

## REPOSITORIO ACADÉMICO DIGITAL INSTITUCIONAL

### ***Análisis semiótico de un texto cinematográfico de narratividad discontinua: Mulholland Dr. (Lynch, 2001)***

**Autor: Mónica García Abraham**

**Tesis presentada para obtener el título de:  
Maestría en Comunicación**

**Nombre del asesor:  
José Ricardo Chávez Mendoza**

Este documento está disponible para su consulta en el Repositorio Académico Digital Institucional de la Universidad Vasco de Quiroga, cuyo objetivo es integrar, organizar, almacenar, preservar y difundir en formato digital la producción intelectual resultante de la actividad académica, científica e investigadora de los diferentes campus de la universidad, para beneficio de la comunidad universitaria.

Esta iniciativa está a cargo del Centro de Información y Documentación "Dr. Silvio Zavala" que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados.

Esta Tesis se publica bajo licencia Creative Commons de tipo "Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada", se permite su consulta siempre y cuando se mantenga el reconocimiento de sus autores, no se haga uso comercial de las obras derivadas.





**UNIVERSIDAD VASCO DE QUIROGA**  
**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

---

---

**ANÁLISIS SEMIÓTICO DE UN TEXTO  
CINEMATOGRAFICO DE NARRATIVIDAD DISCONTINUA:  
MULHOLLAND DR. (LYNCH, 2001)**

**TESIS DE GRADO**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN**

**PRESENTA:  
MÓNICA GARCÍA ABRAHAM**

**ASESOR:  
MTRO. JOSÉ RICARDO CHÁVEZ MENDOZA**

Clave: 16PSU006IA

Acuerdo No. MAES01901

Morelia, Michoacán, 2006.

“¿Cómo se puede tener miedo si se está a punto de despertar? Yo soy también sólo un sueño. Mi existencia es ridícula e increíble” (Ende, Michael, *El Espejo en el Espejo*)

## AGRADECIMIENTOS.

Gracias, primeramente al Creador por permitirme llevar a buen termino mis estudios de maestría, y por la energía que me ha proporcionado para terminar este trabajo.

Gracias a mi madre, Mary Carmen Abraham, quien siempre y con amor, se ha preocupado e interesado por todas las cosas que yo hago y que en cada momento de mi vida me ha alentado para escalar otro peldaño.

Gracias al Maestro José R. Chávez, por su orientación y dedicación para con este trabajo, porque de él he aprendido la tenacidad y la fuerza de vida. ¡Gracias por todo!.

Gracias también a mis profesores del postgrado, en especial al Maestro Jorge Tinajero, por todas sus enseñanzas a lo largo de estos dos años de estudio.

Gracias a mi hermano David, a mis amigas, amigos y familiares que me han motivado a concluir la tesis de maestría.

## INTRODUCCIÓN.

Los textos cinematográficos representan, en su construcción y recepción, un ejercicio semiótico complejo. Quienes se dedican al análisis cinematográfico se enfrentan a una serie de procesos y procedimientos para encontrar la estructura, el funcionamiento, y por tanto, el sentido del texto.

En las salas cinematográficas comerciales, generalmente encontramos el estreno de películas cuya estructura ya ha sido trabajada y estudiada por semiólogos y estudiosos de los productos mediáticos: son las llamadas fórmulas comerciales, basadas en estructuras architextuales que funcionan como codificaciones fijas en donde un conjunto de elementos determinados guarda relaciones semejantes en distintos textos. Algunas de estas fórmulas son tan comunes como aquella que refiere el asunto de la chica humilde que se enamora del muchacho de clase "alta" y que por ello tiene que sortear una serie de obstáculos para que el chico en cuestión se enamore de ella, la tome por esposa y la saque así de la miseria (*La Cenicienta*, *Pretty Woman*, y un largo etcétera), o bien la historia del ya clásico <<perdedor>> norteamericano (<<loser>> en el vocablo anglo) quien se enamora de la chica más popular del colegio (<<high school>>), que por supuesto no repara en tal personaje, dado que la bella chica es la novia del jugador <<estrella>> de football americano, por lo que para lograr su objetivo, el <<perdedor>> tendrá que hacer un cambio de imagen y enfrentarse en una o varias pruebas al novio de su objeto del deseo para finalmente ganar el reconocimiento del alumnado y el amor de la chica. Con lo anterior nos referimos a un tipo de estructuras institucionalizadas y bastante difundidas, al grado de que el público asiduo a las salas cinematográficas podrá perfectamente "predecir" no sólo la estructura narrativa o las partes que la constituyen, sino incluso la escena que acontecerá enseguida y hasta detalles de la misma. La mayoría de estas películas presentan una estructura simple, referida en un discurso que gracias a sus marcas conocidas y repetitivas no crea mayor confusión con respecto a los códigos empleados. Es decir, su estructura narrativa y los modos de representarla son

ampliamente conocidos. En el primer caso estamos ante programas narrativos con actantes perfectamente identificables, en el segundo ante modos de representación donde priman las relaciones cronológicas y causales. Pero, ¿qué sucede cuando ocasionalmente algún director nos expone un discurso cinematográfico fuera de los moldes convencionales? Una historia narrada de tal suerte que parezca un rompecabezas armado con piezas de otro rompecabezas y que a simple vista parezcan no encajar. Entonces el ejercicio de recepción y, por lo tanto, de decodificación del texto se vuelve más complejo, pues requiere que nuestras estructuras mentales encuentren formas alternativas de comprensión, o dicho en otros términos, que nuestro conocimiento de los códigos se actualice para eliminar el desfase entre códigos de producción y códigos de interpretación, operación que en ocasiones se obstruye, dados los múltiples elementos y operaciones que tendrá que llevar a cabo la mente para encontrar sentido en un orden semiótico distinto, al que no se encuentra habituado. En este caso es en el propio texto (*intentio operis*), propuesto así por su entidad enunciante, donde se encuentran las reglas para dar con el sentido de un texto de semejante naturaleza; tal es el caso de la película *Mullholland Drive*, realizada por David Lynch en el año de 2001. Es a su estudio que nos avocamos en el presente trabajo, mismo que consideramos pertinente dada la dificultad que presenta la lectura, y cuyos antecedentes se exponen en el primer capítulo de esta investigación. El objetivo de nuestro trabajo es, pues, encontrar esas reglas de funcionamiento textual que subyacen a la estructura de un filme como el de Lynch, que presenta un tipo de narración que por fundamentarse en la fragmentación más que en la continuidad, así como en relaciones asincrónicas y simbólicas más que cronológicas y causales, hemos llamado de *narratividad discontinua*.

Para tal investigación llevaremos a cabo el análisis desde la perspectiva semiótica. Considerando lo anterior, en el primer capítulo haremos la construcción del objeto de estudio; en los capítulos dos, tres y cuatro, sentaremos las bases teórico-metodológicas a partir de los enfoques de la semiótica narrativa y la

ampliamente conocidos. En el primer caso estamos ante programas narrativos con actantes perfectamente identificables, en el segundo ante modos de representación donde priman las relaciones cronológicas y causales. Pero, ¿qué sucede cuando ocasionalmente algún director nos expone un discurso cinematográfico fuera de los moldes convencionales? Una historia narrada de tal suerte que parezca un rompecabezas armado con piezas de otro rompecabezas y que a simple vista parezcan no encajar. Entonces el ejercicio de recepción y, por lo tanto, de decodificación del texto se vuelve más complejo, pues requiere que nuestras estructuras mentales encuentren formas alternativas de comprensión, o dicho en otros términos, que nuestro conocimiento de los códigos se actualice para eliminar el desfase entre códigos de producción y códigos de interpretación, operación que en ocasiones se obstruye, dados los múltiples elementos y operaciones que tendrá que llevar a cabo la mente para encontrar sentido en un orden semiótico distinto, al que no se encuentra habituado. En este caso es en el propio texto (*intentio operis*), propuesto así por su entidad enunciante, donde se encuentran las reglas para dar con el sentido de un texto de semejante naturaleza; tal es el caso de la película *Mullholland Drive*, realizada por David Lynch en el año de 2001. Es a su estudio que nos avocamos en el presente trabajo, mismo que consideramos pertinente dada la dificultad que presenta la lectura, y cuyos antecedentes se exponen en el primer capítulo de esta investigación. El objetivo de nuestro trabajo es, pues, encontrar esas reglas de funcionamiento textual que subyacen a la estructura de un filme como el de Lynch, que presenta un tipo de narración que por fundamentarse en la fragmentación más que en la continuidad, así como en relaciones asincrónicas y simbólicas más que cronológicas y causales, hemos llamado de *narratividad discontinua*.

Para tal investigación llevaremos a cabo el análisis desde la perspectiva semiótica. Considerando lo anterior, en el primer capítulo haremos la construcción del objeto de estudio; en los capítulos dos, tres y cuatro, sentaremos las bases teórico-metodológicas a partir de los enfoques de la semiótica narrativa y la

semiótica textual, así como de otros elementos de teoría cinematográfica, tales como los tipos de lenguaje que se emplean en el cine.

De este modo, en el capítulo cinco nos avocaremos a la modelización del texto a fin de explicar nuestros resultados parciales; es decir, comenzaremos por recomponer el texto para señalar la estructura que el filme en cuestión presenta. En el capítulo seis señalaremos los sistemas de funcionamiento que operan al interior del texto cinematográfico. El capítulo siete trata sobre el análisis en torno al funcionamiento de entidades semióticas tales como los espacios, los personajes, los objetos y el tiempo. En el capítulo ocho analizaremos la naturaleza del discurso y, finalmente, en el capítulo nueve, haremos las conjeturas sobre los resultados del análisis semiótico, y por ende se mostrarán los hallazgos sobre el mecanismo de funcionamiento textual de *Mulholland Drive*.

En síntesis: la metodología formulada para el análisis del texto, así como el análisis mismo, constituyen una propuesta de modelo inductivo de análisis para textos con narratividad discontinua, tal como el que se trabaja en la presente tesis.



I.	Construcción del objeto de estudio.....	3
1.1.	Justificación.....	3
1.2.	Antecedentes.....	4
1.2.1.	Estudios sobre Mulholland Drive.....	4
1.2.2.	David Lynch.....	6
1.3.	Problema de investigación.....	8
1.3.1.	Planteamiento.....	8
1.3.2.	Hipótesis.....	9
1.3.3.	Problematización.....	10
1.3.4.	Objetivos.....	10
II.	Definición de términos.....	12
2.1.	El concepto de lógica onírica.....	12
2.2.	Secuencia-paréntesis.....	13
2.3.	Marcas sintácticas y marcas semánticas.....	13
2.4.	Diégesis.....	14
2.5.	Secuencialidad.....	14
2.6.	Sustancia de la expresión.....	14
2.7.	Forma de la expresión.....	14
2.8.	Plano y tipos de planos, angulaciones y movimientos de cámara.....	15
III.	Aspectos teóricos.....	17
3.1.	El concepto de semiótica.....	17
3.2.	El análisis semiótico.....	22
3.3.	La noción de texto en semiótica.....	23
3.4.	Noción de discurso.....	25
3.5.	La modelización teórica.....	27
3.5.1.	Modelo figurativo.....	28
3.5.2.	Modelo dinámico.....	28
3.6.	La semiótica narrativa.....	29
3.7.	Narratividad discontinua.....	34
IV.	Aspectos metodológicos.....	35
4.1.	Descomposición del texto.....	35
V.	Estructura.....	57
VI.	Sistemas textuales.....	62
VII.	Entidades semióticas.....	66
7.1.	Espacios.....	66
7.2.	Personajes.....	68
7.3.	Objetos.....	75
7.4.	El tiempo.....	77
VIII.	Discurso.....	80

IX. Conclusiones.....	95
9.1. Las dos historias.....	95
9.2. La conexión de elementos destacados en plano detalle y/o en repetición, y la articulación de frases con acciones y objetos reiterativos.....	95
9.3. Los juegos de opuestos.....	96
9.4. Los juegos especulares.....	96
9.5. El cine dentro del cine.....	97
Fuentes de consulta.....	98

## I. CONSTRUCCIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

### 1.1. Justificación.

El presente trabajo parte de una motivación académica y un tanto personal en cuanto a la predilección por los entramados cinematográficos, en especial por los textos crípticos; sin embargo, y dado que quienes se desarrollan en el campo de la semiótica suelen construir modelos precisos para el análisis de textos con características específicas, indagaremos en torno a los elementos que consideramos pueden servir para la elaboración de un modelo que se adecue a la semiótica del texto cinematográfico *Mulholland Drive*, tal texto cinematográfico constituirá nuestro objeto de estudio. La pertinencia del tema se sostiene a partir de la revisión de varios documentos de análisis y crítica que han surgido en torno a la película de David Lynch. Tales escritos aluden a la oscuridad de la trama y a la imposibilidad del análisis. En este sentido citaremos algunos de los comentarios:

“La recomendación personal en el caso del último filme de David Lynch es olvidarse de ese ejercicio de interpretación. El esfuerzo por encontrar la punta del ovillo creo sinceramente que no es posible. Lo que el director norteamericano propone son apenas historias, ecos de otros hechos, pasajes de acontecimientos no plenamente conocidos, hilación de imágenes caprichosa porque atienden a la lógica del sueño y no a la lógica de la vigilia” (Mora, consultado el 20 de enero de 2005 en [www.elcolombiano.com/cine/mulholland\\_drive.html](http://www.elcolombiano.com/cine/mulholland_drive.html))

“Las discusiones sobre el sentido de *Mulholland Drive* no aportan mucho en realidad teniendo en cuenta que, como lo ha afirmado David Lynch, para él una película es como una pintura y como pintor se trata de un surrealista puro. En ese sentido habrá que plantearse un interrogante que no cobija sólo al cine sino también a las demás artes: ¿Debe ser

siempre explicado un producto, se le debe hallar siempre una explicación?” (Vallejo, consultado el 20 de enero de 2005 en [cartelesdecine.metropoliglobal.com/4planti.php?id=4099](http://cartelesdecine.metropoliglobal.com/4planti.php?id=4099))

“Lo único que le podemos achacar es que en el fondo, se nota que su fin último era servir de episodio piloto para una serie, y que algunos cabos quedan excesivamente inconexos” (Sarnelli, consultado el 20 de enero de 2005 en [cartelesdecine.metropoliglobal.com/4planti.php?id=4099](http://cartelesdecine.metropoliglobal.com/4planti.php?id=4099))

“Rescatada de los rincones más insondables del universo onírico, *Mulholland Drive* es una película para disfrute de aquellos que alguna vez se han levantado sobresaltados de la cama fascinados por un sueño que se ha esfumado en tan sólo un instante, y cuya aspiración es poder algún día retener ese mundo fascinante para repasarlo una y otra vez, analizarlo y complacerse de la complejidad del cerebro humano”. (Cardiel, consultado el 20 de enero de 2005 en [www.cine-butaca.com.mx/anteriores\\_2002.htm](http://www.cine-butaca.com.mx/anteriores_2002.htm))

Con base en las apreciaciones anteriores, y dada la complejidad que la película presenta en cuanto a los saltos narrativos y la cantidad de signos de distinta índole en cada secuencia, pretendemos, a partir del modelo que estableceremos *ex profeso*, sentar bases metodológicas para futuros análisis de textos audiovisuales que presenten una estructura narrativa discontinua similar a la de nuestro texto objeto.

## 1.2. Antecedentes.

### 1.2.1 Estudios sobre *Mulholland Dr.*

A raíz del estreno de la película *Mulholland Drive* y de los comentarios que ésta suscitó nos dimos a la tarea de revisar los títulos de tesis (y su respectivo

resumen) en universidades como la UNAM, la Iberoamericana y la UAM, sin embargo no encontramos alguno que verse sobre el filme en cuestión de David Lynch.

Parte de los títulos que revisamos son los siguientes: *La representación del personaje latino en el cine norteamericano y su importancia en el proceso de integración comercial y cultural en el bloque de Norteamérica; ¿Realidad o ficción? Representación en Hollywood de las personas con HIV/ Sida; Oferta y consumo de cine en México; Significado y producción audiovisual: prácticas y reformas de producción del video independiente en México; Una aproximación al estudio del sentido visual a través del análisis del discurso cinematográfico en el filme mexicano: Sexo, Pudor y Lágrimas; Lenguaje y espectador cinematográfico. Un modelo de estudio del cine; Cartografía de la metaficción en los videoclips*<sup>1</sup>.

Como puede apreciarse en el anterior enlistado, no se han encontrado trabajos cuyo tema sea la cinematografía de David Lynch, y mucho menos la película en cuestión. Tampoco encontramos trabajos sobre estrategias narrativas similares a las empleadas en *Mulholland Dr.*

Por otra parte, revisamos varios textos sobre análisis cinematográfico —en el foro eGroups:semioticians, encontramos el comentario sobre un trabajo trunco en términos de semiótica de las pasiones de Alejandra García de la Universidad Intercontinental, aplicada a la película *Terciopelo Azul (Blue Velvet, 1986)* también de Lynch<sup>2</sup>— y algunos otros, como el análisis comparativo elaborado por Pere Alberó sobre *La Mirada de Ulises* de Theo Angelopoulos (1995) y *La Odisea* de Homero. No obstante que la estructura presenta algunos saltos y que Angelopoulos trabaja la narrativa en distintos niveles, el trabajo de Alberó utiliza una metodología propia de la literatura comparada.

<sup>1</sup> <http://iteso.mx/~gabyt/tesis/resumen.xls>

<sup>2</sup> <http://ar.groups.yahoo.com/groups/semioticians/post?postID=sdmb0490289-Q>



Es importante señalar que varios estudiosos de la semiótica han enfocado su trabajo al análisis cinematográfico, tal es el caso de Metz, Casetti, Bettetini, Mitry, Di Chio, Aumont, Marie, Martin o Vilches, cuya propuesta no es exclusivamente cinematográfica, sino dirigida a la lectura de textos visuales en general (Vilches, 1991); sin embargo ninguno de los autores que hemos revisado propone un modelo para el análisis de una película como el caso que nos ocupa.

### 1.2.2. David Lynch.

A continuación expondremos algunas peculiaridades sobre el autor del texto cinematográfico que pretendemos estudiar y sobre su filmografía:

Desde su ópera prima *Cabeza de Borrador* (*Eraserhead*, 1976), David Lynch forja una estética peculiar, pero no es sino hasta 2001 cuando arriba a su madurez como realizador con *Sueños, Misterios y Secretos*, título con el que apareció en México *Mulholland Dr.* (2001); una película que la mayoría de los críticos coinciden en no encasillar dentro de género alguno, aunque por sus características podríamos acaso ubicarla como *thriller erótico*. En sus orígenes Lynch concibió la idea de este filme como un producto destinado a una serie televisiva, pero el programa piloto fue rechazado por la televisora, por lo que finalmente Lynch decidió que podría funcionar mejor para cine. Lo anterior dio pie a que algunos críticos considerasen la imposibilidad de leer la historia bajo el frágil argumento de que era el derivado de un proyecto trunco, por lo tanto determinaron que a ello se debía que en la película quedasen muchos cabos sueltos.

Sin embargo, cabe considerar la trayectoria cinematográfica de David Lynch para evitar juicios de valor en torno al supuesto descuido de su obra. Aquí haremos un breve esbozo de ello:

David Lynch nace en 1946, en su juventud realiza estudios de pintura por lo que en sus primeros cortometrajes se manifiesta la influencia de la vanguardia europea, del *comic-art* y la ilustración. La filmografía de Lynch, a quien se le ha considerado uno de los representantes más destacados del "cine de autor" estadounidense, incluye los siguientes títulos: *Cabeza de Borrador* (*Eraserhead*, 1976), *El Hombre Elefante* (*The Elephant Man*, 1980), *Dunas* (*Dune*, 1984), *Terciopelo Azul* (*Blue Velvet*, 1986), *Salvaje de Corazón* (*Wild at Heart*, 1990), *Carretera Perdida* (*Lost Highway*, 1996), *Una Historia Verdadera* (*The Straight Story*, 1999) y *Sueños, Misterios y Secretos* (*Mulholland Drive*, 2001). En la mayoría de estas películas presenta constantes de estilo tales como iluminar y tomar en *close-up* los nombres de ciertas calles; tomas cerradas de alguna carretera iluminada por los haces de luz de un auto; colores que enmarcan ambientes surreales; la distorsión de la realidad al jugar con la introducción, desaparición o sustitución de actores y de personajes. Por lo anterior podríamos calificar (sin caer en la restricción tajante) a David Lynch como un cineasta con rasgos surrealistas.

Una obra como *Blue Velvet* (*Terciopelo Azul*) ubicó a Lynch de lleno dentro de la categoría de "Cine de Autor", y sentó las bases para otros cineastas en el trabajo sobre aquellas temáticas en donde se pretende "descubrir la capa interior de las personas y de la sociedad que alberga los secretos y las reales vivencias de dichos seres. Lynch ha sido visionario y ha marcado la pauta para algunos otros cineastas interesados en la dualidad de las cosas, en los mundos que coexisten, en lo desconocido dentro de lo conocido." (Reyes, consultado el 20 de enero de 2005 en [www.revistacinefagia.com/arti013.htm](http://www.revistacinefagia.com/arti013.htm))

En cuanto al material revisado en internet, en vista de que *Mulholland Dr.*, es un texto relativamente joven, sólo encontramos críticas (algunas de dudoso sustento), comentarios y algunos intentos de análisis, pero ningún trabajo exhaustivo. Sin embargo, merece la pena considerar la orientación general de las críticas y los comentarios, en ese sentido, podemos observar que desde la

aparición de *Mulholland Drive*, se despertaron una serie de opiniones entre los espectadores del filme en cuanto a la construcción críptica del relato, y aquí los juicios van en dos sentidos: o se le glorifica y se le considera como película de culto y nuevo clásico, o se le condena como mamotreto bizarro<sup>3</sup>. En cualquiera de los dos bandos que se incluya quien se haya aventurado a analizar o a criticar la cinta, la conclusión es, no obstante, casi siempre la misma (excluimos los comentarios de Mateo S. Cardiel, citado líneas arriba): no poder leer en su totalidad un texto tan complejo como el que intentaremos abordar, debido a la cantidad y tipos de signos que contiene y a la lógica que Lynch utilizó para su construcción. Algunos, como Orlando Mora, definitivamente dicen que hay que olvidarse del ejercicio de la interpretación en esta película, dado que atiende a la lógica del sueño y no a la de la vigilia. (Mora, Op. Cit. 2005)

Por lo anterior consideramos, al contrario de Orlando Mora que si la lógica que Lynch utiliza para la construcción de la película es de carácter onírico, entonces es factible llevar a cabo un análisis de su obra siguiendo precisamente esa lógica, que en términos semióticos constituirían los principios codiciales.

