

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
El teatro de los sueños

Autor/es:
Pintor, Iván

Citar como:
Pintor, I. (2002). El teatro de los sueños. La madriguera. (45):105-105.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42044>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



EL TEATRO DE LOS SUEÑOS

CRÍTICA

Mulholland Drive

David Lynch

EEUU, 2001

Lentamente, una limusina negra se desliza por las colinas de Mulholland Drive y se detiene en uno de sus meandros. El conductor encañona a la elegante mujer (Laura Elena Harring) que ocupa el asiento posterior. Se dispone a disparar cuando otro automóvil, a gran velocidad, se les echa encima. Del amasijo de vidrio y metal sólo surge la mujer. A sus espaldas, los depósitos de gasolina explotan y recortan su silueta, que se pierde entre los arbustos y la oscuridad hasta alcanzar Sunset Boulevard. Aturdida, aprovecha la distracción de una anciana que se dispone a partir de viaje para ocultarse en su apartamento. Cuando la sobrina de la anciana, Betty (Naomi Watts), llega desde Canadá dispuesta a preparar sus primeras pruebas como actriz, encuentra a la intrusa en la ducha. No recuerda su nombre y, tras ver un cartel publicitario de *Gilda* (1946) de Charles Vidor, asegura a Betty que se llama Rita.

A partir de ese momento, y en torno a la búsqueda de la verdadera identidad de Rita, se entrelazan tres tramas: la amorosa historia de amor que la une a Betty, el brusco despertar de esta última a los sórdidos ardidés del negocio cinematográfico en Los Ángeles, y el desmoronamiento de la vida sentimental y profesional del joven cineasta Adam Kesher (Justin Theroux), obligado a aceptar las imposiciones de una pareja de productores mafiosos, los hermanos Castigliane, y a seguir los consejos de un personaje siniestro, el *Cow-boy*. Mediado el metraje, Rita y Betty consuman su amor y dan con una pequeña y misteriosa caja. Ésta no sólo recuerda a sus predecesoras en *Un perro andaluz* (*Un Chien andalou*, 1929) de Luis Buñuel y *Kiss me deadly* (1955) de Robert Aldrich, sino que además marca la cesura a partir de la cual los acontecimientos se trastocan y las identidades se confun-

den en la segunda parte de la película.

David Lynch emplea los códigos del género negro como un escenario al que asir la frágil textura de la pesadilla. En sueños, cualquier sujeto está privado de aquello que le dan el nacimiento y el uso de la palabra: tiempo, fluir temporal. Además, los sueños son, entre ellos, discontinuos, mientras que a la vigilia se le concede el supuesto de la duración continua. Por esa razón, la cadencia fluida que enlaza unas imágenes con otras en los sueños necesita ampararse en la seguridad que proporciona la intriga del *thriller*. Ambos, sueño y género, aparentan ser incompatibles, puesto que el segundo arraiga en el folletín, cuya primera regla es que todas y cada una de las acciones tengan una justificación causal. Lynch utiliza e invierte esa ley, de modo que la irracionalidad onírica pueda aunarse con la segura ilusión de continuidad que proporciona la concatenación de causas y consecuencias.

Las secuencias de la primera parte de la película pertenecen al piloto de la que debía haber sido la serie televisiva *Mulholland Drive*. Paradójicamente, resultan más largas e hilvanadas que las del segundo segmento, en el cual la actriz Naomi Watts encarna a la camarera Diane, y L. E. Harring a Camilla. Del mismo modo que la última de las cintas de vídeo de *Carretera perdida*, la aparición de la pequeña caja da paso a un nuevo ritmo narrativo mucho más sincopado, que puntúa el desamor y la crueldad de Camilla hacia Diane. A la hermosa secuencia que las enlaza en la primera parte, le corresponde en la segunda la imagen traumática de un cadáver cuya disposición recuerda a la instalación *Étant donées* de Marcel Duchamp, y la solitaria y agitada masturbación de

Diane. Su rostro transido se presenta como el espejo dramático de la secuencia de los créditos, en la cual una serie de parejas bailan con trenesi mientras sus semblantes compungidos expresan desazón.

