

Mullholand drive: un peligroso despertar

Comentario sobre *El camino de los sueños*, de David Lynch

Laura Kushner

Contrariamente a los repetidos fracasos de las traducciones al castellano, el título en este caso, sin ser literal, acierta al tocar la esencia misma de la película. Para entenderla habrá que adentrarse sin rodeos en este camino que David Lynch construye para quienes logran soñar aún despiertos.

¿Cómo empieza la película? Recuérdese la primer escena: un camino. La imagen de una ruta difusa, empañada y oscura. Es de noche y se percibe cierta embriaguez, como de sueño. Dentro de un auto va conducida una muchacha. Un breve diálogo con los conductores anónimos provoca la sospecha de algo fatal. Pero lo verdaderamente fatal se anticipa a la fatalidad programada: lo real -desde su carácter trágico- se adelanta a lo simbólico -la amenaza verbal. El accidente automovilístico impone una muerte; no la de la muchacha, que logra salvar su vida. Conturbada por el golpe deambula por las nocturnas calles de la ciudad de Hollywood. Se escabulle entre los jardines y finalmente, tras un arbusto, se queda dormida. Luego despierta y comienza la historia, la que se hace creer verdadera. La muchacha espía a una mujer irse de su casa, secretamente se mete allí, aún confundida, hasta que llega la otra protagonista: Betty. Existen, por lo tanto, dos protagonistas, a las que se considerará más bien como antagonistas en base a dos hipótesis. La primera responde a una perspectiva estética, según la cual una es el espejo invertido de la otra: Betty es rubia y lánguida, mientras que Rita es morecha y fornida. La segunda hipótesis también las ubica en contraposición, pero ahora desde el rol que cada una ocupa. En el inicio es Betty quien conduce la acción, pues impulsa a Rita a dar el siguiente paso en el camino hacia la verdad (conocer su identidad). No obstante, avanzada la película, los roles se invierten: Rita aparece guiando la dirección de la relación amorosa entre ambas, decidiendo hasta cuándo y con quién (primero con Betty, después con el joven director cinematográfico, después...) Según el momento del que se trate, será una o la otra quien lleve las riendas de la decisión y la acción, en tanto que la otra se someterá a la voluntad ajena. Lo interesante es la dinámica intercambiable con que funcionarán estos dos roles antitéticos de actividad y pasividad: la “conductora” y la “conducida”; al punto de suponer a ambas como lo que Freud denomina la

representación del doble.ⁱ Ya se sabe cómo a partir de aquí continúa el desarrollo de la trama: debido a la total amnesia que el impacto produce en Rita, ésta se ve “conducida” por Betty en la búsqueda de su verdadera identidad. Sin embargo, la ingenua Betty no sabe que en este camino se encontrará con su propia identidad, su verdad. Pues la adorable Rita, tal como la mítica Rita Hayworth -en quien se inspira aquella para darse un nombre-, no es más que parte de su sueño. Este dato esencial se revela una vez transcurrida gran parte de la película, precisamente cuando Diane (legítimo nombre de Betty) despierta. Por lo tanto, más de la primer mitad de la historia podría pensarse como la narración de un sueño. La hipótesis que aquí se plantea es que la película cuenta dos historias. Una a la que se denominará historia-fachada, que se corresponde con la primer parte de la película (el sueño), y que cumple la función de velo para la otra historia, la historia real. Ricardo Piglia plantea una tesis sobre el cuento.

Primera tesis: un cuento siempre cuenta dos historias. El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la historia 1 [...] y construye en secreto la historia 2 [...] El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficieⁱⁱ.

