

El jardín secreto. *Mulholland Drive*

AMAYA ORTIZ DE ZÁRATE

The secret garden. *Mulholland Drive*

Abstract

Taking the analysis of the film *Mulholland Drive* by David Lynch as a starting point, we address the construction of a sort of femininity which works as a fascinating image within the current "entertainment" Western culture. This image of femininity has been created especially by Hollywood's film industry, it being a reflect of the widespread absorption in the illusion growing in a world lacking any "real" contain, resulting from the effect of the makeup and spotlights. Here is a woman absolutely bland, transparent and around-the clock available. Still, similarly to the way in which delusion may supplant the dream and, however, at the same time, may preserve the features that are essential to its structure, we can trace the remains from the Western mythology on femininity, which reached its high point in the Baroque period and waned as a consequence of the Reformation. The femininity regarded as being in the way it used to be presents as an original space, a residence for all senses, and an enjoyable garden. At the same time, femininity also constitutes a precise metaphor for the unconscious that zealously keeps its secret.

Key words: Femininity. Unconscious.

El comienzo de la ilusión

Viento. Sobre la pantalla negra, los nombres del productor -Alain Sarde- y del director, David Lynch.

Junto a los primeros acordes de piano, aparecen sombras negras recortadas sobre un fondo malva moviéndose a cámara lenta. A las que se superponen parejas que bailan a ritmo de rock, sin dirección aparente -en la estela de *Los pájaros* de Hitchcock.

Son parejas de baile, que compiten caóticamente en el espacio: es el comienzo de la ilusión.

Las parejas se repiten y confunden entre sí, conformando un campo plano sin referencias de profundidad.



Figuras que crecen y decrecen, traspasadas por la luz de otros cuerpos, anteriores a toda realidad anclada a algún punto de vista.



Con incierto movimiento, una imagen translúcida se sobrepone a los danzantes: tres rostros de sonrisas plenas; la imagen saturada de luz de una mujer joven entre los rostros pletóricos de una pareja, conformando una única imagen plana, en lo que podría ser una comparecencia del fantasma.



De la fusión emerge la imagen más nítida de una joven rubia y radiante, vestida de fiesta; mira hacia arriba, sobre las parejas que saltan en un conglomerado de brazos y piernas, introduciendo la confusión entre las referencias de profundidad y verticalidad.



A la efigie radiante se superponen de nuevo los tres rostros, una Figura desdoblada que llena el plano y eclipsa el fondo.



La imagen funde con un interior desenfocado sobre el que se superpone un instante, al tiempo que la música se transforma en una respiración profunda y agitada.

La cámara se aproxima hacia las sábanas rosas al ritmo de la respiración -¿procedente de ese cuerpo durmiente, o de la propia cámara? Se acerca al bulto inquietante, y fundido en negro.



Sendero del Camino de Holanda

El relato -pesadilla o sueño - arranca de la oscuridad de esa noche en una carretera.

La cámara ofrece el título, que es también su localización: avanza en zoom sobre un letrero en el que está escrito Mulholland Dr.

La traducción podría ser *Sendero del Camino de Holanda*, aunque impulso o pulsión también es *drive*.

El título es la enseña del relato; al cineasta, David Lynch, es “lo primero que se le ocurrió”¹.

La música del ensueño acompasa las luces traseras de un gran coche negro girando en la oscuridad, sobre el que se suceden los títulos de crédito².

1 -¿De dónde sacó el título de “*Mulholland Drive*”? -Fue **lo primero que se me ocurrió**. La idea se generó a partir de esas dos palabras y de lo que, una vez juntas, me traen a la memoria. Para mí **esas palabras equivalen a misterio**. (Entrevista a D. Lynch. *Dirigido* Enero 2002).



Los planos del coche funden entre sí, incluyéndose uno en otro –como si el coche aumentara y disminuyera de tamaño.

La confusión de tamaños y la simultaneidad de los tiempos, introduce una articulación propia de la fantasía y el sueño en el interior de la lógica secuencial del relato, que ahora empieza.

