesar de la urgencia de su compañero por asistirlo.

Plano 49: Primer plano de la esquina con el que finaliza la secuencia: plano que enfatiza el componente sémico-expansivo de todo el relato.

La focalización iterativa de la esquina expresa ese núcleo sémico-expansivo metasémico que constituye el pantónimo con el que se enhebra toda la secuencia dramática. Por un lado, en la relación de hechos que nos transmite el joven, a la hora de confesar su pesadilla, la contextualización del espacio se arbitra como símbolo autárquico de escisión de la vida, pues en él se aloja el temeroso rostro de un ser que amenaza con acabar con la vida del emisor tan sólo con la mirada. Por otro lado, el relato fílmico es una expansión comprensiva hacia un desenlace preconizado en la secuenciación de hechos que el joven relata en la cafetería: es la esquina de la calle trasera la que se focaliza iterativamente en la pantalla como conclusividad de la secuenciación y como índice simbólico de un rito iniciático que el sujeto es incapaz de superar, pues se cumplen las expectativas programadas en la narración de su pesadilla.

Desde la secuenciación de la estructura de los planos, comprobamos la progresión fractal de la textura descriptiva prototípica: la complejidad organizativa que estructura la secuencia narrativa en la que un joven anónimo describe una pesadilla al mismo tiempo que ésta se va cumpliendo paulatinamente (PERKINS, 1985). La aleatoriedad de la ubicación de los tipos de planos justifica la progresión remático-intensional de un texto, el fílmico, que juega con la implementación o relajación de la tensión emocional y empática del receptor con los contenidos predicantales del relato. La sucesión de planos que estratifican la progresión espacio-temporal en el caso de *Mulholland* muestran un incremento intensional de detenciones y focalizaciones descriptivas superior al valor secuencial-narrativo que dura unos instantes.

Esta aparente descompensación corrobora la capacidad funcional autónoma del texto descriptivo, cuando su polifuncionalidad simbólica, a partir de la organización macroestructural del relato, supera la propia actancialidad predicativa de los actores: cuando los espacios y el tiempo son los únicos relatores, esto es, desde el punto de vista pragmático, el objeto ilocutivo de relevancia pragmática que

permite la comprensión máxima del sentido. La azarosidad de un conflicto, como el relato de una pesadilla, se torna en una vivencia empática entre autor-personaje y receptor-espectador, donde la relación de los acontecimientos se ve superada por la descripción fílmica a través de la sucesión polimórfica de los planos que nos devuelven a la alcoba en la que Rita permanece dormida. Un sueño dentro de un sueño cuyo relato sucede a su facticidad: de esta forma, atendiendo a la estructura fractal, la segunda macroproposición presentaría una sucesión geométrica progresiva donde x_1 (el sueño de Rita) sucedería a x_2 o la relación de hechos narrados por el autor, al mismo tiempo que este implemento sumativo ($x_1 + x_2$) desencadenaría un tercer valor sumativo que sería la propia realización del sueño, destacando una estructura progresiva sumativa o aritmética de tres valores en la segunda macroproposición:

$$\Sigma_n \dots x_1 + x_2 + x_3$$

Este valor sumativo de implementación estructural expresa que la textura descriptiva se concibe como una superposición de planos secuenciales narrativos que sólo es factible desde la intensionalidad remático-descriptiva cuando la cualidad es más relevante que el hecho, especialmente, cuando sólo desde el atributo es perceptible el hecho en sí (GELLEY, 1989). La espacialización, en la que se narran los hechos, y la contextualización, en la que se ejecuta la ejecución de esa negación de la pesadilla, se ubica, dentro de la topicidad de la textura que nos describe, la propia alcoba donde Rita sueña, acaso con los dos personajes anclados en esa cafetería. Sin embargo, es prototípico de la textura descriptiva que esa expansión, no sólo superponga tres planos narrativos, sino que la contextualización sea iterativa y nos coloque en una tensión emocional onírica cuando Betty y Rita acuden a la cafetería Winkies a tratar de comprender el origen de la amnesia de Betty: la indeterminación temática de Lynch supera la propia espacialidad del sueño cuando hace posible que personaje soñado y hacedor del sueño converjan en el mismo espacio.