### 1.3. Problema de investigación

#### 1.3.1. Planteamiento.

La dificultad que representa la película para su lectura estriba en que al interior de cada secuencia todos los elementos semióticos que la integran (personajes, espacio, tiempo, decorado, sonido ambiental, diálogos y acción), parecen articularse de manera coherente; pero en el momento en que el

---

<sup>3</sup> Para referencias sobre los comentarios del filme, remitirse a los siguientes sitios: [www.sensesofcinema.com](http://www.sensesofcinema.com); [www.revistacinefagia.com/clasicos016.htm](http://www.revistacinefagia.com/clasicos016.htm); [www.golemproducciones.com/prod/mulhollanddrive.htm](http://www.golemproducciones.com/prod/mulhollanddrive.htm); [www.tucineportal.com/contenido/mulholland.htm](http://www.tucineportal.com/contenido/mulholland.htm); [www.biosstars-mx.com/d/david\\_lynch.htm](http://www.biosstars-mx.com/d/david_lynch.htm); [www.cine-butaca.com.mx/antteriores\\_2002.htm](http://www.cine-butaca.com.mx/antteriores_2002.htm); [www.esmas.com/carteleracine/25627.html](http://www.esmas.com/carteleracine/25627.html); [www.revistacinefagia.com/arti013.htm](http://www.revistacinefagia.com/arti013.htm); [www.zinema.com/pelicula/2002/mulholla.htm](http://www.zinema.com/pelicula/2002/mulholla.htm); [www.elcolombiano.com/cine/mulholland\\_drive.html](http://www.elcolombiano.com/cine/mulholland_drive.html); [www.geocities.com/cdcríticas/mulhollanddrive.htm](http://www.geocities.com/cdcríticas/mulhollanddrive.htm)



espectador intenta ligar una determinada secuencia con la subsiguiente, tal articulación presenta un rompimiento o una especie de paréntesis en términos de sintaxis cinematográfica, al grado que resulta “chocante” para el espectador acostumbrado a seguir una lógica convencional de operaciones semiósicas. Entre una secuencia y otra, se encuentra esta especie de secuencia-paréntesis que parece no encajar con ninguna de las otras, como si fuera una pequeña historia independiente del resto o una hebra de hilo de otra madeja en el entramado narrativo. Son estos saltos los que dificultan la lectura y que llevan al espectador a realizar determinadas operaciones semiósicas para tratar de encajar tales secuencias dentro de la trama y lograr descubrir el sentido del texto cinematográfico. Lo anterior representa también la imposibilidad de analizar la película con un método convencional, por lo que vemos necesario plantear lo siguiente, de manera hipotética:

### 1.3.2. Hipótesis

Si se parte del presupuesto de que un texto cinematográfico es un sistema organizado de signos, dicho en otros términos, un sistema semiótico, entonces es posible presumir que las herramientas teórico-metodológicas de la semiótica pueden ser útiles para la elaboración de un modelo que permita una aproximación textual a nuestro texto objeto.

Por consiguiente, consideramos que la respuesta para la lectura y comprensión de la película anteriormente referida es llevar a cabo un análisis utilizando categorías y conceptos de orientación semiótica, más concretamente de semiótica aplicada, en donde fundamentalmente se retomen herramientas de la semiótica narrativa y de la semiótica textual (en un sentido amplio) e incluir asimismo elementos de teoría cinematográfica, para, a partir de ello, dividir el análisis en unidades analíticas de temporalidad, espacialidad, sonoridad y narrativa audiovisual, es decir, descomponer la segmentación del texto, el espesor o la estratificación; para posteriormente recomponerlo a partir de la enumeración,

ordenamiento, reagrupamiento y modelización. Lo anterior dará como lugar la elaboración de un modelo analítico del texto cinematográfico *Mulholland Drive*, que nos permitirá hacer una mejor lectura de éste y, por inducción, de otros textos de estructura similar a la de nuestro texto objeto.

### 1.3.3. Problematización

¿Bajo qué aspectos metodológicos se puede llevar a cabo el análisis de un texto cinematográfico de narratividad discontinua?

¿Cómo puede ser, en la película *Mulholland Dr.* (2001) de David Lynch, el modelo que la racionaliza?

¿A través de qué esquema se pueden comprender los principios que subyacen en el texto citado?

### 1.3.4. Objetivos.

a) Objetivo general:

Analizar la película *Mulholland Drive* a través de una perspectiva teórica que facultaría una aproximación más profunda al texto.

b) Objetivos particulares:

- Analizar la película *Mulholland Dr.* de David Lynch, bajo un enfoque semiótico.
- A partir del análisis, construir un modelo semiótico para la racionalización del texto de *narratividad discontinua*, *Mulholland Dr.*
- Comprobar que se puede llevar a cabo una lectura profunda y más completa del filme, con el modelo propuesto.

- Sentar bases metodológicas para análisis posteriores de textos con estructura similar a la del filme *Mulholland Dr.*

## II. DEFINICIÓN DE TÉRMINOS.



### 2.1. El concepto de *lógica onírica*.

Al considerar el “ruido” semántico que conlleva la palabra “lógica” aplicada al texto que nos incumbe, concebiremos para este estudio el concepto de <<lógica onírica>>, entendida también como “lógica del sueño”, esto es, en palabras del actor Justin Theroux (quien personifica a un cineasta en la película *Mulholland Drive*)

...si me cuentas lo que soñaste anoche probablemente tu sueño seguirá cierto tipo de narrativa. Habría ciertos temas; habría símbolos. Existe esa lógica de sueño que usualmente es: <<Fui a la escuela y luego fui a la casa de mi mamá, pero no era mi mamá, era mi novia –Lynch dicta y luego sólo dice—“ Y pasa esto...” y está como que explorando nuevas ideas y armando algo que es un todo que tiene temas y narrativa también>>. (Theroux, consultado el 20 de enero de 2005 en [www.golemproducciones.com/prod/mulhollandrive.htm](http://www.golemproducciones.com/prod/mulhollandrive.htm))

Aunque puede parecer incoherente el hablar de una lógica onírica, si concebimos que la lógica trata sobre las leyes, modos y formas del conocimiento científico, quien estudia los significados de los sueños –digamos— un psicoanalista, parte precisamente de esta lógica, es decir, de esas leyes que deben considerarse para entender cómo opera la mente en términos de la construcción de un sueño. Siendo así, estas mismas leyes de operación onírica las consideraremos al momento de trabajar el texto.

El problema desde el punto de la decodificación, que presenta la película dada su lógica de construcción, es el de la narratividad. Por ejemplo, no hay una secuencia lineal en términos de temporalidad u orden de las acciones en la

totalidad de la película (algunas partes sí la observan), ni tampoco los personajes obedecen a una lógica canónica de construcción, es decir, a la conjunción de un grupo de semas con una materialidad significativa estable (en una secuencia un actor<sup>4</sup> puede estar representando un personaje concreto y en otra secuencia puede estar representando a otro de los personajes que anteriormente era representado por otro actor que a su vez está ejecutando un rol distinto). Por lo anterior a esta manera de narrar la denominaremos *narratividad discontinua*.

Chion describe la lógica de Lynch como “una lógica muy particular, que exige la renuncia a las interpretaciones *a priori* de comportamientos y hechos, considerados uno a uno o en su sucesión” (Chion, 2003, p.40)

“David Lynch asimiló tan bien que para unir (construir) hay primero que separar, que no ha cesado de crear, cada vez con más claridad, lo continuo a partir de lo discontinuo, y de reunir mediante la separación” (Chion, 2003, p.44)

Otros conceptos que hemos compuesto por cuenta propia, o bien, retomado de algunos autores para este trabajo son los siguientes:

## 2.2. Secuencia-paréntesis.

Con ello nos referiremos a las secuencias que rompen con la lógica lineal que sigue la película y que aparecen intercaladas entre las secuencias que siguen esta linealidad.

## 2.3. Marcas sintácticas y marcas semánticas.

- a. Marca sintáctica: aquellos elementos que articulan los signos en el plano de la expresión.

---

<sup>4</sup> Entendemos en este caso “actor” no el sentido que Greimas da al término, sino el sentido tradicional de una persona que se dedica a la actuación.

b. Marca semántica:

"El significante debe referirse (i) a una red de posiciones dentro del mismo campo semántico y (ii) a una red de posiciones dentro de campos semánticos diferentes.

Esas posiciones constituyen las MARCAS SEMÁNTICAS del semema, y esas marcas pueden ser denotativas o connotativas." (Eco, 1991, p. 136)

#### 2.4. Diégesis

"(Diégesis = aspecto narrativo del discurso, la historia que se cuenta). La diégesis no es una mera descripción (del tipo de una proposición: he aquí un héroe) sino que al englobar la descripción de estados y cualidades del objeto iconográfico lo convierte en objeto narrado, y ambos, descripción y narración, se hallan vinculados a la forma de presentación o discurso. En este sentido, la diégesis puede funcionar como reducción inmediata de los sentidos posibles que puede vehicular la polisemia de las imágenes." (Vilches, 1991, p.71)

#### 2.5. Secuencialidad

"La secuencia en el diaporama es la articulación de imagen en imagen (...) mientras que en el cine y la televisión es la articulación de plano por plano" (Vilches, 1991, p.75)

#### 2.6. Sustancia de la expresión

Este concepto se refiere a los elementos materiales significantes, que en términos cinematográficos serían el vestuario, el decorado, la utilería, la música, etc.

“La sustancia de la expresión cinematográfica está formada (...) por diversas materias de expresión específica, principalmente auditivas y visuales.” (Vilches, 1991, p. 76)

## 2.7. Forma de la expresión

Es la forma que la sustancia expresiva adquiere en el proceso de montaje de una obra cinematográfica y que se traduce en orden de las secuencias, determinados planos y movimientos de cámara, angulaciones, velocidad de las tomas, etc.

## 2.8. Plano y tipos de planos, angulaciones y movimientos de cámara<sup>5</sup>

Plano detalle (P.D.), Primer Plano Extremo (P.P.E.) o Extreme close up (E.C.U.): acercamiento extremo del lente de la cámara a su objetivo con la finalidad de detallarlo.

Primer plano (P.P.) o Close up (C.U.): encuadre cerrado al rostro.

Primer Plano Medio (P.P.M.) o Médium Close Up: cabeza y hombros del sujeto.

Plano medio (P.M.) o Médium shot (M.S.): encuadre entre la mitad del cuerpo del sujeto hacia la cabeza.

Plano americano (P.A.) o Knee shot (K.S.): encuadre de las rodillas del sujeto a la cabeza.

Plano total (P.T.) o Full shot (F.S.): encuadre de los pies del sujeto a la cabeza.

---

<sup>5</sup> Ver Hilliard, L. Robert, “Guionismo para Radio, Televisión y Nuevos Medios” Ed. Thompson, Año 2000, Pag. 17-21. También en Bernstein, “Técnicas de Producción Cinematográfica” Ed. Limusa, Año 1993, Pag. 261 - 262

Plano general (P.G.) o Long shot (L.S.): encuadre del sujeto completo con aire o espacio.

Gran plano general (G.P.G.) o Extreme long shot (E.L.S.): Toma o encuadre panorámico.

Over Shoulder (O.V.S.): Toma sobre el hombro del sujeto.

Angulación picada: toma en un ángulo de arriba hacia abajo

Angulación cenital: toma en picada recta

Angulación contrapicada: toma en un ángulo de abajo hacia arriba

Dolly: desplazamiento de la cámara sobre tripié

Travel: desplazamiento de la cámara sobre riel

Tilt: Movimiento del cabezal de la cámara en vertical

Paneo: Movimiento del cabezal de la cámara en horizontal

Crane: Movimiento de la cámara con grúa

Zoom: Movimiento del lente de la cámara



### III. ASPECTOS TEÓRICOS

#### 3.1. El concepto de *semiótica*.

Dado que el texto cinematográfico que abordaremos en este estudio (*Mullholland Dr.* 2001) será analizado con un enfoque semiótico, conviene decir aquí qué entendemos por semiótica, y para ser más específicos nos referiremos a ésta en términos de semiótica aplicada.

Charles Sanders Peirce, pionero de la semiótica y padre de la escuela norteamericana, define semiótica en términos de lo siguiente:

“Que yo sepa, soy un pionero, o, mejor, un explorador, en la actividad de aclarar e iniciar lo que llamo semiótica, es decir, la doctrina de la naturaleza esencial y de las variedades fundamentales de cualquier clase posible de semiosis [...] Por semiosis entiendo una acción, una influencia que sea, o suponga, una cooperación de tres sujetos, como, por ejemplo, un signo, su objeto y su interpretante, influencia tri-relativa que en ningún caso puede acabar en una acción entre parejas” (Peirce en Eco, 1991, p.32)

Por otra parte, Osvaldo Dallera (1999), en un estudio sobre Greimas, hace referencia a Peirce y menciona:

“Peirce había dicho que la semiótica es sólo otro nombre que se le da a la lógica. Pero ¿a qué lógica? Podríamos responder: semiótica es sólo otro nombre que se le da a la lógica del sentido. La semiótica es la disciplina que intenta explicar como se produce y como se capta el sentido. Todos sabemos que se produce y se recepciona sentido a partir del contacto con múltiples materias significantes. Llamamos materia significativa a cualquier cosa que, en contacto con ella, significa algo para nosotros (...) Decimos

que es materia porque la producción y recepción del sentido necesita de un soporte material que pueda ser percibido por los sentidos. Decimos que es significante porque esa materia, para significar debe tener una forma y un contenido que represente algo para alguien. Desde una prenda de vestir hasta un film, desde un plato de comida hasta una novela, en la medida que significan algo, son materias significantes.” (Dallera, 1999, p.132).

Otra concepción de semiótica, es la referida por Jean Marie Floch en su libro *Semiótica, Marketing y Comunicación. Bajo los signos, las estrategias* :

“La semiótica adopta [...] una posición clara, al delimitar de entrada su campo de investigación. No niega la existencia de un contexto [...] sino que dice que no debe ni puede intervenir más que si dicho contexto se aborda como si se tratara de un <<texto>>

La semiótica se define por el campo de investigación que le pertenece: los lenguajes [...] y las prácticas significantes, que son esencialmente prácticas sociales.

La semiótica investiga el sistema de relaciones que forman las invariantes de dichas producciones y comprensiones, a partir del análisis de esas variables que son los signos [...] los signos poseen dimensiones y materias muy diferentes [...] relativamente intercambiables por el simple hecho [...] de que no toman su valor más que en y por sus contextos.” (Floch, 2000, p.22-23).

El término <<pragmática>> de la semiótica o <<semiótica aplicada>> lo utilizaremos en este trabajo para referirnos a la semiótica empleada como herramienta para el análisis del texto en cuestión, fundamentalmente, la semiótica en su modalidad de semiótica narrativa, que en palabras de Dallera es:

“...la semiótica que investiga la lógica del sentido de ese tipo particular de discursos que adquieren la forma del relato.”(Dallera, 1999, p.133)

Cabe señalar aquí que la semiótica tiene varias vertientes, entre ellas mencionaré aquellas que fueron originadas o bien propulsadas por Ferdinand de Saussure, por Yuri M. Lotman, por Umberto Eco, y por Thomas A. Seabok.

Ya a finales del siglo XIX, Ferdinand de Saussure postulaba que el sistema de la lengua debía formar parte de una ciencia madre o ciencia general que estudiase los signos:

“La lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y por tanto, es comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de urbanidad, a las señales militares, etc. Sólo que es el más importante de esos sistemas. Puede por tanto concebirse una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la sociedad; formaría una parte de la psicología social, y, por consiguiente, de la psicología general: la denominaremos semiología (del griego semeîon, <<signo>>).”\*

\*Ella nos enseñaría en qué consisten los signos, qué leyes los rigen. Puesto que todavía no existe, no puede decirse lo que será; pero tiene derecho a la existencia, su lugar está determinado de antemano”(Saussure en Eco, 1991, p.31)

La semiótica saussureana representa una vertiente de la disciplina, y es la que ha dado origen en Francia a lo que se conoce como semiótica narrativa, desarrollada por la llamada “Escuela de París”

La Escuela de Tartu surge de la tradición semiótica rusa y desde sus orígenes se preocupó por los signos en los fenómenos culturales, ello da pie a una vertiente de la semiótica conocida hoy día como <<semiótica de la cultura>>

“La semiótica de la cultura considera los diferentes procesos que se dan en una cultura como sistemas de signos susceptibles de ser, por tanto, desentrañados. En la actualidad quienes más han desarrollado la semiótica de la cultura son Yuri Lotman y la Escuela de Tartu con trabajos como: semiótica del comportamiento humano, de la mitología, de la historia, del texto, semiótica de la alta edad media, del cine, etcétera.” (H. Pérez, 2000, p. 233)

“Lotman asume como objeto de esta semiótica cualquier tipo de texto –entendiendo por tal toda comunicación, de la índole que sea, que haya tenido lugar en un determinado sistema signico-. Cada cultura en un lenguaje que produce, por consiguiente, textos. <<Los textos reales de las distintas culturas, dice, necesitan no ya de un código determinado para descifrarlos, sino un sistema complejo que a veces tiene una organización jerárquica y a veces nace tras una conjunción mecánica de varios sistemas más sencillos>>” (H. Pérez, 2000, p. 234)

Por su parte, Umberto Eco, a partir de las definiciones de semiótica acuñadas por Peirce y Saussure, retoma el concepto de signo de Charles Morris y da origen a la siguiente idea:

“Quienes reducen la semiótica a una teoría de los actos comunicativos no pueden considerar los síntomas como signos ni pueden aceptar como signos otros comportamientos aunque sean humanos, de los cuales el destinatario infiere algo sobre la situación de un emisor que no es consciente de estar emitiendo mensajes en dirección de alguien (véase, por ejemplo, Buyssens, 1943; Segre, 1969, etc.). Dado que estos autores

admiten estar interesados sólo por la comunicación, indudablemente tienen derecho a excluir estos y otros fenómenos de la categoría de los signos. Aquí, más que negar su derecho, lo que intentamos es legitimar el derecho opuesto: el de establecer una teoría semiótica que sea capaz de considerar una serie más amplia de fenómenos propios de los signos. Por consiguiente, proponemos que se defina como signo todo lo que, a partir de una convención aceptada previamente, pueda entenderse como ALGUNA COSA QUE ESTÁ EN LUGAR DE OTRA. En otros términos, aceptamos la definición de Morris (1938), por lo que *algo es un signo sólo porque un intérprete lo interpreta como signo de algo... por tanto, la semiótica no tiene nada que ver con el estudio de un tipo de objetos particular, sino con los objetos comunes en la medida en que (y sólo en la medida en que) participan en la semiosis*. Es de suponer que en este sentido es en el que se puede entender la afirmación de Peirce de que el signo está en lugar de alguna otra cosa *en algún aspecto o capacidad*. La única modificación que hay que introducir en la definición de Morris es la de que la interpretación por parte de un intérprete, que parece caracterizar al signo en cuanto tal, debe entenderse como una interpretación POSIBLE por parte de un intérprete POSIBLE". (Eco, 1991, p. 33-34)

Por último, Thomas A. Sebeok retoma el concepto de <<sistemas de modelización>> acuñado por la Escuela de Tartu y lo reinserta a su idea de semiótica, de tal suerte que para Sebeok:

"...la semiótica no versa en absoluto sobre el mundo <<real>> sino sobre modelos reales complementarios o alternativos de él, y –como Leibniz pensaba– sobre un número infinito de posibles mundos antropológicamente concebibles. De este modo, la semiótica no revela nunca qué es el mundo, sino qué circunscribe lo que podemos conocer de él; en otras palabras, lo que un modelo semiótico representa no es la <<realidad>> como tal, sino la

naturaleza descubierta por nuestro método de investigación". (Sebeok, 1996)

Con relación a las concepciones anteriores y a manera de conclusión, concebiremos a la semiótica, como una herramienta que a partir de la relación signo-objeto-interpretante y contexto, nos va a permitir descubrir el mecanismo de funcionamiento del texto cinematográfico *Mulholland Drive*, utilizando un método de análisis diseñado para ello, que nos permita establecer cómo funcionan textos de naturaleza similar al que se presenta en este trabajo.

### 3.2. El análisis semiótico

En segunda instancia, y dado que lo que se pretende hacer es un análisis semiótico de la película anteriormente referida, conviene dejar sentado que se entiende por <<análisis>> para efectos del presente trabajo. En este sentido, podemos mencionar que nos adscribimos a la definición de Casetti y Di Chio (cfr.infra) que se encuentra estrechamente vinculada con otras del análisis textual, cuyas consideraciones generales se sustentan en la posibilidad de identificar tanto unidades de análisis como niveles de significación.

