

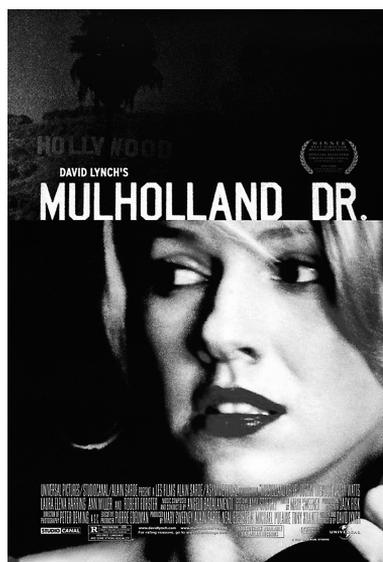
MULHOLLAND DRIVE:
SUEÑO Y PESADILLA DE HOLLYWOOD
(*Mullholland Drive*, David Lynch 2001)

Francisco Ponce
Universidad de Las Palmas

No hay en el cine americano de las últimas décadas nadie que pueda compararse a David Lynch, un artista 'total' (dirige, escribe, actúa, compone, pinta) que navega el negocio cinematográfico con singular independencia creativa: ha hecho siempre lo que le ha dado la gana, y Orson Welles le tendría mucha envidia. Lynch representa el 'lado oscuro' de Steven Spielberg: sus ficciones transcurren en idénticos espacios (los chalets suburbanos de *E.T.* son los mismos de *Terciopelo Azul*). Pero mientras Spielberg recorre los soleados jardines del sueño americano, Lynch diseña pesadillas, prefiriendo encerrarse en una cocina mal iluminada, o en un cuarto de estar cubierto de arriba abajo por una moqueta contaminada de cucarachas, hormigas y gusanos.

Su carrera se inicia con la que, dejando aparte *The Rocky Horror Picture Show*, quizás sea la más 'cult' de todas las 'cult movies', *Cabeza Borradora* (1977), una inclasificable película que sorprendió/asqueó/irritó a los espectadores de su estreno: nadie la 'comprendió', pero nadie la ha podido olvidar. Lynch pasó entonces a coquetear brevemente con el cine comercial, aunque sin traicionarse nunca a sí mismo: tanto *El Hombre Elefante* (1980) como *Dune* (1984) serían encargos ajenos que transformaría en películas reconociblemente 'suyas'. Tras la épica galáctica, Dino de Laurentis le financiaría el regreso a sí mismo con *Terciopelo Azul* (1986), su primera obra maestra, que cosecharía inmenso aplauso crítico, llevándolo en volandas hasta la producción de *Twin Peaks* (1990-91), su más influyente logro, que marcó un antes y un después en la historia de la televisión norteamericana y mundial. A inicios de los noventa, la serie se impuso como el espacio audiovisual más 'cool' del momento, un mágico punto de encuentro entre la 'alta' y la 'baja' cultura: Lynch transformó el melodrama televisivo a lo *Peyton Place* o *Falcon Crest* en un espectáculo inequívocamente intelectual, sin cuyos audaces hallazgos no habrían podido ser filmadas (y, probablemente, ni siquiera concebidas) la mayoría de las series que hoy conforman la 'era dorada de la televisión'.

Después de *Twin Peaks*, Lynch se ha concentrado (con resultados desiguales) en su universo personal, ofreciendo experimentos narrativos progresivamente arriesgados/insensatos (*Corazón salvaje*, 1990; *Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo*, 1992; *Carretera perdida*, 1997; *Inland Empire*, 2006), fracasadas series televisivas (*On the Air*, 1992; *Hotel Room*, 1993), y todo tipo de argucias 'autorales' para evitar los números rojos (trabajos publicitarios). Sabe que su producción es difícilmente 'vendible', por lo que nunca olvida que es un artista pop: conoce el mercado tan bien



como Andy Warhol, y transforma con soltura su mundo 'personal' en decorados de vídeos musicales o anuncios de perfume. Ahora mismo, el *Club Silencio*, un inolvidable espacio onírico de *Mulholland Drive*, está a punto de saltar desde la pantalla hasta la realidad parisina para instalarse en pleno Montmartre. Lynch ha diseñado tanto la arquitectura como la decoración del local, que hará las delicias de todo tipo de turistas cinéfilos: me imagino que Warhol sonríe en su tumba.

Mulholland Drive (2001), su gran obra maestra, que supera incluso a *Terciopelelo Azul*, a punto estuvo de quedarse en el limbo de la posproducción. De hecho, su azarosa creación sintetiza la historia del cine americano como una lucha permanente entre el ingenio y el capital. Nació como un piloto para una serie en la ABC, que no tardó en rechazarlo al encontrarlo demasiado violento y 'oscuro'. Felizmente, y al igual que las jóvenes promesas del cine asiático, Lynch sabía que el capital disponible para la producción mundial de filmes alternativos se encuentra casi todo en manos de las instituciones culturales de la Comunidad Económica Europea: la providencial financiación del Canal+ transformaría el piloto en un largometraje

La película representa la consecuencia lógica de todo lo anticipado en *Cabeza Borradora* y planteado en *Terciopelelo Azul*, un experimento narrativo que no renuncia a la dificultad sin complacerse excesivamente en ella. Lynch tiene un lado *enfant terrible*, y nunca se priva de torturar innecesariamente al público, que puede encontrar divertidos quince minutos de 'perro andaluz', pero comenzará a impacientarse al cabo de una hora. En *Inland Empire*, se olvidaría por completo de sus espectadores, que no se encuentran en el Museo Pompidou, ni tampoco en el Reina Sofía, sino, y tras haber abonado una entrada, en una sala de cine comercial. Cuando le preguntaron por el significado del título, respondió que le gustaba la

palabra 'inland', y que también le chiflaba la palabra 'empire': a veces, más que a Buñuel, recuerda al caprichoso Dalí. Sin embargo, *Mulholland Drive* revela una inesperada humildad: el cineasta se esfuerza aquí en buscar una perspectiva emocional que compartir con sus espectadores. Significativamente, Roger Ebert, el gran pope de la crítica comercial, escribió un muy elogioso comentario en el que le 'perdonaba' por *Corazón Salvaje*, «y hasta por *Carretera Perdida!*», pues tan tortuosas ficciones habían conducido a la plenitud de *Mulholland Drive*.