En el film de Lynch, y en favor de esta interpretación, aparecen ciertos guiños -como señales luminosas en la oscuridad de la carretera- que alertan en el rumbo a seguir, en tanto van marcando los puntos de cruce de ambas historias, la historia-fachada y la historia real:

1- Una de las primeras escenas muestra a un hombre en una cafetería, que quiere corroborar su sueño en la realidad (va a buscar a la ominosa figura de su sueño, detrás de una pared de la cafetería) y muere -al toparse con ésta- de pánico. Lo real, lo atroz de la realidad, aquello sin sentido e innumerable, mata al personaje. Primer advertencia para el espectador: “detrás de los sueños puede esconderse la peor pesadilla.” 2- El vaquero, personaje casi fantasmagórico (nunca se sabe de dónde sale), cumple la función oracular o profética de advertir al resto de los personajes, precipitándolos en su destino. Recuérdese la escena en que abre la polvorienta puerta del cuarto de Diane para despertarla de su dilatado sueño. De igual modo que con el joven director, cuando le salva el pellejo intentándolo hacer reflexionar sobre su conducta arrebatada y engreída. Segunda advertencia: “cuidado con lo que sueñes, con lo que ambiciones, pues te puede conducir a la muerte”.

Ambas advertencias (la escena del hombre de la cafetería y la del vaquero) no son más que metáforas de lo que Lynch podría estar indicándole alusivamente al espectador: “cuidado con lo que

creas”; más específicamente, “cuidado con lo que creas de esta historia, pues no es más que un sueño”. Con lo cual queda asentada para este film la hipótesis de Piglia. En los intersticios de la primer historia (historia-fachada) se entreteje la segunda (historia real); pero de un modo particular, casi como una inyección de lo real en lo imaginario, como parpadeos incandescentes que rompen la estructura narrativa del film. Son estas escenas irruptivas en la linealidad de la historia de Betty y Rita lo que permite ver que existe una intromisión obscena de lo real en el sueño. Por eso el sueño, en determinado momento, despierta. Una escena bisagra sitúa este pasaje. Es la inmediatamente posterior a la escena del teatro; aquella en que Rita abre una cajita cúbica de color azul eléctrico con una llave misteriosa, portadora de la verdad que no puede pronunciarse. La cámara penetra en el interior de la cajita, un fundido a negro y la cajita cae, de igual modo que cae la fachada, y el sueño culmina. Sale a la luz la crudeza de la verdadera historia, la implícita, la real. Muy escuetamente y con atormentada vergüenza Diane la introduce en la escena de la cena de Mulholland drive. Es su historia, su triste historia de pueblerina venida de Ohio, con un inmenso y peligroso sueño bajo el brazo: el estrellato; sin imaginar que ese sueño se vería estrellado al final del camino. En una audición conoce a la morocha (cuyo nombre verdadero es Camila), quien compete con ella y le gana, obteniendo el papel protagónico tan codiciado. A partir de allí, Camila la ayudará a conseguir algún papelucho secundario en sus películas, convirtiéndose al mismo tiempo en su amante y Diane en su deudora (por los dones recibidos: el amor, el dinero). Camila ocupará desde ese momento el lugar de la “conductora”, quedando Diane en el lugar de la “conducida”. La relación amorosa marcha sobre ruedas, alimentada por este sueño hollywoodense. Hasta que la aparición del joven director cinematográfico –que roba el corazón de Camila- produce un desvío. Este acontecimiento, molesto al comienzo, se torna intolerable para Diane, quien decide poner fin a la traición. ¿En qué momento lo decide? ¿En qué lugar? Ni más ni menos que en Mulholland drive. Es allí, en la casa del joven director, la cena durante la cual se anunciará el casamiento (que el espectador debe deducir pues ni siquiera llega a ser pronunciado) entre él y Camila; durante la cual también se anuncia (sólo leyéndolo del rostro de Diane) la fatalidad que aguarda a Camila, dado que en ese preciso momento es que la rubia urde su venganza. Con un fajote de dólares (robados a la tía que la hospeda en Hollywood) manda a matarla. En una cafetería pacta con el asesino la señal que confirmará la consumación del acto. Éste le muestra la llave azul y agrega: “cuando todo esté listo encontrarás esta llave en el lugar que ya sabes”. Pasan tres días durante los cuales Diane duerme (¿para no ver, ni oír, ni saber sobre la muerte? O tal vez Diane duerme para que toda la película pueda existir); ínterin en que se adivina la muerte de Camila. Se entiende ahora que Mulholland drive no sólo es la morada del joven director, sino aquel destino fatal en que las ilusiones

