

**“ENTRE DOS MUNDOS”: LA METAFICCIÓN EN
*MULHOLLAND DRIVE***



**UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID**

FACULTAD CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

Autor: Agustín Rezza Castro

Tutor: Álvaro Giménez Sarmiento

Trabajo de Fin de Grado

Madrid, 4 de septiembre de 2020

RESUMEN

Mulholland Drive es una obra capaz de ser analizada desde varios puntos de vista. Sin embargo, si realizamos un acercamiento analítico hacia ella basándonos únicamente en los principios de la metaficción encontraremos un despliegue íntegro de los mismos.

La obra escogida se abre camino entre la tradición metaficcional desarrollando un elaborado discurso metalingüístico conducido por los recursos estilísticos y formales intrínsecos de cualquier texto audiovisual, dotándolos de una dimensión eficaz y concreta en lo que la metaficción respecta.

Es a través de estos recursos como se llevan a cabo prácticas de referencialidad como la intertextualidad o la intratextualidad, declarando así la posición desde la cual se narra, deslineando toda frontera y, por tanto, exponiendo a la audiencia la presencia de varias existencias -reales y ficticias- que convergen paulatinamente hasta que colisionan en la butaca del espectador.

PALABRAS CLAVE

Metaficción, cine, David Lynch, intertextualidad, intratextualidad.

ABSTRACT

Mulholland Drive is a work able of being analyzed from several points of view. However, if we make an analytical approach to it emphasizing the principles of metafiction, we will identify a full development of them.

This movie breaks through the metafictional tradition displaying an elaborate metalinguistic lecture ruled by the inherent stylistic and formal techniques of any audiovisual construction, endowing them an effective and concrete dimension in metafictional terms.

It's through these techniques that referential practices such as intertextuality or intratextuality are accomplished, stating the position from which the movie was constructed, breaking all borders and, therefore and exposing to the audience the presence of different -real and fictitious- existences that gradually converge until they finally clash into the viewer's seat.

KEY WORDS

Metafiction, cinema, David Lynch, intertextuality, intratextuality.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1.	JUSTIFICACIÓN	6
2.	HIPÓTESIS Y OBJETIVOS	6

DESARROLLO.

1.	METODOLOGÍA Y MARCO TEÓRICO	7
2.	ESTRUCTURA	7
3.	DEFINICIONES	8
4.	HISTORIA O ANTECEDENTES	11
5.	UNA INTROSPECCIÓN EXTERIORIZADA	16
5.1.	El cine referencial	18
5.1.1	<i>El dispositivo industrial</i>	19
5.1.2	<i>Referentes y referencias</i>	24
5.1.2.1	Intertextualidad	24
5.1.2.2	Intratextualidad	31
5.2.	El cine consciente	36
5.2.1	<i>Narrativa audiovisual</i>	36
5.2.1.1	Montaje	36
5.2.1.2	Diseño de sonido	41
5.2.2	<i>Escenarios</i>	42
5.2.2.1	Winkie's	42
5.2.2.2	Club Silencio	44

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

1. JUSTIFICACIÓN.

Considero oportuna la elección de este tema ya que las observaciones que se suelen hacer sobre el recurso de la metaficción responden a demostraciones y condiciones mayormente evidentes en la obra.

Son muchos los estudios que han constatado la dimensión autoconsciente o autorreferencial de ciertas obras que hablan de sí mismas a través de sí mismas apoyándose en técnicas como la apelación al espectador o las referencias a su propia cultura. Estas son técnicas bien reconocibles por la gran mayoría de espectadores que, aunque adopten una postura pasiva ante el texto, pueden percatarse de tales recursos.

Es en *Mulholland Drive* donde, además de estos recursos, se hace uso de otros tantos, más recónditos y reflexivos, que remarcen esa faceta metaficcional. Es por ello que dedico mi tiempo y estas páginas a intentar entender la obra de Lynch desde esta perspectiva, observando cómo la obra escogida responde a las condiciones y distinciones propuestas por los diferentes autores que han estudiado la metaficción a lo largo del tiempo y, además, centrándome en cómo añade su personal dimensión nebulosa a la materia.

2. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS.

El objetivo contenido en este trabajo parte de la siguiente hipótesis: *Mulholland Drive* es una obra cinematográfica que responde, implícita y explícitamente, a los diferentes patrones que hacen de una obra ficticia metaficcional.

Teniendo como objeto de estudio la propia cinta trataré de realizar un análisis exhaustivo de la misma, observando cómo los distintos recursos estéticos y formales responden a las principios que diferentes estudios desarrollan para así determinar si una obra puede quedar clasificada dentro del discurso metaficcional, por lo que mi objetivo con este trabajo es demostrar tal cualidad de *Mulholland Drive*.

DESARROLLO

1. METODOLOGÍA Y MARCO TEÓRICO.

Para llegar a los objetivos y conclusiones previstos he desarrollado una investigación que parte de un análisis de contenido bibliográfico y un análisis de contenido audiovisual. Basándome en una lectura sistemática de diferentes textos que abordan la metaficción realizaré un análisis comparativo de los mismos respecto a *Mulholland Drive*, observando cómo los elementos que influyen y se tienen en cuenta a la hora de abordar una producción audiovisual se despliegan en esta obra en su búsqueda del recurso metaficcional.

Los textos seleccionados corresponden a diferentes autores que realizan una serie de categorizaciones de esta práctica en sus diferentes modalidades (metaliteratura, metacine...) Además, esta investigación ha estado amparada en una extensa lista de películas que me han ayudado a la hora de realizar comparaciones y asentar conocimientos sobre el tema estudiado.

2. ESTRUCTURA

Comenzaré con un recorrido por las diferentes acepciones que se le han otorgado al término “metaficción” a lo largo de la historia. Mencionaré algunos de los comentarios que he considerado más oportunos debido a sus propiedades reveladoras y sus capacidades para aunar todos los patrones a los que “deben” responder las obras así consideradas.

Posteriormente, a modo de antecedente histórico, realizaré un breve comentario sobre el origen de la metaficción y cómo esta concluye en el formato audiovisual en los albores del cinematógrafo. Mencionaré aquí algunos ejemplos de este periodo que, dados los paralelismos con *Mulholland Drive*, funcionarán como casos preliminares al estudio de la obra seleccionada para este trabajo.

Antes de llegar a las conclusiones y discusiones, y adentrándome por completo en la causa de esta investigación, procederé a realizar un análisis exhaustivo sobre la obra en cuestión.

Me centraré primero en su dimensión más superficial y explícita, donde estudiaré las referencias que realiza a la propia historia y condición del cine. Aquí haré mención a la trama y al contexto en la que esta se desarrolla y observaré los paralelismos que *Mulholland Drive* mantiene respecto a otras obras cinematográficas.

Luego procederé a filtrarme en el trasfondo de su trama en la que, aunque de forma subtextual y encubierta, se pone de manifiesto el discurso metaficcional en toda su nobleza. Estudiaré aquí dos de los recursos narrativos propios de toda construcción audiovisual y me centraré luego en dos escenarios en los que se desarrolla esta práctica metalingüística.

3. DEFINICIONES.

Son muchos los autores que han realizado estudios sobre la materia escogida, aportando cada uno de ellos sus nociones personales sobre el tema. Con el fin de que el lector interiorice el término, realizo ahora un acercamiento a diferentes definiciones propuestas a lo largo de la historia, ya que, citando las palabras de Clemencia Ardila:

“Los estudios más rigurosos sobre la génesis y evolución del concepto de metaficción presentan dos tendencias teóricas, a saber, la Escuela Anglosajona y la Escuela o Teoría Continental Europea. Entre una y otra existen, a más de algunas diferencias conceptuales y metodológicas, diferencias terminológicas –al interior de cada una de ellas y entre ellas– a tal punto que es común en los estudios sobre el tema la expresión “babel terminológica” para referirse a tal situación.” (Ardila, 2009: 36)

Comenzaré este apartado recurriendo a la fuente de definiciones por antonomasia: el diccionario, que por su parte, y como bien indica Jorge Dueñas Villamiel, se trata de un claro ejemplo de metalenguaje, en el que “utilizamos un lenguaje para analizar otro

lenguaje (en caso de ser un diccionario bilingüe), o para analizarse a sí mismo (en caso de ser un diccionario del mismo idioma)” (Villamiel, 2012)

Pues bien, apelando a la RAE, el prefijo “meta-” (del griego μετά-) significa “junto a”, “después de”, “entre”, “con” o “acerca de”. No creo necesario o conveniente integrar la definición de “ficción” expuesta por la RAE, por lo que directamente podemos realizar un primer acercamiento al término metaficción y así designarlo como *aquella ficción acerca de la ficción*.

Aunque algo escueto, esta definición nos aclara bastante las pretensiones del propio término.

Se comenta que el término fue originalmente concebida en 1971 por el escritor, profesor y crítico William H. Gass.

Este autor consideraba indispensable la formulación del término, achacando que al igual que hay una generalización innecesaria sobre las definiciones de **antinovela**¹ o **antificción**², también hay una serie de autores que han sido clasificados dentro de los atributos metaficcionales incorrecta o genéricamente. No reduce el término metaficción a aquellas obras sobre escritores que escriben sobre lo que están escribiendo, sino que lo amplía a “aquellas obras en las que las formas de la ficción sirven como material sobre el que se pueden desarrollar otras formas” (Gass, 1970: 24-25)

Fue a partir de aquí cuando se inició una larga tradición de estudiosos que se preocuparon por analizar las condiciones que hacen de una obra ficticia metaficcional.

Un ejemplo lo encontramos en Patricia Waugh, la cual defiende que

“la metaficción es un término atribuido a una escritura ficcional que de forma autoconsciente y sistemática atrae la atención a su estatus de artefacto en pos de plantear preguntas sobre la relación entre ficción y realidad. Trata de proveer una crítica de sus propios métodos de construcción y, aquellos textos no sólo examinan

¹ Según la R.A.E: novela que se aparta voluntariamente de las características estructurales que se consideran típicas de este género literario, como la trama, la singularización de los personajes, etc.