Tras la secuencia que hemos estructurado, a partir de la planificación, la segunda macroproposición inserta una segunda secuencia donde Rita reconoce su amnesia: la pérdida definitiva de su identidad. La simultaneidad de espacios se hace cada vez más compleja²¹. Junto al de la cafetería Winkies, hallamos un extraño sótano donde un inválido, que denota en la adustez de su rostro un poder omnímodo, controla los movimientos de los diferentes personajes que concurren en el relato. Esta secuencia espacial puramente estática se diluye cuando otra secuencia mucho más luminosa: la llegada de Betty al aeropuerto de Hollywood. La focalización reiterada de los parientes de Betty que se despiden de su sobrina en el mismo aeropuerto expresa un contraste que marcará hasta MP11 la antagonía de quien celebra gozosamente la llegada a una gran ciudad, Betty, y Rita que, tras su experiencia, sólo se aprehende de su rostro una grave desazón, un intento de huida hacia ningún lugar, porque su memoria ha corrompido todos los lugares.

La llegada de Betty al vecindario está relatada través de un travelling que subraya un alegre cromatismo a través de las balconadas donde florece la hiedra y un patio interior que reverdece. Esta detención descriptiva en el interior del patio contrasta en el submundo que simboliza el interior del apartamento donde Rita, inexplicablemente, permanece, aguardando una respuesta explicativa a su propia existencia. La detención descriptiva en el interior ahora se prolonga en una detención descriptiva de los interiores del apartamento que ocasiona el encuentro entre Rita y Betty: la primera representa la incertidumbre de quien no puede escapar de los incipientes síntomas de *horror vacui*, mientras que Betty representa la apertura al mundo, a la ilusión expectante de una futura actriz. El predominio de analogías formales entre la voluptuosidad de Rita y el icono de la actriz de Gilda, Rita Hayworth, en una cartelera que cuelga de la pared de la alcoba, enfatiza la ausencia de identidad compleja de una de las protagonistas: esa reflexión meta-cinematográfica horada en la voluptuosidad formal de la belleza de Rita, cuando presentimos que el parecido y su ascendencia glamourosa son notablemente

²¹ Vid, EVEN-ZOHAR, 1985.

parecidos. Esta segunda macroproposición finaliza con contrapicados dentro de las panorámicas de la ciudad: ahora, el bullicio que, simbólicamente, representa Betty esconde un misterio que todavía está por revelar.

MP3. EL ENCUENTRO EN EL APARTAMENTO DE LA TÍA DE BETTY.

Un nuevo plano general de un despacho abre la nueva secuenciación de esta macroproposición: directivos reunidos en torno a una mesa discuten la posibilidad de que Camila Rhodes sea la actriz protagonista de una exitosa película. La focalización del retrato de Camila subraya esa insistencia en la búsqueda de la belleza formal de los personajes, especialmente cuando los primeros planos y los planos americanos son ocupados principalmente por rostros femeninos. La textura en blanco y negro del retrato contrasta con la intensidad cromática del interior del despacho. La secuencia espacial en la que nada discurre, pero se subraya la lasitud actitudinal de directivos que defienden la candidatura frente a otros que presentan otras posibilidades se hilvana con la espacialización del sótano donde un contrapicado evidencia la gravedad sombría de un semblante anónimo e inmutable que se percata de toda la discusión.

La tensión en los dos frentes abiertos, en torno a la elección de Camila Rhodes, crea un ambiente de disconformidad que reflejan primeros planos de ojos de todos los que convergen en ese espacio definido. La proxémica y el silencio retador se convierten en lenguajes que permiten una apertura del angular; queda patente la frialdad del movimiento. El centro de la pantalla lo ocupa una gran mesa como índice de la distancia afectiva entre los dos grupúsculos que se conflagran.

MP4. ASESINATO EN EL BLOQUE.

