



Marcelo Paredes Tello

HOLLYWOOD DESMONTADO: MULHOLLAND DR. Y LOS FANTASMAS DE WILDER Y HITCHCOCK

Este artículo analiza *El camino de los sueños* de David Lynch y su forma de reinterpretar los mitos del Hollywood clásico a partir de sus vínculos temáticos y formales con *El ocaso de una vida*, de Billy Wilder, y *Vértigo*, de Alfred Hitchcock. Desde la ilusión cinematográfica hasta la obsesión y el fracaso, Lynch desmonta los engranajes del cine tradicional, lo que revela un Hollywood espectral, descompuesto y cruel.

Betty Elms y Rita encarnan, en *El camino de los sueños*, un Hollywood construido a partir del deseo, la ficción y unas identidades que terminarán por desdoblarse.

Foto: Landmark Media



La llegada de Betty a Los Ángeles presenta Hollywood como una promesa luminosa de éxito, cuya artificialidad y violencia irán revelándose a medida que avance la película.

Foto: Landmark Media

Norma Desmond (Gloria Swanson) encarna en *El ocaso de una vida* el lado oscuro del sueño de Hollywood: glamour, decadencia y obsesión por una fama perdida.



Foto: IMDb

Foto: IMDb



En *Vértigo* (1958), Madeleine contempla el retrato de Carlotta Valdés, una escena que convierte la semejanza, el doble y la identidad construida en claves del misterio.

EN LA CIUDAD DEL SIMULACRO

Si antes la acción de la mayoría de sus filmes, exceptuando los de época o de ciencia ficción, transcurría en lugares alejados de las grandes ciudades de Estados Unidos, fue a partir de *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1997) que David Lynch se acercó por primera vez a la mítica ciudad de Los Ángeles. Cuatro años después, con *El camino de los sueños* (*Mulholland Dr.*, 2001), se adentró de lleno en la llamada fábrica de sueños conocida como Hollywood, lo que dio forma a un punto culminante en su

filmografía. Concebida originalmente como un piloto rechazado por la cadena de televisión ABC —que en un inicio iba a ser una extensión del mundo de *Twin Peaks*— y rescatada posteriormente por el productor francés Alain Sarde como proyecto independiente, la película condensa sus obsesiones por temas como la ilusión cinematográfica y la fragmentación de la psique. En este nuevo relato, la protagonista será Betty Elms (Naomi Watts), una aspirante a actriz que llega para cumplir su sueño y se topa con Rita (Laura Elena

Harring), una misteriosa mujer que ha perdido la memoria.

Lejos de ofrecer respuestas, la película propone una experiencia desconcertante, pues desmonta la lógica del relato clásico para revelar los mecanismos del artificio hollywoodense. En ese proceso, Lynch dialoga directamente con dos clásicos indiscutibles del cine, fundamentales además para entender parte de su filmografía: *El ocaso de una vida* (*Sunset Blvd.*, 1950), de Billy Wilder, y *Vértigo* (*Vertigo*, 1958), de Alfred Hitchcock.

Ambas cintas ya habían expresado, desde lenguajes distintos, una forma de desencanto ante el sistema de estudios. Por un lado, Wilder, con ironía y amargura, retrató a la estrella caída que no acepta su final. Por otro lado, Hitchcock, con estilización enfermiza, mostró a un hombre que intenta revivir una ilusión a partir del cadáver de una mujer. En *El camino de los sueños*, Lynch recoge esas figuras espectrales y las reconfigura en un nuevo lenguaje, en el que el cine clásico sobrevive como ruina o como alucinación.