² Texto que tiene “la predisposición literaria a contar la verdad y solo la verdad, que excluye radicalmente la libertad o tentación de inventar que pueden tener algunos autores de la autoficción” (Alberca, 2017).

las estructuras fundamentales de la narrativa ficcional, sino que también exploran la posible ficcionalidad del mundo fuera del texto literario ficticio.” (Waugh, 2015:2)

Por su parte, Linda Hutcheon, expresa que “la metaficción es ficción sobre ficción, esto es, la ficción que incluye dentro de sí misma un comentario sobre su propia identidad lingüística y/o narrativa.” (Hutcheon, 1975:1)

Brian Ott y Cameron Walter articulan que la metaficción es “un modo de escribir que, de forma deliberada, dirige la atención hacia su naturaleza ficcional a través de la reflexión sobre su propia actividad” (Ott y Walter 2000:438)

Lauro Zavala concibe la metaficción como “un conjunto de estrategias retóricas cuya finalidad estética consiste en poner en evidencia las condiciones de posibilidad de toda ficción, es decir, de toda construcción de sentido y de toda textualidad como articulación de signos en un contexto cualquiera.” (Zavala, 2008:339) Además, expresa que la metaficción es “la escritura narrativa cuyo interés central consiste en poner en evidencia, de manera lúdica, las convenciones del lenguaje y de la literatura” (Zavala, 2007: 132)

Son muchas más las definiciones que podemos encontrar sobre la metaficción, pero ya en las enunciadas encontramos aquellas distinciones que destacan el carácter metalingüístico de una obra.

Como podemos observar, hay una serie de términos que se repiten en cada una de estas concepciones. Adjetivos como *autoconsciente* o *artificio*, sustantivos como *reflexión* y juegos de palabras tales como lo son la comparativa *realidad/ficción* son los que encontramos inscritos en las definiciones mencionadas, y son en los que nos basaremos para adentrarnos en nuestra investigación.

4. ANTECEDENTES.

Aunque parezca lo más razonable dada la naturaleza de la materia, la metaficción y sus vertientes no nacen como consecuencia del carácter innovador y rupturista del arte moderno o vanguardista. Si bien fue en ese mismo contexto donde el recurso metaficcional comenzó a tratarse con mayor implicación y sutileza, hay una larga tradición histórica de obras de arte previas que responden a los requisitos y principios que hoy caracterizan a cualquier obra metaficcional. Estas eran obras realizadas por autores que, aunque no concebían la idea del metalenguaje como lo hacemos hoy día, elaboraron un constructo que sirve como un antecedente irreprochable para lo que conocemos actualmente como metaficción.

La práctica metaficcional protagoniza un amplio recorrido en otras artes como la pintura o la literatura hasta llegar a su aplicación en el terreno cinematográfico. Aunque no es objeto de este estudio analizar cómo las formas metaficcionales se han desarrollado a lo largo de la historia, sí que considero pertinente mencionar seis obras cinematográficas tempranas que responden a las nociones implícitas en la metaficción.

Estos son cuatro cortometrajes y dos largometrajes pertenecientes a la época del cine mudo en el que a través de un uso primitivo de los recursos formales y narrativos desarrollan un lenguaje metacinematográfico tan conciso y esclarecedor como el que advertimos hoy día. Además, estas son producciones que como veremos posteriormente, sirven como un perfecto antecedente para la película escogida en este trabajo, guardando un amplio paralelismo encubierto con la misma.

En *How it Feels to Be Run Over* (Cecil B. Hepworth, 1900) y *The Big Swallow* (James Williamson, 1901) nos topamos con un primer acercamiento al metacine. En ambas películas hayamos ese interés prematuro³ hacia el propio dispositivo filmico, esto es, el

³ Opto por la palabra “prematuro” basándome en que el año de nacimiento del cine es 1895, y me parece muy ambicioso por parte de estos realizadores cuestionarse desde tan temprana edad el funcionamiento narrativo y estilístico del mismo. Ambición para nada peyorativa o en vano, puesto que veremos todo lo que es capaz de hacer el cine y el crecimiento que desarrollará en tan solo 50 años comparándolo con otras artes.

cuestionamiento por parte de los realizadores del artefacto con el que trabajan, su funcionamiento narrativo y su incidencia en el espectador.

En la primera película, la cámara que pertenece a la diégesis es la misma cámara del realizador que capta el acontecimiento. Está inmóvil, recogiendo el paso de un carruaje, cuando es arrollada por un automóvil que viene directamente hacia ella. Encontramos aquí ecos de la mítica experiencia de los espectadores que se aterrorizaron al ver la cinta *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (Louis Lumiere, 1896).



How it feels to be run over (Cecil B. Hepworth, 1900)

En la segunda cinta pasa algo similar, y es que lo que en principio parece una filmación de un discurso normal y corriente se convierte en algo mucho más emblemático. El hombre que habla, de pronto mira a cámara, se comienza a acercar a ella y termina por devorarla junto al operador de la misma.



The big swallow (James Williamson, 1901)

En *The Countryman and the Cinematograph* (1901, Robert W. Paul) y *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (1902, Edwin S. Porter) sucede algo también interesante que compete a este trabajo. Ambas cintas muestran a un espectador, en el primer caso un hombre de campo y, en el segundo, al “tío Josh”, observando una película en el cine. Lo curioso es ver como ambos personajes interactúan con la pantalla, creyendo que lo que esta incluye es tan real como sus propias vidas. Aquí lo que se cuestionan ambos directores es el carácter espectacular y realista del cine y cómo esto afecta al espectador. Aunque está justificado por una hipérbole condicionada al contexto (técnico y artístico)

del momento, el mensaje se puede extrapolar perfectamente a la experiencia cinematográfica de hoy día, en el que el espectador está sujeto tanto emocional como físicamente a lo que acontece en la gran pantalla, por lo que el cine crea una realidad que el espectador consume.



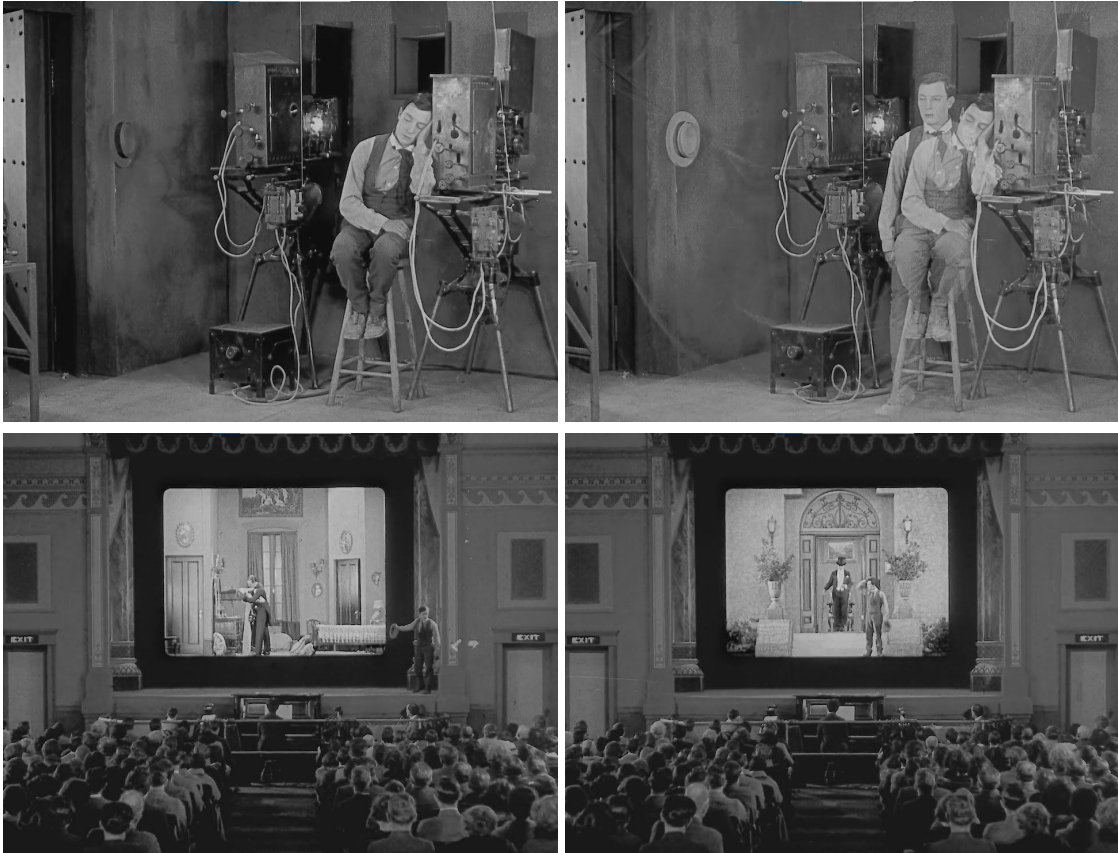
The Countryman and the Cinematograph (1901, Robert W. Paul)



Uncle Josh at the Moving Picture Show (1902, Edwin S. Porter)

En *El Moderno Sherlock Holmes* (Sherlock Jr., Buster Keaton, 1924) observamos esa dimensión del cine que invita a soñar. El personaje se queda dormido en la sala de proyecciones y acto seguido lo que vemos durante el desarrollo de la película es el sueño que protagoniza. En él, las personas con las que convive vienen interpretadas por

personajes en su sueño, como si de actores se tratara. Cada cual adoptará el papel que el soñador considera adecuado, dada la concepción que tiene de cada uno en la realidad.



El Moderno Sherlock Holmes (Sherlock Jr., Buster Keaton, 1924) El personaje se queda dormido mientras proyecta una película y, en su sueño, entra en la historia.

Con *Espejismos (Show People, King Vidor, 1928)* comienza esa larga tradición de películas ambientadas en Hollywood. Tradición que vendrá seguida por otras emblemáticas cintas como *El Crepúsculo de los Dioses (Sunset Boulevard, Billy Wilder, 1950)* o *Cautivos del Mal (The Bad and The Beautiful, Vicente Minelli, 1952)*, y que se inscribirán en lo que Canet define como *metahollywood* y que Robert Stam define como “películas de Hollywood que tienen el propio Hollywood como tema y que se centran, adecuada o inadecuadamente, crítica o acriticamente, en el proceso de producción de una película” (Stam, 1992a: 77)

5. UNA INTROSPECCIÓN EXTERIORIZADA.

Con el propósito de contextualizar al lector propongo, por una parte, una sinopsis personal de la película y, por otra, una breve interpretación del argumento para así lograr un mayor entendimiento de la investigación y el análisis elaborado.