Nos hallamos ante la espacialización de una secuencia en la que dos hombres anónimos intercambian información, que no se vincula con ningún contenido informativo anterior. Uno de ellos sorprendentemente asesina al otro a bocajarro: un plano-secuencia describe todo el hecho hasta que la focalización del cañón de la pistola y el silencio en torno al disparo nos revela la gravedad del desenlace. Sin embargo, la secuencia continúa cuando el asesino, tratando de borrar las pruebas, dispara accidentalmente y una bala cruza la pared hiriendo a una secretaria. A partir de aquí, un travelling sigue al asesino que se empeña en eliminar a la herida con tal de que no haya ningún testigo.

La oscuridad de los pasillos y un primer plano que advierte al fondo de una pared la presencia de un limpiador secuencia una escala de asesinatos donde el plano americano se detiene más en la relación de los hechos que, en el detenimiento, a través de primeros planos de los sentimientos expresados: una macroproposición en la que el asesino será contratado por una antitética Betty en ese universo paralelo para fulminar a Rita, ahora Camila.

La secuencia de los asesinatos nos traslada a una nueva ubicación que carece completamente de analogía temporal: este discurso lineal no presenta un ordenamiento temporal entre las diferentes progresiones remáticas, sino que prevalece la focalización descriptiva y la actorialización de la eventualidad antes que la composición de un sentido unívoco o una coherencia estructural en la simultaneidad de las acciones. El enfoque estético de los espacios y los personajes destaca por encima de la linealidad temporal. Un plano general de Betty, durmiendo en el sofá, nos introduce en una secuencia para nosotros conocida: Betty y Rita conversan segundos después. Un primer plano de los ojos llorosos de Rita adecua la intensidad emocional del momento a la encarnación de ese sentimiento factible al receptor a través de la evocación iconográfica de las lágrimas como expresión de la desesperación al no reconocer su identidad. En esa misma secuencia: un primer

plano, focalizado en el bolso de Rita, nos descubre una llave azul que colocará encima de la mesita de comedor. La focalización de la llave será iterativa, pues es el vehículo de traslación del receptor a todas las posibilidades de mundo en la que se involucran Rita y Betty.

MP5. AUTORREALIZACIÓN EN LOS INTERIORES.

La interacción de distintas secuencias donde varía la contextualización espacial nos conduce esta vez a la casa de Adam donde su esposa le está siendo infiel. Planos generales relatan el encuentro entre Adam y su esposa, y una posterior pelea con el amante que acaba por expulsar a Adam de su propia casa: comienza un periplo para Adam, semejante al de Rita, sin trabajo y sin destino por su negativa a contratar a Camila Rhodes, nos introduce en unos ambientes expresionistas donde la lobreguez del hostel, donde se aloja, incrementa esas connotaciones mistericas en torno al vacío existencial de los personajes: diálogos fragmentados, parquedad en los discursos y secuencias intemporales remiten a que la atención del espectador se centre sobre todo en la textura descriptiva que expresa el cromatismo, la música, la belleza formal de la iconografía, etc...²²

La interacción de los espacios se hace ahora más compleja: la cafetería Winkies, donde se desarrolla el monólogo del muchacho que acaba por sucumbir ante la realización de su pesadilla, es un escenario en el que Betty y Rita conversan sobre sus aspiraciones. Los planos generales permiten que la apertura del angular cifre, no sólo a los actores, sino un mundo dinámico al que no podemos escapar: la búsqueda de los contrastes cromáticos y de la perfecta distribución de las figuras en cada plano dota de una armonía sensitiva a todas las secuencias. El silencio de los diálogos o la parquedad de algunas reflexiones permite, a través de la descripción secuencial de la iconografía, un polisemismo que invita al espectador a descifrar lo

²² *Vid.* CHATMAN, 1990.

que, en pantalla, todavía está desestructurado. La aparición de un primer corifeo que le comunica a Adam que está totalmente desprotegido se elabora desde el ritmo pausado y prolongado de los primeros planos, que se detienen en los semblantes y en focalizaciones de primerísimos planos; lo objetual, a través de una detención en la habitación del Park Hotel, recobra un valor expresionista acorde con la tragedia vital de Adam, que ha perdido a su esposa y toda su credibilidad como director, y la propia Rita, que conversa con una entusiasta muchacha, Betty, para ausentarse por un momento de esa gran incógnita que es su propia identidad personal.