En esta visión no veremos a Hollywood como ese lugar donde todo se logra. Al contrario, se presenta como un espacio de fantasmas, sueños incumplidos y anhelos angustiosos que devienen en locura. Teniendo eso en cuenta, el filme puede leerse también como una reinterpretación macabra de otra película muy querida por Lynch: *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939). Con respecto a esa comparación, Ricardo Bedoya (2023) señala que Hollywood es como el país de Oz —aludido también en *Corazón salvaje* (*Wild at Heart*,

David Lynch, 1990)— y Diane es una Dorothy deslumbrada, pero triste, que construye su fantasía con los insumos de la realidad o que acaso disfraza su vida ordinaria con una alucinación que mitifica los escombros de la cotidianidad. (p. 796)

Esa operación de recodificación es el eje de lo que leerán a continuación. En un recorrido que parte de *El ocaso de una vida*, pasa por *Vértigo* y culmina en *El camino de los sueños*, este artículo propone situar a la obra maestra de David Lynch dentro de

una tradición de relatos meta-cinematográficos y de obsesión, en los que reimagina y subvierte los mitos del Hollywood clásico para construir su propio cine de espectros.

DELIRIOS Y ESTRELLATOS FALLIDOS

El ocaso de una vida fue una anomalía temeraria en su momento. La forma en que tomó por sorpresa a Hollywood, exhibiendo sin pudor la podredumbre con la que opera como industria, marcó una ruptura. Mucho antes de que el sistema de estudios colapsara a fines de los años sesenta, Billy Wilder ya había escrito su epitafio.

La cinta inicia con Joe Gillis (William Holden), un guionista de poca monta que, ya muerto y flotando en la piscina de Norma Desmond (Gloria Swanson), una actriz olvidada de la era silente, narra los sucesos que lo llevaron hasta allí. La mansión de Norma, descrita por el protagonista como “un grandioso elefante blanco”, funciona como una extensión de su decadencia. Además, su presencia y la actitud de desprecio hacia la industria que la desechó la convierten en un reflejo fúnebre del *star system*. Atrapado por la fascinación que le provocan tanto Norma como la industria misma, Gillis terminará sumergido —de forma metafórica y literal— en ese mundo deslumbrante y plagado de sueños rotos.

Wilder retrata a Norma como una figura espectral, con piel pálida y expresión teatral. Ella es un eco de otra época, alguien que se niega a aceptar que su tiempo ha pasado, una idea que, de un modo u otro, sigue resonando actualmente en una industria donde muchas estrellas siguen ansian-

CRÉDITO CLAVE



Foto: IMDb

MARY SWEENEY

Productora y montajista de *El camino de los sueños*, Mary Sweeney fue una de las colaboradoras más estrechas de Lynch. También editó *Twin Peaks: fuego camina conmigo*, *Carretera perdida* y *Una historia sencilla*. Su trabajo resulta especialmente significativo en un cine donde el montaje organiza rupturas temporales, dobles identidades y transiciones entre sueño y realidad.

do los reflectores. No sorprende, entonces, que en un documental sobre el impacto de la película, el famoso crítico Andrew Sarris haya dicho lo siguiente: “hoy se ve mejor. Parece más real que antes. Nuestro mundo es más psicótico, más todo. Cualquier cosa está permitida”.

David Lynch llevaría ese delirio moderno a un terreno más siniestro. Si revisamos *El camino de los sueños* y cómo Lynch moderniza el relato de Wilder, podemos suponer que el personaje de Diane Selwyn (la verdadera identidad de Betty revelada en la segunda parte del filme) es una versión recontextualizada de la

protagonista de *El ocaso de una vida*. Si Norma vive anclada a la imagen de su pasado brillante, Diane crea un *alter ego* para huir del fracaso que nunca le permitió brillar, imaginando una nueva versión de sí misma en la que alcanza el éxito anhelado.

Como explica Víctor Iturregui-Motiloa (2022) en su artículo sobre David Lynch y su reimaginación del Hollywood clásico, “en *Mulholland Dr.*, la aspirante a actriz Diane Selwyn sueña o imagina en forma de producto cinematográfico una historia parcialmente satisfactoria que neutralice su deseo irrealizable de ser una estrella de Hollywood” (p. 38). Lynch lleva esa obsesión por el éxito a un terreno más perturbador, donde el espacio doméstico se convierte en una tumba emocional. Si Norma se consume en su mansión, Diane lo hace en su departamento, haciendo que Joe y Camilla Rhodes (la verdadera identidad de Rita)—esas personas que vivieron más de cerca sus delirios— sean testigos de sus respectivos descensos a la locura.