En ese momento de tensión, las ficciones se confunden. Del interior de la caja surgen dos ancianos, miniaturizados, que Betty había encontrado casualmente al llegar a Los Ángeles. Frente a esa epifanía de lo grotesco, una secuencia aislada manifiesta la inquietud callada y espesa de la pesadilla: dos personajes que no vuelven a aparecer, Dan y Herb, se reúnen en la confitería Winky's. Dan revela a Herb que le ha llevado allí para reproducir la situación que lleva dos noches soñando. Del mismo modo que en *El ángel exterminador* (1962) de Buñuel, la suma de una serie de circunstancias puede desafiar el abismo del tiempo, del absurdo o la frontera entre la vigilia y el sueño que se reitera: como había previsto Dan, detrás de la confitería les aguarda un monstruo que recuerda al diabólico *Killer Bob* de *Twin Peaks* (1990). El mecanismo que encierra esa secuencia es el mismo que sustenta la película: sólo cuando la historia llegue al bucle que describe su figura, los personajes podrán recuperar su camino.

Las sociedades primitivas distinguían entre los *pequeños sueños* y los *grandes sueños*, que entroncan con las visiones arquetípicas. El episodio de los ancianos forma parte de los primeros, mientras que la secuencia de Dan y Herb y la configuración general de la película pertenecen a esos *grandes sueños* que la literatura occidental se ha ocupado de perpetuar a través de la mitopoética de Milton, Blake o Spenser. Pero es sobre todo Dante quien ha sabi-



do dar forma a esos *grandes sueños* que se relacionan de forma oblicua con la inteligencia racional y a los que denomina *alta fantasía* en la *Divina comedia*. El rasgo que los define no es la sublimación, sino precisamente lo contrario, la corporeidad. Los círculos del Infierno de Dante, las diferentes láminas de *Jerusalén*, de William Blake, o la caída del Paraíso de Milton son momentos visuales de relatos que no se organizan a partir de la causa, sino de determinadas *figuras espaciales*.

A diferencia de lo que sucede en el cine clásico, la narración de Lynch no se deja guiar por la mecánica del deseo de los personajes, sino que se supedita a un férreo diseño que determina su suerte y afianza la deriva de los sueños. Como

en la obra de Dante, esa figura constituye una *escatología*. Sin embargo, el trasfondo mitopoético, que resulta reconocible en el *Vértigo* (1958) de Hitchcock, se ausenta de la obra de Lynch, cuyo patrón de medida es otro: la alucinación, la memoria, el silencio. Las secuencias, como los recuerdos, son sincrónicas entre sí, y el relato las acomoda a una disposición espacial. Las yuxtapone y se desplaza de una a otra como si estuviesen comunicadas por secretos agujeros en los que *resuena la música de Angelo Badalamenti*. Pero ni siquiera la yuxtaposición, un recurso fundamental de las artes a partir del siglo XIX, desde Seurat hasta Proust, Cortázar o Borges, logra enfriar la historia de amor entre Rita y Betty, tan abrupta y cruel como las que

animan los melodramas de Douglas Sirk.

Rita y Betty, Diane y Camilla no construyen un sueño, como lo harían las protagonistas de *Céline et Julie vont en bateau* (1974) de Rivette, sino que son sus víctimas. La relación entre Rita y Betty en la primera parte de la película es análoga a la que mantienen Elizabeth Vogler y Alma en *Persona* (1966) de Ingmar Bergman; la segunda parte traspasa la máscara de la expresión y se adentra en el territorio donde la tragedia no puede ser representada, porque el sueño ha ocupado su lugar y ha escapado a cualquier contención. "No es más que una grabación, una ilusión", proclama Monsieur Loyal en el cabaret Silencio, mientras la música que brota de un proscenio desnudo hace llorar a Rita y Betty. Una cantante interpreta en español *Crying*, de Roy Orbison, hasta desplomarse. Pero el *playback* de la voz sigue oyéndose en ese escenario felliniano, heredero de las improvisadas tablas sobre las que Ben canta *In dreams* en *Blue velvet* (1986).

El sueño tiende a perpetuarse a sí mismo para evitar que el soñador despierte movido por una emoción demasiado intensa. Ésta es la que hace posible el tránsito entre el letargo y la vigilia, entre los *grandes sueños* y la cadencia prosaica del folletín, entre una identidad y otra. Al hablar de las novelas de Raymond Chandler, el poeta, crítico y dramaturgo W. H. Auden dijo de Los Ángeles que era "the great wrong Place". Frente a la opulencia de sus luces y de su cine, Lynch revela que el misterio anida en la amnesia de una mujer fatal y en el club Silencio. Su desnudo escenario, como la habitación de *Secreto tras la puerta* (*Secret beyond the Door*, 1948) de Fritz Lang, custodia la verdadera tramoya de ese *reino de las sombras* que es el cine. A medida que desaparecen el decorado, los objetos y los actores, quedan sólo el sonido, el espectador, la sombra y el silencio. Entre esos cuatro elementos se cultiva la emoción de los grandes sueños.



Ivan Pintor Iranzo