MP6. EL CORIFEO LLAMA A LAS CONCIENCIAS.

El interior de la casa de la tía de Betty vuelve a ser el núcleo metasémico heterotópico en el que parece concentrarse el único hilo narrativo que nos permite seguir todavía con expectación el desarrollo de la película: en ese espacio, el espectador quiere que converjan todas las historias fragmentadas que cada receptor va componiendo desde el escepticismo. El cromatismo intenso de la noche profunda sirve de escenario al encuentro entre un misterioso cowboy y Adam. El primero le ofrece la oportunidad al director de recuperar todo su prestigio socioeconómico, siempre que acepte a Camila Rhodes como actriz principal. Los primeros planos expresan la tensión psicológica del encuentro y la oquedad discursiva de los contenidos: las amenazas veladas y los silencios prolongados sostienen la progresión del discurso a través de la sutura descriptiva de la plasmación iconográfica y otras variantes secuenciales como la simultaneidad de planos. A esta secuencia sigue el ensayo de Betty: de nuevo, en un plano americano, las dos mujeres protagonistas comparten el espacio, reforzando ese lazo de unión afectiva que hay entre ambas.

MP7. EL CASTING DE BETTY.

El ensayo de Betty finaliza en un casting: de nuevo la indeterminación temática del contenido de la prueba y el origen desconocido de los personajes, que allí se reúnen, establece esa paradójica tendencia a que todo confluya al mismo tiempo que se diluye. Un plano americano se centra ahora en el actor y Betty que inician un diálogo lleno de sensualidad y erotismo. Esta secuencia en la que predomina el plano americano, pues la focalización está ahora en la fuerza dramática de los personajes, en su capacidad metateatral, como se aprecia en la siguiente secuencia donde Camila Rhodes ensaya su papel y el director, Adam, la selecciona como actriz principal del reparto: toda la trama que se compone en torno a la selección de Camila Rhodes parece ocultar otros intereses que no nos son relevados. Lynch prefiere inducirnos a la incertidumbre antes que esclarecer cualquier misterio. Los planos americanos se detienen en la expresividad de las interpretaciones: esta frecuencia de planos iterativa se despeja con panorámicas de avenidas llenas de palmeras que contemplamos, desde un taxi que Betty y Rita han tomado: primeros planos de miradas de complicidad aseguran que su relación afectiva se vuelve más intensa.

MP8. IDENTIDAD EN D.SELLWING N° 12

El taxi en el que viajan Betty y Rita llega a un viejo vecindario: un plano general del jardín ilustra una intencionada analogía con la urbanización de la tía de Betty. La descripción del espacio sólo es posible a través de un realismo que simultanea la homodiegesis con la heterodiegesis. Obtenemos así un proceso de composición de la realidad progresivo y acotado, pues se dirige hacia un objetivo concreto, la dirección D. Sellwing n° 12, donde Rita cree que recuperará su pasado. La tipificación de estas zonas verdes, pertenecientes a las ciudades satélite, que habitan la mayor parte de los ciudadanos de las grandes metrópoli, nos retrotrae a un costumbrismo que insiste en la recreación compositiva de los espacios urbanos. La tecnocracia imperante en todos ellos no escapa a Lynch, que dota a los planos de

una decoración expresionista en la que la degradación del personaje todavía se agrava, como se comprobará en la progresión macroproposicional del relato.

La entrada a escondidas de las dos muchachas en ese domicilio nos conduce a un plano general de los más conflictivos y sórdidos por su escenografía: en el camastro de una de las alcobas, hay una mujer muerta varios días. La expresión de horror y desconcierto de Betty y Rita intensifica ahora esa indeterminación temática, que subsiste gracias a la recreación simbólica de los espacios y la belleza de la composición iconográfica. A partir de este momento crítico de la secuencia, no se nos revela más información que la que inferimos de la proxémica de las protagonistas. Rita decide cambiar de imagen y se coloca una peluca rubia. Los planos americanos engloban la pareja que, en esta situación tan escabrosa, comienza a refugiarse en ellas mismas: terminado en una relación lésbica, donde se consolida esa filiación emotiva que ambas experimentaban.