Por último, cabe resaltar que ambos cineastas coinciden en usar el artificio cinematográfico como vía de evasión. Así, ese acto final de Norma frente a la cámara lista para su primer plano, mirando directamente a la audiencia, es elevado por Lynch a la enésima potencia, con personajes que nos recuerdan que debemos despertar del sueño o que la banda que escuchamos realmente no está tocando.

DOBLES Y OBSESIONES

Aunque la historia de un detective con acrofobia llamado John “Scottie” Ferguson (James Stewart) y su fascinación enfermiza por Madeleine Elster (Kim

Novak), una mujer supuestamente poseída por un fantasma, parezca alejada de cualquier intención de abordar Hollywood, lo que comparte con *El camino de los sueños* son sus ideas en torno a la obsesión y la construcción de una ilusión. Y es que no se puede pensar en el cine moderno sin *Vértigo*. Desde un clásico como *Bajos instintos* (*Basic Instinct*, 1992) de Paul Verhoeven hasta un filme reciente como *La decisión de partir* (*He-eo-jil gyeol-sim*, 2022) de Park Chan-wook, la influencia de la obra maestra de Alfred Hitchcock es ineludible, y la película de Lynch también bebe de esa fuente.

Mediante elementos como el uso de filtros de niebla o luces de neón, cuyo color remite a la muerte y a la fascinación por esta, se construye un relato de marcada naturaleza onírica,

VÉRTIGO Y MULHOLLAND DR. TIENEN UNA MISMA LÓGICA: el deseo fabrica dobles, identidades y mundos ilusorios que terminan por imponerse a la realidad.

cuyo gran misterio radica en observar cómo su protagonista va descendiendo a un abismo de pasión enfermiza. Así como

Hitchcock, a través de Scottie, fabrica un mundo hecho a su medida, Lynch hace lo propio con Diane, cuya llegada a Hollywood supone un cambio radical en la forma en la que percibe su entorno y a los que la rodean.

Tengamos en cuenta, además, que ambos directores no disimulan la artificialidad en su cine, y que sus personajes, conscientes de habitar un mundo regido por lo emocional, asumen más de un rol. Mientras Diane se desdobra en dos —con Betty como su versión idealizada y, a la vez, proyectando una imagen idealizada de Camilla en Rita—, Scottie limita su fantasía a una proyección dual entre Madeleine y Judy.

Esa fragmentación también se refleja en la estructura de ambos filmes, aunque en *El camino de los*

La niebla cubre el paisaje de Los Ángeles y transforma la ciudad en un escenario misterioso e incierto. En *Mulholland Dr.*, el entorno adquiere un papel protagonista en una historia en la que los límites entre sueño y realidad se desvanecen.