"Podemos definir intuitivamente el análisis como un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los [...] principios de la construcción y el funcionamiento [...] se monta y se desmonta el juguete, para saber, por una parte, cómo está hecho por dentro, cuál es su estructura interna, y, por otra, como actúa, cuál es su mecanismo." (Casetti y Di Chio, 1991, p.p. 17)

"El análisis, a través de la descomposición, procede a un reconocimiento sistemático de los elementos del texto, y ello conduce a inventariar todo aquello que pertenece al objeto examinado, o al menos

todo aquello que es relevante, aunque quizá no sea asequible de inmediato.” (Casetti y Di Chio, 1991, p.p. 22)

### 3.3. La noción de *texto* en semiótica.

Y puesto que concebiremos a la película *Mulholland Drive* (Lynch 2001) como un texto, conviene dejar por sentado a que nos referimos con este término. Comenzaremos por dar algunas definiciones del vocablo. Según el Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje:

“La noción de texto no se sitúa en el mismo plano que la de la frase (o la proposición, el sintagma, etc.); en este sentido, el texto debe distinguirse del párrafo, unidad tipográfica de varias frases. *El texto puede coincidir con una frase o con un libro entero; se define por su autonomía y por su clausura* (aunque en otro sentido algunos textos no sean “cerrados”); constituye un sistema que no debe identificarse con el sistema lingüístico, sino relacionado con él: se trata de una relación a la vez de contigüidad y de semejanza. En términos hjelmslevianos, el texto es un sistema *connotativo*, ya que es segundo con respecto a otro sistema de significación. Si en la frase verbal se distinguen sus componentes fonológico, sintáctico y semántico, se distinguirán otros tantos en el texto, pero esto no significa que sus componentes estén situados en el mismo plano. Así, a propósito del texto se hablará de su aspecto verbal, constituido *por todos los elementos propiamente lingüísticos* de las frases que lo componen (fonológicos, gramaticales, etc.); del aspecto sintáctico, que no se refiere a la sintaxis de las frases, sino a las relaciones entre *unidades textuales* (frases, grupos de frases, etc.); del aspecto semántico, producto complejo del contenido semántico de las unidades lingüísticas. Cada uno de estos aspectos tiene su propia problemática y fundamenta uno de los grandes tipos de análisis del texto: análisis retórico, narrativo y temático.” (Ducrot y Todorov, 1985, p. 337)

Por su parte, Lorenzo Vilches se refiere a la idea de texto en términos de que:

“... debe ser considerado como el medio privilegiado de las intenciones comunicativas. Es a través de la textualidad donde es realizada no sólo la función pragmática de la comunicación, sino, también, donde es reconocida por la sociedad [...] Se trata, por ello, de un todo discursivo coherente por medio del cual se llevan a cabo estrategias de comunicación. De ahí su carácter de proceso comunicativo, capaz de aceptar –como constituyentes de igual grado- tanto los signos lingüísticos como los no lingüísticos.” (Vilches, 1991, p.30-31)

En este sentido el texto es una: “máquina semántico-pragmática que pide ser actualizada en un proceso interpretativo, cuyas reglas de generación coinciden con las propias reglas de interpretación.” (Eco, en Vilches, 1991, p.32)

En todo caso, el texto es un objeto semiótico dentro del cual se hace posible la semiosis. Es decir, al interior del texto se *trazan* (por decirlo de alguna manera) una serie de relaciones sémicas que hacen posible la producción de sentido. Teóricos como Julia Kristeva, Barthes, Derrida y el mismo Eco han hecho alusión a lo anterior en numerosos ensayos. Es el productor del texto quien sienta las reglas de funcionamiento del mismo y es al *lector* a quien le corresponde descubrir esas leyes intrínsecas. Si en el texto tales leyes indican que el código del lenguaje cromático es un valor determinado, dicho valor funcionará solamente para ese texto o para otro con características similares. A través del análisis semiótico se busca descubrir precisamente esas leyes que indican que para la lectura del texto deberán operar unos valores y no otros. Por ejemplo, el color rojo, en un texto determinado puede tener el valor de violencia, pero en otro texto tal color no funcionará de la misma manera: el código cambia y según las leyes de funcionamiento podremos encontrar que en ese otro texto el rojo adquiere el valor de sensualidad.



Algunos ejemplos de texto son los siguientes:

“...las novelas, los programas de televisión, las informaciones periodísticas, las fotos y las pinturas, pueden ser estudiados como textos” (Lotman y Calabrese, en Vilches, 1991, p.32)

El film como texto es un objeto signifiante y comunicativo (Casetti y Di Chio, 1991, p.18)

Finalmente, merece la pena citar a Lotman, quien ha sido uno de los más importantes teóricos en cuanto a la concepción semiótica del texto. Para Lotman, una concepción semiótica de texto debe ir más allá de subrayar “su naturaleza unitaria de señal, o la unidad indivisible de sus funciones en cierto contexto cultural” (Lotman, 1996, p.78). Y añade: “para que un mensaje dado pueda ser definido como <<texto>>, debe estar codificado, como mínimo, dos veces” (Lotman, 1996, p.78). Es decir, esta concepción, eminentemente semiótica, permite ampliar la aplicación del término texto a diversas expresiones que tienen lugar en los diferentes sistemas de modelización, en cuyo caso es perfectamente lícito hablar de textos literarios, periodísticos, musicales, pictóricos y, evidentemente, cinematográficos.

Considerando lo anterior, nuestro objeto de estudio (la película de Lynch) será concebida como texto para este trabajo, retomando el concepto que en semiótica se tiene sobre éste.

#### 3.4. Noción de discurso

Según Lozano (2000), el discurso puede identificarse con el enunciado, o más concretamente, con lo que es enunciado. Es decir, si partimos de la idea saussureana de que la lengua es base del habla y esta a su vez constituye el

discurso (discurrir), lo enunciado nos remite al cómo se enuncia. En términos narrativos y del texto cinematográfico que nos ocupa, diremos que quien discurre elige, desde su perspectiva, los elementos que armarán los sintagmas y que a su vez darán forma al discurso. En este sentido, texto y discurso están necesariamente implicados. El discurso es la forma que adquiere la narración y por lo tanto, el texto.

“... la distinción de Benveniste entre *histoire* y *discours*, entendida la primera como una verbalización de la que todas las marcas de la enunciación han sido borradas, y la segunda como una verbalización en la que tales marcas están presentes, ha sido altamente productiva dentro de la teoría y el análisis fílmico.” (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999, P. 240 – 243)

En lo que respecta a la relación discurso-sentido del texto, tenemos que para Barthes es necesario concebir que el texto mantiene relaciones fuera de sí:

“La narración no puede, en efecto, recibir su sentido sino del mundo que la utiliza: más allá del nivel <<narracional>> comienza el mundo, es decir, otros sistemas (sociales, económicos, ideológicos), cuyos términos ya no son sólo los relatos, sino elementos de otra sustancia (hechos históricos, determinaciones, comportamientos, etc.). Así como la lingüística se detiene en la frase, el análisis del relato se detiene en el discurso: inmediatamente después hay que pasar a otra semiótica.” (Barthes, 1974, p. 37)

En este sentido y para el análisis que nos ocupa, habremos de considerar el discurso del texto cinematográfico como el lugar en donde todas las marcas sintácticas y semánticas están presentes, y por lo tanto, será precisamente el discurso, el objeto semiótico que servirá de base para tal análisis.

### 3.5. La modelización teórica.

Por otra parte, uno de los problemas que presenta este trabajo de investigación es la postulación de un modelo que nos permita racionalizar la película, en este sentido tenemos dos conceptos de modelo:

“Un modelo es un conjunto de supuestos acerca de un objeto o sistema, pero no hay que confundir los diagramas o esquemas que a veces se emplean para representar al modelo.

Un modelo describe al objeto y le atribuye una estructura interna, una composición, asigna diversas propiedades que pueden hallarse en el micronivel o macronivel.

Un modelo es una aproximación útil para ciertas finalidades, lo cual equivale a decir que de alguna manera se aproxima a la situación real, pero a la vez permite la posibilidad de representaciones alternativas.

Un modelo a menudo se formula o desarrolla por analogía entre el objeto o sistema que describe y otro objeto o sistema diferente” (Gimate-Welsh, Adrián, 1990, pag. 106-107)

“...modelo es, pues, un esquema que, proporcionando una visión concentrada del objeto analizado, permite al mismo tiempo el descubrimiento de sus líneas de fuerza y de sus sistemas recurrentes [...] se trata de la representación simplificada de un texto que permite situar en primer plano sus principios de construcción y sus principios de funcionamiento [...] un modelo se presenta como un instrumento de conocimiento: es algo que, sobre la base de un conjunto de datos, revela una regularidad y una sistematicidad de otra forma ocultas; es algo que, a partir de ocurrencias no siempre claras, muestra sus leyes constitutivas; es algo que proporciona una clave de lectura de una realidad a veces un poco

oscura. En una palabra, el modelo es un dispositivo que permite descubrir la inteligibilidad del fenómeno investigado” (Casetti y Di Chio, 1991, p.52)

Se citan a continuación, dos tipos de modelos que en primera instancia parecen adecuarse al texto *tipo* o texto *modelo* que hemos elegido para este trabajo:

### 3.5.1. Modelo figurativo.

“El modelo figurativo es el que proporciona del texto analizado una especie de <<imagen>> total, capaz de concretar sistemas y estructuras. Puede tratarse de una situación canónica (<<el amor contrariado>>), de una dimensión simbólica (<<los cuatro elementos>>), de un reclamo iconológico (<<la línea recta y el círculo>>), de un núcleo mitológico (<<vida y muerte>>), etc; lo importante es que la imagen propuesta constituya un verdadero retrato del texto en cuestión.” (Casetti y Di Chio, 1991, p.53)

### 3.5.2. Modelo dinámico.

“El modelo <<dinámico>>, por el contrario, ordena los elementos significativos en torno al avanzar mismo del texto: el esquema prevé el movimiento, la evolución, el devenir. El resultado es el de proporcionar un verdadero <<diagrama>> del objeto analizado.” (Casetti y Di Chio, 1991, p.55)

### 3.6. La semiótica narrativa.

Si consideramos que en la película *Mulholland Dr.* se narra una historia, por lo tanto habremos de tomar en cuenta para el trabajo de análisis y el sustento teórico del mismo, aspectos de la semiótica narrativa.

Por semiótica narrativa entendemos la semiótica que investiga la lógica del sentido de ese tipo particular de discursos que adquieren la forma de <<relato>>. A esta semiótica le interesa dar cuenta de la narratividad. Una de las formas primitivas de establecer un contacto comunicacional con otra persona es contándole algo, y desde esta perspectiva, la narratividad se constituye en el principio organizador de cualquier discurso. La semiótica narrativa busca poder explicar las leyes y recursos que permiten que el contar algo se constituya en una de las formas más importantes de construir sentido. (Dallera, 1999, p.133)

Tomando en cuenta lo anterior tenemos que la película de Lynch expone una historia, independientemente de que en primera instancia ésta quede poco clara, y tras todo el entramado del texto cinematográfico subyace el discurso del texto cinematográfico:

“T. Todorov, retomando la distinción de los formalistas rusos, propone trabajar sobre dos grandes niveles, ellos mismos subdivididos: la *historia* (argumento) que comprende una lógica de las acciones y una <<sintaxis>> de los personajes, y el *discurso* que comprende los tiempos, los aspectos y los modos del relato.” (Barthes, p.15, 1974)

Luego, para los aspectos narrativos de la película *Mulholland Dr.* consideramos trabajar, según lo propuesto por Roland Barthes:

“Proponemos distinguir en la obra narrativa tres niveles de descripción: el nivel de las *funciones* (en el sentido que esta palabra tiene

en Propp y en Bremond), el nivel de las *acciones* (en el sentido que esta palabra tiene en Greimas cuando habla de los personajes como actantes) y el nivel de la *narración* (que es, grosso modo, el nivel del <<discurso>> en Todorov) Recordemos que estos tres niveles están ligados entre sí según una integración progresiva: una función sólo tiene sentido si se ubica en la acción de un actante; y esta acción misma recibe su sentido último del hecho de que es narrada, confiada a un discurso que es su propio código.” (Barthes, 1974, p. 15)

Roland Barthes, que a semejanza de Vladimir Propp y de Claude Bremond concibe las funciones como acciones según su capacidad significante y lógica, al mismo tiempo, de una manera más general, las concibe de la siguiente manera:

“...si, en *Un coeur simple*, Flaubert nos hace saber en un cierto momento, aparentemente sin insistir mucho, que las hijas del subprefecto de Pont-L'Évêque tenían un loro, es porque ese loro va a tener luego una gran importancia en la vida de Felicité: el enunciado de este detalle (cualquiera sea la forma lingüística) constituye, pues, una función, o unidad narrativa.” (Barthes, 1974, p. 16)

Y por lo tanto, agrega...

“...hay sin duda muchos tipos de funciones: todo, en diverso grado, significa algo en él. Esto no es una cuestión de arte (por parte del narrador), es una cuestión de estructura: en el orden del discurso, todo lo que está anotado es por definición notable: aún cuando un detalle pareciera irreductiblemente insignificante, rebelde a toda función, no dejaría de tener al menos, en última instancia, el sentido mismo del absurdo o de lo inútil: todo tiene un sentido o nada lo tiene.” (Barthes, 1974, p. 16)

En un sentido más amplio que el narratológico, la noción de función en semiótica también se refiere a la relación que se establece entre un plano de

expresión y un plano de contenido. Es en ese sentido que, trasladando el concepto de función a los aspectos visuales, Lorenzo Vilches (1991), retoma a Louis Hjelmslev (y también a Eco) cuando dice que existe función semiótica cuando una expresión —el sistema de transmisión visual de la fotografía— y un contenido —el sistema de variables culturales transmitidas o contenidas en este plano— entran en relación.

“Todo texto visual está constituido por un sistema de la expresión y por un sistema del contenido, y ambos son inseparables”.

Es decir: sólo existe función semiótica de un texto visual cuando dos funtivos —expresión y contenido— entran en recíproca relación, manteniendo, a su vez, una relación intertextual con otros textos de función semiótica. Toda lectura visual no es otra cosa que buscar una clave, un tópico o una estructura que permite establecer la correlación entre el aspecto formal y sistemático de una expresión o estructura superficial, con un aspecto formal y sistemático de un contenido o estructura profunda. (Vilches, 1991, p.60-61)

En cuanto al aspecto de las acciones que refiere Barthes nos remitiremos a la categoría de actante de Algirdas Julien Greimas.

Este teórico lituano se refiere a los actantes como *componentes figurativos* del relato y todo ello queda contemplado dentro del nivel de las acciones:

En un estudio que sobre Greimas elabora Osvaldo Dallera (1999) menciona que la figura de actante es una especie de molde de la estructura semionarrativa de superficie en el nivel de la discursividad. Dallera dice que puede adquirir la investidura de múltiples formas de sujetos u objetos específicos [los actores greimasianos] y que en el nivel de la discursividad puede ocuparse de distintos contenidos específicos y concretos, pero que en la estructura semionarrativa de superficie la variedad de actantes se reduce a seis modelos, moldes o formas.

Así, Osvaldo Dallera hace una descripción, a partir de Greimas, de los actantes y tipos de actantes en términos de lo siguiente:

Actante: es lo que es (su ser) más lo que hace (su hacer). En este nivel se formulan dos tipos de enunciados: enunciados de estado (ponen de manifiesto el ser del actante) y enunciados de hacer (son las acciones que realiza el actante para transformar sus estados –los propios y los ajenos-).

Dallera menciona que detrás de cualquier relato siempre se esconde un intento de búsqueda de sentido a la forma de actuar de las personas.

De este modo, Dallera refiere que Greimas divide los actantes en tres pares de dos roles cada uno y que cada miembro de un par está vinculado con el otro por una relación.

Por lo que tenemos:

Sujeto-objeto

El nexos es el deseo. Existen dos tipos de sujetos: sujetos de estado, cuya propiedad determinante es la de unirse con el objeto deseado; y sujetos de hacer [o sujetos agentes], que son aquellos que realizan transformaciones en los estados de otros sujetos u objetos (o de sí mismos).

El objeto, en cambio, se viste con el ropaje de una cosa, una situación o un hecho que son signos del valor que el sujeto, con su hacer, desea alcanzar, vencer, conquistar, convencer, etc.

Esta categoría actancial de objeto puede ser afectada tanto por el hacer del sujeto o por determinaciones propias que lo especifican (objetos de estado).



El actante es sólo un lugar sintáctico dentro de la narración que define una posición y no un sujeto u objeto en particular.

El deseo será manifestado en su forma a la vez práctica y mítica de búsqueda.

Destinador-Destinataro:

Están unidos por el nexo del mandato. El destinador induce o manda a otro a cumplir una determinada misión o tarea (regularmente el destinador pertenece a un universo trascendente); como significante, siempre es destinador aquel que tiene la capacidad de mandar y que está jerárquicamente por encima de los demás actantes particulares. El destinatario recibe el mandato y por lo general este rol se funde con el sujeto.

Ayudante-oponente:

Ayudantes y oponentes serán aquellos sujetos u objetos que en el transcurso del relato sirven a los propósitos (o los obstaculizan) del destinatario-sujeto. El ayudante contribuye a acercar al destinatario-sujeto al objeto del deseo, facilitando la comunicación entre ambos. Los oponentes, por el contrario, crean obstáculos para la comunicación o el deseo del sujeto hacia el objeto. (Dallera, 1999, p.144-148)

Otro concepto que se introducirá en el presente trabajo para efectos de análisis es el de <<isotopía>>, concepto de Greimas, retomado por Vilches y concebido como:

“...un conjunto de categorías semánticas redundantes que hacen posible la lectura del texto visual” (Vilches, 1991, p.63)

“Podríamos decir que la función de las isotopías es verbalizar cuanto de racionalidad existe en una imagen.” (Vilches, 1991, p.65)

En el texto que nos atañe, las isotopías son de gran valor, si consideramos el factor polisemia, y a efecto de reducir la lectura equívoca que puede presentarse en varios aspectos del relato, habremos de observar todos los elementos isotópicos que se nos presenten a lo largo del análisis de la película.

### 3.7. Narratividad Discontinua

El problema principal que presenta la película dada su lógica de construcción, es el de la narratividad. No hay una secuencia lineal en términos de temporalidad u orden de las acciones, ni tampoco los personajes (en una secuencia un actor puede estar representando un personaje concreto y en otra secuencia puede estar representando a otro de los personajes que anteriormente era representado por otro actor que a su vez está ejecutando un rol distinto. Ejemplo concreto es el de "Camilla Rhodes" representado por una actriz rubia en la primera parte del filme y posteriormente la actriz que en la primera parte tenía el rol de Rita, jugará el de Camilla Rhodes en la siguiente parte y quien jugaba el rol de Camilla Rhodes en la primer parte, jugará el rol de un personaje cuasi incidental en la segunda parte). Por lo anterior a esta manera de narrar la denominaremos <<narratividad discontinua>>.

## IV. ASPECTOS METODOLÓGICOS

Dado que para el presente estudio utilizaremos la semiótica como herramienta de análisis. Nos basaremos en procedimientos y conceptos teóricos de la semiótica narrativa y la semiótica textual, mismos que se irán trabajando a la par de la investigación y que al término de ésta, nos llevarán a la elaboración de un modelo que nos ilustrará las leyes que rigen el funcionamiento de un texto como el que nos ocupa y que, dado el caso, podrá servir para otros de naturaleza similar.

### 4.1. Descomposición del texto.

Como primer paso dentro del proceso de análisis, se descompuso la película en unidades discursivas y narrativas, tales como secuencias, signos visuales, sonoros y lingüísticos; partiendo de la idea de Casetti y Di Chio (1991).

“El análisis, a través de la descomposición, procede a un reconocimiento sistemático de los elementos del texto, y ello conduce a inventariar todo aquello que pertenece al objeto examinado, o al menos todo aquello que es relevante, aunque quizá no sea asequible de inmediato” (Casetti y Di Chio, 1991, p.22)

Lo anterior también se sustenta en la idea de Greimas cuando dice que:

“Si hay un campo en el que la investigación semiótica parece haber logrado establecer sus cuarteles, ese campo es, sin duda, el de la organización sintagmática de la significación. No se trata, por supuesto de un saber indubitable ni de adquisiciones definitivas, sino de una manera de enfocar el texto, de procedimientos de segmentación, del reconocimiento de unas cuantas irregularidades y, sobre todo, de modelos de previsibilidad de la organización narrativa, aplicables en principio a toda clase de textos...” (Greimas, 1983)

Para la descomposición del texto, tuvimos que observar la película *Mulholland Drive* varias veces y posteriormente inventariamos, por secuencias, los elementos fundamentales del discurso y los dispusimos tal como se observan en la tabla No. 1, con el objetivo de obtener una visión general y al mismo tiempo, detallada del texto.

(Tabla No.1)

No. Secuencia	Diégesis	Signos lingüísticos	Signos visuales(planos, movimientos de cámara o lente, colores e iconos)	Signos sonoros
1. Prólogo	4 parejas, bailan un baile de los años cincuenta – sesenta con música de aquella época, se superpone imagen de Betty con una pareja de ancianos, los tres sonríen.		P.G. Parejas de baile sobre fondo lila. P.P. imagen de Betty y ancianos disuelta en blanco, superpuesta a la anterior.	Música de Rock'n roll finales de los años 50
2. Cama de Diane	Fragmentos de una cama destendida a un lado de un buró con un teléfono, una lámpara y un cenicero sucio con colillas de cigarro		Fundido de las imágenes anteriores con la siguiente. Plano Detalle. Sábanas rojas de cama, T.U. hasta almohada roja, pasando por buró, el teléfono es negro, la lámpara roja, la luz roja, se cierra la toma en E.C.U. sobre la almohada. FUNDIDO a negro.	Sonido de respiración in cressendo hasta terminar la toma.