Sinopsis:

Betty Elms, joven aspirante a actriz, llega a Los Ángeles con el propósito de entrar en la escena cinematográfica de Hollywood. Al llegar a la casa de su tía se encontrará con una visita no esperada: una joven que, a causa de un accidente de coche, no recuerda su identidad. Ambas iniciarán un misterioso viaje con el propósito de hallar la procedencia de esta enigmática mujer, viaje en el que la realidad colisionará con los sueños y fantasías de la propia Betty.

Interpretación:

Lo que realmente sucede es lo siguiente: todo lo que acontece durante las primeras dos horas de película no es más que una imaginación soñada (o un sueño imaginado) por Diane Selwyn (a la que antes mencionamos como Betty Elms)

Las experiencias personales de Diane durante su estancia en Los Ángeles, como lo son su romance no correspondido con Camila Rhodes (a la que antes mencionábamos como Rita); el rechazo por parte de los directores de casting de su persona para el papel protagonista en cierta película; y asuntos varios no explícitos como pueden ser su relación con el sector de la prostitución o la adicción a algún narcótico, concluyeron en un sentimiento de enajenación y en un estado de demencia que, promovida por el odio, le condujo a buscar venganza, contratando así a un sicario para que asesinara a Rita. El remordimiento que engendró tal decisión vino manifestado en forma onírica, en la que sus experiencias se mezclaron con sus expectativas y fantasías personales a través de un sueño.

Es de esta forma como las personas y objetos con los que se tropezó y enfrentó a lo largo de esos años vienen manifestados en su sueño según como los asimiló en el

momento y según la percepción que tiene de los mismos y, al despertar, y al darse cuenta de la decisión que había tomado, acaba por suicidarse.

Mulholland Drive es una película capaz de ser observada desde infinidad de ángulos diferentes. Esta es la magia que reside en las obras de David Lynch, en las que el factor abstracto e indefinido juega un papel importante para así acabar engendrando una obra abierta a toda interpretaciones posible. Como si de un prisma dispersivo se tratara, la prestidigitación lynchiana tiene la capacidad de refractar una “simple” historia en un espectro de infinitos colores.

Sin embargo, y no por falta de interés, este trabajo está dedicado a realizar un análisis exhaustivo de *Mulholland Drive* enfocándome únicamente en su dimensión metalingüística.

Es así como me encuentro con una doble vertiente clara y diferenciada, con dos disposiciones que no se atropellan, sino que, por su parte, se complementan.

Por una parte nos encontramos con aquella dimensión metafílmica más evidente, aquella dimensión que viene de la mano del propio argumento. Me refiero aquí a la inclusión de la trama en un contexto de creación y desarrollo del arte y la industria cinematográfica, la cual viene expuesta en todas sus facetas. Y es que observamos en *Mulholland Drive* ese interés por retratar el funcionamiento y los engranajes de la maquinaria audiovisual en todo su esplendor: desde lo personal, aportando (desde la sátira) esa idea común sobre la industria como cumplidora de sueños, hasta lo más general, con la exhibición de la puesta en marcha y desarrollo de proyectos audiovisuales. Así mismo, esta dimensión viene respaldada por las diferentes referencias que se hacen a ciertas películas dentro de la propia trama.

Por otro lado, subyacente a esta dimensión más superficial o visible encontramos otra vertiente del discurso metacinematográfico que viene encubierto en varias escenas a través de los diferentes recursos estéticos y formales incluidos en la película. Es en esta dimensión donde Lynch hace uso de ciertos recursos audiovisuales para lograr el diálogo metaficcional con el espectador.

Mientras que la primera categoría nos habla de cine a través de los procesos de construcción y asimilación más físicos, apoyándose en referencias a la propia historia del cine, la segunda categoría incluye los mecanismos metaficcionales que nos descubren que lo que estamos viendo es una construcción ficticia. Es por ello que, para diferenciar estas dos vertientes y con el interés de crear una taxonomía concreta para esta película, nombraré a la primera categoría como “el cine referencial” y a la segunda como “el cine consciente”.

5.1 El cine referencial.

Por un lado encontramos un discurso metaficcional inspirado en una condición o problemática real de la industria. Observamos aquí la influencia de aquellas películas que Canet define como *metahollywoodienses* (Canet, 2014: 19), en las que el realizador pone de manifiesto cómo se articula el funcionamiento interno de las producciones cinematográficas. Es decir, aquellas películas que sirven como escaparate a los entresijos de este tipo de obras y el ambiente donde se producen.

Siguiendo las palabras de Carlos Losilla:

“En estas películas en las que Hollywood se contempla a sí mismo desde dentro, lo que importa no es tanto el ácido retrato de un universo claustrofóbico como la lúcida comprobación de aquello en lo que se ha convertido: un grupo humano aplastado contra unos decorados que son ya la razón de ser de su existencia, una sociedad endogámica que ha perdido el sentido de la realidad y se limita a vivir en un mundo de falso lujo y de mentiras en el que ni siquiera ella misma cree, una tribu aparentemente autosuficiente que se alimenta en su vida cotidiana de aquello que ella misma se dedica a crear en su trabajo diario, es decir, pasiones desmesuradas, mitos ficticios, autoimposiciones asfixiantes...” (Losilla, 1994: 18)

Por otra parte analizamos el peso que una larga tradición de obras ejercen sobre la *Mulholland Drive*, apelando esta a aquellas a través de referencias de todo tipo.

Encontramos por tanto dentro de “el cine referencial” estos dos apartados los cuales mantienen un diálogo metacinematográfico con la historia del cine. Mientras que el

primero lo despliega a través de la condición y funcionamiento de la industria, el segundo lo expone a través de la comparativa con ciertas obras cinematográficas.

5.1.1 El dispositivo industrial.

Dentro de este nivel encontramos cierta idea, o temática, que se encuentra mayormente desdoblada en la trama de la obra y que, de un modo u otro, engloba la totalidad de la película.

Hablo aquí del planteamiento que se realiza sobre la presión que ejerce la maquinaria industrial cinematográfica sobre el propio sector, haciendo *Mulholland Drive* un comentario sobre el cine al exponernos como los intereses y las salidas comerciales de un proyecto audiovisual superan a las inquietudes artísticas del mismo.

Este *modus operandi* de la industria cinematográfica viene enunciado en la película de Lynch a través de una situación concreta que a la vez resume cómo funciona el engranaje en términos generales: el proceso de re-elección de una actriz.

Tras sufrir el accidente automovilístico al comienzo de la película, Rita se esconde en la casa de la tía de Betty. Luego vemos como esta desaparición tiene un efecto directo sobre una organización anónima de origen desconocido que nos recuerda a una mafia.

Esta situación comienza con la voz del capo de este organismo, Mr Roque, que realiza una llamada aclarando a un misterioso personaje (al que no vemos la cara): “the girl's still missing”. Este recurso de no mostrarnos la imagen de este último personaje es algo parecido a lo que se hace en *El viento del este* (*Le vent d'est*, Godard 1970), en la que durante 10 minutos nos impide ver el rostro del personaje principal, yendo en contra de todo principio estético y narrativo establecido por el cine del momento y, por tanto, hablando del propio cine así mismo.

Ambas localizaciones, la de Mr Roque y la del misterioso intermediario, son desconocidas. En el caso del despacho del primer personaje, vemos como esta es una habitación con iluminación tenue. La habitación está abrigada por unas cortinas que dada su condición opaca hacen juego con el resto de decoración y la iluminación. Por otra parte, el empleo de una reducida profundidad de campo en el segundo escenario nos impide visualizar el espacio en el que está inscrito el personaje que atiende la llamada de Mr Roque, incidiendo en esta condición de sociedad secreta o encubierta. Sin embargo, podemos percibir por la rebotante iluminación, la lámpara de araña que cuelga desenfocada en el fondo y la construcción clásica de la habitación, que se trata de un lugar opulento.



Mulholland Drive (David Lynch, 2001)

Acto seguido a recibir el comunicado de Mr Roque, este personaje realiza por su parte una segunda llamada. Esta pasa a un tercer locutor al cual vemos únicamente una fracción de su brazo. Tampoco visualizamos la habitación donde habita, únicamente se nos muestra un armario, unos platos y un hornillo que, junto al color de la pared, del teléfono y al propio brazo del personaje, nos indica que se trata de un lugar sucio y abandonado.



Mulholland Drive (David Lynch, 2001)

Esta decisión de no dejarnos observar con claridad los rostros de los dos últimos personajes, así como la peripetia de descontextualizar el espacio donde estos se mueven, incide en la idiosincrasia deshumanizadora de este sector, en el que personalidades anónimas y ocultas son capaces de controlar todo el entorno de forma omnipotente y omnipresente. Además, la diferencia y oposición que el departamento artístico de la película muestra entre la primera habitación y la tercera dilucida que sujetos de diferentes estratos sociales están sumergidos en esta práctica.

Un agregado a esta idea lo encontramos en los diálogos escogidos para esta secuencia. Qué el segundo personaje, es decir, el intermediario entre las dos llamadas, atienda con un simple “alló”, nos notifica la extensión internacional del asunto, mientras que con la frase que le expresa este mismo personaje al tercero: “the same”, el espectador queda informado de la dimensión temporal del mismo, es decir, una situación que ya se ha dado antes en el tiempo, en lo cual se volverá a incidir posteriormente.

No es hasta el minuto 28 cuando advertimos que tal organización está relacionada con la industria cinematográfica. Es así como este problema llega hasta la mesa de Adam Keshner, director de *Sylvia North Story*⁴, cuando comienza el proceso de re-elección de una actriz para el papel principal de esta película. Es por ello que Keshner se reúne con los ejecutivos de la productora y con los hermanos Castigliani (dos personajes que pertenecen a ese grupo mafioso)

Cuando Luigi, uno de los dos hermanos, dictamina reiteradas veces enseñando una foto de una joven actriz: “this is the girl”, Keshner expresa su oposición a esa “propuesta” con un “there's no way”. Es aquí cuando comienza la batalla entre director y productora, lo cual viene expresado a través de un recurso formal: el plano-



Mulholland Drive (David Lynch, 2001)

⁴ Película ficticia sobre la que gira esta trama de *Mulholland Drive*.

con su consiguiente -contraplano:



Mulholland Drive (David Lynch, 2001)

Esta batalla concluye cuando Kesher vocifera impotente: “this girl is not in my film”. Acto seguido, el personaje con el que mantuvo esa batalla visual, expresa su victoria con: “this is no longer your film”.