2 Justin Theroux, Naomi Watts, Laura Elena Harring, Ann Miller, Dan Hedaya. La música, en la estela de *Twin Peaks*, de Angelo Badalamenti.

Accidente: Escena Primaria

En primer plano, el rostro en ligero escorzo de una mujer morena con pendiente de perla en su oreja izquierda.



Dos hombres de negro ocupan los asientos delanteros del coche, que pierde velocidad.

Se inserta un breve plano de dos coches que compiten, en paralelo, repletos de jóvenes que gritan descontroladamente, con la música -rock- a todo volumen.

El conductor, vuelto hacia la joven, le ordena salir del coche a punta de pistola.



Tomados de frente, los dos coches de jóvenes avanzan en paralelo, invadiendo el carril izquierdo.

Uno de los coches –blanco– se estrella contra la limousina negra, llenando el plano de humo y fuego.

La primera secuencia propiamente narrativa podría leerse como una representación estrictamente invertida de la Escena Primaria.

Una mujer, conducida en un gran Cadillac, es amenazada de muerte por el conductor del coche. Qué será, sin embargo, el arrollado.

Espacio interior: Mujer y perla

En el interior del apartamento de Ruth, una panorámica del salón muestra la librería.

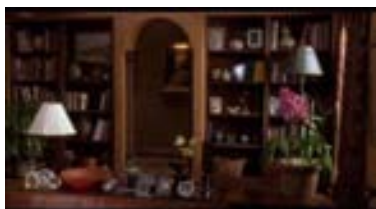
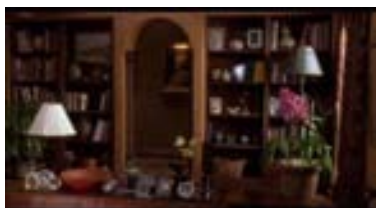
Un cuadro de joven con turbante blanco, adquiere relevancia situado en el centro.

El óleo, tenuemente iluminado, está expuesto y, a la vez, protegido, dando paso al espacio interior del dormitorio.

La librería contiene diversos elementos femeninos. Los tonos cálidos marrón y ocre del interior contrastan con la luz intensa de fuera.

Nunca existió Gilda

Sobre el suelo del dormitorio, un bolso y un amasijo de ropa negro en el que se distinguen el vestido y las medias. La composición evoca, metonímicamente, la caída de un cuerpo.



Bety deshace el equipaje. Sobre el tocador cae, en dos vueltas, un collar de perlas.



En el baño, la joven morena observa el cartel de Gilda a través del pequeño espejo articulado. La composición devuelve al mismo tiempo su imagen real de perfil, su reflejo en el espejo –que ella no mira– y la visión que captura su mirada: una imagen de otra imagen –la de una Rita Hayworth espléndida en el cartel de *Gilda*.



Sobre su figura, formando un ligero arco, está escrito: *nunca existió una mujer como Gilda*. Es decir, no existe Gilda.

Y debajo: *Rita Hayworth como -es- Gilda*.

Sustituyendo a Gilda por Rita, obtendremos “Nunca existió Rita”. O bien, no existe Rita.



No sé quién soy

En el apartamento de Ruth, Betty, tumbada en el flamante sofá de cuero, habla por teléfono.

La cámara inicia un travelling desde la ventana, de derecha a izquierda, hacia el pasillo; cruza el arco de la librería y se aproxima al cuadro de la joven con turbante, sin detenerse en ella.

La muchacha, en suave escorzo, parece sorprendida en el momento en que se gira para mirar al pintor, ligeramente por debajo de la línea de su mirada.





Este cuadro, sin duda una referencia a la pintura barroca, podría tratarse incluso de una cita a Vermeer.

La creación de los sucesivos espacios interiores, la cuidada iluminación de la mujer en ese espacio, como arropada por la oscuridad, constituida ella misma en fuente de luz, evocaría la representación de lo femenino en Johannes Vermeer.