<p>3. El accidente</p>	<p>Un auto circula por la avenida Mulholland Drive, se detiene en un punto del camino, en su interior va Rita en la parte trasera con dos hombres en la parte delantera, uno de ellos le ordena con una pistola que baje en tanto un auto con jóvenes que juegan "arrancones" los embiste. Rita baja del coche y va a un barrio residencial a refugiarse entre la maleza. En la siguiente escena dos policías investigan el choque y se dan cuenta que falta alguien que también iba en el auto. En la tercer escena de esta secuencia Rita ve que una mujer bien vestida y con equipaje sale de un apartamento, deja la puerta abierta y Rita aprovecha para meterse. La mujer regresa para cerrar, pero no ve a Rita. Rita se queda dormida en su escondite</p>	<p>Letrero que anuncia el nombre de la avenida "Mulholland Dr."  Rita dice: "¿Qué hace? No nos detenemos aquí."  En la escena de los detectives uno de ellos dice: "¿Alguna de las víctimas traía aretes de perlas?" y el otro responde: "Tal vez falte alguien"</p>	<p>Letrero de la avenida en P.P. cuartos traseros rojos del auto negro en plano detalle, se ve la placa del auto: 26ATI23. C.U. a Rita, a partir de aquí hay una serie de cortes directos muy rápidos entre Rita, su interlocutor y los autos que están compitiendo. Se cierra el choque en plano detalle de un auto blanco que se impacta con el cadillac negro. Rita viste de negro, bolso, vestido y zapatos, su cabello y sus ojos son oscuros también. Campos y contracampos de Rita y la tía Ruth. C.U. sangre en rostro de rita iluminado por las luces de un auto. C.U. a nombre de calle "Sunset Blvd." Tilt down se observa una patrulla que pasa y a Rita quien cruza corriendo la calle. F.S. De Rita en posición fetal</p>	<p>Tema central de la película al tiempo que va apareciendo la parte posterior del Cadillac negro en la carretera. La música desaparece en cuanto Rita habla.</p>
----------------------------	---	--	---	---

			durmiendo en la parte baja de una alacena.	
4. La pesadilla	Dos hombres desayunan en el restaurante Winkie's de Sunset Blvd. El moreno (Dan) le platica al rubio sobre una pesadilla que tuvo y lo dejó impactado, acerca de un hombre con un rostro espantoso que se encuentra detrás de ese Winkie's. Deciden ir a enfrentar el miedo del moreno y al llegar a la construcción tras el restaurante aparece el rostro de un mendigo que provoca un infarto en el tipo moreno.	Dan: "Sólo quería venir aquí" "A este Winkie's" "Es un poco embarazoso" "Soñé con este lugar" "Es la segunda vez que sueño con este lugar" "No es día ni noche; casi noche, ¿entiendes?" "Comienza conmigo aquí, muy asustado" "Tú estás allá, muy asustado también" "Me asusta más el ver lo asustado que tú estás" "Hay un hombre detrás de este edificio" "Él es el que lo está haciendo" "Puedo ver su rostro, espero no volver a ver ese rostro nunca más en mi vida" Hombre rubio: "Veniste a ver si está allá afuera" Dan: "Vine a deshacerme de este horrible sentimiento" El letrero de	C.U. al anuncio de Wikie's (en la parte inferior del logo aparece el nombre del boulevard), C.U. a un teléfono afuera del restaurante y al letrero que indica con una flecha la entrada al mismo. Campos y contracampos constantes en primeros planos y planos detalle C.U. al desayuno que no prueba Dan. El tipo que narra (Dan) es moreno y viste sport y el que escucha es rubio y viste formal. Cuando la escena comienza, ambos aparecen en Plano Medio. C.U. recurrente a la mirada y rostro del moreno, así como a la pared trasera y parte trasera del restaurante. Uso recurrente de cámara subjetiva en efecto de que el espectador "entre" en los lugares. La	Sonido de bólide cuando aparece el rostro del mendigo.

		Sunset Blvd. El letrero de Winkie's, El letrero de "Entrance"	construcción del baldío es blanca y el mendigo tiene rostro oscuro.	
5. Inserto Rita dormida	Aparece Rita aun durmiendo en la parte baja de la alacena		Full Shot a corte directo. Por espacio de tres segundos vemos a Rita durmiendo aún.	
6. Los teléfonos	Hay una serie de llamadas telefónicas entre hombres que se encuentran en distinto lugar. Se preguntan si la chica ya apareció. Entre las llamadas hay una a un teléfono negro, encima de un buró, junto a un cenicero con colillas y una lámpara roja, un teléfono que nadie contesta.	Señor Roque recibe llamada de un hombre obeso, de espaldas: "La chica está aún desaparecida" Suena un teléfono pegado en la pared: "Lo mismo"	P.G. Sr. Roque y conmutador P.P. teléfono pegado en una pared, un brazo desnudo, de hombre, descuelga y llama P.P. El último teléfono de la secuencia es negro, está en una habitación iluminada de rojo por una lámpara roja y un cenicero sucio.	Sonido de timbres de teléfono.
7. Betty llega a Hollywood	Betty Elm llega a Hollywood, la acompañan dos ancianos cuando sale del aeropuerto. La anciana se llama Irene. Dejan a Betty en un taxi y ellos se van en una limousine, sonrientes. Betty llega al departamento de su tía Ruth y la recibe Coco, la	Coco a Betty: "Todos en este edificio son personas decentes"  Letrero de anuncio: "Rita Hyworth en el papel de Gilda"  Betty: "¡...Y ahora estoy en este lugar de ensueño! Has de saber como	Primer plano. Betty e Irene sonriendo. Irene con sonrisa fija del tipo mueca de payaso. Betty, sonrisa deslumbrada, ilusionada e inocente. P.P. Irene y otro anciano que la acompaña en el interior de una limousine, ambos con la misma	La música cuando Betty llega al aeropuerto es suave y dulce.

	<p>administradora de los departamentos. Betty descubre a Rita en el baño del departamento y cree que es amiga de su tía. Betty se entera que Rita sufrió un accidente y Rita que Betty viene de Ontario, Canadá a probar suerte como actriz en Hollywood. Betty acuesta a Rita en la cama y la cubre para que duerma.</p>	<p>me siento...”</p> <p>Rita: “Hubo un accidente”</p> <p>Recado de la tía de Betty sobre un abrigo de piel: “Diviértete”</p>	<p>sonrisa tipo mueca de payaso.</p> <p>G.P.G. Montañas de Hollywood. Cámara subjetiva entra a la zona de departamentos. Coco viste de negro. En el interior del departamento predominan los tonos ocre. C.U. la ropa de Rita tirada en el piso. C.U. el letrero del cartel de Rita Hyworth reflejado en el espejo. Toalla roja de Rita, labios rojos de Rita. Betty sonríe mucho y se destaca su dentadura alineada y blanca en los C.U.</p>	
<p>8. Encuentro de Adam Keshner con Hnos. Castigliane.</p>	<p>Se citan el director de cine Adam Keshner, su agente, los representantes de “Entretenimiento Ryan” y los hermanos Castigliane en una sala de juntas de la empresa de Ryan. Los Castigliane ordenan a Keshner que en el papel</p>	<p>El letrero “Entretenimiento Ryan” Robert Smith; “ten la mente abierta” Adam: “¿Para qué es la foto?” Robert: “Es una recomendación para ti”</p> <p>Castigliane mayor: “No hay recomendación.</p>	<p>Angulación picada, entrada al edificio de Hnos. Castigliane P.Detalle cristal y sobre este el letrero “Entretenimiento Ryan”</p> <p>Angulación en perspectiva, dimensiones de la mesa en la</p>	



	<p>principal de su nueva película ponga a una chica llamada Camila Rhodes, a lo que Keshher se niega provocando un escándalo en la sala de juntas. En otra sala dividida por cristales el Sr. Roque escucha lo que sucede en la sala de juntas. Keshher sale furioso y le rompe el parabrisas a la limousine de los Castigliane con un palo de golf. Siguiente escena: El Sr. Roque desde una especie de cabina semejante a las de grabación de audio, da la orden de que se cancele el rodaje de la película "La Historia de Silvy North"</p>	<p>Esa es la chica"</p> <p>Adam: "¡Ella no saldrá en mi filme!"</p> <p>Castigliane menor: "Ya no es tu filme"</p>	<p>sala de juntas de la productora. La mesa es rectangular. A lo largo en un extremo están Adam y Rayan, del otro los Castigliane y en la cabecera los mediadores, negociadores.</p> <p>Cortes directos sucesivos a cada pareja (Ryan y su asistente; Adam Keshher y su representante; Hnos. Castigliane), destacan el escupitajo de café de Castigliane mayor, el temblor en las manos del asistente de Ryan ante la reacción de los Castigliane. P. Detalle, foto de Camila Rhodes. Plano detalle, campos y contracampos ojos de Adam y Castigliane. Sala de juntas en tonos ocre C.D. angulación contrapicada del Sr. Roque sentado Limousine de los Castigliane</p>	
--	--	---	---	--

			<p>negra; auto convertible de Kesher color plata, Kesher viste de negro y trae un palo de golf a manera de bastón.</p> <p>Angulación contrapicada del Sr. Roque (aparece un individuo tras él en segundo plano).</p> <p>Contraplanos a su interlocutor tras un cristal.</p> <p>Oficina de Roque en tonos ocre</p>	
9. El asesino amateur	<p>El asesino rubio en su intento por conseguir la "Directorio negro de Ed" realiza, a partir del asesinato del hombre que en ese momento tiene la libreta, una serie de dos asesinatos más fortuitos y muy accidentados, en el intento de que la escena simule que el hombre asesinado mató a las otras dos personas para luego suicidarse. Finalmente el rubio consigue la libreta de números telefónicos y se la lleva escapando</p>	<p>Asesino de cabello largo: "¡Un accidente automovilístico! ¡genial!"</p> <p>Asesino rubio: "¿Es el directorio negro de Ed?"</p> <p>Asesino de cabello largo: "La historia en números telefónicos"</p>	<p>P.G. A los edificios en los que se ubica la oficina</p> <p>P.M. De una oficina, un hombre de cabello lacio largo, tras un escritorio de espaldas a un ventanal; otro hombre, rubio, encaramado sobre un mueble pegado a la pared. La habitación está pintada en tonos ocre. Todo tiene un aspecto descuidado, desordenado. La mujer obesa y el hombre escuálido del aseo también</p>	<p>El ruido de los disparos, el sonido de la aspiradora que se enciende, el sonido de la alarma contra incendios.</p>

	por la ventana.		tienen aspecto desaliñado.	
10. ¿Quién es Rita?	Betty se entera que Rita no es tal, ni tampoco amiga de su tía y que su tía quiere que llame a la policía pero ella no lo cree necesario, se da cuenta que perdió la memoria y le recomienda que abra su bolso para saber quien es. Rita abre el bolso y saca de él algunos fajos de billetes que no recuerda de donde salieron y una llave azul metálico que no sabe qué es lo que abre.	¿Qué abrirá esta llave?	P. D. De los fajos de billetes P. Detalle llave azul P. Detalle en campos y contracampos de los ojos de Betty y Rita.	
11. El asesino y la prostituta	El asesino rubio acompañado de otro hombre interroga a una chica rubia sobre si ha visto a una chica nueva en las calles, una morena y medio golpeada. Le pide que esté atenta por si la ve.	Asesino rubio: "¿Hay alguna chica nueva en la calle? ¿Una morena, medio golpeada?"	P. Detalle letrero perros calientes P.G. Los tres son rubios. Suben a la chica por la parte trasera de una camioneta, van comiendo hot-dogs. Se destaca en el torso de la chica, a través de la blusa, que no trae sostén. Médium C.U.	
12. Cierre del plató	Cynthia habla por teléfono con Adam Kesher mientras este maneja su auto y le dice que	Cynthia: "Cerraron el plató" "Despidieron a todos" "habla	Kesher en su auto, contraplanos M.C.U. Cynthia	

	cerraron el plató de filmación y que despidieron a todo el mundo.	con Ray" Adam: "Me voy a casa"		
13. El accidente en Mulholland Dr.	Betty se pregunta en voz alta a dónde iba Rita cuando ocurrió el accidente y Rita recuerda que a Mulholland Drive. Betty se entusiasma y le sugiere que investiguen que pasó con ella, que será como en las películas y que fingirán ser otra persona cuando llamen a la policía para averiguar si hubo un accidente en Mulholland Dr.	Betty: "Me pregunto ¿a dónde ibas?" Rita: "A Mulholland Drive"  Betty: "Fingiremos ser otra persona, ¿será como en las películas!" "Sólo para ver si hubo un accidente"	P.A. Betty en el piso y Rita sentada en la cama. P.M. Betty se sienta en la cama junto a Rita y se toman las manos.	
14. La esposa infiel	Adam Keshner llega a su casa y encuentra a su mujer (Lorraine) con Gene, el "limpiapiscinas" en su cama. Keshner saca las joyas de su esposa y les echa pintura. Lorraine lo golpea, él la avienta y Gene le golpea el rostro. Adam sale de su casa con sangre en la nariz y se va en su auto	El letrero de la camioneta: "Limpieza Gene"  Adam: "Lorraine ¿estás en casa?" Gene: "Olvida que viste esto, es mejor así"	P. Detalle del letrero de la camioneta. C. Directo a P.G. de la piscina solitaria. P.M. de Gene en la cama con Lorraine. Color de los interiores de la casa de Adam: ocre con blanco y azul. Lorraine viste de azul y Adam de negro, la pintura que derrama sobre las joyas es roja. Tanto Adam como Lorraine se	Música setentera, tipo psicodélica en la recámara de Lorraine y Adam.

			embarran mutuamente de rojo en el forcejeo.	
15. ¿Quién es Diane Selwyn?	Betty oculta el bolso de Rita en una caja de sombreros, salen a hablar por teléfono a la cabina que está afuera del Winkie's de Sunset Blvd. Por la policía se enteran de que sí hubo un accidente en Mulholland Drive, pero Betty cuelga cuando el policía le pide su nombre. Entran al Winkie's a tomar un café y a revisar el periódico, pero no encuentran datos sobre el accidente. El nombre de la mesera "Diane" le recuerda a Rita el nombre "Diane Selwyn". Regresan al departamento y buscan en el directorio ese nombre para averiguar si se trata del nombre de Rita. Lllaman y contesta la grabadora. Rita reconoce que no es su voz, por lo que deciden averiguar si la	Letrero: "entrance" cerca de la caseta telefónica Letrero: "phone" Letrero: "Winkie's" Sunset Blvd. Letrero con el nombre de la mesera: "Diane"	P.M. Rita y Betty estrechándose la mano una vez que ocultan el bolso P. Detalle de la flecha con el letrero "entrance"; P. Detalle del letrero "Phone" del teléfono P. Detalle gafete de la mesera con el nombre del restaurante "Winkie's" y el nombre de la mesera "Diane" P.P. de un teléfono negro sobre un buró junto a un cenicero con colillas de cigarro y una lámpara	Sonido del teléfono negro

	persona que vive ahí puede decirle quien es.			
16. Los Castigliane buscan a Keshher	Un hombre robusto de los Castigliane va a buscar a Adam Keshher en su casa. Lorraine se le enfrenta y la golpea. Gene acude a defenderla pero el hombre robusto lo golpea también	Hombre robusto: "¡Adam Keshher! ¡Adam Keshher!"	P.G. Limousine de los Castigliane C.D. a P.A. Hombre robusto entrando a la casa de Adam Keshher	Blues rítmico
17. Un día extraño	Adam se refugia en un cuartucho de hotel, el recepcionista, "Cookie" le comunica que su tarjeta fue cancelada y que dos hombres del banco fueron a buscarlo. Que las personas de las que se esconde saben que está ahí. Adam dice que trae efectivo y que puede pagar el alquiler del cuarto. Keshher le llama a Cynthia y ésta le dice que tiene que entrevistarse con el vaquero si quiere que su asunto se solucione y que todas sus cuentas bancarias fueron congeladas, que está quebrado.	Adam: "Este ha sido un día muy extraño"  Cynthia: "Hoy ha sido un día raro" "Presiento que el vaquero está relacionado con lo que pasa" Adam: "Ha sido un día muy extraño"	Panorámica en picada de los rascacielos de la ciudad en la noche. Campos y contracampos Adam y el recepcionista; Adam y Cynthia En la habitación predominan los tonos ocre.	

	Cynthia le sugiere que se quede en su casa pero él rechaza la oferta. Ambos concluyen en que es un día muy extraño			
18. La loca	Betty y Rita buscan en un mapa la dirección de la casa de Diane Selwyn. Deciden ir una vez que Betty salga de su audición. Louise Bonner toca al departamento de la tía de Betty. Betty abre y Louise se pone muy inquieta, Betty se presenta con ella pero Louise continua diciendo disparates. Betty se inquieta también. Coco entra a la escena y retira a Louise del lugar para evitarle dificultades a Betty. Coco le da a Betty el libreto para el casting.	P. Detalle de las manos de Betty y Rita sobre el mapa, las manos se rozan. Louise Bonner: "Alguien está en dificultades" Betty: "Mi nombre es Betty" Louise Bonner: "No, no lo es" "¡Algo malo está pasando!"	P.M. Betty y Rita buscan la dirección de Diane en un mapa. Las manos de una se cruzan con las de la otra y se rozan. P.M. Louise Bonner viste capa negra con borde morado. C.U. Rostro asustado de Rita.	
19. El vaquero	Adam Keshner acude a su cita con "el vaquero" en un corral abandonado, el vaquero le hace una advertencia sobre algo que	Vaquero: "La actitud de un hombre tiene mucho que ver con la forma en que será su vida" "¿Cuántos	Predominan tonos ocre. Campos y contracampos en M.S.	Paneo montañas de Hollywood.

	<p>tendrá lugar si Adam no elige a la chica que los Castigliane pidieron que fuera la protagonista. El vaquero le aclara que Adam puede elegir al resto del reparto pero no a la actriz que hará el protagónico</p>	<p>hombres tienen un cochecito de esos de motor?" Adam: "Uno" Vaquero: "si mejoras tu actitud, te puedes subir conmigo en el cochecito" "Hazle el casting a varias muchachas, en cuanto veas a la chica que te mostraron en la foto dirás: Esa es la chica"</p> <p>"Me verás una vez más si haces las cosas bien, y dos veces más si no lo haces"</p>		
<p>20. Preparación para el casting</p>	<p>Aparece la colina con el letrero de Hollywood. Siguiendo escena Rita y Betty realizan un ensayo previo al casting de Betty. Betty se va a asear para ir al casting mientras Rita se queda en un sofá de la sala. Coco llega y descubre a Rita. Baja Betty y Coco le pide que no mienta sobre Rita y que se deshaga de ella, que Louise Bonner a</p>	<p>Coco: "Si hay dificultades, deshazte de ellas"</p>	<p>Paneo G.P.G. letrero Hollywood. P.G. Tanto Betty como Rita llevan batas rojas.</p>	



	<p>veces dice aparentes incoherencias pero que en ocasiones tienen su parte de sentido.</p>			
<p>21. Casting de Betty</p>	<p>Betty llega a su audición. Lleva a cabo una escena pasional con otro actor, previo a la escena el actor comenta con el director y el productor que quiere que hagan la escena muy juntos. Todos ovacionan el trabajo de Betty. La representante de actores XX y su asistente sacan a Betty de ahí para llevarla a presentar con otro director: Adam Keshher.</p>	<p>Actor: "Quiero que hagamos esta escena muy juntos como con la otra chica, esa muchacha del cabello negro, ¿Cómo se llamaba?"</p> <p>Representante: "Te vamos a llevar con un director que está muy por encima de esto"</p>	<p>Interior del lugar de la audición de Betty está pintado en tonos ocre.</p> <p>Betty viste en tonos azul pastel</p>	
<p>22. "La Historia de Silvy North"</p>	<p>Keshher está llevando a cabo el casting para el papel principal de la película "La Historia de Silvy North" cuando Betty entra acompañada de la representante y la asistente, saludan de lejos a Adam y Adam se queda impactado por la presencia de Betty. Cuando</p>	<p>Adam Keshher: "Esa es la chica"</p>	<p>Escena del casting de Keshher: C.U. a rostro de Keshher intercambio de miradas con Betty. Plano detalle a mirada de Betty y mirada de Keshher.</p> <p>Audición de Adam Keshher, predominan los tonos pastel.</p>	<p>Balada rock finales de los 50</p>

	<p>le toca el turno a Camila Rhodes, Adam menciona que es ella la que se queda para el papel de Silvy North. Betty se despide porque tiene otro compromiso.</p>			
<p>23. Visita al departamento de Diane</p>	<p>Rita y Betty van a buscar el departamento de Diane Selwyn.. Rita se asusta porque ve a dos hombres en un coche. Una vecina les dice que intercambiaron departamentos. Llegan al departamento que corresponde, entran y encuentran a una mujer muerta en una cama</p>		<p>Auto de los dos hombres, color gris-oscuro. Rita usa blusa roja.</p> <p>Betty se mete por la ventana y al abrir la puerta aparece llevándose una mano a la nariz. Rita entra y también se lleva una mano a la nariz.</p> <p>El Departamento de Diane por dentro está pintado en colores ocre. La mujer muerta trae un vestido negro y está acostada sobre una cama con sábanas rojas, a su lado hay un buró con un teléfono negro, un cenicero con colillas de cigarro y una lámpara roja. C.U. a la mujer muerta, el cabello es rubio y lacio.</p>	