Como ya expresé anteriormente en la sinopsis, *Mulholland Drive* retrata los sueños e inquietudes de una joven aspirante a actriz que se sumerge de lleno en la vida de Hollywood, pero con el transcurso de la trama veremos como los sueños y aspiraciones de la protagonista no solo serán truncados por el sector, sino que concluirán en un destino fatal para la misma.

La ilusión de esta joven por participar y formar parte de este mundo quedarán revocados a causa de asuntos personales con parte del equipo técnico y artístico de la película, asuntos internos con ciertas personas que le podrían haber abierto las puertas a una carrera fructífera. La crítica a esta situación viene acompañada de la propia naturaleza de los problemas, que como ya he mencionado, son de índole personal, y no profesional. Lynch nos muestra cómo muchas veces los motivos de los castings no vienen originados por las dotes actorales, arremetiendo aquí contra estos motivos personales y encubiertos.

Como señala Carlos Losilla, hay un extenso paralelismo entre obras inscritas en esta vertiente. Determina que en *El Crepúsculo de los Dioses*, *La Condesa Descalza* (The

Barefoot Contessa, Joseph L. Mankiewicz 1954), *Ha Nacido una Estrella* (A Star is Born, George Cukor 1954) y en *Dos Semanas en Otra Ciudad* (Two Weeks in Another Town, Vicente Minelli 1962) se dan:

“Personajes más o menos vírgenes al principio de los respectivos films que acaban mordiendo el polvo de la desilusión y el desengaño, víctimas inocentes destruidas no sólo por el universo de odios y envidias en el que se introducen inopinadamente sino también por el mundo de apariencias y mentiras que se crean a su alrededor. La mera formulación de este itinerario ya resulta desmesurada, bigger than life: es la eterna lucha del ideal contra la realidad, y la subsiguiente e inevitable derrota del ser puro e inmaculado en manos de la corrupción, el vicio y la injusticia.” (Losilla, 1994: 18)

Esta es la crítica que Lynch, a través de *Mulholland Drive*, realiza sobre la dimensión industrial del sector audiovisual. A través de una subtrama encabezada por el proceso de re-elección de una actriz el director norteamericano pone de manifiesto su juicio y lamento personal.

5.1.2 Referentes y referencias.

Podemos observar cómo a través de su propia trama se dan en *Mulholland Drive* una serie de referencias a la propia historia del cine. Esta técnica de la referencia puede expresarse a través del homenaje, la parodia o a través de la propia crítica.

5.1.2.1 Intertextualidad.

Hablamos aquí de una técnica de referencialidad en la que se produce “la mirada retrospectiva a la herencia cinematográfica, es decir, la inclusión de un pasado cinematográfico en el presente diegético, lo que Noël Carroll denomina como «alusión a la historia del cine⁵»” (Canet, 2014)

⁵ Término mencionado en *The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (And beyond)* (Carroll, 1982: 52)

La intertextualidad es un término acuñado por Mikhail Bakhtin. Este entendía los textos literarios como “polifonías textuales”⁶, en el que se generan relaciones dialógicas en diferentes niveles. Expresaba que los textos dialogan entre sí, justificando que todo emisor de un texto ha sido receptor de otro previamente a construir el suyo propio.

Será Julia Kristeva quien recicle este término, para la cual “cualquier texto se construye como un mosaico de citas; cualquier texto es la absorción y transformación de otro” (Kristeva, 1967 p.p 438-465)

Comenzando con el propio título de la película, lo que Genette concibe como el paratexto⁷, encuentro aquí una clara referencia a una de las películas anteriormente mencionadas: *El Crepúsculo de los Dioses*. Ambas películas están tituladas con el nombre de la calle donde sucede el detonante de la trama. Podríamos decir por tanto que el título anuncia y enuncia⁸.



El Crepúsculo de los Dioses (Billy Wilder, 1950)
2001)



Mulholland Drive (David Lynch,
2001)

Me considero pertinente a la hora de realizar esta comparación intertextual ya que es sabido que *El Crepúsculo de los Dioses* es una de las películas favoritas de David Lynch. Esto se puede observar en otras prácticas intertextuales realizadas por el director como, por ejemplo, el nombre que otorga al personaje que él mismo encarna para la serie *Twin Peaks*. Me refiero al agente del FBI Gordon Cole, que no es más que el nombre de un director ejecutivo de la película de Billy Wilder.

⁶ “Una pluralidad de voces y conciencias independientes y separadas, una polifonía genuina de voces completamente válidas” (Bakhtin, 1984: 6)

⁷ “Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un umbral [...] de un vestíbulo, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder” (Genette, *Umbrales*, 2001: 7)

⁸ Enuncia la película y anuncia el conflicto.

De hecho, en una de las escenas más emblemáticas de la tercera temporada de *Twin Peaks*⁹ en la que un agente Cooper (Kyle MacLachlan) enajenado en una especie de limbo, sufre una revelación al ver una escena de *El Crepúsculo de los Dioses* en televisión. Se trata por tanto de otro juego metacinematográfico propuesto por Lynch, en el que el director se apropia de una escena de otra película para contribuir a su producción personal.¹⁰



Twin Peaks: The Return, Part 15 (2017)

Pero esto no acaba aquí, y es que esta andanza metaficcional se prolonga sobrepasando las barreras que separan la ficción de la realidad. Y es que Lynch, en una entrevista concedida al *Entertainment Weekly* el 15 de septiembre de 2017 realiza una especie de meta-broma al declarar que *El Crepúsculo de los Dioses* es una de las películas favoritas de Gordon Cole (refiriéndose al personaje que interpreta).

⁹ *Twin Peaks: The Return*, Part 15 (2017)

¹⁰ De hecho, esta es la escena en la que Cecil B. DeMille aparece en pantalla haciendo de sí mismo.

También podemos encontrar otras referencias intertextuales como puede ser el uso de carteles de películas. Como sucede con la escena en la que el personaje de Laura Harring, que ante la incapacidad de recordar su nombre, recurre al de la actriz (Rita Hayworth) que aparece en el poster de *Gilda* colgado en la pared del baño.



Mulholland Drive (David Lynch, 2001)

Podemos aceptar esta decisión como un añadido a la crítica de la industria expuesta en el apartado anterior, haciendo referencia esta decisión a la práctica del *star system* que tanto cautivó a los espectadores de la época y que tantos beneficios contrajo para los directores y ejecutivos de los grandes estudios de Hollywood.

Este era un sistema que básicamente lo que hacía era deshumanizar a los actores y actrices de turno, extrayendo los modelos físicos y conductuales de los personajes que solían encarnar en la ficción para así insuflárselos en sus vida personales.

Como si de moldes se trataran, los grandes estudios seleccionaban al equipo artístico y les borraban su nombre, transformándolos por algún otro más conforme con el objetivo deseado, es decir, un nombre que estuviera más “a juego” con un físico y una personalidad que ellos mismos, igualmente, reconfiguraban.

Esto partía de la máxima que dice que las estrellas no nacen, sino que, por su parte, se crean. Todo este engranaje ocultaba un motivo puramente comercial que se separaba de toda concepción o inquietud artística. Mediante largos y tediosos contratos obligaban al equipo artístico a comportarse, vestirse, hablar y, en definitiva, a dar una imagen acorde a los intereses del estudio con el que -o mejor dicho, para el que- trabajaban.

Así, nombres como el de Ruth Elizabeth pasaron a ser Betty, Lucille Fay Le Sueur, como Joan Crawford, Roy Fitzgerald pasó a Rock Hudson o la propia Rita Hayworth, cuyo nombre original era Margarita Carmen Casino.

Hay una frase en la película que remite a este tipo de prácticas, en la que se nos pone de manifiesto la enajenación a la que estaban sometidos los actores sujetos este tipo de prácticas. Esta la encontramos en la respuesta que Rita le da a Betty cuando esta última le pregunta por su verdadera identidad, la cual achaca: “I don't know what my name is, I don't know who I am.”

De igual manera viene fundamentada la opinión de Lynch sobre este hábito en la frase que utiliza Betty para convencer a Rita de proseguir con la investigación que están llevando a cabo. Betty le argumenta que: “It will be just like the movies, pretending to be someone else...”¹¹

Otra de las grandes actrices del periodo clásico de Hollywood es referenciada en *Mulholland Drive*, pero en este caso, en forma de parodia. Esto acontece cuando, después de realizar un ensayo para la audición a la que asistirá Betty en la siguiente secuencia, Rita le comenta la virtud de sus dotes actorales. Betty le da las gracias adoptando una actitud refinada, cruzando los brazos y dándole una calada a un cigarrillo imaginario mientras le agradece el halago con: “thank you darling”. Es así como el

¹¹ Referencia al *star system* que también funciona como una referencia a su propia naturaleza, por lo que podemos entenderla como una autoreferencia.

espectador acaba de presenciar una imitación breve, aunque completamente reconocible, de Bette Davis.

Como explica Laura Elisa Vizcaíno Mosqueda “La parodia siempre va de la mano con la metaficción porque de entrada es consciente y conocedora del otro texto previo que se está incorporando” (Vizcaíno, 2013: 99)

Hay otro elemento intertextual en la película del director norteamericano que, en este caso, responde a relaciones entre géneros. Y es que vemos como ciertos elementos de *Mulholland Drive* apuntan hacia cuestiones típicas del *cine negro*. Esto viene formulado en mayor medida durante la escena de la reunión entre Kesher y los Castigliani que previamente analizábamos desde otro punto de vista metafílmico.