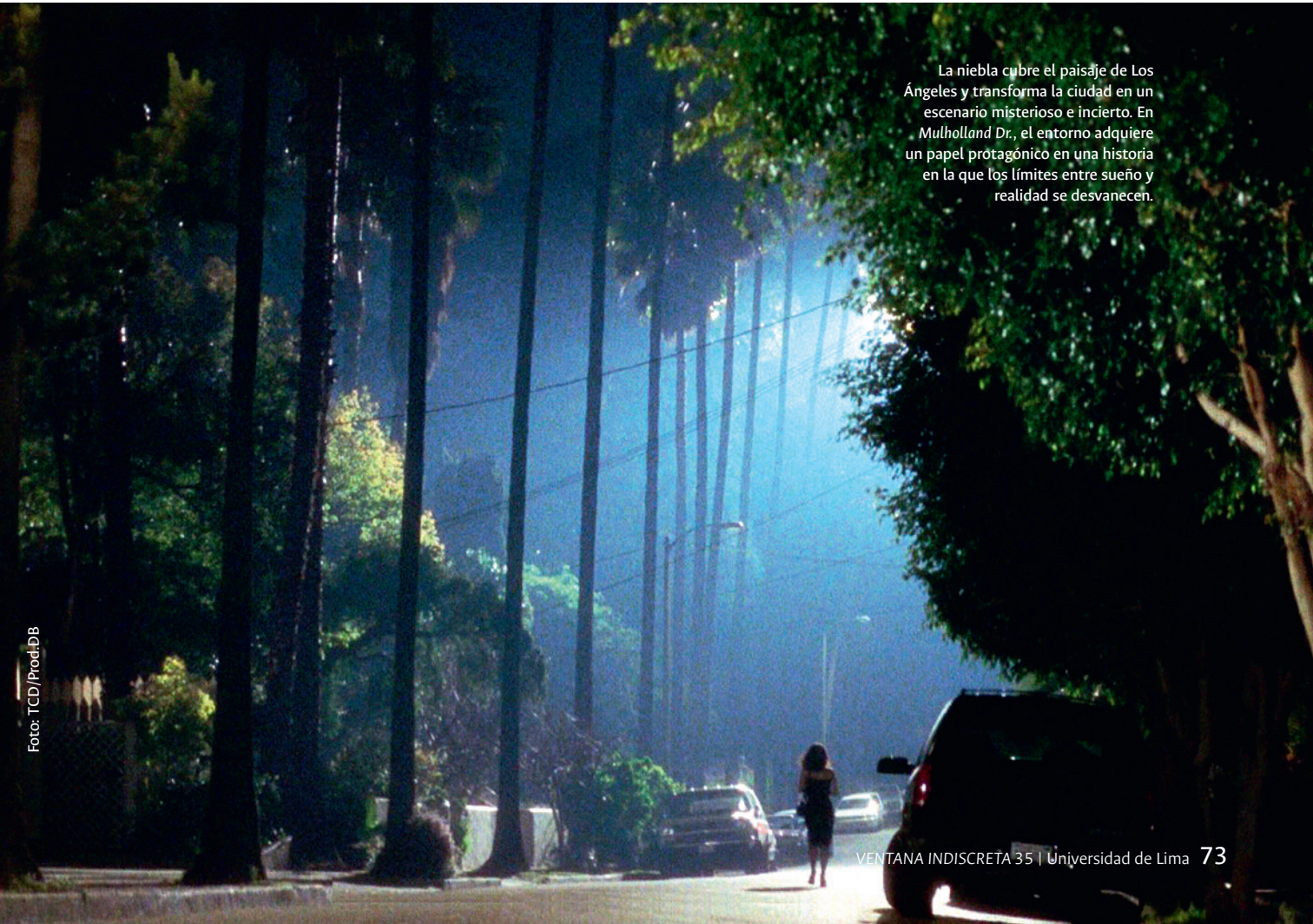


Foto: TCD/Prod.DB

EN VÉRTIGO, SCOTTIE NO SE LIMITA A RECORDAR A MADELEINE, intenta reconstruirla en Judy, con lo que se convierte en el director de su propia fantasía y llega a imponer una imagen sobre una mujer de carne y hueso.

sueños la división es más evidente. En *Vértigo*, la primera parte concluye con el aparente suicidio de Madeleine. En la segunda, Scottie encuentra a Judy, una mujer idéntica, y decide transformarla en la mujer muerta de la que se enamoró. Al hablar de esta transformación, Hitchcock le confesaba a François Truffaut (1966/2009) en *El cine según Hitchcock*: “lo que me interesaba más eran los esfuerzos que hacía James Stewart para recrear una mujer, a partir de la imagen de una muerta” (p. 209).