<p>24. Transformación de Rita</p>	<p>Betty ayuda a Rita a cambiar su imagen con una peluca rubia. Más tarde tiene lugar una escena lésbica en la cama, en donde Betty confiesa a Rita que está enamorada de ella. Ambas despiertan en la madrugada. Rita dice algo en español que Betty no entiende y Rita le pide que la acompañe. Betty le pregunta que a dónde si son las dos de la madrugada.</p>	<p>Betty: "¿Has hecho esto antes?" Rita: "No lo se" Betty: "Estoy enamorada de ti" (se lo repite dos veces)  Rita: "Silencio, silencio. No hay banda, no hay orquesta"</p>	<p>Betty viste una pijama de corte masculino, pero en color rosa pálido, Rita tiene el torso envuelto en una toalla roja. P. Detalle a las manos entrelazadas de ambas. Betty tiene las uñas pintadas de rosa y Rita de rojo.</p>	<p>Tema musical central (mismo de escena inicial trayecto en coche por carretera)</p>
<p>25. El Club del Silencio</p>	<p>Rita y Betty toman un taxi, llegan al club del silencio. El presentador del teatro habla en tres idiomas. Demuestra que el sonido es una ilusión. En un momento de demostración con sonido de truenos, Betty comienza a temblar. Más tarde anuncian a Rebeca del Río, "La Llorona de los Ángeles" Mientras Rebeca canta, Rita y Betty lloran. La canción termina, Betty abre su bolsa y</p>	<p>Presentador: "Silencio, no hay banda, no hay orquesta, todo es una ilusión"  Rebeca del Río canta: "Ayer tu mano me toco...Yo que pensé que te olvidé pero es verdad, es la verdad, que te quiero aún más, mucho más que ayer, dime tú que puedo hacer. No me quieres ya y se que yo estaré llorando, llorando..."</p>	<p>P.G. Betty viste en negro con rojo y Rita en negro. C.U. a luz azul, angulación en perspectiva, Z.I. veloz al ras del piso (se observa basura arrastrada por el viento) se cierra la toma sobre Rita y Betty entrando al Club del Silencio. En el interior del teatro predominan los rojos. En un palco resalta la figura de una mujer con una peluca azul. También resaltan</p>	<p>La voz de Rebeca quien canta a capela "Llorando" Sonidos de varios instrumentos musicales. Sonido de truenos</p>

	<p>encuentra una caja con una cerradura. Ambas regresan al departamento, Betty baja la bolsa de rita del closet y Rita saca la llave azul de su bolsa, pero repara en que Betty ha desaparecido. Rita abre la caja azul con la llave y también desaparece. La caja cae abierta sobre el piso de la habitación. La tía de Betty entra a escena, pero las chicas ya no están, ni la caja tampoco.</p>		<p>los destellos de luz azul del micrófono y los truenos. P.D. sobre la caja azul.</p> <p>C.U. de la caja azul abierta sobre la alfombra. Z.O. a L.S. de la alfombra de la recámara. C.D. vemos que entra la tía Ruth y se hace un Tilt al piso para demostrarnos que la caja ha desaparecido, así como Rita y Betty.</p>	
<p>26. El despertar de Diane</p>	<p>El vaquero le llama a Diane para que despierte. Diane escucha que tocan a su puerta y abre. Es la vecina que le pide sus cosas que quedaron cuando el cambio de departamentos. La vecina le dice que regresaron los dos detectives a buscarla. Diane tiene delirios de que Camila regresó para después caer en cuenta que no es así y que está sola</p>	<p>Diane: "¡Camila, regresaste!"</p>	<p>Paredes color violeta del departamento. Plano Detalle de una llave azul sobre la mesa, P.Detalle de un cenicero en forma de piano (la vecina lo toma y se lo lleva)</p>	<p>Toquidos de puerta</p>

<p>27. Los recuerdos de Diane</p>	<p>A partir de aquí comienzan una serie de flash backs divididos por cortes directos... Primer F.B. Camila desnuda sobre el sofá. Diane pretende seducirla y Camila la rechaza</p> <p>Segundo F.B. Adam Keshher filma una escena de una película. Adam le explica al actor como debe besar a la actriz (Camila). Keshher pide que salgan todos del plató para explicar la escena, pero Camila pide que Diane se quede. Diane tiene un brillo en los ojos entrecerrados y aprieta los labios cuando ve como Keshher besa a Camila.</p> <p>Tercer F.B. Diane no deja entrar a Camila al departamento y la corre del mismo</p> <p>Cuarto F.B. Camila le llama a Diane y le dice que un auto negro la espera, que vaya a Mulholland</p>	<p>Camila: "Ya no debemos hacer esto"</p> <p>Camila: "¿Se puede quedar Diane?"</p> <p>Placas auto: DGAT123 Diane: "¿Qué hace? No nos detenemos aquí"</p> <p>Hombre junto al conductor: "Es una sorpresa"</p> <p>Camila: "Ven amor, es un sendero"</p>	<p>Primer F.B. Diane montada sobre Camila quien se encuentra recostada en un sofá. Al lado del sofá hay una mesita de centro. P. Detalle a un cenicero en forma de piano. En segundo F.B. Camila trae un vestido rojo, moda finales de los 50. Diane usa un vestido morado y un peinado de la misma época. Camila está sentada en el interior de un auto convertible de finales de los 50. Tercer F.B. C.U. de rostro de Diane, se destacan sus dientes con múltiples caries y en estado pútrido. Cuarto F.B. P.Detalle teléfono negro, junto a él un cenicero y una lámpara roja que ilumina del mismo color el rostro de Diane quien contesta a Camila. Diane viste de</p>	
---------------------------------------	---	---	--	--

	<p>Drive. Diane se sube en el coche, dos hombres van en la parte delantera del mismo. Se detienen en una zona y Camila la recibe, Diane menciona que es una agradable sorpresa. Camila la lleva por un sendero entre la maleza y llegan a una fiesta en la casa de Adam Keshner. Adam las recibe y brindan los tres por el amor, más tarde Adam anuncia el compromiso de él con Camila Rhodes. Coco, la madre de Adam interroga a Diane quien menciona que es de Ontario, Canadá y que fue a Hollywood a actuar, que hizo audición para "La Historia de Silvy North" pero que Camila se quedó con el papel y que ahí la conoció; que los papeles que ha tenido los ha conseguido gracias a Camila.</p> <p>Quinto F.B. Diane le paga a un hombre rubio en</p>	<p>secreto"</p> <p>Adam: "Yo me quedé con la casa y mi ex-esposa con el limpiapiscinas"</p> <p>El matón a sueldo, rubio, le enseña una llave azul a Diane y le dice: "Encontrarás esto cuando el trabajo quede hecho"</p> <p>Diane pregunta: "¿Qué abre?"</p> <p>Hombre rubio: (risa sarcástica)</p>	<p>negro y el auto que aborda es un Cadillac negro. Camila va de negro con una estola roja. Adam viste de negro y Coco de rojo con negro.</p> <p>En un último plano de la escena en la que anuncian Camila y Adam su boda, se ve pasar al vaquero.</p> <p>Quinto F.B. Campos y contracampos de Diane y del hombre rubio. Diane mira en una dirección y repentinamente hay un C.D. a Dan en la parte de atrás del Winkie's con mirada hacia el espectador (correspondencia con la dirección contraria en la que mira Diane) C.D. nuevamente a Diane. Plano Detalle llave azul.</p>	
--	--	--	---	--

	<p>el Winkie's para que mate a Camila, le muestra la foto de Camila.</p>			
<p>28. La culpa</p>	<p>Los recuerdos atormentan a Diane y la culpa, una vez que manda matar a Camila, comienza a delirar, toma un revólver del cajón de su buró y se pega un tiro en la sien. Finalmente cae muerta sobre su cama.</p>	<p>Mujer con la peluca azul: "Silencio"</p>	<p>Se van sucediendo imágenes a corte directo: el mendigo jugando con la caja azul, la caja sobresaliendo de una bolsa de estroza, la pareja de ancianos salen de la caja azul, Se ve la llave azul en la mesita de centro de la sala de Diane, el departamento de Diane, Diane en bata blanca, los ancianos colándose por debajo de su puerta, Diane saca un revólver del buró de su recámara (el buró con la lámpara, el teléfono y el</p>	<p>Gritos de Terror de Diane</p>

			cenicero) y se suicida, la pantalla en azul, el mendigo, G.P.G. de la ciudad, Betty y Rita juntas, nuevamente pantalla azul, El Club del Silencio, La mujer con la peluca azul.	
--	--	--	--	--

Decidimos hacer la descomposición del texto con un orden discursivo de secuencias para hacer la revisión del trazo que David Lynch siguió para la construcción de su película. Fue así que, al momento de ir revisando los elementos de cada secuencia en ese orden discursivo, descubrimos que algunos de ellos, que en la primera lectura, y secuencia en la que aparecieron, parecían no tener sentido, se enfatizan al ligarse con elementos de otras secuencias (isotopías), o bien, se repiten dos o más veces en secuencias posteriores, de tal suerte que si uno sigue los trayectos de lectura de los mismos elementos, nos parece que en un momento dado el texto comienza a adquirir coherencia y, por lo tanto, a cobrar sentido, es decir, todos estos elementos reconstituyen un universo semántico. A partir de ello es que podemos señalar el orden de la estructura, el sistema de funcionamiento y el papel que juegan las entidades semióticas que Lynch maneja en su texto cinematográfico y por lo tanto, lo que presentamos a continuación, es un modelo dinámico para la explicación del texto en cuestión.



## V. ESTRUCTURA

Si analizamos la estructura narrativa del texto, podemos afirmar que se trata de una estructura bipartita; dicho de otro modo, son dos historias alternadas en un principio (a las que designaremos A1 y A2) y posteriormente, a partir de la secuencia No. 24, se da una conjunción de elementos que derivan en una sola historia (que denominaremos B).

La complejidad narrativa surge del manejo de varias historias dentro de un texto narrativo. Sabemos que, por otro lado, tal y como lo sugiere Todorov y otros narratólogos. La organización de varias historias dentro de un relato puede darse de diversas maneras, a saber, por intercalación (una historia dentro de otra), por sucesión (una historia después de otra) y por alternancia (combinación de fragmentos de una historia con fragmentos de otra, de modo que transcurran de manera paralela). A este nivel macroscópico de análisis, es posible hacer una primera conclusión: la complejidad narrativa de *Mulholland Drive*, así como de otros textos similares, consiste en dos cuestiones: a) que se trata de un texto narrativo que contiene varias historias y b) que la ordenación de las historias dentro del texto narrativo posee las tres posibilidades de las que habla Todorov.

De este modo, podemos observar que la historia "A1" es una metadiégesis (Genette, 1972) de la historia "B", focalizada desde la perspectiva de Diane (idealización). Por su parte, la historia "A2" es parcialmente un antecedente de la historia "B". Observamos lo anterior a nivel de la historia, de la manera siguiente:

La primera historia que podemos distinguir y a la que denominaremos "A1" es la historia de Rita y Betty. Rita (Laura Elena Harring) es una chica que, en un inicio ex abrupto, nos es mostrada en un auto con un par de hombres. El auto se detiene y un hombre le apunta con una pistola y otro le pide bajar del auto. Esta acción no se ejecuta, a raíz de un accidente automovilístico, donde Rita pierde la memoria y fortuitamente se introduce en el departamento de Ruth, tía de Betty

(Naomi Watts), para ocultarse y recuperarse, aprovechando las vacaciones de la tía Ruth y que ésta había dejado momentáneamente abierto el departamento en el instante en que sacaba sus valijas. Rita se queda dormida y mientras duerme escondida en la parte baja de una alacena del departamento de Tía Ruth, tiene una pesadilla en donde hay dos hombres desayunando en el Winkie's; Dan le habla a su amigo de una pesadilla recurrente y su pesadilla se convierte en realidad, matando a Dan de un infarto, hasta aquí termina la pesadilla de Rita. Betty es una chica de Ontario, Canadá, llena de sueños e ilusiones, quien llega a Hollywood con el objetivo de convertirse en estrella de cine. Coco, la conserje del edificio da la bienvenida a Betty, así como las llaves del apartamento. Betty encuentra a Rita en el apartamento y piensa que es una amiga de su tía; Rita a su vez decide tomar el nombre (dado que no recuerda el propio) de un cartel en donde aparece el nombre de Rita Hayworth. Posteriormente Betty se entera que Rita no es amiga de su tía Ruth y que no recuerda su nombre verdadero debido al accidente que sufrió. Rita recuerda el nombre de Mulholland Drive, por lo que Betty la convence de indagar si hubo un accidente en esa avenida y si es su accidente. Ambas van a una cabina telefónica de Sunset Blvd. Y ahí se enteran por la policía que sí hubo un accidente en Mulholland Drive. Betty impulsa a Rita a que sigan averiguando sobre su identidad, que encuentra una pista al reconocer Rita el nombre de Diane en el gafete de una de las meseras del restaurante Winkie's de Sunset Boulevard. Mientras averiguan quién es Diane Selwyn, tiene lugar la audición de Betty para una película de bajo presupuesto. Rita le ayuda a ensayar y poco a poco se va gestando entre ellas una relación que comienza a cobrar tintes diferentes a los de una simple amistad. Betty va a su audición y resulta un éxito, al grado que una importante representante de actrices decide convencerla de que vaya a hacer audición con un director de renombre, quien va a rodar una película con bastante presupuesto: *La Historia de Sylvia North*. Betty va al sitio de las audiciones de tal película y ahí conoce de vista a Adam Keshner. Betty nunca lleva a cabo la audición con Keshner porque recuerda que tiene un compromiso con Rita, pues ambas acordaron ir a buscar a Diane Selwyn en la dirección que vieron en el directorio que previamente habían consultado. Betty va

con Rita a unos departamentos a buscar a Diane y en la dirección, que aparentemente es la de Diane, encuentran a otra persona quien resulta ser vecina de Diane, es la vecina quien les notifica que intercambi6 departamento con Diane y que hace días que no sabe de ella, pero que si ellas la ven primero le digan, ya que aun tiene unas cosas que le pertenecen en su departamento. Betty se brinca por una ventana al departamento de Diane y le abre a Betty. Un olor nauseabundo les advierte algo. Sobre la cama del cuarto encuentran el cadáver de una mujer rubia en estado de descomposición. Rita sale corriendo de ahí, Betty tras ella. En el departamento de la tía Ruth, Rita intenta cambiar su físico por temor a lo que le pueda suceder. Betty la detiene y le pone una peluca rubia para evitar que corte su cabello. Posteriormente tiene lugar una escena pasional en donde Rita seduce a Betty y Betty confiesa estar enamorada de Rita. Duermen juntas y en la madrugada Rita comienza a hablar en Español, Betty la despierta y le pregunta que qué sucede. Rita le pide que la acompañe a un lugar. Ambas se arreglan y se van en un taxi. Llegan al *Club del Silencio* y mientras *La Llorona de los Ángeles* interpreta en español *Crying* de Roy Orbison. Rita y Betty parecieran reconocerse la una en la otra en una especie de reencuentro. Al final de la función, Betty saca una caja azul de su bolso con una cerradura en forma de triángulo. Llegan al departamento de la tía Ruth y Rita baja su bolso y saca de él la llave azul, pero al llamar a Betty ésta no responde ni aparece. Rita introduce la llave en la caja y al abrir la caja, ésta cae al piso pero Rita ya no está. La tía Ruth entra a su recámara como si nunca se hubiera ido de su departamento y pasa a un lado de donde había caído la caja azul, sin embargo tal caja ha desaparecido.

La historia que se alterna con A1, a la denominamos A2, es la historia de Adam Keshner, un director de cine que pretende hacer las cosas a su gusto, muy en la tónica del cine de autor. En esta ocasión rodará *La Historia de Sylvia North* con un presupuesto alto. Sin embargo, "La mafia italiana de Hollywood" decide que "su chica" (Camilla Rhodes) debe tener el protagónico del filme. Adam Keshner se niega en primera instancia a aceptar tal imposición, motivo por el cual recibe una serie de represalias que se suman a lo que parecen eventos extraños de un

mal día para el cineasta (desaguisados laborales y en su relación matrimonial). Finalmente Kesher no resiste la presión y cede, otorgando así el protagónico a Camilla Rhodes. Como puede observarse, esta historia particularmente, como en realidad toda la película, presenta un discurso metaficcional y autorreferencial, en el que el cine es tema del cine.

Intercaladas entre la historia A1 y la A2 se encuentran fragmentos de lo que denominaremos la historia "B". La historia B comienza una vez que Camilla abre la caja azul. En la habitación roja del departamento de Diane Selwyn, sobre la cama, yace una mujer en la misma posición que la mujer muerta de la historia A1. Entra "el vaquero" a la habitación y le ordena que despierte. La mujer (Naomi Watts) es Diane Selwyn quien parece haber despertado de un sueño muy largo. Diane va a la cocina a prepararse una taza de café y escucha que alguien llama a su puerta. Es la vecina quien quiere las cosas que se le quedaron en el intercambio de departamento que hizo con Diane. Mientras la vecina recoge sus cosas, momentáneamente Diane ve una llave azul sobre la mesa del comedor. Una vez que sale la vecina, Diane toma su taza de café y cree ver a Camilla (Laura Elena Harring) frente a ella. Ello le provoca la ilusión del retorno de Camilla, pero inmediatamente Diane se da cuenta que no es así. A partir de este momento comienza un *flash back* en una escena tras otra a corte directo, que narra la historia de Diane y Camilla, y nos explica el "por qué" del estado depresivo de Diane. En el *flash back* se aclara que Diane tenía una relación lésbica con Camilla, pero repentinamente Camilla decide no seguir con la relación, lo que pone sumamente molesta a Diane y sobreviene la ruptura de la pareja. En un momento dado, Camilla quiere arreglar las cosas con Diane, pero ésta no le permite la entrada a su casa y recuerda cómo Camilla la ha celado jugando una relación ambigua con Adam Kesher (un director de cine de la industria hollywoodense) y con ella misma. Finalmente, cuando parece que Camilla está haciendo un esfuerzo por recuperar a Diane y la cita a lo que pudiera ser un encuentro romántico en un paraje escondido, Diane recibe la última estocada, al ser engañada por Camilla y recibir la noticia del compromiso de Camilla con Adam

Kesher. En la cena donde se anuncia, de manera implícita en un beso, el compromiso de Camilla y Kesher. Nos enteramos también de que Diane fue a Hollywood porque ganó un concurso de baile en su natal Ontario, Canadá, y que heredó el departamento de una tía suya que era actriz. En ese momento quedan al descubierto las verdades de su "mundo de ensueño". Nada es lo que parecía ser: Hollywood es una olla putrefacta lo mismo que la relación de Diane con Camilla. Ello lleva a Diane a tomar una determinación: mandar asesinar a Camilla a causa de la traición. Diane contrata a un matón a sueldo quien para indicar que el trabajo ya ha sido realizado, le muestra una llave azul a Diane, misma que según la indicación del asesino, ella encontrará en su casa cuando todo concluya. Termina el *flashback* y nos encontramos a Diane frente a la llave azul sobre la mesita de centro de su sala. El misterio queda resuelto: El asesinato se ha realizado, Camilla está muerta y Diane ha sido su homicida intelectual. Al comprender la dimensión de su acto, Diane entra en pánico y una oleada de ansiedad y desesperación la conducen al suicidio.

## VI. SISTEMAS TEXTUALES.

Cada parte, según nuestra división bipartita macroestructural, consta de sus propias reglas de operación codicial, es decir, que en el caso de *Mulholland Drive* estamos hablando de 2 sistemas semióticos formados básicamente a partir de las mismas entidades. El primer sistema corresponde a la operación de la historia A1, en donde para seguir el orden de la lectura hay que atender a signos visuales tales como continuidad de las escenas (dejando momentáneamente de lado aquellas escenas intercaladas del buró de la recámara roja con la lámpara, el cenicero y el teléfono). También hay que atender a indicaciones del lente de la cámara que en un momento señalan un objetivo (llámese letrero de "phone" o "entrance", por ejemplo) y en una secuencia posterior la lente vuelve a señalar el mismo objetivo.

### Ejemplo:

Al final de la secuencia No. 3 (véase nuestra secuenciación, supra) Rita aparece recostada en posición fetal y vemos como lentamente cierra los ojos. A esto le sigue un corte directo a la secuencia No. 4, que aquí denominamos "La pesadilla". Tal secuencia parecería fuera de lugar o totalmente inconexa de la historia de Rita y Betty, si no hacemos la lectura que nos marca Lynch a partir del montaje, que obedece a sus leyes propias de articulación y sentido. Una vez que termina la secuencia de ese sueño de Dan, que se convierte en realidad, viene otro corte directo y aparece, en la secuencia No. 5, y por espacio de breves segundos, nuevamente Rita recostada en la misma posición y en el mismo plano que en la secuencia No. 3 (Full Shot). Esta ordenación nos permite hablar de las secuencias 3, 4 y 5 como microsecuencias de una secuencia mayor y entonces es factible hacer la lectura visual de Rita durmiendo, seguida de una historia onírica y posteriormente de nuevo Rita durmiendo. Si consideramos que Rita acaba de salir de un tremendo accidente automovilístico, nos puede resultar lógico que al quedarse dormida tenga una "pesadilla". Por tanto, la pesadilla de Dan es la pesadilla de Rita. Rita sueña la pesadilla de Dan.