El título de la película –*Mulholland Drive*, impulso al sendero de Holanda–, así como la constante asociación entre la mujer y la perla, permitiría suponerlo.

Vermeer pertenece al barroco holandés, en la confluencia y punto de transición entre la cultura católica y protestante.



Pertenece por su origen a la burguesía protestante en auge. Conoce la escuela veneciana, que ha contribuido a crear una simbólica de lo femenino como lugar sagrado en torno a figuras mitológicas, y especialmente a la figura de la virgen, ensalzada por el rito católico.

Comienza en cambio, en la cultura reformista, la construcción de una noción del espacio público racional, objetivo y transparente. Lo femenino es asociado al interior doméstico; un espacio, lujoso y próspero, donde todo es lo que parece.

Vermeer se convierte al catolicismo poco antes de su boda con Cahtarina, católica como su madre, María Thiens, quien apoyará constantemente a Vermeer.

En la sociedad holandesa de su tiempo, la pintura ya no es considerada un arte; el poder representacional de la imagen no puede ser ligado ya a lo sagrado. Se contempla más bien como una actividad artesanal, organizada en gremios, que se realiza por encargo de las casas burguesas.



Pintar a la manera de Vermeer, la vía del holandés, constituye una excepción. Aunque practica la pintura de interiores, no comparte con los pintores de Delft el tratamiento trivial de lo cotidiano.

La mujer –objeto central de su obra– aparece siempre como sorprendida por la mirada del pintor, a la vez que protegida por numerosos obstáculos; la separación espacial refuerza otra temporal, aún mayor, derivada de su propio ensimismamiento.

Los gestos suspendidos, en equilibrio perfecto, sus mujeres cierran el espacio en torno suyo como atendiendo a una misteriosa acción interior. El silencio y la oscuridad a su alrededor parecen preservarlas de la mirada racional y analítica del compositor, del observador externo, del pintor. En tanto receptáculo ella misma, la mujer es el interior.

El espacio femenino sirve así como precisa metáfora a la subjetividad y el inconsciente.

La declaración de Rita al despertar "No sé quién soy", enuncia la verdad de una identidad asumida explícitamente por el yo como representación.

Cuando Adam es expulsado del engranaje de la industria, de su propia casa, el hotel que le cobija aloja también una imagen de la virgen católica.

Adam ha debido presenciar la caída de la imagen limpia de Lorreine, en su casa de diseño.



Su flor es la cala blanca, símbolo de pureza.

Adam extiende la mancha sobre sus joyas, entre las que pueden verse algunas perlas.

Escena perversa: aún ahí

Situada literalmente contra la cocina, residencia del fuego femenino, por primera vez desprovista de su brillo, Bety parece furiosa.

-¿aún estás aquí?

Contraplano de Rita, frente a ella, con una bata oscura.





3 La duración total son 2 horas 15, es decir, 135' -67 por 2 son 134.

-He vuelto. ¿No era lo que querías?
 -Nadie te quiere aquí
 -¿De verdad?
 -Mis padres están arriba. Creen que te habías ido.
 -¿Y qué?, sorpresa.
 -Puedo llamarles. Puedo llamar a papá.
 -Pero no lo harás
 -Si intentas chantajearme no te saldrá bien. Estás jugando a un juego peligroso.
 -Sabes lo que quiero. No es tan difícil.

La escena de seducción ocupa el centro exacto de la película, en el minuto 67³. Una escena perversa que se repite dos veces.

Arranca sin que el espectador posea la clave; se trata del ensayo de la escena del casting.

En esta ocasión, seducida o habiendo seducido al mejor amigo del padre, hace la escena con Rita, que sustituye a la figura masculina.

Lo que permite a Bety desplegar con mayor claridad un papel activo y agresivo.

Es de notar la localización de los padres, arriba –en el piso de arriba, pero también en Canadá, desde Los Ángeles. Como figuras de identificación, son también las figuras con las que rivaliza.