El orden y el caos, representado en Rita, se fusionan, luchan entre sí: es el preámbulo para la afirmación de lo indeterminado de la evocación múltiple de vidas que, en otra dimensión temporal, desarrollan otro tipo de relación, instigadora y convulsa. Primerísimos planos de miradas recrean esa comunión sensitiva de los sujetos en el acto amoroso.

MP9. DESAZÓN ROMÁNTICA EN CLUB SILENCE.

La secuencia de esta macroproposición se abre con la focalización de una mirada de ambas en la cama. Rita habla en sueños: “Silencio, silencio, no hay banda.”, repite insistentemente. Rita despierta súbitamente y decide abandonar la casa con Betty en mitad de la noche, su corazón le instiga a que visite el Club Silence. Planos generales y panorámicas de la ciudad de Hollywood en plena madrugada instan a que la belleza del espacio, junto con la seducción de lo lésbico, que

predomina ahora en la convergencia de los dos personajes, entrañen una evocación onírica e idílica que se refuerza con los espectáculos de este club.

Los primeros planos de una emoción contenida que se desborda durante la interpretación de una melodía tiende a incrementar esa levedad estética que se condensa en los planos donde las dos mujeres comparten un mismo espacio. El acompañamiento de la música con la evocación de esa tristeza contenida a través del llanto y un desgarró silencioso parece tornarse en una clase de expiación purgativa de todo un trashumar por realidades que, apenas, hallan conexión lógica y temporal.

En ese escenario, Rita extrae de su bolso una extraña caja que es el transvase del mundo real a otras realidades de mundo que se proyectan en un tiempo imaginario²³. A partir de este punto de inflexión, irradia un incremento significativo de la indeterminación cuando, a partir de la siguiente macroproposición, la relación de actores y espacios es distinta y conflictiva: la realidad imaginaria prevalece sobre la que nos parecía inmutable e irreversible.

MP10. REGRESO A OTROS MUNDOS.

Llegan a casa, pero, a través de un plano secuencia, que inicia una revisión espacial del interior del apartamento, Betty ya no aparece en el encuadre. Rita, escéptica, abre su bolso y tantea el extraño cubo azul que, automáticamente, nos introduce en otra realidad espacio-temporal anodina, a través de un fundido en negro, como única expresión fática de ese traspaso de un hemisferio temporal real a otro imaginario y no, por ello, menos verosímil. Este fundido negro se refuerza con momentáneos flash-backs que nos devuelven a períodos secuenciales analépticos, como el rostro

²³ Frente a la concepción lineal del tiempo, teorías como la cinta de Möbius incluye la posibilidad de que la trayectoria del tiempo sea reversible, no lineal, de tal forma que el tiempo no es una progresión horizontal, sino múltiple, denotando que nuestra realidad es más compleja de lo que presuponemos, sobre todo cuando el Universo se expande y se comprime al mismo tiempo (HAWKING, 2001:43-44).

sombrío del vaquero o la desesperación del muchacho de Winkie's Cafetería que ansía enfrentarse a su pesadilla.

Tras estas secuencias analépticas, que redundan en el plano americano, contemplamos una cocina destartada, donde Betty, con un semblante taciturno y con la mirada perdida, se asoma a una ventana: un aire de nostalgia se perfila en la iconografía del encuadre, donde todo parece abandonado. Reconocemos, a través de una regresión, una escena lésbica, donde Betty y Rita siguen manteniendo una relación afectiva intensa que, poco después averiguaremos, inicia su ocaso. Esta secuencia abre otra en la que comienza a manifestarse el recelo entre Betty y Rita, ahora Camila.

Primeros planos de Rita coqueteando con Adam, el director y más tarde en una fiesta con otra actriz de la película exasperan a Betty, que no logra contener las lágrimas: la seducción del ambiente palaciego en el que transcurre una fiesta tiende a depurar la iconografía, a través de una iluminación natural y un cromatismo homogéneo, que armoniza el tenue candor de la piel de los rostros con la propia textura lumínica de los decorados.