Otro ejemplo del funcionamiento del sistema en esta historia A1, y que además refuerza la idea anterior, lo podemos encontrar en la secuencia 15. Hay un plano detalle a el letrero "phone" de la cabina telefónica que está afuera del Winkie's de Sunset Blvd. Y otro al letrero "Entrance" con la flecha que indica la estrada al establecimiento de comida rápida. En esta secuencia Betty ayuda a Rita a averiguar si hubo un accidente en Mulholland Drive, pero coincide con la secuencia No. 4 dado que Dan y su amigo están en el mismo Winkie's y transitan por el mismo lugar que Rita y Betty. David Lynch indica el mismo recorrido de articulación con los planos detalle a los letreros. Esta observación nuevamente nos refuerza la lectura de la relación de Rita (y ahora también de Betty) con aquella pesadilla de Dan.

Citaré por último el ejemplo de los planos detalle que Lynch realiza sobre las manos de las chicas. El más palpable es en la secuencia No. 19 en donde se "previene" al espectador del rumbo que tomará la relación de Betty con Rita: hay un plano detalle de las manos y antebrazo de las chicas en el momento en que se rozan "accidentalmente" al buscar la dirección de Diane Selwyn sobre un mapa.

El funcionamiento de este sistema constituye un modelo de lectura no sólo para la historia A1, sino también para la historia A2, la de Adam Kesher. Recordemos la secuencia No. 16: Lynch entra con un plano detalle sobre el letrero de la camioneta de Gene "Limpieza de Albercas Gene", seguido de un plano general a corte directo de la piscina vacía y quieta. Este orden de lectura nos lleva a preguntarnos: Si el limpia albercas no está aseando la piscina, entonces ¿en dónde está?. Acto seguido Adam Kesher irrumpe en el interior de su casa llamando a su esposa. Nuestra respuesta premeditada es: Gene está con Lorraine, por lo tanto Kesher es engañado y sabemos que hemos seguido, como estrategia narrativa, el mismo orden de lectura que el personaje: Adam lo sabe antes de verlo con sus propios ojos.

El segundo sistema es un poco más complejo, pues funciona enlazando elementos de la historia A1 con la A2 y de ambas con la historia B.

El orden de lectura lo marcan tanto signos lingüísticos como signos visuales y aun auditivos. Los elementos de la historia B están dispuestos desde el inicio de la película siguiendo un orden discursivo preciso. Tal es el caso de la secuencia No. 2 que nos presenta un fragmento de la habitación de Diane Selwyn. Asimismo, en la secuencia No. 6 podemos ubicar perfectamente al Sr. Roque en una de las llamadas telefónicas, así como al personaje del hotel ("cookie") donde posteriormente se refugiará Adam Kesher, y entonces la pregunta que Adam se hace de cómo la mafia dio con el lugar en el que se oculta, tiene respuesta en la secuencia No. 6 que nos da la lectura de que "Cookie" tiene relación con la gente de la mafia.

Otro ejemplo de elementos que nos indican la pauta de lectura son objetos como la llave azul. La llave aparece por primera vez en la secuencia No. 10, cuando Rita la saca de su bolso, posteriormente vemos nuevamente la llave en la secuencia No. 25, cuando Rita la saca nuevamente del bolso para introducirla en la caja azul que Betty le ha proporcionado. Una vez más nos volvemos a encontrar con la llave azul en el departamento de Diane (a pesar del cambio en su morfología, sabemos que el signo corresponde al concepto de la llave aunque en ese momento de la historia ignoremos qué abre) y es este elemento el que nos indica el salto en el tiempo (Diane con Camilla/Diane sin Camilla). Al inicio de la historia B, la llave aparece en la mesita de centro de la sala de Diane. Sabemos que hay un *flashback* a manera de "remembranza" de Diane, porque aunque el cambio de escena es brusco (a corte directo) vemos a Diane sobre Camilla en el sofá (ambas con el torso desnudo) y hay un plano detalle a la mesita de centro de la sala: la llave no está ahí. En lo sucesivo no veremos la llave sino hasta la escena de la secuencia No. 27, en donde Diane paga a un asesino para que mate a Camilla y el hombre le muestra la llave azul a Diane y le dice que la encontrará una vez que el trabajo haya quedado concluido. La ausencia o presencia de la llave sobre la mesita de centro de la sala de Diane nos indica a qué momento de



la historia pertenecen las escenas: además de sus connotaciones simbólicas, funciona como un referente del tiempo. La caja azul y la llave, conectan también la historia A1 con la historia B; así como *La Historia de Sylvia North* conecta la Historia A1 con la historia A2 y a su vez ambas historias con la historia B. Por tanto el segundo sistema adquiere la siguiente fórmula:  $A1 + A2 (A2.1) = B$ . La Historia A1, la de Rita y Betty es la idealización de la relación entre Camilla y Diane que encontramos de manera cruda en la historia B; por el contrario, la historia de Adam Kesher, la A2 (y A2.1), es la muerte del director autónomo ante las presiones del medio cinematográfico, relato que se nos presenta de manera inversa en la historia B, en donde el director de cine, Adam Kesher, parece bastante cómodo en el molde que le exige la industria hollywoodense. El paréntesis corresponde a una historia dentro de la historia A2, que sería una historia virtual que correspondería a la línea argumental del filme sobre que el trata la historia (juego especular): *La Historia de Sylvia North*

## VII. ENTIDADES SEMIÓTICAS.

### 7.1. ESPACIOS.

A continuación enumeraremos distintos espacios que resultan relevantes en el desarrollo de la trama; además, haremos una descripción de sus funciones principales, tanto a nivel narrativo como semántico.

#### 1. La recámara de Diane.

Esta entidad está presente desde la segunda secuencia y tiene una constancia a lo largo del filme. Es un espacio que regularmente funciona para dormir y mientras se duerme se sueña. Tal espacio nos sirve para reforzar la idea de que la historia A1 es el sueño de Diane, la idealización de su relación con Camilla y su realización personal como actriz en la Meca del cine. También es el espacio en donde se encuentra la muerte y "morir es dormir" citando al Hamlet de Shakespeare. En la historia B, el vaquero despierta a Diane quien se encuentra dormida en su recámara. "Es hora de despertar" le dice el vaquero, despertar de aquel hermoso sueño de Rita y Betty (o Camilla y Diane).

#### 2. El restaurante Winkie's

Esta entidad es el sitio donde tienen lugar escenas con elementos similares: en las tres escenas hay una pareja. La primera es de dos hombres (Dan y su amigo); la segunda es de dos mujeres (Rita y Betty) y la tercera es de un hombre y una mujer (Diane y el asesino a sueldo). El asunto (conjunto semántico) de la primera es la pesadilla de la que se despierta y se convierte en realidad; el asunto de la segunda es la chica que comienza a recordar (o a despertar): Rita recuerda el nombre de Diane Selwyn, esto es, hay una intromisión metaléptica de un elemento de la historia B en la historia A1 y que en un momento puede funcionar también como conector del sueño con la realidad. El asunto de la tercera escena es la chica que manda asesinar a su amante, quien la ha traicionado: la realidad es más

cruda que la pesadilla. Recordemos que en esa escena Diane ve a Dan a manera de "visión". En los mismos nombres, morfológica y semánticamente hay una relación de opuestos parecida al positivo y al negativo de una fotografía; verbigracia, en la primer escena del Winkie's hay una pareja de hombres (aunque ello no implique necesariamente una relación homosexual); en la segunda escena son mujeres y nuevamente tenemos esa oposición. La tercera escena es la síntesis hombre-mujer que nos lleva también a la síntesis narrativa. El campo semántico de Dan se fusiona con el de Diane, es decir, se vuelven una entidad semiótica compleja: la pesadilla de Dan es la realidad de Diane. A Dan lo mata su pesadilla; a Diane la mata su realidad.

### 3. El plató

En este espacio se juega la relación triádica entre Camilla, Adam y Diane. Aquí también se rueda *La Historia de Sylvia North* y en ella concurren todos los personajes: Los Hermanos Castigliane ejercen presión sobre la decisión de quién debe ser el personaje principal; Adam Kesher ve frustrado su sueño de ser un director independiente; Diane conoce a Camilla Rhodes durante el rodaje de dicho filme; La mafia tiene el control sobre lo que se ejecuta en el mismo. Todo gira en torno al filme *La Historia de Sylvia North* y el plató se asocia a la película. Por otro lado Camilla comienza a provocar a Diane con Adam Kesher en un juego pasional en el plató. Finalmente el hecho que aparezca en una película un plató es un índice importante de puesta al desnudo, mediante la enunciación del aparato mismo de enunciación.

### 4. El Club del Silencio

Tal entidad se encuentra como punto medular entre las historias A1 y A2 y la historia B. Es en ese espacio en donde se presagia la muerte de Diane, en donde Betty es sacudida por un temblor (quizás porque Diane está a punto de despertar). En donde se nos revela la historia amorosa de dos mujeres; no la historia de Rita y Betty, sino la de Camilla y Diane. Tal historia nos es <<narrada>> en la canción "Crying" de Roy Orbison, cantada en español por La

*Llorona de los Ángeles*. En ese espacio también se incluyen fragmentos de otro relato cuando el maestro de ceremonias menciona que "No hay banda" que todo es una ilusión, por lo que refuerza la idea de la "apariencia". La historia A1 "aparenta" ser la historia real, pero es sólo la idealización de la historia "B". Hollywood "aparenta" ser un "lugar de ensueño"; pero es un sitio corrompido tal como nos lo muestra la historia A2 y que queda al descubierto ante Diane en la escena de la fiesta en la que se anuncia el compromiso de Camilla y Adam. Por lo tanto "El Club del Silencio" es el sitio en donde los misterios que guardan "silencio" comienzan a "hablar".

Se trata también de otra relación especular, pues se trata de una representación, ---la que se lleva a cabo en el teatro--, dentro de otra representación --el filme de Lynch--. Esta autorreferencialidad, presenta un isomorfismo estructural entre los contenidos semánticos y las nociones de la secuencia con los del filme.

En este sentido, la función del intertexto es isotópica en relación a la situación dramática de los personajes, es una manifestación de su interioridad y del estado de relaciones. El intertexto funciona, pues, como condensador semiótico.

## 7.2. PERSONAJES.

Podemos afirmar que en los personajes principales se dan desdoblamientos a partir del rol en juego y el actor que los juega (actores, diálogos, vestuario, relaciones)

### **Historia A1 en relación con historia B.**

**Betty Elms** (interpretada por Naomi Watts)

La manera en la que se relaciona con Rita es dulce y deja ver en sus diálogos y en sus gestos una preocupación auténtica por Rita que deviene en una actitud de protección. Betty es la chica rubia que llega a Hollywood en busca de un sueño. Como en otras de sus películas, Lynch juega con el estereotipo de la rubia ingenua, en este caso de una canadiense que pretende triunfar en Hollywood como un ideal. La ingenuidad se confirma con el hecho de que Betty permite que Rita se quede en el departamento de su tía, a sabiendas de que es una intrusa cuyo origen ignora, pero se adivina peligroso y complejo por los fajos de billetes que trae en su bolso. El personaje de Betty tiene un brillo infantil en la mirada sorprendida por la fastuosidad de Hollywood. Betty sigue interpretando el rol de muchacha ingenua; sin embargo recibe una advertencia cuando hace el casting para la película de bajo presupuesto, el actor que juega el rol del amante le advierte: "No interpretes de verdad hasta que no llegue a ser verdad". Con ello se pone énfasis en la condición de Betty: Betty no es de verdad; es sólo un sueño. Diane Selwyn (historia B) es quien tendrá que interpretar de verdad cuando su pesadilla cobre vida.

### **Diane Selwyn (interpretada por Naomi Watts)**

El personaje de Diane lo interpreta la misma actriz que interpreta el de Betty, por lo que cuando este tránsito de la actriz tiene lugar, se puede llegar a generar una confusión en la mente del espectador y verse interrumpido el orden de lectura. En términos semióticos, la expresión material de la significación sufre algunas modificaciones, mismas que en una lectura superficial tienden a pasarse por alto. Sin embargo, éstas no son suficientes para determinar un cambio mucho más profundo que se da a nivel sistémico. Los problemas de decodificación obedecen a que opera un cambio de código. El cambio de código implica el cambio de las funciones semióticas, dicho de otro modo, del valor y posición del signo.

Sin embargo, con el análisis semiótico logramos establecer las diferencias y la relación entre los personajes. Diane Selwyn es también la rubia ingenua que llega a Hollywood a cumplir su sueño de convertirse en estrella; pero a diferencia de Betty quien llega a un hermoso departamento en una zona exclusiva de Hollywood (el barrio de Sunset Blvd.), Diane llega al departamento sórdido que su tía le heredara en un barrio sin el brillo del Sunset Blvd. Además Betty es elogiada y “descubierta” por una agente representante de actores de primera categoría, cosa que no sucede con Diane, quien consigue papeles secundarios en las películas gracias a Camilla. Betty tiene una relación ideal con Rita; Diane tiene una relación tormentosa con Camilla. Betty no se percata de la corrupción en Hollywood y todo aparece color de rosa ante su mirada; Diane descubre lo torcido que hay en el ambiente hollywoodense; Betty tiene mucha luz y se refleja en su blanca dentadura; Diane es gris y tiene la dentadura podrida.

#### **Rita** (interpretada por Laura Helena Harring)

Representa a una morena de tez blanca y con los labios siempre pintados de rojo carmesí. Su mirada es de desamparo, se encuentra perdida no nada más en el espacio físico sino también perdida de sí misma pues no sabe quien es. Rita con relación a Betty es el “negativo”, se opone a Betty que es rubia y que sabe quien es y lo que quiere. Betty está viva mientras que Rita está extraviada (¿o muerta?). Da un poco la impresión del fantasma que está en un sitio que no reconoce físicamente pero que intuye algo familiar en el mismo. Rita seduce a Betty, la provoca y al mismo tiempo se deja proteger por ella: es voluptuosa y dócil. Rita sueña en la secuencia penúltima El Club del Silencio, y ahí se liga el sueño de Rita (A1) con el sueño de Diane (B). El sueño de Rita es el sueño de los muertos que ya no pueden experimentar sensaciones pues “todo es una ilusión”.

Un elemento de semiosis importante de este personaje, lo constituye evidentemente la cuestión identitaria, que se articula no sólo en los roles que desempeña el personaje, sino desde el nombre: Rita, que constituye un importante

Intertexto, cuya relación con el texto destino es la de reforzar semánticamente ciertas nociones caracteriales del personaje que tienen que ver con la sensualidad, la atracción, etc.

## **Dan**

Dan es soñado por Rita y es un hombre temeroso de su sueño recurrente. De pronto cae en cuenta de que está viviendo su sueño y se aterroriza: quiere comprobar si es real. Rita está soñando la realidad de Diane quien es representada por Dan en el sueño y a su vez Diane sueña la idealización de su relación con Camilla, representada por Rita y Betty. La muerte de Dan anticipa la de Diane. Lynch trabaja en esta parte una especie de juego especular: un personaje se mira en el espejo del otro mediante el recurso del sueño.

Su intervención también presenta un interés desde el punto de vista semionarrativo, puesto que además de ser un personaje, Dan funciona como un narrador metadieético cuya narración es una narración de carácter profético en varios sentidos: de su propia historia (de manera inmediata y literal) y de la historia de Diane (de manera mediata y simbólica). En tanto relato, la historia de Dan se expresa a nivel de los diálogos, pero los eventos posteriores son narrados por el filme, esto implica una doble narración que opera en dos niveles diferentes de enunciación.

## **El mendigo**

La figura del mendigo está presente en el sueño de Dan porque está presente en la pesadilla de Diane. El mendigo puede representar el rostro de la industria Hollywoodense, cuando Diane lo descubre se muere; cuando Dan lo descubre se infarta y muere. El mendigo es una imagen onírica y simbólica (como suele suceder con ese tipo de imágenes en los sueños). Por otra parte, no es ocioso señalar que este tipo de personajes, que de algún modo rompen con la

motivación realista de una historia, suelen ser motivos recurrentes en las películas de Lynch.

### **La Llorona de los Ángeles**

Este personaje puede sintetizar el dolor frente a lo ocurrido entre Diane y Camilla. Es la parte más consciente del sueño de Diane (la idealización en la historia de Rita y Betty o historia (A1) un poco a la manera del tipo de elementos que se pueden tener en el sueño cuando se está a punto de despertar, de ahí que La Llorona de los Ángeles aparezca en una escena previa a la entrada de la historia B o el despertar de Diane. La canción que tal personaje interpreta en español narra en la letra el sentimiento de Diane (B), idealizada en Betty (A1) al reconocer a Camilla (B) en Rita (A1).

### **La mujer de la peluca azul**

Está presente durante todo el tiempo de la escena del Club del Silencio en un palco. Nuevamente volvemos a ver a esta mujer con peluca azul en la última escena del filme cuando menciona la palabra silencio. Puede funcionar aquí como la parte consciente que observa la realidad desde el sueño mismo. Ingresa en esta parte que liga las historias A1 y A2 con la historia B y cierra la historia B; es decir: abre el misterio y lo cierra, por lo tanto sería también una metáfora de la llave azul (de ahí la peluca azul) que abre y cierra el misterio: lo resuelve.

### **Los ancianos**

Tales entidades tienen la función de introducir a Betty (A1) al universo Hollywoodense. El hecho de que la dejen casi sentada en el taxi que la llevará a casa de su tía Ruth nos hace pensar en una especie de "recepción". La sonrisa en el rostro de los ancianos, quienes posteriormente abordan una limosina, nos remite a la careta teatral: son dos personajes en *performance*. Los ancianos



pertenecen a este universo hollywoodense; la pertenencia radica en la limosina que abordan ambos y que funciona como marca semántica de status y glamour, signos propios de Hollywood. Por el contrario, en la historia B la función de los ancianos es *despedir* a Diane de Hollywood (*echarla* sería la palabra acertada). Probablemente el hecho de que sean una pareja de edad avanzada funcione como metáfora de la degradación del universo Hollywoodense, pero no tenemos más elementos para afirmar esta lectura. Lo que sí podemos apreciar es que nuevamente Lynch introduce una pareja (La historia está marcada por parejas básicamente aunque en dos momentos incluye triángulos).

### **Personajes de la historia A2 en relación con la historia B**

#### **Adam Kesher (interpretado por Justin Theroux)**

Este personaje funciona en la historia A2 a modo de *alter ego* de Lynch. Es el joven director de cine que pretende ser autónomo en la industria Hollywoodense; sin embargo se tiene que enfrentar a las presiones del medio y asumirse como subordinado en una organización en donde otros son los que mandan. El medio lleva a Kesher a perderlo todo en un momento dado (incluyendo a su esposa Lorraine); pero una vez que acepta las condiciones que la Mafia le impone, recupera la mayoría de sus pertenencias. Adam Kesher tiene un breve encuentro visual con Betty en la escena del casting de "La Historia de Sylvia North". Tal encuentro visual ocurre simultáneamente a la actuación de Camilla Rhodes, de tal manera que se liga la entidad "Betty" (A1) con las entidades "Adam" (A2) y "Camilla" (A2). Nuevamente se propone identificar dentro del sueño (historias A1+A2) de Diane Selwyn (B), a las entidades que la ponen en conflicto: Adam y Camilla (B). Por otro lado, el Adam Kesher de la historia B conserva casi la mayoría de las características del Adam Kesher de la historia A2, que parece ser un antecedente (eludido desde el punto de vista de la narración misma), de la

historia B, salvo por el hecho de que el Adam de la historia B nunca dirige "La Historia de Sylvia North".

### **Los Hermanos Castigliane**

Los Castigliane pertenecen a ese círculo privilegiado que maneja las riendas de Hollywood. La Mafia regentea meretrices que convierte en amantes para después lanzarlas al estrellato. No sugieren simplemente a Camilla Rhodes para el papel principal de "La Historia de Sylvia North", la imponen. Esta misma mafia es la que da origen a la secuencia de llamadas telefónicas en donde se busca a la chica morena: Rita originalmente en la historia A1 y a quien han mandado matar, pero recordemos que ésta pertenece al sueño de Diane. En realidad la Mafia busca a Camilla Rhodes quien ha desaparecido y de ahí que en la secuencia de las llamadas telefónicas aparezca una llamada al departamento de Diane Selwyn. Es decir, se comienza a plantear el hilo hacia la historia B desde las historias A1 y A2.

### **Camilla Rhodes**

En la historia A2 Camilla Rhodes es una chica rubia de mirada entre angelical y diabólica, quizás esto último sea el único elemento que conserva la Camilla Rhodes de la historia B (el juego de seducción en la mirada). El elemento que conecta a ambas Camillas es la peluca rubia que Betty le coloca a Rita. Y, evidentemente, como el nexo más importante el nombre.

### **El Vaquero**

La entidad del "Vaquero" puede funcionar como el rostro de esa "mafia" que domina a la industria fílmica. Personalmente hace las advertencias y da las indicaciones. De alguna manera señala las consecuencias de lo que sucederá en caso de que las indicaciones no se sigan.

## **Personajes de la historia A2 en relación con la historia A1 y la historia B.**

### **Camilla Rhodes** (interpretada por Laura Helena Harring en la historia B)

En la historia B, Camilla Rhodes es la morena de tez blanca y labios carmesí que entra a Hollywood gracias a las presiones de la mafia. No sabemos exactamente de donde proviene (pero pudo haber sido una prostituta latina a quien la mafia sacó de las calles, si consideramos la escena donde el sicario busca a la chica de la foto entre las prostitutas callejeras). Camilla es seductora y lo sabe: seduce a Diane y posteriormente a Adam Keshner, pero además provoca -- nos atrevemos a afirmar-- con un dejo de perversión; cela a Diane con Adam (escena del Platón), termina con Diane y posteriormente le hace creer que quiere seguir con la relación, citándola en un paraje de Mulholland Drive que resulta ser la casa de Adam Keshner, para después darle la estocada final en la fiesta cuando Adam da a entender el compromiso entre él y Camilla, ante el estupor de Diane Selwyn. Al contrario de Rita quien es protegida por Betty; Camilla protege a Diane al conseguirle papeles en sus películas: Camilla no le debe nada a Diane a diferencia de Rita quien de alguna manera tiene más compromiso con Betty. Rita no tiene memoria: duerme y sueña; Camilla está muerta.