-Vete, fuera de aquí antes de que llame a papá. El confía en ti. Eres su mejor amigo. Esto va a ser el final de todo.
 -Y qué hay de ti, ¿qué pensará tu padre de ti?
 -Basta, eso es lo que has dicho desde el principio. Si les digo lo que pasó, te detendrán, te encerrarán, así que sal de aquí antes de que...
 -Antes de ¿qué?
 -Antes de que te mate (Furiosa, enseña el cuchillo que escondía a la espalda.)
 -Entonces te encerrarán a ti

Finalmente, el “amor” se ha tornado odio, y ella le amenaza con un cuchillo, en una transición algo “forzada” entre la dulce niña y la asesina.

Si lo que parecía puesto en juego en la escena era la rivalidad edípica con la figura femenina, su ensayo desvela otro sentido: se trataría nuevamente de dar “solución” a la angustia de la escena primaria, sustituyendo a la madre en ella, y vengándola al mismo tiempo.

En el Jardín secreto

En el jardín de Diane, no hay nada que temer. Las flores son buganvillas fucsia y aves del paraíso –naranjas.

Se detienen ante la puerta nº 12.

La cifra podría devolver la posición adolescente de Diane a su llegada a Los Ángeles. Su mudanza al 17 correspondería al progreso alcanzado tras su primer desengaño.

Aunque podría responder únicamente a un movimiento de identificación con su compañera de apartamento.

-supongo que no eres Diane Selwin –supongo que no.

Diana es el nombre romano de la diosa cazadora Artemisa, moradora de los bosques; el nombre, junto a la terminación del apellido, Sel-win, ganadora, parecería conjugar ese sentido.

Diana es una cazadora invicta. Una virgen que no ha sido derrotada. Valiente y fuerte. Tan hermosa –gemela de Apolo– como temible y fiera.

La muerte al fondo del jardín

En el interior del apartamento 17, tinieblas y hedor. Las chicas, tomadas de frente, inician un lento movimiento hacia la oscuridad.

Bety se adelanta.

En plano subjetivo del pasillo, el movimiento conduce hacia una puerta entreabierta, de cuyo interior emana algo de luz.

Bety empuja esa puerta, que se abre a un cuerpo de mujer tendido sobre la cama. Es ahora Rita quien se adelanta.

La carne macilenta del cadáver brilla, en abierta descomposición.

La cámara sobrepasa el cuerpo para encontrar su rostro. El cuerpo de Rita cae hacia delante, con los ojos desorbitados.



Bety ahoga el grito tapando su boca con la mano; sujeta a Rita y, al mismo tiempo, parece ofrecerle la visión.



Como contraplano, un breve instante el rostro de la muerta, una mujer rubia, con la cara ennegrecida e hinchada. Inhumana.

Rita sale del apartamento, gritando sin ruido, cubriéndose la cara con las manos; tras ella, Bety la mira, imantada; diríase que percibe en parte ese horror a través de los ojos de ella. La imagen de los rostros tiembla, se desdobra.

¿Cuál era el secreto del jardín de Diana, ante el que Bety ha conducido a Rita?

Una "realización" de la propia muerte, un cadáver de mujer descompuesto, ocupando el reverso de su rostro radiante, como la "cara negra".

No se trata de una representación simbólica, nada oculto permitiría hablar de secreto, sólo la presencia horrenda de la muerte como descomposición de la "imagen" femenina, en una visión insoportable para el ojo.

Todo es una ilusión

Rita está sufriendo una pesadilla.

-Silencio, Silencio. Silencio. **No hay banda.** No hay banda.

Rita delira en lengua hispana, su cultura de origen, de la que brota ese sueño.

-**No hay orquesta.** Silencio. Silencio. Silencio. Silencio. Silencio.

Betty abre los ojos.



-Rita, -No hay banda -Rita. Despierta.
-No, no.
-**todo va bien**, todo va bien.
-**no, no va bien**.
-¿qué pasa?
-ven conmigo a un sitio.
-son las 2, son las dos de la mañana.
-ven conmigo a un sitio.
-claro que sí, ahora.
-Ahora mismo.