En esa línea, José Carlos Cabrejo (2013) señala en el artículo “*Vértigo*. ¿Qué nos dice sobre el cine?” que Scottie, en una interpretación metaficcional, adopta distintos roles del quehacer cinematográfico. Pasa de ser primero solo un actor en el macabro thriller realizado por Gavin Elster, esposo de Madeleine y la gran figura maligna de la cinta, a

modo de engaño, para ser luego el director y actor de su propia “película”, una más próxima a las claves de un melodrama de obsesión y locura” (p. 37).

Eso se ve una vez completada la metamorfosis, con su amada reviviendo de entre los muertos, dando pie a que Scottie sepa que vivió una mentira. Ya para ese momento, la revelación no solo lo destruye a él, sino que también desestabiliza al espectador, que ha seguido de cerca su descenso. Nosotros ya sabíamos lo que iba a ocurrir, y solo era cuestión de esperar el estallido. Lynch, en cambio, nos toma por sorpresa al desenmascarar la ilusión en el Club Silencio, dejando en evidencia que Diane ya no puede controlar la ficción que creó.

Tal vez Hitchcock nunca buscó atacar frontalmente a Hollywood como sí supondríamos que lo haría Lynch décadas después. Sin embargo, hablamos de un autor que nunca ocultó sus obsesiones en lo que filmaba, y como esta es considerada su obra más personal, no sería extraño que, de un modo u otro, hubiera volcado en *Vértigo* algunas de sus frustraciones con la industria.

La diferencia está en que, si en 1958 nos limitábamos a ser voyeristas, testigos cómplices de ese deseo que alteraba la realidad, en 2001 ya no solo observamos, sino que también habitamos el delirio. Un delirio que, eventualmente, hará que, como nuestra trágica protagonista, seamos devorados por ese gran monstruo llamado Hollywood.

CUANDO LA ILUSIÓN SE DERRUMBA

Quisiera empezar esta sección parafraseando al crítico espa-

Foto: IMDb



Judy reaparece convertida en Madeleine bajo una inquietante luz verde. La escena materializa el deseo de Scottie de devolver a la vida una ilusión que nunca pudo poseer.

ñol Alejandro G. Calvo (Filmin, 2025), quien dijo que, cuando intentamos explicar *El camino de los sueños*, en realidad solo la estamos persiguiendo. Por eso, esta película no se aborda desde certezas. Todo permanece en un terreno especulativo, debido a las múltiples formas que pueden adoptar los elementos en pantalla, según quién la mire.

¿Desde dónde partir, entonces, esta persecución? La respues-

ta está en algo insinuado en la sección dedicada a *Vértigo*: su estructura fragmentada. Para desarrollarlo, tomo lo planteado por Todd McGowan (2007) en *The Impossible David Lynch*, donde explica que la película se rige por la fantasía en la primera parte y por el deseo en la segunda. A diferencia de otra cinta del director como *Carretera perdida*, también inspirada en *Vértigo*, aquí la fantasía otorga cierto orden al relato, aunque no como una

narrativa lineal, sino como una sensación de control.

Desde la llegada de Betty a Hollywood y su aventura con Rita para que recupere la memoria tras el accidente, que culmina en un romance, la película incorpora momentos aparentemente desligados de la trama principal que, eventualmente, cobrarán sentido cuando la narrativa se reconfigure. Esto se evidencia en secuencias como la pesadilla

en Winkie's, el sicario torpe o el conflicto de Adam Kesher (Justin Theroux), un director de cine al que se le exige que elija como protagonista a una actriz que no desea, en un hecho que posiblemente se vincula con la desaparición de Rita.