### **7.3. OBJETOS**

**El conjunto del buró con la lámpara roja, el cenicero con una colilla de cigarro, y el teléfono negro.**

Estas entidades aparecen desde la segunda secuencia, abren también el filme y son los primeros elementos del misterio aunque también son los que van construyendo la columna vertebral, y los que le van dando soporte a las tres historias al servir de enlaces, dado que se repiten en varios momentos a lo largo de la película en una toma muy cerrada, hasta que finalmente la toma se abre casi al final de la historia A1, donde podemos apreciar que tales objetos pertenecen a

la recámara de Diane Selwyn y que al lado del buró, sobre la cama, yace una mujer rubia muerta y en estado de descomposición.

En la historia B volvemos a ver los elementos en una toma abierta y también observamos que es Diane Selwyn quien yace en la cama dormida: es Diane Selwyn quien sueña su muerte.

### **La llave azul**

Anteriormente hemos mencionado esta entidad en el presente trabajo. Su función es básica en la segunda parte para cerrar el aparente cabo suelto en cuanto a la pregunta de si Camilla fue asesinada o no. Aunque a Betty (A1) se le entrega la llave del departamento de la tía Ruth, en ese momento tal entidad no parece tener una función relevante. Pero de alguna manera se está confirmando ya la muerte de Camilla desde la historia A1, sólo que nos hace falta un fragmento del filme para que la llave adquiera sentido, es decir, que adquiera a cabalidad su espectro semántico. La llave azul estilizada que Rita trae en su bolso y que muestra a Betty es nuevamente una marca semántica y a la vez sintáctica que nos va "conduciendo" hacia el camino de la resolución del misterio y también del filme. No es sino hasta la escena del asesino a sueldo con Diane en el Winkie's (historia B), que se nos aclara el misterio de la llave azul cuando el asesino muestra la llave a Diane, y le dice que una vez que el trabajo quede concluido la encontrará. Así sucede: Diane encuentra la llave azul en la mesita de centro de su sala y con ese elemento nos queda claro que el asesinato de Camilla se ha llevado a cabo.

### **La caja azul**

Tal entidad encierra el misterio; pero al mismo tiempo la realidad: abrir la caja es despertar. Es Betty (A1) quien trae la caja azul, quien la saca de su bolso, puesto que es Diane (B) quien sueña o quien se sueña en Betty. Por tanto, la función de la caja azul, es mostrar la realidad al ser abierta y desentrañar el

simbolismo del sueño. Rita (A1) tiene la llave para abrirla porque la llave da cuenta de la muerte de Camilla (B). Cuando Diane (B) cae en cuenta del significado de la llave azul sobre su mesita de centro, aterriza en su realidad de saberse sin Camilla y entender que ella misma la mandó asesinar. Casi al final de la historia B vemos la caja azul en manos del mendigo, quien la mete en una bolsa de estroza, la bolsa cae y aparece la caja abierta de la que salen los ancianos o la culpa de ese aterrizaje por parte de Diane en su realidad.

### **La peluca rubia**

Betty (A1) coloca una peluca rubia a Rita (A1) y en un momento dado ambas se contemplan en el espejo. En el nivel de la historia A1, la peluca funciona para evitar que alguien reconozca a Rita; pero en el nivel simbólico, funciona como apropiación del otro. Betty es rubia y le coloca una peluca similar a Rita: la peluca rubia es un objeto que remite a la misma Betty. No se ven la una en la otra, se ven las dos en el mismo espejo como si fuera una la continuación de la otra; como decir "mi mano", "mi brazo" o "mi amante".

### **7.4. EL TIEMPO**

Ciertamente el tiempo del relato filmico en relación al tiempo de la diégesis no es lineal en este filme, pues no hay un orden cronológico en tiempo ni acciones. El orden nos lo da la sucesión secuencial de entidades tales como la llave, que indican un antes de y un después de; por lo que cualquier intento que se haga de leer este filme a partir de las meras acciones en un orden de cronología o de relaciones de causalidad directa, resultará por demás infructuoso.

En este sentido tenemos, por ejemplo, que el Adam Kesher de la historia A2, parece estar en un tiempo cronológico anterior al Adam Kesher de la historia B, pero únicamente lo sabemos por la información que el Kesher de la historia B nos proporciona sobre el divorcio de su esposa: "Yo me quedé con la casa y

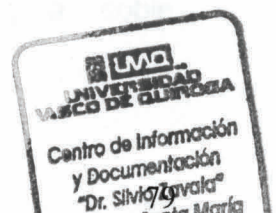
Lorraine con el limpiapiscinas". Tenemos, por ende, una forma particular que indica temporalidad, primeramente mediante mostrar un evento y posteriormente, después de muchos eventos, sabemos de sus consecuencias por alusiones dialógicas. Otro ejemplo es en la secuencia de las llamadas telefónicas: tal secuencia ocurre antes de la secuencia en donde el sicario obtiene la libreta con los números telefónicos. Es decir, la ordenación discursiva propone inversiones en el orden de la diégesis. De lo anterior se desprende una narratividad discontinua, que puede generar confusión en el espectador, acostumbrado por convención a un orden cronológico de acontecimientos sin bruscos saltos temporales y sin saltos en los múltiples niveles fictivos que *Mulholland Drive* maneja.

El tiempo manejado por Lynch corresponde más al tiempo que regularmente presentan los sueños en donde se altera la cronología de los sucesos, y en donde se insertan elementos por demás heterogéneos y simbólicos.

Además de una ordenación asincrónica de la diégesis en el relato cinematográfico, Lynch se vale de otros recursos que correlacionan los eventos diegéticos con los enunciados narrativos como son las relaciones de frecuencia (las reiteraciones, por ejemplo) y las de duración (escenas, sumarios, pausas y elipsis).

Quisiéramos cerrar este capítulo con un ejemplo paradigmático de relaciones temporales no canonizadas, como es el caso de la llave azul, que se convierte en un importante índice temporal y, en consecuencia, elemento narrativo mediante un proceso semiósico de ampliación de su espectro simbólico. Dicho en términos más llanos, la llave va adquiriendo contenidos semánticos a medida que transcurre el relato, sin embargo algunos de éstos contenidos, como por ejemplo la capacidad de representar eventos eludidos (recurso de la elipsis) aparece en un orden que no necesariamente permite establecer relaciones inmediatas de concatenación. La muerte de Camilla que representa la llave, hace de ésta un signo sustitutivo del evento diegético y, por lo tanto, la llave en sí, además de un

elemento visual, constituye un enunciado narrativo. Empero, por si fuera poco, la llave contiene, además del significado de la muerte de Camilla, otros contenidos semánticos y es en este tipo de semiósis que también radica la complejidad del filme.



## VIII. DISCURSO

Para explicar de manera más profunda estos hallazgos, nos remitiremos nuevamente a las secuencias en orden discursivo, pero en esta ocasión incluiremos aspectos interpretativos, ya no solamente descriptivos, y hablaremos de su integración en el filme a partir de sus correlaciones:

### Secuencia 1: Prólogo.

- Las parejas de baile, el vestuario y la música <<años 60>> tienen como correlato el rodaje de “La Historia de Sylvia North” ambientada a principios de los años 60, pero más aún, funcionan como “destinador” fatal ya que también tienen como correlato principal el concurso de baile en el que Diane Selwyn resultó triunfadora, mismo que la conduce a Hollywood. Estos elementos (baile, vestuario y música) tienen una doble articulación en el sentido de ser indicio del filme que funciona como enlace de la relación de Diane Selwyn con Camila Rhodes, pero también indicio del derrotero que marca el destino de Diane. En este último sentido, las parejas de baile funcionan como marca sintáctica al articularse con la imagen de Betty, que se superpone de una manera sobrepuesta (predominio de blanco) poniendo en relación a Betty con Diane, pero también podemos hablar de las parejas de baile como marca semántica en términos de la relación Diane y el concurso de baile.
- La imagen superpuesta a la anterior, en fundido blanco, y que representa a Betty —o bien, al sueño idealizado de Diane— y a la pareja de ancianos, tiene como correlato el momento en que los ancianos acompañan en su viaje y llegada a Hollywood a Betty Elm; pero también son un elemento que funciona como información de que en el relato los ancianos no son simples acompañantes, pues posteriormente nos encontramos una doble



funcionalidad complementaria: introducir a Betty a Hollywood y sacar a Diane de Hollywood (Secuencia 28).

#### Secuencia 2: Cama de Diane.

- El énfasis que se realiza con el tipo de plano utilizado por Lynch y el *Zoom in* hasta un plano detalle de la almohada roja, llevan a este último elemento a funcionar como indicio de algo que sugiere las nociones: <<íntimo>>, <<pasional>> y <<terrible>>, tan íntimo, tan pasional y tan terrible como la envidia, los celos y la traición; como el asesinato pasional y el suicidio. Sin embargo, todos los elementos captados por la cámara dan la idea de una habitación: la habitación a la que se llama por teléfono, la habitación en la que se muere: la habitación de Diane Selwyn.
- En esta misma secuencia se distingue también un buró con un teléfono y una lámpara. El buró con los elementos anteriormente mencionados aparece nuevamente en la secuencia No. 6, en la No. 15, en la No. 23, en la No. 26, en la No. 27 y en la No. 28. Es la manera que tiene Lynch de acercarnos al espacio en el que ocurre la escena climática o resolución del misterio. En este recorrido, a partir de los objetos mencionados, podemos ligar la secuencia No. 2 con el resto de las secuencias en las que se repiten los elementos buró, cenicero, lámpara y teléfono. Por ejemplo, podemos entender a quien estaba buscando el Sr. Roque y los Hermanos Castigliane en la secuencia de llamadas. Lynch nos permite leer que están buscando a Camilla Rhodes, quien ha desaparecido, es entonces que cobra sentido el hecho de que el último teléfono que suena es el de la casa de Diane Selwyn (entendemos que ese teléfono pertenece a la habitación de Diane Selwyn por las relaciones que se establecen con las otras secuencias en las que aparece este elemento). Camilla vivía con Diane, por lo tanto resulta congruente que los representantes, "managers" o apoderados de Camilla la busquen ahí, además de buscar también a Diane para que les

proporcione información sobre el paradero de Camilla. Estos elementos en un primer momento, dan origen a las siguientes interrogantes: ¿Quién vive ahí?, ¿por qué nadie contesta el teléfono?. Desde la secuencia No. 23 entendemos que nadie contesta porque quien vive ahí está muerta. En la secuencia 28 comprendemos que es Diane quién ha muerto, conocemos las causas de su muerte y comprendemos los motivos de la misma.

- Toda la iluminación de la escena (repetitiva en algunas de las secuencias en donde aparece la habitación de Diane o el buró con el teléfono, la lámpara y el cenicero) aparece en una tonalidad rojiza que nos remite a intensidad y violencia, que es también el color de las sábanas y la almohada de los planos detalle. La suma de lo anterior se faculta leer la habitación como un espacio en el que tuvo lugar un episodio terrible (lectura que se ve reforzada por el sonido de la respiración *in crescendo*). Por lo tanto, deducimos que en términos de connotación, la secuencia No. 2 es la que abre el misterio y en las que se establecen los elementos clave que nos llevarán a resolver la intriga.

### Secuencia 3: El accidente.

- El plano detalle de la calle Sunset Boulevard se repite en la secuencia No. 4 y en la No. 15. En este caso Lynch aplica el recurso de la repetición para ubicar el radio de las acciones que llevan a Rita a conocer a Betty; pero también para remitirnos a la esencia de Hollywood, ese mundo de sueños que pueden tornarse en pesadilla como nos lo recalca Lynch en la secuencia No. 4 con la paradoja del sueño de Dan, anticipando lo que sucederá a Diane (probablemente el juego de nombres Dan – Diane no sea mera casualidad y en este sentido Lynch estaría utilizando ese recurso como un juego de espejos).

#### Secuencia 4: La pesadilla.

- El primer plano al letrero del "Winkie's" del Sunset Blvd., es otro recurso que Lynch repite para ubicar la escena de Dan y su acompañante y posteriormente, En la secuencia No. 15, la escena de Rita y Betty. Asimismo se repiten, en las mismas secuencias, los planos detalle de la cabina telefónica y de la flecha que señala la entrada al establecimiento de comida rápida. Con esto se refuerza la idea de poder articular esta secuencia 4 que en primera instancia parece inconexa, con otros elementos que le dan sentido a la historia: Rita y Betty son parte del sueño (Diane y Camilla, pertenecen a la pesadilla). Dan tiene un sueño repetitivo que en realidad se convierte en una pesadilla que cobra vida. No olvidemos la escena de Diane con el matón rubio en el mismo Winkie's (secuencia 28). Ahí Diane tiene la visión de Dan (se mira en el espejo, observa el "negativo" de sí misma). Una parte del diálogo de Dan reza lo siguiente: "Hay un hombre detrás de este edificio" "Él es el que lo está haciendo" y es aquí en donde encontramos otro elemento repetitivo. Nos referimos al mendigo (o "el loco") quién aparece también en la secuencia 28 y entonces podemos ligar este elemento con la frase "él es el que lo está haciendo". Es el loco quien abre la caja azul y deja escapar todos los males (un poco en el sentido de la caja de Pandora). Finalmente, "el loco" es una figura arquetípica que generalmente representa al sabio (recordemos, por ejemplo, al mendigo o loco del *Woyzec* de Büchner). En este caso "el loco" sabe lo que está sucediendo porque él mismo lo está haciendo. Lynch no sólo le adjudica el papel de "el que sabe" sino también del "ejecutor". Es el hombre que está "...detrás de este edificio", quien está detrás de toda esta intriga, tiene un papel de creador. Su sentido probable sería la representación antropomorfa de la estructura que opera en la industria Hollywoodense, la representación de toda la trama de acciones y negociaciones que se llevan a cabo detrás de esa pantalla alucinante que nos muestra la Fábrica de Sueños. Por ello el rostro del loco es turbio,

oscuro, sucio... Es, digamos, el verdadero rostro de la Meca de la industria cinematográfica, tal como le tocó a Lynch conocerlo en sus inicios como realizador.

#### Secuencia 5: Inserto Rita dormida.

- Por breves segundos vemos a Rita durmiendo. Lynch trabaja la última escena de la secuencia 3, toda la secuencia 4 y la secuencia 5 como un sintagma. Por lo que podemos leer la secuencia 4 como el sueño (o pesadilla) que Rita está teniendo en ese momento.

#### Secuencia 6: Los teléfonos.

- Ya se ha hecho alusión a la relación de las llamadas telefónicas en lo referente a la secuencia No. 2. La chica que "está aún desaparecida" es Camilla. La frase: "Lo mismo", implica que no es la primera vez que realizan esta serie de llamadas telefónicas para localizar a la chica en cuestión y que nuevamente caen en la cuenta de que nadie contesta en el departamento de Diane.

#### Secuencia 7: Betty llega a Hollywood.

- Una pareja de ancianos acompaña a Betty Elms en su llegada a Hollywood, los mismos que ya hemos visto en la primer secuencia y que volveremos a encontrar en la secuencia final (No. 27). Los elementos más connotados en esta parte son la limosina en la que viajan los ancianos, en oposición al taxi en el que Betty se aleja del aeropuerto. La limosina connota poder y se encuentra, desde este punto de vista, por encima del taxi. Los ancianos entran con Betty a Hollywood, pero ellos pertenecen a una jerarquía superior en ese mundo "de ensueño" como dirá Betty más adelante. Es así como Betty Elms ingresa a Hollywood con la sonrisa inocente e ilusionada

de la joven que va persiguiendo un sueño (en su caso, convertirse en estrella de cine); los ancianos ya tienen una posición en Hollywood y su sonrisa siniestra semeja más a una mueca en una careta de la Comedia del arte. Ella es joven y representa a la inocencia; pero el rostro de los ancianos representa a lo corrupto. Deducimos que los ancianos también representan la ilusión del mundo Hollywoodense, porque son calurosos con Betty y la acompañan en su viaje hasta su ingreso a Hollywood (aparentemente la aceptan bastante bien y la hacen sentirse como en casa), la sonrisa de los ancianos en el interior de la limosina nos informa que no son de fiar y presagia la tragedia de Diane. Finalmente la ilusión se desvanece y sólo queda la cruda realidad, reforzada esta idea por el momento en que el loco les abre la caja azul para que salgan y echen a Diane del cuento de hadas.

- Otro elemento al que Lynch recurrirá en más de una ocasión es al Plano General de las imponentes montañas de Hollywood que lo dominan todo, precisamente para reforzar la idea de una estructura dominante.
- La dentadura de Betty es un elemento más reiterativo. Su dentadura es blanca, limpia y sana. Más adelante Lynch hará énfasis en la dentadura de Diane, que en oposición a la de Betty, es sucia y podrida. Este elemento también refuerza la idea de inocencia e ilusión en Betty y de decepción y corrupción en Diane. Betty recién ingresa en ese mundo; Diane ya va de salida.

Secuencia 8: Encuentro de Adam Keshner con los hermanos Castigliane.

- Aquí los elementos que funcionan a manera de ligas de sentido son Adam Keshner y los Hnos. Castigliane. Nuevamente encontramos el elemento de la limosina color negro en la que viajan los Castigliane como elemento connotador de poder. La escena representa el fracaso de la autonomía del

director, en el que tuvo que ceder ante las imposiciones y presiones de la industria Hollywoodense. La angulación en perspectiva que Lynch maneja al realizar la toma sobre la mesa, nos crea un efecto de mayor distanciamiento. Los Castigliane tienen más poder que Adam Kesher, el representante de éste y Ryan juntos. Sin embargo Adam no cede ante la exigencia de otorgarle el papel principal a Camilla Rhodes, por lo que en la secuencia No. 19 ligaremos a los Castigliane con el Vaquero. Con lo anterior Lynch nos muestra que el poder puede tomar varias formas, pero que además se representa en la realidad como un entramado de relaciones con mayor o menor grado de influencia con respecto al objeto en juego.

#### Secuencia 9: El asesino amateur.

- Esta es otra secuencia que también parece en primera instancia totalmente desligada de la historia de Rita y Betty o, incluso, de la historia de Adam Kesher. Un elemento que nos sirve de liga en esta secuencia es el directorio negro de Ed. En este caso, el asesino amateur mata para conseguir ese directorio: "La historia del mundo en números telefónicos" -- menciona el tipo del cabello largo, un instante antes de ser asesinado. Esa frase pone en relación el elemento "teléfono" con la secuencia No. 6. Ciertamente la cronología no concuerda porque finalmente Lynch sigue esa lógica que tiene el sueño en donde los elementos se presentan discontinuamente. No obstante que a partir de esta secuencia se cuenta con el directorio negro para poder llamar a Diane, en la secuencia 23 sabemos que Diane se cambió de apartamento y por tanto necesitan localizarla. El directorio negro no sólo funciona para localizar a Diane, ya que es también un listado de relaciones que se establecen a partir de números telefónicos y por ende de **llamadas**. Hacemos énfasis en llamadas porque este concepto se utiliza también para las audiciones. La tía Ruth llama a Betty, el Sr. Roque llama a los Hnos. Castigliane, Adam Kesher llama a Cynthia, etc. Cada personaje que llama a otro lo está llamando a

entrar en escena o a audicionar. Cada llamada es una invitación a entrar en el juego de la industria cinematográfica más grande del mundo: “La historia del mundo en números telefónicos” ¿De qué mundo? Del mundo de Hollywood.

#### Secuencia 10: ¿Quién es Rita?

- Es la segunda vez en el discurso que la entidad “llave” aparece. La primera es cuando Coco le entrega la llave del departamento de la tía Ruth a Betty. Ahora es una llave estilizada y azul pero su función es la misma: es un objeto que sirve para abrir. “¿Qué abrirá esta llave?” se pregunta Rita. Más adelante comprenderemos que esa llave abre la resolución del misterio o los misterios. En la secuencia No. 25, Rita abre la caja que Betty le otorga con la llave. El misterio no está en Rita (no interesa realmente saber quién es Rita) pues es Rita quien tiene la solución al misterio: la clave, representada en la llave (de hecho estos dos términos comparten etimología: *clavis*). El misterio está en Betty quien posee la caja (¿o Diane?). Luego, lo que queremos saber es quién es Diane Selwyn y por qué no responde a las llamadas telefónicas. Y no responde, y no va a “audicionar” porque está muerta. La llave azul aparece en la secuencia No. 26 en el departamento de Diane y esta aparición indica algo que la perturba. Posteriormente nos enteramos en el juego de *flash back* porqué la llave perturba a Diane, pues la llave azul reaparece en la secuencia No. 27. El matón a sueldo le indica a Diane que encontrará la llave una vez que el trabajo haya quedado concluido y Diane le pregunta: “¿Qué abre?” a lo que el asesino a sueldo responde con una risa sarcástica. Entonces el misterio de Camilla también queda resuelto: Camilla está muerta y Diane la mandó matar (y conocemos los motivos también). La llave azul en el departamento de Diane señala que el trabajo está concluido. Diane es atormentada por la culpa y se suicida (por no afirmar que la industria hollywoodense la mató).