Inversión, de nuevo. En su sueño Rita enuncia la verdad.

En su pretensión de despertar a Rita, es Betty quien delira; una realidad en la que todo-va-bien.

Es Rita ahora quien ordena a Betty acudir con ella a un sitio.

A ras de suelo, la cámara ofrece el plano de un solar desierto, barrido por el viento. Es un cubo.

Betty y Rita descienden de un taxi y desaparecen tras una puerta, sobre la que un luminoso azul dice *Silencio*. La cámara se precipita tras ellas, como succionada por ese vacío.

En el interior del teatro, Betty y Rita avanzan entre el escaso público hacia las filas delanteras. El showman, una suerte de mago - hipnotizador, ante el cortinaje rojo del escenario, comienza a declamar:

-No hay banda. There is no band. I'l ny a pa d'orquestra. **Todo es una grabación**. No hay una banda, y sin embargo, oímos una banda. Si queremos oír un clarinete... escuchen, a trombón a culise, un trombón con sordina. J'aime le son d'un trombon con sordine, J'aime le son de una trompeta con sordina.

Sale de la cortina un trompetista que levanta los brazos, mientras la trompeta sigue sonando.

-Todo está grabado. No hay banda. No es más que una cinta. Il ny a pas de orquestra. **Todo es una ilusión**. Escuchen.

Coincidiendo con el trueno convocado por el mago, Betty sufre un ataque de agitación con fuertes convulsiones.

El mago desaparece tras una nube blanca con sonrisa maléfica. Queda el micrófono sobre el escenario, como un hilo metálico entre el humo azulado.



Vestido de rojo, un presentador introduce a La Llorona de los Ángeles, Rebeca del Río.

-Señoras y señores, el Club Silencio les presenta **La Llorona de Los Ángeles, Rebeca del Río.**

Sale a escena Rebeca vestida de terciopelo rojo oscuro. Interpreta a capella, en español, *Crying -llorando*. Los colores de sus párpados son los del jardín de Diane.

La escena verdadera

-**"yo estaba bien**, por un tiempo, volviendo a sonreír, luego **anoche te vi, tu mano me tocó y el saludo de tu voz.** Te hallé muy bien, y **tú, sin saber que he estado llorando por tu amor,** llorando por tu amor, **luego de tu adiós, sentí todo mi dolor, sola y llorando,** llorando, llorando, llorando, **no es fácil de entender que al verte otra vez yo esté llorando"**...

Una vez ha cesado la banda sonora de la realidad, lo que poblaba el silencio era el llanto femenino, su fragilidad, la queja del sujeto.

-**"Yo que pensé que te olvidé, pero es verdad, la verdad, que te quiero aún más, mucho más que ayer.** Dime tú qué puedo hacer. **No me quieres ya y siempre estaré llorando** por tu amor, llorando por tu amor, **tu amor se llevó...**

Rebeca cae al suelo, muerta. Betty y Rita continúan llorando. La canción suena todavía.

-**"...todo mi corazón** y quedó llorando, llorando, llorando, llorando."

La escena verdadera que aquí se ha representado, es la de la caída del yo. Cae la imagen femenina, pero su voz, el llanto del Sujeto, continúa sonando. Presenciamos entonces el otro lado de la escena perversa, lo que esperaba a Rita.

Pero la muerte de Rebeca sobre el escenario es real.

Si el fantasma de Betty a continuación desaparece es porque no era otra cosa que la negación de la caída del objeto en la escena primordial; el retorno de la imagen fascinante bajo el dictado del delirio.



Estructura en ocho

En la estructura en ocho de Mulholland, el trazo ascendente es el de lo Imaginario –en el que se confunden el objeto y el yo–, descoyuntado de lo Real –del impulso, del cuerpo–, del tramo descendente.



El bucle imaginario del delirio invierte con exactitud el de lo Real –de la castración. No hay sutura en lo Simbólico. No hay inconsciente. No hay lugar vacío donde anclar una subjetividad nacida de un secreto saber sobre la muerte.