MP11. EL CONFLICTO DE DIANE DESDE EL MUNDO PARALELO.

Betty no consiente esa clase de exhibicionismo del que presume Camila, de tal forma que acaba por echar a su compañera del apartamento. Como resultado la soledad de Betty, ahora, para nosotros en este tiempo imaginario, conocida como Diane y de su amor compulsivo por Camila: un plano secuencia del cuerpo convulsivo de Diane, masturbándose, nos introduce en la perversión de la promiscuidad de Camila y en la evolución psicoconductual de Diane, que no puede enfrentarse a esa separación. Los primeros planos de las dos mujeres, ahora, por separado, contrastan con la integración que, en secuencias anteriores, hemos evidenciado a través del plano americano. La escisión afectiva en esa realidad

imaginaria comporta una planificación que describe la evolución decadente de una mujer, Diane, que no acepta la felicidad de Camila: su decrepitud física, a través de la proxémica y el maquillaje, convierten esa estampa idílica de las anteriores macroproposiciones en una eclosión del caos.

MP12. EL RETORNO DE LOS ESPACIOS.

Ahora la versión imaginaria o posible de estas realidades, personajes que se sesgan y se enfrentan al mismo tiempo, indican un desenlace trágico, abierto a la predestinación o a la causalidad temporal, pues el estatismo de primeros planos convierte esta macroproposición en una reflexión melódica de todo lo vivido y lo desvivido con anterioridad. Primeros planos, que focalizan la llave azul como símbolo de la apertura de la caja de Pandora, donde el idilio entre Rita y Betty se ha tornado en una aspereza creciente entre Diane y Camila evocando, a través de la selección de momentos afortunados entre las dos mujeres, una única certeza²⁴: la efemereidad del tiempo y la existencia. Un disparo sordo, que adensa una niebla en la pantalla, donde los rostros de Betty y Rita se entrecruzan con momentos de máxima intensidad de las anteriores secuencias, como es la tenebrosa mirada de ese ser monstruoso que habita las pesadillas del joven de Winkies Cafetería. Una actriz, en el escenario de Club Silence, es el índice de máxima estética que cierra el texto fílmico: una obra que se eleva desde el lirismo.

La intersecuencialidad de los espacios, que se erigen como prototipos contextuales de estética compleja, redistribuyen las acciones inacabadas de una película que pertenece, sin duda, a una filmografía, donde la sugestión a través de la fotografía, predomina sobre cualquier trama narrativa. La textura descriptiva, como único soporte textual, donde la omisión de acciones continuadas y entrelazadas con

²⁴ *Vid.* RASTIER, 1987.

otras secundarias queda en suspensión, pues la sugerencia cromática, por ejemplo, o lumínica es la verdadera *ratio essendi* de la productividad discursiva de esta obra.

No se trata de activar los espacios en función de las acciones narrativas, como sucede con el urbanismo de las películas de Elia Kazan, recordemos “Pánico en las calles” o “La ley del silencio”, sino que el propio redescubrimiento estético de la belleza del espacio, donde cualquier manifestación narrativa es un valor lógico-contextual secundario, posibilita el enraizamiento de la textura descriptiva, como única apoyatura significativa al receptor: apoyatura significativa que queda a expensas de la propia capacidad interpretativa del receptor.

El logro está en la construcción de un polisemismo estético donde la indefinición temática la otorga la propia ausencia de progresión narrativa. Significa que *Mulholland* obedece a unas pautas de génesis macroestructural donde la ilusionante fotografía reconcilia los estímulos entre autor y receptor (PAYANT, 1979). No es extraño que la propia espacialidad nos incite a un seguimiento progresivo de la expansión remática de los espacios, sobre todo cuando la textura descriptiva esgrime esa autonomía funcional, que se viene reclamando en nuestro estudio: la dotación de los espacios, por su ejemplaridad dentro del propio texto a través de los formantes estéticos microestructurales, expresa esa inducción a la libre interpretación de los mensajes en un mundo que se va fragmentando según adelantamos su final.