Lynch recurre aquí al esplendor de la práctica cinematográfica, en el que todos los recursos se aúnan para crear un discurso: la ambientación, el vestuario, los diálogos, las interpretaciones, la música, etc. Todos los elementos que colaboran conjuntamente para crear un texto audiovisual contribuyen aquí a crear un clima típico de toda película de *gánsters*. Los silencios incómodos, las frases inacabadas, la impotencia y el temor de los personajes quienes se enfrentan a estos grupos mafiosos así como la prepotencia y la inescrutabilidad de las frases o actos de los propios matones son los tópicos que contribuyen a crear un estereotipo y que Lynch sabe incorporar con maestría en su película.

En un artículo de la revista *Trama y Fondo*, Antonio Maíquez realiza un exhaustivo y concreto análisis comparativo en el que estudia la intertextualidad existente entre la película escogida y *El Hombre que Mató a Liberty Valance*. Para ello hace uso de dos escenas que guardan gran paralelismo formal (en términos de composición y montaje) y sustancial (en cuanto al simbolismo que contienen).

Este, apoyándose en el metraje, observa -muy sutilmente- como el contra-plano del vaquero en las escenas de ambas películas aparece con total sincronía temporal (metraje correspondiente a 1h., 06min., 23 seg. y 505ms).

Además añade el extraordinario paralelismo del plano anterior a nivel compositivo:

“dos planos semi-subjetivos con los que miramos como espectadores desde el punto de vista de ambos vaqueros, vestidos estos con un sombrero similar (...) En frente, un individuo mirándole, manchado su traje de pintura y, al fondo, sobre el eje de miradas entre ambos personajes, se levanta el cerco del establo” (Maiquez, p.p 83-96) ¹²

Además, a parte de estos casos de intertextualidad “real” que hemos visto, en la que los referentes apelan a iconos pertenecientes en nuestra realidad como espectadores, advertimos en *Mulholland Drive* una intertextualidad “imaginada”, en la que se apela a un proyecto cinematográfico ficticio que forma parte de la trama argumental de la propia película. Esta es la producción de “*Sylvia North Story*”, sobre la que, como expresé anteriormente, gira la trama de *Mulholland Drive*.

Es a través de este elemento cómo la intertextualidad alcanza todo su potencial, y es que ya no hablamos de una película real que hace referencias a otras películas reales¹³, sino que, además de esto, *Mulholland Drive* integra en sí misma una película ficticia (*Sylvia North Story*) que a su vez hace referencia a otras películas reales.



Mulholland Drive (David Lynch, 2001)

¹² Según *Palimpsestos* de Genette esta referencia entraría dentro de la *imitación seria* (forgerie) dentro del apartado de *imitación*.

¹³ Pertenecientes a nuestra realidad.

Como podemos observar en esta secuencia de Mulholland Drive en la que se está llevando a cabo el ensayo de una de las escenas de “Sylvia North Story”, la puesta en escena es la propia de ese tipo de situaciones icónicas en las que una pareja demuestra su amor sentados en un descapotable y observando la ciudad desde lo alto de una colina. Esto es todo un referente para el audiovisual que se ha repetido innumerables veces en la historia del cine y que crea un clima y una tensión que el espectador reconoce y sintoniza con ella fácilmente.

Hasta ahora he expuesto alguno de los casos intertextuales que he considerado más representativos o reveladores. A través de estos recursos que acentúan la dimensión metacinematográfica de *Mulholland Drive* reconocemos también ese amor y respeto que Lynch siente hacia el séptimo arte en todas sus expresiones.

Ahora paso a analizar otra dimensión que concluye con este apartado dedicado a los recursos referenciales incluidos en *Mulholland Drive*.

5.1.2.2 Intratextualidad.

Mientras que la intertextualidad, en este caso cinematográfica, hace referencia al diálogo entre dos o más textos de la misma naturaleza o cultura, la intratextualidad hace lo mismo pero entre textos creados por el mismo autor.

Es así cómo podemos demostrar la relación que guarda *Mulholland Drive* con otras producciones cinematográficas del propio Lynch, estudiando como esas “marcas de autor” son capaces de crear un universo diegético tan concreto y desarrollado como el de cualquier saga cinematográfica.

Este es un terreno muy explorado por aquellos cineastas divulgadores del inconfundible cine de autor, cine significativo debido a la libertad creativa de la que sus cineastas disfrutaban a la hora de practicarlo. Las licencias que se conceden permiten incorporar en sus trabajos una serie de motivos personales que funcionan como recursos para expresar una idea recurrente en sus filmografías.

Al igual que las decisiones intertextuales, estas referencias pueden responder a consideraciones más superficiales (referencias estilísticas) o, por su parte, integrar una función de mayor trascendencia si a través de ellas y, realizando un ejercicio de comparación, se explora la reflexión de la situación en la que se incluyen.

Una de las costumbres más representativas de la obra de Lynch es el empleo de un plano subjetivo de una carretera en movimiento, presentado en *Corazón Salvaje*, *Twin Peaks*, *Una Historia Verdadera*, *Carretera Perdida* o *Mulholland Drive*. Este recurso, utilizado en la mayor parte de las ocasiones en una ambientación nocturna, nos indica, como no, un viaje o un transcurso de tiempo. Sin embargo Lynch se despegaba de las típicas concepciones de viaje corporal o terrenal apelando a la traslación mental o del subconsciente del personaje que lo realiza.

Otro elemento también icónico en la filmografía del director es el café. Elemento para muchos cotidiano y superficial, pero que adquiere una profundidad formidable al verse inscrito en alguna de las obras de este artista. En *Mulholland Drive* el café adquiere una significación igual a la que se agencia en *Twin Peaks*. Entendiendo esta bebida como aquella sustancia que nos despierta, obligándonos a volver al mundo real y alejándonos de ese gran tirano que es el sueño.

En la décimo-octava parte de la tercera temporada de *Twin Peaks* se produce una relación también intratextual respecto a *Mulholland Drive*. Se da aquí un paralelismo que considero más rebuscado pero que funciona para lograr un mayor entendimiento de ambas tramas.

El caso de *Twin Peaks* es el siguiente: Observamos una escena donde acontece un encuentro sexual entre Cooper y Diane. Por la trama previa se deduce que esto abrirá las puertas a otra realidad que permita a Cooper lograr su objetivo. Después de tres secuencias, y con Diane fuera de contexto, Cooper da con la estancia de Laura Palmer en Odessa (Texas). Ambos comenzarán ahora un viaje nocturno, en coche, hasta Twin Peaks, viaje que concluirá en la vieja casa de los Palmer. Aquí se producirá la última revelación de la serie, el choque entre diferentes realidades espacio-temporales que causará en Cooper un gran desconcierto y en Laura un gran temor.

En *Mulholland Drive* sucede lo mismo. Después de la escena sexual entre Betty y Rita, esta última abre los ojos y comienza a exclamar la palabra “silencio” como antecedente a lo que estamos a punto de presenciar. Luego pide a Betty que le acompañe a “un lugar”. Es aquí cuando se produce el viaje nocturno, también en coche, con una atmósfera similar a la palpada en la escena de *Twin Peaks*. Este viaje concluirá en el Club Silencio, local en el que se produce la última revelación para Betty: la intervención de la realidad en su fantasía. En este momento vemos como Betty está atemorizada y Rita, por su parte, completamente desconcertada.



Twin Peaks: The Return, Part 18 (2017)

Mulholland Drive (David Lynch, 2001)

Para entender el siguiente caso de intratextualidad debemos ser conscientes de la génesis original de *Mulholland Drive*, la cual se había concebido como una serie destinada a la televisión.

Dadas las presiones y las diferencias creativas entre Lynch y la cadena se optó finalmente por realizarla en forma de largometraje. En el caso del serial, la idea que la motivó era la de una joven Audrey Horne (personaje principal de *Twin Peaks*) con intención de hacerse un hueco en el mundo de Hollywood. Aunque el piloto propuesto no mostró esa trama protagonizada por la misma Audrey, las intenciones originales eran de índole intratextuales.

Este último ejemplo que procedo a comentar, aunque breve, no es menos curioso o esclarecedor que el resto. Este es un recurso que funciona tanto “inter-” como intratextualmente.

Es sabido el afán que siente Lynch por la filmografía de Jacques Tati. Esto lo ha expresado en varias entrevistas y se ve materializado principalmente en un homenaje que le realiza en *Corazón Salvaje*. Aquí, imitando a un personaje que aparece en *Mi Tío* (Tati, 1958) Lynch coloca esporádicamente a un personaje, casi imperceptible, que carga un tubo rojo sobre su hombro. Lynch volverá a colocar un personaje con las mismas características en *Mulholland Drive*.

Estos son algunos de los muchos ejemplos intratextuales que he rescatado de la filmografía de Lynch. Como hemos visto, varios de estos recursos sirven como puras referencias textuales mientras que otros ayudan a alcanzar un mayor entendimiento de las distintas tramas en las que se presentan. Relacionando ideas y conceptos de sus películas podemos llegar a comprender el funcionamiento de su imaginario y, por lo tanto, de sus historias.

La dimensión referencial en este tipo de películas, ya sea a través de su forma “inter-” o “intra-” “-textual”, nos pone de manifiesto cómo se puede construir un texto cinematográfico. A través de ciertos recursos se descubre al receptor como una obra de este tipo se puede cimentar en otras obras preexistentes, y cómo esta construcción depende en gran medida de unos patrones previos que se repiten en el tiempo, lo cual pone en evidencia esa condición de artificio.

Esto último es una de las peculiaridades propias de los discursos metaficcionales. Como dijo Carlos von Son: “la metaficción es un acto de reflexión, una meditación no solamente sobre el mismo acto creativo sino también sobre la tradición y la intertextualidad” (von Son, 2000: 38) y es por ello que como afirma Canet: “la reflexividad filmica nos conduce irremediabilmente hacia el concepto de intertextualidad” (Canet 2014: 21)

En el caso de la referencialidad es imprescindible la figura de un espectador activo dispuesto a advertir esta práctica, ya que solo así es posible que se reflexione sobre los orígenes y motivos de estos recursos “reciclados” y de estas huellas de la enunciación.