Se trata de un auténtico *potpourri* del universo del realizador, cada una de cuyas imágenes es perfectamente reconocible como 'lynchiana'. Su acción se desarrolla en un sueño de Hollywood, uno compuesto por todo tipo de reglas que transgredir en cuanto a 'verosimilitud', 'causalidad' o 'lesbianismo'. La mente de Lynch filtra la realidad norteamericana y la transforma en un texto freudiano, repleto de símbolos que analizar hasta el infinito, y cuyas estrategias narrativas dependen fundamentalmente de la condensación y el desplazamiento: por un lado, abundan las metáforas de múltiples significados (bolsos hitchcockianos de los que emergen fajos de billetes y misteriosas llaves) y, por otro, nada/nadie es lo que parece. Se trata del espacio del diván psicoanalítico, un universo enteramente compuesto de sueños y recuerdos que, en *Mulholland Drive*, tienen todos que ver con la pantalla cinematográfica. El film no se priva de enfatizar su entidad intertextual con una panorámica aérea sobre el cartel de HOLLYWOOD, el mismo que la joven Ann Miller contemplaría en más de una ocasión cuando soñaba con ver su nombre en una marquesina. Muchos, muchos años más tarde, Ann Miller sigue estando ahí («In all my living glory, baby!»), integrándose en el universo lynchiano como si hubiera estado en él desde el primer momento. Lynch parte aquí directamente de las raíces del cine americano, y, como en la consulta del terapeuta, se sumerge en su cerebro, asumiendo de forma clara su enorme deuda con la cultura popular y conectando emocionalmente con su público: pensemos en su prodigioso uso del plano subjetivo, que en todo momento mantiene al espectador tan presa de la pantalla como los personajes de la angustiada ficción (que se aterrorizan cuando se tropiezan con un vagabundo y sufren aún más cuando ven a su amada en brazos de un galán o morreándose con otra chica).

Mulholland Drive es una carretera de Los Ángeles desde la que se contemplan vistas panorámicas sobre las principales localizaciones icónicas de la industria del cine, y en la que viven numerosas estrellas de la pantalla: los angelinos disfrutaban vicariamente del estrellato mientras conducen por ella. Cuando no era más que una joven actriz fracasada, Naomi Watts la recorría a menudo mientras se preguntaba *qué hago yo aquí*, y la ficción del film se inaugura directamente sobre el asfalto, con un violentísimo accidente automovilístico que deja a la protagonista amnésica perdida. La muchacha, que parece la reencarnación de Ava Gardner, viene directamente desde algún *film noir* de los años cuarenta: no tiene la menor idea de quien es, y, al ver un cartel de *Gilda*, se bautiza a sí misma como Rita. No tardaremos en comprender que su confusión es compartida por la mayoría de los habitantes de la ciudad: aspirantes a actriz que terminan contratando asesinos a sueldo cuando la realidad se revele bien distinta a la pantalla, viejas glorias cubiertas por múltiples capas de pesado maquillaje, gánsters que se visten como cowboys de la era muda. El cine se

encuentra en cualquier esquina, y todo lo confunde: nadie sabe si sus sentimientos se han originado en su cerebro o en alguna película vista a última hora en la televisión.

El sagaz Lynch no se limita a reciclar el cine americano, sino que también busca referencias más allá del Modo de Representación Institucional. Mientras que la historia de Rita y Betty está filmada desde los más clásicos presupuestos del film noir, la subtrama —de gánsters, policías y violencia sin fin— se presenta con humorístico distanciamiento godardiano, llegando a superar a Tarantino y a los Coen (todos ellos lectores de *Cahiers du Cinéma*) en la presentación de violencia absurda. Y, cuando las protagonistas se miran a un espejo portando idénticas pelucas rubias, la imagen nos recuerda al Hitchcock de *Vértigo*, pero sobre todo al Bergman de *Persona*.

Mientras redactaba estas líneas, he estado viendo la película sin parar, y no he podido evitar pensar en mi/nuestra experiencia como espectador/es de fantasías audiovisuales norteamericanas. Se trata de una droga: una de las mejores, seguramente la peor de todas. Las imágenes que contemplamos en la pantalla cuando éramos niños e inocentes (¡TECHNICOLOR! ¡CINEMASCOPE!) se han impuesto en nuestra imaginación y nos han hecho contemplar el mundo de forma diferente: no estoy nada seguro de si para bien o para mal. Los personajes de *Mulholland Drive* están perdidos en la fina línea que separa la realidad de la fantasía, y algo parecido le pasa a Mr. Lynch: su visión de mundo parte de las ficciones creadas por las grandes productoras de Hollywood en el breve auge de su monopolio del negocio cinematográfico. Puedo comprender esa confusión: tras el rodaje de *Sueño de una Noche de Verano*, el niño Kenneth Anger nunca podría superarla, y David Lynch sabe mejor que nadie cómo plasmarla en imágenes. Siempre hay que desconfiar de Hollywood.