tocan su fin. Asimismo, la cena en Mulholland drive es la clave a partir de la cual Lynch arma el sueño de Diane. Todos los personajes que allí aparecen serán restos diurnos con los que confecciona la historia onírica. “Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas. Los elementos esenciales de un cuento tienen doble función y son usados de manera diferente en cada una de las dos historias.”ⁱⁱⁱ. Por citar sólo un ejemplo, la irritante madre del joven director es, en el sueño, la dueña de la residencia en que se hospedan Betty y Rita. Condensación y desplazamiento. En 1900 Freud explica “el camino de los sueños”, vale decir, cómo se produce el camino de formación del sueño. Cita, de acuerdo con Hildebrandt: “En todo lo que el sueño ofrece, toma el material para ello de la realidad y de la vida mental que se despliega en esa realidad.”^{iv}. Luego:

Del trabajo de vigilia, entonces, quedan pendientes restos diurnos de los que no se sustrajo por entero la investidura energética [...] En el curso del día, o al producirse el estado del dormir, el deseo inconsciente se facilitó el camino hacia los restos diurnos y ejecutó su transferencia sobre ellos [...] Ahora él querría penetrar en la conciencia siguiendo los caminos normales de los procesos de pensamiento, vale decir, a través del Prcc [...] Pero choca con la censura que todavía subsiste y a cuya influencia queda entonces sometido. Aquí adopta la desfiguración que ya se había iniciado por la transferencia a lo reciente.^v

El deseo de Diane se ve realizado -desfiguración mediante- en el sueño de la primera parte: ella (Betty) logra un protagónico, y el amor de Camila (Rita). Ahora es preciso hacer mención del contexto en que se desarrolla la historia: Hollywood, la hoguera de las vanidades, fábrica de imposturas, artificios y montajes, donde nada es lo que parece, donde todo se produce. La crítica a este estilo de vida, a la ingenua superficialidad del personaje de Diane-Betty (“Pensaba que ser una buena actriz no tenía que ver con ser una estrella. Pero tal vez sí tenga que ver...”), y a la peligrosa frivolidad de ciertos “sueños”, se resume en la escena del teatro. La imagen previa muestra a Rita hablando entre sueños; algo la despierta en un impulso por ir al teatro (casi como un anticipo del inminente despertar de Diane). En el teatro se presenta un personaje caricaturesco denunciando que no hay banda tocando, que todo sonido (por más real y palpable que parezca) es una ilusión. El clímax se halla cuando ambas jóvenes, totalmente engañadas por el simulacro, ven caer en pleno escenario a la actriz que cantaba, mientras el playback sigue sonando. La estremecida voz de Rebekah del Río, que conmueve hasta las lágrimas, resulta ser pura ilusión. Termina la función. Tal cual ocurre en la estructura misma de la película: cae la historia-fachada, despierta el sueño. La cajita se abre, fondo negro, abismal. Y la peligrosa historia de Diane y Camila se devela. La pregunta final que resta es ¿hacia dónde se conducen mutuamente estas dos mujeres? Si lo entendemos desde la

perspectiva aquí planteada, será hacia la inevitable verdad que se esconde detrás del camino de los sueños.

ⁱ “El salto de procesos anímicos de una de estas personas a la otra [...] de suerte que una es coposeedora del saber, el sentir y el vivenciar de la otra; la identificación con otra persona hasta el punto de equivocarse sobre el propio yo o situar el yo ajeno en el lugar del propio.” Freud, Sigmund. “Lo ominoso” (1919) en Obras Completas. Tomo XVII. Amorrortu editores, p. 234.

ⁱⁱ Piglia, Ricardo. “Tesis sobre el cuento” en Formas breves (1999). Temas Grupo Editorial. PP. 92-93.

ⁱⁱⁱ Piglia, Ricardo, ob. cit., p. 93.

^{iv} Freud, Sigmund. “La interpretación de los sueños” (1900) en Obras Completas. Tomo IV. Amorrortu editores, p.37

^v *Ibíd.*, Tomo V, p. 565.