Entre estos fragmentos y el relato principal, todo avanza con una lógica interna, manteniendo un ritmo particular acorde a su rareza. McGowan (2007) señala



Foto: IMDB

En el Club Silencio de *El camino de los sueños*, el maestro de ceremonias insiste en que “no hay banda”, es decir, que los sonidos y las actuaciones son una ilusión. La escena convierte el artificio cinematográfico en parte explícita del misterio y desdibuja la frontera entre representación y realidad.

que al combinar el sentido con la textura de la fantasía, Lynch utiliza la primera parte de *Mulholland Dr.* para explorar el papel que cumple la fantasía al hacer que nuestra experiencia resulte coherente y significativa. Lynch se vale de géneros hollywoodenses —cine criminal, melodrama,

comedia o terror— para brindar una sensación de confort que, como veremos, es ilusoria.

La ruptura llega en el Club Silencio, cuando el presentador declara que “no hay banda” y que todo es una ilusión. El *playback* expone el artificio y quiebra la fantasía

para revelar lo que yace detrás: el deseo. La fantasía surgió para contener ese deseo, proyectando un mundo ideal desde el imaginario hollywoodense. Pero lo que oculta es la angustia provocada por un deseo insatisfecho. En la segunda parte, lo que antes tenía color, luz y un montaje fluido se torna oscuro, apagado y errático. La continuidad espacial se rompe, las pausas se alargan y el montaje desconcierta.

Lo que fue un ascenso para Betty se convierte en fracaso para Diane. Al no lograr ser la actriz exitosa que deseaba, Diane construye una fantasía en la que lo consigue y concreta su romance con Rita. Pero, en la realidad, Rita es Camilla, la actriz consagrada que mantiene una relación con Adam, quien, si en la fantasía era ridiculizado, ahora representa un obstáculo. Mediante estas oposiciones, Lynch evidencia cómo Hollywood teme a las reglas que alguna vez impuso. Si volvemos a *El ocaso de una vida* y *Vértigo*, vemos que Billy Wilder y Alfred Hitchcock, aún dentro

del sistema de estudios, sabían comprometerse con las reglas de la ilusión sin ceder a intereses externos, lo que les permitía expresar con libertad sus visiones del mundo. Hoy, en cambio, ese sistema parece desentenderse por completo de los realizadores, y quienes intentan sostener una visión personal lo hacen en un entorno cada vez más adverso.

Lynch también experimentó esa frustración en más de una ocasión y su venganza consistió en dejar caer las cortinas para mostrar que ese lugar, supuestamente mágico, no hace más que fabricar ilusiones y aplastar en el proceso los sueños de personas como Diane. Prueba de ello es la famosa e incómoda escena de la audición, en la que Betty se transforma por completo para que el reflector la apunte sin importar lo denigrante que resulte y sin saber siquiera si obtendrá la recompensa que espera. Desde esa perspectiva, en *El camino de los sueños*, Hollywood ya no es el lugar donde las fantasías se cumplen.

Al contrario, se presenta como un espacio fuera de lo terrenal, como el Club Silencio, donde se rompe con el artificio y basta con girar la llave de los sueños para enfrentar los horrores. Al salir de la fantasía, se carga con la angustia de no haber alcanzado aquello que la protagonista —como tantas otras personas que llegaron allí— deseaba. Esa devastación emocional hace que el suicidio de Diane, ocurrido en los minutos finales, no cierre el relato, sino que abra la única puerta hacia un delirio donde su tan ansiada fantasía, al fin, parece cumplirse.

LUCES, CÁMARA... SILENCIO

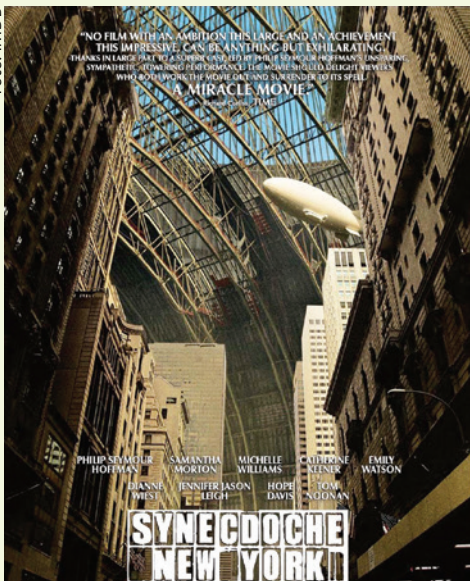
Si algo hace especial a *El camino de los sueños*, como toda obra