Los mecanismos “inter-” e intradiscursivos no tienen cabida o repercusión sin un receptor que los asimile, y como bien expresa Luis Navarrete “aunque [hablando del espectador] su concurso no sea causa del fenómeno sí es, muchas veces, causa de la utilización de este” Para finalizar, este determina que la fuerza del espectador como “dictador narrativo” reside en su capacidad de reconocer aquellos “sistemas descriptivos, lugares comunes visitados, etc., visitados infinidad de veces y formadores de nuestra competencia como lectores” (Navarrete, 2003)

Es así como a través de este análisis incluido en el apartado de “el cine reflexivo” como *Mulholland Drive* realiza una valoración subjetiva sobre la historia del cine, sobre su industria y sobre ciertas películas, a modo de crítica o alabanza.

De igual forma se produce una conversación entre la obra cinematográfica y su contexto: Un diálogo entre ficción y realidad (como vemos en el caso de *el dispositivo industrial*), y otro entre ficción y otras ficciones (estudiado en el apartado de *referentes y referencias*).

En el primer caso, al incluir conceptos e iconos propios del presente o pasado de la audiencia, el espectador puede sentir que esa “realidad construida”¹⁴ está incluida o vinculada con la suya propia, por lo que la primera se hace tan real como la segunda.

¹⁴ Me refiero aquí a la propia película.

El segundo caso produce un efecto similar, y es que cuando una obra hace referencia a otra obra dentro de sí misma se pone de manifiesto la posición desde la cual el autor la concibe, es decir, la misma posición real en la que el espectador la está consumiendo.

5.2. El cine consciente.

Me adentro ahora hacia la esfera íntima de la obra, donde habita esa vertiente de la metaficción que considero más profunda e introspectiva, en la que la película, desde su condición autoconsciente y autorreferente hace saber al espectador que lo que está presenciando no es más que una construcción preconfigurada. Para realizar este acercamiento me baso en dos de los recursos narrativos propios de cualquier texto audiovisual y en dos escenas concretas.

5.2.1 Narrativa audiovisual

Mulholland Drive está repleta de recursos formales y estéticos que insisten en la condición artificiosa de la misma. Muchos de ellos responden a prácticas frecuentemente realizadas en los discursos audiovisuales, pero solo si nos paramos a analizarlos detalladamente desde la perspectiva estudiada observaremos cómo se despliegan dentro de la construcción metaficcional. Aquí hablo del propio montaje y del sonido de la propia cinta.

5.2.1.1 Montaje.

La primera particularidad que cabe mencionar es la propia estructura de la película y su circunstancia atemporal. Y es que la forma en la que la historia nos es presentada es imposible que suceda en la realidad, ya que en nuestro mundo las cosas suceden a través de un continuo temporal estimulado y condicionado por la dinámica causa-efecto.

Durante la primera hora y cincuenta y cinco minutos nos es expuesta una trama que goza de continuidad y que por su parte es aparentemente sencilla y explícita. Sin embargo, a tan solo 30 minutos de los créditos finales, a través del montaje se comienza a expresar la colisión entre realidades dentro de la ficción. Aquí, Diane se despierta y le es revelado al espectador que aquello que acaba de observar durante casi dos horas no era más que un sueño, es decir, una (re)construcción de las experiencias de Diane. Una

vez este personaje se despierta se comienzan a dar una serie flashbacks y flashforwards expresados a través de fantasías, recuerdos e incluso de recuerdos dentro de recuerdos¹⁵ en los que nos es presentada la historia como aconteció en realidad.

Vemos como una historia sencilla es tergiversada y reconstruida a través del montaje, en la que es sólo a través del minucioso trabajo de raccord y su puesta en escena cómo el espectador puede asimilar la cronología y las causas de las escenas que discurren.

Además del ensamblaje de planos y escenas, hay dos situaciones que aplican la misma idea metaficcional valiéndose, en este caso, del montaje interno.

La primera escena aquí analizada comienza con Betty extrañada por la presencia de Rita, a la cual informa que no quiere que esté ahí. Rita responde con que creía que Betty deseaba lo contrario.



Mulholland Drive (David Lynch, 2001)

Es en este momento cuando la cámara realiza un travelling hacia atrás, revelando al espectador que lo que ambos personajes están exteriorizando forma parte del diálogo de un guión que Rita sujeta entre sus manos.



Mulholland Drive (David Lynch, 2001)

¹⁵ O “metarecuerdos”.

Es así cómo la confusión y las expectativas del espectador se resuelven a través de un sencillo movimiento de cámara, es decir, a través de un recurso formal propio de todo texto o construcción audiovisual.

Algo similar ocurre en otra escena incluida un par de secuencias más adelante. Comenzamos con un primer plano de una joven cantante realizando un playback¹⁶ de “Sixteen Reasons (Why I Love You)” interpretada por Connie Stevens. La cámara pasa desapercibida por este personaje mientras inicia un travelling hacia atrás.



Mulholland Drive (David Lynch, 2001)

El espectador no sabe dónde situar esta escena debido al vestuario, la decoración y la canción escogida, los cuales atañen a una escenario pasado, a una estación radiofónica de los años 60.

¹⁶ Idea que incide en la puesta en escena artificiosa y que retomaremos posteriormente.



Mulholland Drive (David Lynch, 2001)

El travelling continúa su recorrido paulatinamente. De pronto notamos como por el lado izquierdo del cuadro interviene un objeto que, por un par de segundos, permanece indistinguible. El movimiento de cámara prosigue y en cierto punto, ahora por el lado derecho del cuadro, vemos como el escenario se recorta y queda reducido a un simple set de rodaje, momento justo en el que distinguimos que el objeto oscuro antes mencionado corresponde a una cámara de cine.



Mulholland Drive (David Lynch, 2001)

Es a partir de este momento como, a través del mismo desplazamiento de cámara, se nos continúa presentando este set de rodaje en todo su esplendor.



Mulholland Drive (David Lynch, 2001)

A través de este travelling trasero la realidad antes contenida en el primer campo observado es destituida de la intrínseca condición que le dota de credibilidad y, al igual que la escena antes expuesta, aquello que el espectador concebía en primer instancia como real, no es más que una construcción, un ensayo de algo que trasciende a ese mismo hecho.

El elemento metaficcional se abre camino aquí a través de esta artificiosa forma de narrar los eventos. Recursos como el montaje paralelo, las elipsis, los flashbacks y sus derivados advierten al espectador que lo que está viendo es una construcción manufacturada y condicionada por unas manos ajenas. Estas decisiones tienen sus obstrucciones interpretativas¹⁷ al igual que sus recompensas artísticas, ya que es en esa complejidad mencionada donde radica la originalidad y el carácter diferenciador de la obra, ya que en el cine, como bien es sabido, lo importante no es lo que cuentes, sino cómo lo cuentes.

¹⁷ Me refiero aquí a la confusión que genera en el espectador. Confusión que incide en el discurso metaficcional.

5.2.1.2. El diseño de sonido.

Otro recurso que sigue la dinámica analizada a través de la característica discontinua del montaje es el diseño de sonido.

El sonido se hace presente como aquella entidad sobrenatural que todo lo domina, capaz de generar estados de ánimo tan concisos como los creados por la imagen. Así, planos generales de Los Ángeles o travellings sobre cartel de Hollywood adquieren una apariencia oscura y sombría al verse acompañados por sonidos industriales y ominosos.

Para estudiar cómo el sonido afecta a la construcción metaficcional me centraré en una escena concreta que resume esta idea a la perfección.

Hablo de aquella en la que Adam Kesher llega a su casa después su reunión con los hermanos Castigliani y se percata de la infidelidad que su esposa está manteniendo con el limpiador de piscinas. La relación entre campo y sonido está construida y organizada siguiendo los procesos habituales de las situaciones inscritas en este tipo de textos. Aquí, la música procedente de cierto lugar se escucha con mayor o menor intensidad dependiendo de la posición en la que se encuentre la cámara.

A medida que el personaje es acompañado por la cámara (y, por tanto, por el espectador) hacia el dormitorio (donde advertirá la infidelidad de su mujer) la música va aumentando su volumen y viceversa, entendiendo que la canción proviene de un dispositivo de reproducción ubicado en interior de tal habitación.

En cierto momento, cuando la música debería presentarse en un registro menor dada la distancia de la cámara respecto a la habitación, esta no lo hace, aumentando incluso su intensidad.

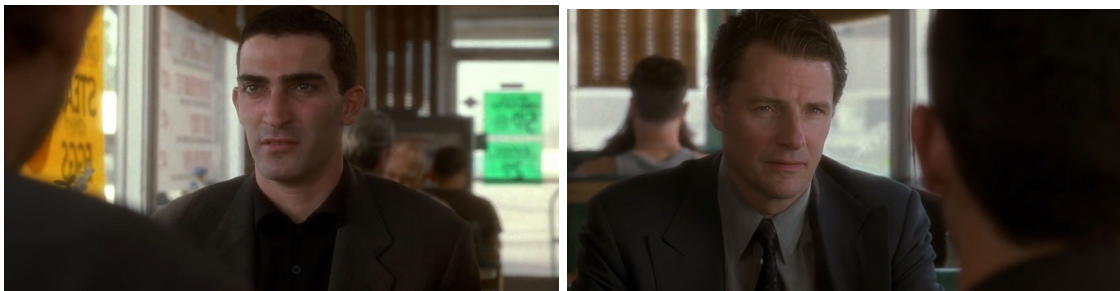
Es así como se rompe con la continuidad narrativa habitual y la música que en un comienzo se inscribía en el mundo de los personajes ahora se extiende hacia el del espectador. La psicología del espectador activo queda revertida cuando la canción que acompaña a toda esta escena comienza a viajar entre los planos “inter-” y

extradieгéticos. Y es a través de esta construcción como Lynch pone a la realidad de la audiencia en contacto con la “realidad construida” de la película, destacando la disparidad entre estos dos mundos e integrándolos al mismo tiempo.