#### Secuencia No. 11: El asesino y la prostituta.

- El elemento clave en esta secuencia lo encontramos en las frases del chico rubio quien le pregunta a la prostituta por una chica "nueva" en la calle: "¿Hay alguna chica nueva en la calle? ¿Una morena, medio golpeada?". Este elemento nos da parte de la respuesta sobre la interrogante de ¿Quién es Rita?. Probablemente Rita (o Camilla) era una prostituta a quien la mafia sacó de las calles. ¿El chico rubio es un asesino a sueldo quien busca a Rita porque la mafia la mandó matar y se le ha escapado? (o bien, el chico rubio busca a Camilla porque Diane la mandó matar, siguiendo este sentido de la lógica onírica). En cualquier caso en esta secuencia sólo se nos informa un dato sobre Rita (o Camilla).

#### Secuencia No. 12: Cierre del plató.

- El uso del teléfono es el único elemento factible a rescatar de esta secuencia (uso ya comentado en las secuencias anteriores).

#### Secuencia No. 13: El accidente en Mulholland Dr.

- La frase de Betty: "Fingiremos ser otras personas, ¡será como en las películas!". Es otro de los elementos discursivos autorreferenciales, y más exactamente en este caso: metafictivos. Desde este punto de vista, el contenido semántico del diálogo se ensambla estructuralmente dentro de los ejes semánticos que operan en todo el texto, ya que forma parte de una enunciación implicada en la que se hace una crítica al cine desde el cine y, evidentemente, también desde una trama que trata sobre cine. Fingir ser otras personas es precisamente el trabajo que desempeñan los actores en una película; hacer referencias a esta actividad mientras performativamente se desempeña la actividad, constituye no sólo un importante conector de todas las historias del filme, sino también un juego de niveles narrativos. En



otros términos, la importancia del diálogo se da tanto a nivel de la historia como del discurso.

- Desde el punto de vista narrativo, en el diálogo se anticipan varias cuestiones: algunas ya las hemos referido, otras son el deseo de Diane de que las cosas hubieran sido de otra manera, con un final "rosa" (nuevamente cuestiones relacionadas con la identidad). El detalle del contacto físico de Betty con Rita es también un anticipo de lo que vendrá en cuanto a la relación entre ellas.

#### Secuencia 14: La esposa infiel.

- Lynch nos indica con planos muy cerrados de elementos como el letrero de la camioneta de Gene, la piscina vacía y la música, que la esposa de Adam Keshner le está siendo infiel en ese preciso instante con el hombre que limpia la piscina. Podemos tomar esta secuencia como ejemplo del modo que tiene Lynch de estructurar el sentido de su película a partir de marcas sintácticas de tipo visual (utilizando cierto tipo de planos y articulando las imágenes) y no necesariamente a partir de acciones.

#### Secuencia 15: ¿Quién es Diane Selwyn?

- Nuevamente nos encontramos con los planos detalle del letrero de "Winkie's", de la cabina telefónica, la flecha con el letrero "Entrance", el buró con el teléfono, el cenicero y la lámpara... El detalle que se suma con el mismo recurso que utiliza Lynch (Plano detalle a corte directo), es el del gafete de la mesera del Winkie's "Diane", mismo que remite a Rita al nombre Diane Selwyn.

#### Secuencia 16: Los Castigliane buscan a Keshher.

- El Blues rítmico es también una especie de *leit-motiv* de la esposa de Adam Keshher.

#### Secuencia 17: Un día extraño.

- La mención de “el vaquero”, y la frase que tanto Cynthia como Adam pronuncian: “Hoy ha sido un día muy extraño”, las podemos ligar con lo bizarro de algunas escenas, o de la construcción de la película. Un elemento extraño lo constituye el personaje “el vaquero”: la figura de este elemento es simplemente caprichosa, como los sueños; aunque también representa el poder y cumple funciones de advertencia. En la historia está por encima de los hermanos Castigliane o del Sr. Roque, en el sentido que transita sin ningún problema de la historia de Adam Keshher a la de Rita y Betty e inmediatamente brinca a la de Diane y Camilla.

#### Secuencia 18: La loca.

- Cuando Betty saluda a Louise Bonner: “Mi nombre es Betty”; Louise le responde: “No, no lo es”. Louise en este sentido es similar al mendigo o loco de la cara sucia: es la “loca” o “sabia”. Con estos elementos podemos reforzar la idea de que Betty es la idealización de Diane. Louise sabe que Betty es Diane; Louise es la parte conciente del sueño de Diane (quien anhela la vida y la personalidad de Betty).

#### Secuencia 19: El vaquero.

- Cabe considerar en esta secuencia las frases del vaquero: “La actitud de un hombre tiene mucho que ver con la forma en que será su vida”; “Me verás

una vez más si haces las cosas bien, y dos veces más si no lo haces". No obstante que el vaquero le dirige estas palabras a Adam, éstas adquieren otro sentido si las aplicamos a Diane, quien se encuentra dos veces con el vaquero. Betty adopta una actitud con Rita desde un principio (una actitud de protección y ayuda, de solidaridad). En la segunda parte Diane adopta una actitud con Camilla de posesión y competencia. Diane no hace las cosas "bien"; el sentido es diferente al de Adam en cuanto a que tal advertencia se da a nivel superficial en el caso del director de cine, y a nivel profundo en el caso de Diane.

#### Secuencia 20: Preparación para el casting.

- Las batas rojas que usan ambas chicas (Rita y Betty) puede connotar sensualidad y complicidad.

#### Secuencia 21: Casting de Betty.

- El actor que juega el rol de amante en el casting de Betty, comenta algo sobre una muchacha de cabello negro: "Quiero que hagamos esta escena muy juntos como con la otra chica, esa muchacha del cabello negro ¿Cómo se llamaba?". El comentario nos sirve de información sobre Rita: ella es la chica del cabello negro quien también, según nuestra lectura, era presumiblemente actriz. Rita y Camilla son personajes similares en cuanto a historias de vida, de actividades que cada una de ellas realizaba; lo mismo que Diane y Betty. No pasa así con las personalidades de ellas y con lo que les acontece a raíz de que cada quien encuentra a su respectiva pareja sentimental.

#### Secuencia 22: *La Historia de Sylvia North*.

- En esta secuencia vemos el final del proceso de cómo un director de Hollywood cede ante las presiones del medio, se "alinea". Adam Keshner "elige" a la actriz que le han exigido para el papel principal de *La Historia de Sylvia North*, consecuentemente, elementos que anteriormente habían aparecido en la película cobran sentido por el filme en cuestión. Es la *Historia de Sylvia North* la que funciona a nivel de la historia, como enlace principal de todos los elementos que se presentan en la película de Lynch: Camilla obtiene el papel principal en la película, por ésta conoce a Adam; Diane aspira a ese papel pero lo pierde no obstante que es mejor actriz que Camilla. El Sr. Roque, los hermanos Castigliane, Ryan, Cynthia... Son personajes que se vinculan precisamente por el rodaje de *La Historia de Sylvia North*.

#### Secuencia 23: Visita al departamento de Diane.

- La escena de la mujer rubia, con vestido negro, muerta sobre la cama roja al lado de un buró con la lámpara, el teléfono y el cenicero nos aclara las escenas misteriosas y secuencias que quedaban inconexas: Diane está muerta. A partir de esta secuencia, la intriga se irá desenredando hasta llegar a la solución del misterio.

#### Secuencia 24: Transformación de Rita.

- El tema musical de la secuencia No. 3 regresa en esta secuencia. Betty le repite a Rita que está enamorada de ella. Es Betty quien se enamora, es Betty quien se deja seducir, es Betty quien cae en la trampa de ese "mundo de ensueños", y Rita le advierte: "Silencio, silencio. No hay banda. No hay orquesta". Probablemente el sentido de todo esto es que nada es cierto. Betty no debería confiar porque todo es una ilusión, todo es ficticio "como en las películas": Hollywood la ha engañado.

De nueva cuenta se pone al desnudo un elemento metafictivo, pues no sólo hay ilusión en la historia, sino también en el hecho de narrar una historia.

#### Secuencia 25: El Club del Silencio.

- Lo que queda al final de la desilusión es el silencio... Cuando Betty (o Diane) se da cuenta de que todo ha sido mentira, de que lo que creyó verdadero es una mera ilusión que se desvanece. La voz de la *Llorona de los ángeles* (otra figura onírica), enlaza la relación de Rita y Betty con la de Diane y Camilla. La letra de una canción de Roy Orbison traducida al español hace referencia a lo ocurrido en la secuencia No. 18, cuando al buscar la dirección de Diane Selwyn sobre un mapa, Rita y Betty, se rozan las manos (Lynch pone énfasis en este gesto con un plano detalle de las manos).

#### Secuencia 26: El despertar de Diane.

- El vaquero despierta a Diane del sueño. Tenemos nuevamente el plano detalle de la llave sobre la mesa y las paredes son de color violeta. En las secuencias anteriores a la No. 25 los tonos que se manejan son ocres y posteriormente a lo acontecido en el Club del Silencio, los tonos cambian a otros más reales. La lectura que podemos hacer de esta secuencia, a partir de los elementos que se nos presentan, es que todo lo acontecido en la primera parte de la película con relación a Rita y Betty; era el resultado del sueño de Diane. Es la idealización de lo que a Diane le hubiera gustado que fuera. Su ilusión es el regreso de Camilla, pero al ver la llave azul sobre la mesita de centro de su sala se da cuenta de que Camilla ya no está.

#### Secuencia 27: Los recuerdos de Diane.

- Nuevamente nos encontramos con un recorrido repetitivo: el del Cadillac negro que circula por la avenida Mullholland Dr., pero esta vez, en lugar de Rita, viaja Diane. El plan es que el trayecto finalice en un asesinato al igual que en la primer parte, cuando a Rita le ordenan, a punta de pistola, que baje del auto. La muerte de Diane es en el sentido de que metafóricamente Camilla le clava a Diane una daga en el corazón al anunciar su boda con Adam Keshner. Es la segunda y última vez que Diane ve al vaquero.

#### Secuencia 28: La culpa.

- El mendigo manipula la caja azul, regresamos a la frase de "Él es el que lo está haciendo" de la secuencia No. 4 . La caja se abre y escapa la realidad en su forma más cruda y terrible para sacar a Diane del sueño Hollywoodense; Diane nuevamente repara en la llave azul que le confirma que Camilla está muerta. Los ancianos, que se cuelan bajo la puerta del departamento de Diane, personifican la culpa y la desolación; pero también la realidad del medio, de la "Fábrica de sueños". Diane fracasó en todos los sentidos. Sus dientes putrefactos representan lo putrefacto de su vida. Finalmente la mujer muerta de su sueño es ella misma... Ella, Diane, que se mira en el rostro de Dan antes de la muerte de éste. La pesadilla se convierte en realidad.

## IX. CONCLUSIONES

### 9.1. Las dos historias.

Con base en el análisis efectuado, podemos resumir que el texto cinematográfico Mulholland Drive presenta la estructura  $A1+A2 (A2.1)=B$ , que ya se ha explicado en el capítulo No. VI, y que puede considerarse, dadas las características expuestas anteriormente, como una estructura compleja fractal, de múltiples sistemas semióticos, que sirve de soporte a una narración discontinua.

La historia "A" es la historia de un sujeto (Betty Elm) cuyo objeto es el alcanzar el estrellato en Hollywood. El asunto de la historia "B" es el mismo que el de la historia "A". Las versiones son diferentes: la historia "A" es la idealización de la historia "B", donde conjuntos significantes similares adquieren funciones semióticas distintas en razón de su operación en sistemas semióticos diferentes. Esta construcción, alejada en muchos aspectos de los procedimientos más canonizados de narración cinematográfica, ocasiona que el texto pueda, en primera instancia, presentar problemas de decodificación, y al no contar con las herramientas necesarias de establecimiento de código, y por tanto de lectura, el espectador haga juicios del carácter supuestamente caótico del texto.

### 9.2. La conexión de elementos destacados en plano detalle y/o en repetición, y la articulación de frases con acciones y objetos reiterativos.

Como pudimos revisar en el análisis, la pauta de lectura que marca Lynch para hilar los cabos, que en una primera "vista" parecen sueltos, es a partir de la observación de ciertos elementos y recursos con los que Lynch hace énfasis. Tales recursos son el uso reiterado del plano detalle; la repetición de planos y movimientos de cámara (sintagmas fijos) de elementos visuales, de contenidos dialógicos y de situaciones narrativas; asimismo utiliza ciertas frases pronunciadas

por determinados personajes que, si bien en un primer momento parecen no tener significado, al articularse dentro del discurso y vincularse con otros elementos o situaciones cobran sentido (En el capítulo VII, remitirse a "El Vaquero").

### 9.3. Los juegos de opuestos.

Otro aspecto que tiene una función semiótica relevante en el texto de Lynch es la estructuración a partir de pares dicotómicos: rubio-moreno, hombre-mujer, juventud-vejez, salud-enfermedad, sueño-realidad, éxito-fracaso, amor-desamor, etc. Estas micro-oposiciones que articulan en buena medida el nivel semántico del texto, se traducen en una oposición macro, que es la relación historia "A"- historia "B". Un elemento tiene sentido a partir de la oposición con el otro en este juego de dualidades.

### 9.4. Los juegos especulares.

Otra constante en *Mulholland Drive* es el juego de espejos: un elemento se refleja en el otro como un espejo en otro espejo. Así podemos observar, como ya se ha comentado a lo largo del presente análisis, como Diane se refleja en Dan (incluso sus sueños también son especulares); otro juego de espejos e identidades es el de Rita y el intertexto Rita Hayworth y la película *Gilda* (con quien el personaje de *Mulholland Drive* no sólo comparte el nombre, a través de la apropiación, sino muchas de las marcas sintácticas y semánticas del personaje de Gilda). También encontramos relaciones especulares entre Betty y la mesera de nombre "Diane" y entre Diane y la mesera de nombre "Betty"; asimismo encontramos en la escena del cambio de identidad de Rita un juego de este tipo cuando Betty le coloca la peluca rubia a Rita y ambas con cabellera rubia se miran al espejo; evidentemente también existen relaciones especulares entre Rita y Camilla y entre Betty y Diane; de la misma manera podemos constatar que los espejos abarcan más que solamente los personajes e incluyen objetos y situaciones narrativas, verbigracia: las secuencias del restaurante, las de la Avenida Mulholland Drive, etc; como



decíamos líneas arriba, los intertextos desempeñan una función importante en este sentido, tal es el caso de la canción "Crying" de Roy Orbison y la situación interna de los personajes Rita y Betty; y del Club del Silencio donde se interpreta la canción y la cinematografía; también la historia de Diane o la historia de Betty y *La Historia de Sylvia North*: el cine dentro del cine.

#### 9.5. El cine dentro del cine.

Otro de los aspectos que después del análisis se nos presentó como de los más relevantes del filme, lo constituye su carácter autorreferencial. No debemos soslayar que una de las características más importantes –o quizás la más- de las expresiones denominadas posmodernas es precisamente su autorreferencialidad. Los elementos metacinematográficos que encontramos en *Mulholland Drive* van desde intertextos como el de "Gilda" hasta la articulación y estructuración de todo el filme: *Mulholland Drive* es una película que trata sobre el cine, sobre actores, directores, productores, platós y películas como *La Historia de Sylvia North*, es decir, que la propia semiosis del filme es especular (los interpretantes, en el sentido peirciniano, de cualquier función semiótica, harán que ésta de tronco se convierta en rama y así sucesivamente).

Podemos concluir que después del presente análisis no observamos que el texto *Mulholland Drive* sea incoherente o deje tantos cabos sueltos. Tenemos en esta obra cinematográfica de David Lynch una historia que aborda un particular rostro del "cine" visto desde la perspectiva del "cine": dueños de la industria cinematográfica, productores, representantes, directores y actores juegan en un plató para dar cuenta de un relato al desnudo sobre el cine y lo que este provoca: sueños, mentiras y pasiones.

## Fuentes de consulta

- AUMONT, J. y MARIE, M. (1990) *Análisis del filme*, Barcelona, Ed. Paidós.
- BARTHES, R; et. al. (1974) *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Ed. Tiempo Completo.
- BAUDRILLARD, J. (1999) *El sistema de los objetos*, México, Ed. Siglo XXI.
- BERNSTEIN, S. (1993) *Técnicas de producción cinematográfica*, México, Ed. Limusa.
- BOBES, M. (1993) *Teoría general de la novela*, Madrid, Ed. Gredos.
- BORDWELL, D. (1995) *El significado del filme*, Barcelona, Ed. Paidós.
- CARMONA, R. (1996) *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Ed. Cátedra.
- CASSETTI, F. Y Di CHIO, (1991) *Cómo analizar un film*, Barcelona, Ed. Paidós.
- CHION, M. (2003) *David Lynch*, Barcelona, Ed. Paidós.
- DUCROT, O. Y TZVETAN TODOROV, (1985) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Ed. Siglo XXI.
- ECO, U, (1987) *La estructura ausente*, Barcelona, Ed. Lumen.
- ECO, U. (1991) *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Ed. Lumen
- FLOCH, J. (2000) *Semiótica, marketing y comunicación*, Barcelona, Ed. Paidós.

- FOUCAULT, M. (1990) *Las palabras y las cosas*, México, Ed. SIGLO XXI.
- GIL OLIVO, R. (1985) "Observaciones de método" en *Cine y Lenguaje*, México, CONACYT.
- GIMATE-WELSH, A. (1990) *Introducción a la lingüística*, México, FCE.
- GREIMAS, A. (1989) *Del Sentido II. Ensayos Semióticos*, Madrid; Ed. Gredos.
- GREIMAS, A. (1961) *La semiótica del texto*, Barcelona, Ed. Paidós.
- GUIRAUD, P. (2002) *La semiología*, México, Ed. Siglo XXI.
- HILLIARD, R. (2000) *Guionismo para radio, televisión y nuevos medios*, México, Ed. Thomson.
- IBÁÑEZ, B. (1996) *Manual para la elaboración de tesis*, México, Ed. Trillas.
- JOST, F. Y GAUDREAULT A. (2000) *El relato cinematográfico*, Barcelona, Ed. Paidós.
- LOZANO, J. (2000) *Análisis del Discurso: Hacia una Semiótica de la Interacción Textual*, Madrid, Ed. Cátedra.
- METZ, CH. (1990) *Ensayos sobre la significación en el cine*, Vol. 1 y Vol. 2, Barcelona, Ed. Paidós.
- MITRY, J. (1990) *La semiología en tela de juicio: cine y lenguaje*, Madrid, Ed. Akal
- OLABUENAGA, T. (1991) *El discurso cinematográfico*, México, Edit. Trillas.

PEIRCE, CH. (1986) *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión.

PRADA, R. (1991) *El lenguaje narrativo*, México, Ed. UAZ

ROMAGUERA, J. *El lenguaje cinematográfico*, Ed. De la Torre.

STAM, R; BURGOYNE, R. Y FLITTERMAN – LEWIS, S. (1999) *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Ed. Paidós.

TALENS, J. (1987) *El ojo tachado*, Madrid, Ed. Cátedra.

VILCHES, L. (1991) *La lectura de la imagen*, Barcelona, Paidós.

ZECCHETTO, V. DALLERA, et. al. (1999) *Seis semiólogos en busca del lector*, Buenos Aires, Ed. Ciccus.

#### DIRECCIONES DE INTERNET

[www.sensesofcinema.com](http://www.sensesofcinema.com)

<http://ar.groups.yahoo.com/group/semioticians/post?postID=sdmbo490289-Q>

[www.revistacinefagia.com/clasicos016.htm](http://www.revistacinefagia.com/clasicos016.htm)

[www.golemproducciones.com/prod/mulhollandrive.htm](http://www.golemproducciones.com/prod/mulhollandrive.htm)

[www.tucineportal.com/contenido/mulholland.htm](http://www.tucineportal.com/contenido/mulholland.htm)

[www.biosstars-mx.com/d/david\\_lynch.htm](http://www.biosstars-mx.com/d/david_lynch.htm)

[www.cine-butaca.com.mx/anteriores\\_2002.htm](http://www.cine-butaca.com.mx/anteriores_2002.htm)

[www.esmas.com/carteleracine/25627.html](http://www.esmas.com/carteleracine/25627.html)

[www.revistacinefagia.com/arti013.htm](http://www.revistacinefagia.com/arti013.htm)

[www.zinema.com/pelicula/2002/mulholla.htm](http://www.zinema.com/pelicula/2002/mulholla.htm)

[www.elcolombiano.com/cine/mulholland\\_drive.html](http://www.elcolombiano.com/cine/mulholland_drive.html)

[www.geocities.com/cdcríticas/mulhollanddrive.htm](http://www.geocities.com/cdcríticas/mulhollanddrive.htm)

[www.alohacriticon.com/elcriticon/article920.html](http://www.alohacriticon.com/elcriticon/article920.html)

[www.encadenados.org/n31/mulholland\\_drive.htm](http://www.encadenados.org/n31/mulholland_drive.htm)

[iteso.mx/-cc44956/lynch.html](http://iteso.mx/-cc44956/lynch.html)

[coleccionistadehuecos.blogspot.com/2004\\_01\\_15\\_coleccionistadehuecos\\_ar](http://coleccionistadehuecos.blogspot.com/2004_01_15_coleccionistadehuecos_ar)

[infomorelos.com/cultura/cinemale.html](http://infomorelos.com/cultura/cinemale.html)

[pasadizo.cyhost.net/películas2.jhtml](http://pasadizo.cyhost.net/películas2.jhtml)

[boards2.melodysoft.com/app?ID=NiNa&msg=94&nombre](http://boards2.melodysoft.com/app?ID=NiNa&msg=94&nombre)

[cartelesdecine.metropoliglobal.com/4planti.php?id=4099](http://cartelesdecine.metropoliglobal.com/4planti.php?id=4099)

[barna\\_festa.tripod.com/mulholland.htm](http://barna_festa.tripod.com/mulholland.htm)