maestra, es lo inabarcable que resulta. Prueba de ello es que este análisis, a pesar de su extensión, se queda corto frente a todo lo que la película puede ser, dejando de lado muchos otros aspectos. La muestra perfecta reside en que *El ocaso de una vida* y *Vértigo* no son sus únicas influencias claras, sino que existen otros títulos igual de importantes, también señalados por Bedoya en su texto, como *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) o *Redes en el atardecer* (*Meshes of the Afternoon*, Maya Deren, 1943). Asimismo, la sombra de estos dos filmes no se limita a la analizada aquí, pues su huella también puede rastrearse en otras obras de David Lynch, como *Twin Peaks*, *Carretera perdida* o *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986). En definitiva, lo expuesto a lo largo del texto permite demostrar cómo las ideas extraídas de esas películas refuerzan lo planteado al inicio: que David Lynch, influenciado por la obra de Billy Wilder y Alfred Hitchcock, subvierte las convenciones del Hollywood clásico para construir, al igual que ellos en su momento, una obra capaz de romper con los paradigmas de su época.

El camino de los sueños se presenta como una crítica devastadora a la industria del entretenimiento. Así como esta película nació influenciada por obras anteriores, también sentaría un precedente para futuras creaciones de estilo similar, como *El misterio de Silver Lake* (*Under the Silver Lake*, David Robert Mitchell, 2018), *El misterio de Soho* (*Last Night in Soho*, Edgar Wright, 2021) o *La bestia* (*La bête*, Bertrand Bonello, 2023). Con este filme clave del siglo XXI, Lynch propone una nueva forma de relacionarse con el lenguaje cinematográfico, exponiéndolo en frente de toda la audiencia para luego volverlo a ensamblar a su antojo con la convicción de que, sea cual sea la forma en que se use, solo proyecta una ilusión. ¿Eso implica que el único camino sea la desolación? No necesariamente, porque ni siquiera el propio Lynch descarta una salida luminosa al calvario que filma. Solo queda permanecer alerta ante los destellos de fama y fortuna que Hollywood promete, porque, si esos deseos se oscurecen, corremos el riesgo de terminar atrapados en un silencio ensordecedor.

CONCEPTO CLAVE

Foto: IMDB



PELÍCULA

LABERINTO. Es un tipo de filme cuya estructura narrativa fragmenta el relato, rompe la linealidad y obliga al espectador a reconstruir activamente el sentido, como si estuviera en un laberinto. Ejemplos paradigmáticos incluyen películas de David Lynch o Charlie Kaufman, como *Synecdoche, New York* (2008), donde la forma narrativa es parte esencial del significado.

REFERENCIAS

- Bedoya, R. (2023). *Del blockbuster al autorretrato. Apuntes sobre el cine de hoy*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Cabrejo, J. C. (2013). *Vértigo*. ¿Qué nos dice sobre el cine? *Ventana Indiscreta*, (9), 34-39.
- Filmin. (2025, 8 de abril). *¿Tienes fuego? Un vídeo análisis de Alejandro G. Calvo sobre la obra de David Lynch | Filmin* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=hMQjLI-iTdU>
- Iturregui-Motiloa, V. (2022). David Lynch y la reimaginación del Hollywood clásico. Un viaje en el tiempo por una Carretera perdida llamada Mulholland Drive. *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, 23, 23-42. <https://doi.org/10.7203/eutopias.23.23652>
- McGowan, T. (2007). *The impossible David Lynch*. Columbia University Press.
- Truffaut, F. (2009). *El cine según Hitchcock* (3.ª ed., H. Tobías, Trad.). Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1966)