5.2.2. Escenarios

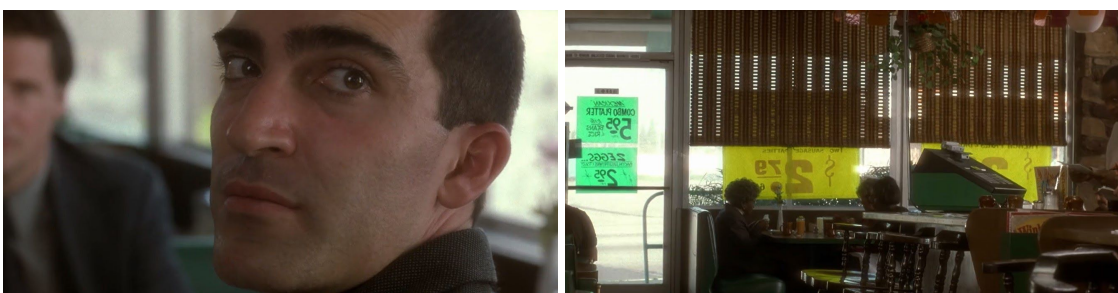
5.2.2.1. Winkie’s.

Esta escena nos presenta a dos personajes: Dan y Herb, desayunando en una cafetería de la franquicia ficticia Winkie's. El primero relata detalladamente a su compañero un sueño que ha tenido sobre ese lugar.



Mulholland Drive (David Lynch, 2001)

En este sueño ambos personajes se encontraban en la misma posición. Comenta como se encontraba colmado de miedo y que en frente del mostrador que se sitúa a sus espaldas se encontraba Herb, también asustado.



Mulholland Drive (David Lynch, 2001)

Dan expresa como se asusta aún más al notar el miedo de Herb. Prosigue con que finalmente se da cuenta del porqué de tal sensación: hay un hombre en la parte de atrás del local. Herb llega a la conclusión de que Dan le ha llevado hasta ese Winkie's para

corroborar si ese hombre existe realmente. Cuando Herb se levanta para pagar Dan mira hacia atrás y le encuentra en la misma posición en la que le soñó.



Mulholland Drive (David Lynch, 2001)

Ahora, el terror de Dan se acrecenta. Ambos personajes salen, dirigiéndose al punto donde se supone que puede hallarse tal hombre. Antes de llegar, esta entidad aparece repentinamente desde detrás de una esquina, provocando que Dan se desmaye.

Ahora bien, tenemos que entender la escena desde la posición que ocupa en el montaje. Y es que esta escena está incluida después de que Rita se eche a dormir al llegar a la casa de la tía de Betty al comienzo de la película y, cuando esta fantasía onírica finaliza volvemos a la localización de Rita, que continúa durmiendo.

En principio, por la posición que ocupa en el montaje podemos entender la escena de Winkie's como un montaje paralelo en el que ambas situaciones ocurren a la vez. Sin embargo, los saltos de continuidad marcados por la luz nos impiden pensarla de esa forma¹⁸. Es así como acabamos por dictaminar que la escena de Winkie's se trata de un sueño de la propia Rita.

¹⁸ Mientras que la escena de Rita sucede justo cuando está amaneciendo, la escena en Winkie's se desarrolla a plena luz del día.

Esto genera un discurso metaficcional enrevesado, puesto que la escena de Winkie's, que incluye la descripción de un sueño que acaba por convertirse en el mismo sueño, forma parte del sueño de Rita que a la vez, y como descubrimos en el clímax de la obra, no es más que el sueño de Diane.

Entramos aquí en contacto con otro término muy mencionado por aquellos quienes estudian o practican la metaficción: la “puesta en abismo” (*mise en abyme*), que según Lucien Dallembach hace referencia a “la obra dentro de la obra, la reduplicación dentro del texto, la inclusión en el todo de su propio modelo a escala reducida”¹⁹ (Dallembach, 1977)

Para Gestenkorn, este es un recurso propio de aquellos textos que visibilizan su propio proceso de construcción, generando un “juego de espejos que una película mantiene consigo misma” (Gestenkorn, 1987: 7-9)

Siguiendo la definición de metaficción propuesta Villamiel: “una ficción dentro de la ficción o que habla sobre ésta; una ficción que por tanto una reflexión sobre sí misma —como en un juego de espejos borgianos.”(Villamiel, 2012)

Es así como la película, siendo consciente de su trama, realiza un paralelismo consigo misma a través de sí misma, complementando el discurso metaficcional mediante esta técnica autorreferencial. Como si de un efecto droste se tratara, esta escena funciona como una brecha narrativa autoconclusiva en la que se presagia al espectador la condición de lo que observará durante el resto del filme.

5.2.2.2 Club Silencio

Esta escena corresponde a aquella en la que las dos protagonistas llegan al Club Silencio. Aquí, un maestro de ceremonias acreditado como “El Mago” realiza el siguiente monólogo:

¹⁹ Palabras traducidas por Gonzalez Hernández Baptista en <http://fegatelle.blogspot.com/2014/04/la-mise-en-abyme-sin-abime.html>

“No hay banda! There is no band! Il n'est pas de orquestra! This is all... a tape-recording. No hay banda! And yet we hear a band. If we want to hear a clarinette... listen. Un trombon "à coulisse". Un trombon "con sordina". Sient le son du trombon a sourdine. Hear le son... a muted... trumpet. It's all recorded. No hay banda! It's all a tape. Il n'est pas de orquestra. It is... an illusion! Listen!”

Lo que aquí sucede es, en términos generales y diegéticos, la comprensión por parte de Betty que lo que está sucediendo es un sueño de su otro yo: Diane.

De la misma forma que “El Mago” le revela a Betty lo anterior, también desvela -extradiegeticamente- al espectador la condición artificial de la trama que está observando. La revelación viaja, al igual que la música estudiada anteriormente, entre diferentes niveles diegéticos.



Mulholland Drive (David Lynch, 2001)



Mulholland Drive (David Lynch, 2001)

Así la frase “ This is all... a tape-recording” funciona tanto para la música incluida en la representación que se lleva a cabo en el escenario como para remarcar la naturaleza de la propia película como soporte audiovisual.

Que se trate de un soporte o medio implica que esté preconfigurado y confeccionado por alguien ajeno al propio espectador, una entidad que podemos entender como el gran narrador que está por encima de la trama (y ahora de los espectadores) y que “es capaz

de arruinar la ilusión que hace al cine tan especial”. Este narrador/creador tiene la capacidad de elaborar un texto en el que todo esté medido al detalle, un texto contenido en un soporte audiovisual en el que audio y vídeo trabajan conjuntamente para crear cierta sensación de ilusión en el espectador, como si de un truco de magia se tratara.

Ahora bien, la manifestación de un mago que revele los trucos tiene un efecto directo en el espectador que, acostumbrados a las formas propias de los Modos de Representación Institucional, observan la película sumisos ante esta condición que ahora es revelada. Cuando “El Mago” realiza su monólogo, el espectador notará el truco y la puesta en escena invisible propia de los MRI quedará expuesta.²⁰

Sin embargo esto no impedirá que vuelva a caer en la trampa, ya que cuando “Rebekah del Río”²¹ comienza a cantar el espectador vuelve a quedar cautivado por la magia de su interpretación y, cuando esta se desploma revelando que, como nos reiteraba “El Mago”, “todo se trataba de una grabación”, el espectador se vuelve a sentir traicionado y ahora, además, incrédulo por haber vuelto a caer en el truco.²²

²⁰ Como rescata Luis Navarrete en su artículo “Cine y Cine”: “[apelando a una categoría de la metaficción] El cine como muestra de construcción espectacular y artificiosa: Su mostración, por tanto, en cuanto artificio y espectáculo, dejando ver al espectador la magia de la puesta en escena invisible siempre negada en aras de una hipertrofia del realismo.” (Navarrete, 2003)

²¹ Cantautora que se interpreta a ella misma en *Mulholland Drive*.

²² “El lector se mueve así en un vaivén continuo entre absorción en y distanciamiento de la ilusión mimética que Linda Hutcheon ha denominado *paradoja metaficcional*” (Pardo, 2015: 47)



Mulholland Drive (David Lynch, 2001)

Como rescata Alberto Nuhum Garcia Martinez:

“La reflexividad ataca habitualmente la ilusión esgrimiendo las propias armas realistas. Primero adormece al lector con el ilusionismo para, después, despertarlo al desvelar los mecanismos sobre los que se ha construido la ficción y evidenciar así que está ante un mundo posible hecho a discreción del autor.” y es así como “las demarcaciones entre texto y contexto, historia e interpretación, escritura y lectura se vuelven borrosas o se revierten” (Martinez, 1986: 174)

Esto genera un efecto difundido por el dramaturgo Bertolt Brecht, quien estudió el sentimiento de alienación de los espectadores respecto a los personajes y las acciones de la obra a través de diferentes recursos que se llevan a cabo para concluir con la ruptura de la cuarta pared²³

²³ También estudiado por Losilla, que establece el término epifanía de rol, en el que la “ruptura de la cuarta pared, que contribuyen a exponer cuestionamientos de carácter profundo sobre la relación entre la realidad y la ficción, la labor del cineasta como ordenador de imágenes, etc.” (Losilla, 1994)

Este efecto, también conocido como efecto de alienación, de extrañamiento (del alemán *Verfremdungseffekt*) o “efecto V” contenía implícitamente la intención de evitar que el espectador no sea capaz de simpatizar psicológicamente con los personajes o que no se identifique individualmente con ellos para así poder entender desde una perspectiva intelectual y objetiva los dilemas de los mismos. Se evita por tanto la catarsis del espectador producto del tan estudiado ilusionismo aristotélico, que obligaba a la audiencia a sentir y vivir con los personajes de la obra y así, a fusionar sus experiencias y dolores con los de los mismos.²⁴

Es lo que María Chávez Lara expresa como la “maldición de Houdini”, en la que, a través de la revelación de los trucos se evita toda posibilidad de asombro.²⁵

Como rescata Losilla, este efecto puede tener una incidencia en los espectadores, y esto es la confusión entre que es real y que es ficción.

Este dilema lleva rondando por nuestras cabezas desde épocas históricas, encontrando los primeros indicios en el mito de la caverna de Platón, en el que ya se comenzaba a plantar esta posible dimensión ficticia de aquello que nuestros sentidos percibían.