El relato arranca en el punto ciego de la recusación de la muerte de Camila, que dispara el delirio de Diane con los fantasmas de Betty y Rita, proyecciones –invertidas– de Camila y Diane.

En el extremo del recorrido del ocho hacia la izquierda se sitúa la escena de seducción perversa, realización de una escena incestuosa cuyo sentido profundo sería suplantar o destruir a la figura paterna en su papel de agente de la caída de la madre.

En el punto en que el trazo asciende y cruza a la derecha aparece el cadáver de Diane, por identificación de Betty con la muerta.

Ahí el trazo del delirio imaginario cruza desde un espacio-tiempo pasado, hacia el futuro, a la derecha. Es también el momento de cierta inscripción en la conciencia, aunque desplazada y vivida en forma delirante como real, de la muerte de Camila.



Una muerte imaginariamente evitada mediante la transformación de Diane en Camila –Betty–, y de Rita en Diane, que empieza con la atribución a Rita de su nombre –Rita cree recordar llamarse Diane–, y alcanza después una **metamorfosis** total: la fusión de los cuerpos obedece a la misma lógica de apropiación.

La culminación del trazo vertical, contrapunto cenital del eje –que habría debido ser de lo simbólico– abierto por la muerte, es la contemplación, en escena, de la muerte de Rebeca, una mujer hispana, como Camila, cuyo apellido, Del Río, evocaría el lugar de origen de Diane, (*Deep River*: Río profundo).

En el club Silencio colapsa el delirio. El mago desaparece, anticipando la desaparición de Betty.

La “escena” a la que asiste Betty, que convierte en humo su identidad ilusoria, es la de la caída de la imagen materna como el objeto de la fascinación.



Ahí el trazo del ocho vuelve hacia la izquierda, Betty ha desaparecido, y Rita vuelve al interior del cubo, un espacio hermético, que contiene la prueba fatídica –¿una perla, una oreja con perla?– que Diane probablemente ha abierto.

Es el trazo descendente del pasado real, en el que Diane despierta y está sola, abandonada por Camila que se aparece ante ella, porque ese es su deseo. –“Camila, has vuelto...”

La estrella es otra, y Diane **se enamora de Camila en su papel**. Mientras Camila le devuelve, como en espejo, su propia imagen desdoblada, Diane se sostiene en la identificación.

Pero la traición de Camila con Adam –Adán– rompe el espejo.

El último tramo que desciende ya a la izquierda, será el de la cólera de Diane y un deseo de venganza que reclama el asesinato de Camila –de nuevo proyectando sobre el objeto su propia desaparición.



En el momento en que el crimen ha sido realizado, pero Betty aún no lo sabe –no puede saberlo–, arranca la película.

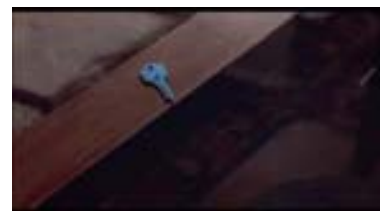
Encerrada en su apartamento, Diane está sentada frente a la llave que abre la caja con la prueba, paralizada por la angustia y la culpa, lo que desata el delirio de restitución de Camila –como Rita.

Finalmente Diane abre la caja y conoce la muerte de Camila.

Si su carrera de estrella comenzó con el concurso de baile por parejas, se cierra con la persecución de la pareja fundamental, con la que estaba fundida.

El ocho se cierra con el suicidio de Diane, que lleva hasta el límite el movimiento de identificación.

En su posición de cadáver, nada puede ya distinguirla de Camila.



Ficha técnica

David Lynch (2002) *Mulholland Drive*. Premio del Círculo de Críticos de NY: Mejor película del año 2002.

Otra filmografía: *El hombre elefante*, *Cabeza borradora*, *Dune*, *Terciopelo azul*. *Twin Peaks* (serie televisiva), *Carretera Perdida*, *Una historia verdadera*.



Luis Marco