La alegoría de Platón viene bien expresada en *Mulholland Drive*. Aquello que Betty percibía como real no era más que la sombra de una realidad aparente de su otro yo²⁶. Gracias a la revelación de “El Mago”, Betty es capaz de soltarse de sus cadenas y darse cuenta de que lo que está aconteciendo no es más que una proyección, una imagen generada por otra.²⁷

Este mundo de las apariencias en los sueños ha sido estudiado por otros tantos filósofos como Descartes, el cual exclamó “¡Cuán frecuentemente me hace creer el reposo

²⁴ Es interesante observar aquí como la catarsis del espectador se ve destruida mientras sucede la del Betty, que observa entre llantos la puesta en escena del Club Silencio.

²⁵ Añade que “hay que resignificar la palabra “asombro”: es cierto que en un primer momento implica sombras, tinieblas, ignorancia, miedo, pero después viene la luz, el conocimiento, la conciencia, la iluminación.” (Lara, 2014)

²⁶ Idea que podemos relacionar con el estudio del hiperrealismo de Baudrillard, en el que el simulacro se sitúa por encima del objeto que reproduce, perdiendo el individuo todo referente original y siendo ahora el simulacro más real que el propio objeto.

²⁷ Aquí los estruendos y flashes que preceden a la desaparición de El Mago pueden representar el proceso de iluminación, la ascensión al mundo real.

nocturno lo más trivial, como, por ejemplo, que estoy aquí, que llevo puesto un traje, que estoy sentado junto al fuego, cuando en realidad estoy echado en mi cama después de desnudarme!” (Descartes, 2007: 120) Esto nos lleva a otra cuestión bien estudiada: si sólo somos capaces de distinguir el sueño de la realidad cuando despertamos, ¿cómo podemos saber que no estamos dormidos?

Es así como encontramos en *Mulholland Drive* una de las condiciones intrínsecas que hacen de una obra metaficcional: su característica autoconsciente y autorreflexiva. Siendo consciente de su condición de obra puede llevar a cabo este tipo de estrategias metaficcionales y reflexionar sobre sí misma a través de sus propios recursos.

CONCLUSIONES

Además de encontrar referencias intertextuales e intratextuales de diferentes expresiones a través de las cuales apela a la propia historia del cine, la obra de Lynch resguarda una vertiente metaficcional encubierta por diferentes recursos narrativos y estilísticos.

En el caso específico de *Mulholland Drive*, la dimensión metalingüística viene acompañada de la dimensión onírica de su propia trama. Los recursos que a la vez nos demuestran que lo que estamos observando es una imaginación (una realidad distorsionada), hacen también referencia a que lo que estamos viendo es una película (una ficción configurada). Es decir, el sueño es para Diane lo que la película es para los espectadores: una fantasía construida. La diferencia entre una y otra es que Betty construye la suya propia, mientras que a nosotros nos es dada.

Como rescata Canet “[refiriéndose a *El Moderno Sherlock Holmes*] No es de extrañar que sea precisamente el sueño la puerta de entrada a la diégesis proyectada, no en vano el cine se ha comparado en innumerables ocasiones con el acto de soñar. Además, la ficción proyectada resulta ser una representación idealizada de la vida del proyccionista, clara metáfora de la relación que se establece entre el espectador modelo y la idea de cine como fábrica de sueños. (Canet, 2014: 22-23)

Aunque podríamos generalizar y sentenciar que todo lenguaje implica metalenguaje²⁸ y que, por ende, toda ficción implica metaficción aunque sea de forma inconsciente, en *Mulholland Drive* esto se presenta elaborada e intencionadamente.

Es así como la película de David Lynch, apoyándose en el recurso metaficcional, nos hace conscientes de la relatividad de los mundos que creemos como reales. A través de sus propios recursos intrínsecos nos presenta una realidad inscrita en la “ficción primaria”²⁹ que posteriormente nos revelará como una “ficción proyectada”³⁰. Al hacer esto, nos hace conscientes de un tercer mundo que solemos abandonar al penetrar en una sala de cine: nuestro mundo personal, la auténtica realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, M. (2017): *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*. p. 322
- Bakhtin, M. (1984): “Problems of Dostoevsky’s Poetics” p. 6
- Canet, F. (2014) “La metaficción como práctica cinematográfica”, *L’Atalante* (18) p.p. 17-26
- Carroll, N. (1982): “The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (And beyond)” p. 52
- Clemencia Ardila, J. (2009): “Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana”. *Estudios de Literatura Colombiana* (25) p.p. 35-59
- Dallembach, L (1977): “Le recit speculaire. Essai sur la mise en abîme”
- Dueñas Villamiel, J. (2012): “Cuando el cine se mira al espejo”. *Realidades inexistentes*. Disponible en: <http://www.realidadesinexistentes.com/cuando-el-cine-se-mira-al-espejo> [Fecha de consulta: 6 de junio de 2020]
- García Martínez, A. (2009): “El espejo roto: la metaficción en las series anglosajonas”. *Revista Latina de comunicación social* (64) p.p. 654-667

²⁸ Puesto que toda palabra habla de sí misma y la relación con su entorno (al igual que pasa con todo texto)

²⁹ La propia película, aquello que antes mencionaba como “realidad construida”.

³⁰ Término incluido por Canet en *El metacine como práctica cinematográfica: Una propuesta de clasificación*, en el que se hace referencia a la ficción (imaginación) proyectada por el personaje de la “ficción primaria”

- Genette, G. (1997). *Palimpsests: literatura en segundo grado*.
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. México, Siglo XXI.
- Gass, W. H. (1970). *Fiction and the figures of life*. New York, Knopf.
- Gestekorn, J (1987): “À travers le miroir”. *Vertigo. Revista de cine* (1) p. 7
- Hernández Baptista, G: “la mise en abyme, sin abîme”. Fegatelle. Disponible en:
<http://fegatelle.blogspot.com/2014/04/la-mise-en-abyme-sin-abime.html>
- Hutcheon, L (1975): “Narcissistic narrative: the paradoxical status of self-conscious fiction” p. 1
- Lara, M. C (2014) “Teoría estética de la magia”. *Nexos*. Disponible en:
<https://www.nexos.com.mx/?p=22391> [Fecha de consulta: 6 de junio de 2020]
- Losilla, C. (1994). “Tautología y metacine”, *Vértigo. Revista de cine* (10), p.p. 16-21
- Maíquez, A “Encuentros con el vaquero. Escritura de la muerte en *The man who shot Liberty Valance* y *Mulholland Drive*” *Los Funerales Fordianos. Suplementos Trama y Fondo* p.p 83-96
- Navarrete, L. (2003): “Una aproximación al metacine”, *Publicaciones Zemos98*.
- Pérez Bowie, J (Ed) Pardo García, P (Ed) (2015): “Transescrituras audiovisuales”. p.p. 47-95.
- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. Disponible en: <https://dle.rae.es> [Fecha de la consulta: 6 de junio de 2020].
- Stam, R. (1992a): “Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film” p. 77
- Vizcaíno Mosqueda, L. E. (2013). *La metaficción en algunas brevedades narrativas de Hispanoamérica*.
- Von Son, C. (2000) “El libro: posibilidad de metaficción, metalectura y estética”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* (5) p. 38.
- Waugh, P. (2015). *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*.
- Zavala, L (2008): “Estrategias metaficcionesales en cine: Una taxonomía estructural”. *Bitácora de retórica* (22) p.p. 339-350

Zavala, L. (2010): "Leer metaficción es una actividad riesgosa", *Literatura: teoría, historia, crítica* (12) p.p. 353-369

FILMOGRAFÍA

Brackett, C. (productor) Wilder, B. (director) (1950) *Sunset boulevard* [película]. Estados Unidos. Paramount.

Brauner, A (productor) Grupo Dziga Vertov (directores) (1970) *Le vent d'est* [película]. Francia

Davis, M. / Vidor, K. / Thalberg, I. (productores) Vidor, K. (director) (1928) *Show people* [película]. Estados Unidos. Cosmopolitan Productions.

Edelstein, N / Sweeney, M (productores) Lynch, D (director) (1999) *The Straight story* [película] Francia-Reino Unido-Estados Unidos. Asymmetrical Production/Canal+/Channel Four Films/Ciby 2000/Les Films Alain Sarde/StudioCanal/The Picture Factory/Walt Disney Pictures

Fienberg, G. / Peyton, H. (productores) (1990-1991) *Twin Peaks* [serie de televisión]. Estados Unidos.

Goldbeck, W. (productor) Ford, J. (director) (1962) *The man who shot Liberty Valance* [película]. Estados Unidos. Paramount.

Golin, S. / Montgomery, M. / Sighvatsson, S (productores) Lynch, D (director) (1990) *Wild at heart* [película]. Estados Unidos. PolyGram Filmed Entertainment / Propaganda Films.

Hepworth, C. (productor y director) (1900) *How it feels to be run over* [película]. Reino Unido. Walton Studios

Houseman, J. (productor) Minelli, V. (director) (1952) *The bad and the beautiful* [película]. Estados Unidos. MGM

Houseman, J. (productor) Minelli, V. (director) (1962) *Two weeks in another town* [película]. Estados Unidos. MGM.

Keaton, B. / Schenck, J. M. (productores) Keaton, B. (director) (1924) *Sherlock, Jr.* [película]. Estados Unidos. Joseph M. Schenck productions

Luft, S. (productor) Cukor, G. (director) (1954) *A star is born* [película]. Estados Unidos. Warner Bros.

Lumiere, L. (productor y director) (1896) *L'arrivée d'un train à La Ciotat* [documental] Francia.

Magli, F. / Mankiewicz, J. L. (productores) Mankiewicz, J. L. (director) (1954) *The barefoot contessa* [película]. Estados Unidos. United Artists.

Nayar, D. / Sternberg, T. / Sweeney, M (productores) Lynch, D (director) (1997) *Lost highway* [película] Francia-Estados Unidos. Ciby2000.

Paul, R. W. (productor y director) (1901) *The countryman and the cinematograph* [película] Reino Unido. Paul's Animatograph Works.

Porter, E. S. (director) (1902) *Uncle Josh at the movie picture show* [película]. Estados Unidos

Shuterland, S. (productora ejecutiva) (2017) *Twin Peaks: The return* [serie de televisión]. Estados Unidos. Showtime.

Tatí, J. (productor y director) (1958) *Mon oncle* [película] Francia-Italia. Gaumont Film Company.

Williamson, J. (director) (1901) *The big swallow* [película]. Reino Unido. Williamson Kinematograph Company.