

su cuerpo al toro –la pulsión, lo real mismo, la muerte– antes de lo cual reza, Lydia cederá al dictado funesto de su pasión sin que ninguna palabra la sustente, sin que siquiera el filo de una espada la separe del polvo. Sólo podrá entregarse entonces –embestida, arrollada, atravesada– enteramente.

Lo que Benigno pretende con su sacrificio –que, contrariamente a Lydia, describe y comunica a Marco– será en cambio escapar a su prisión. No tanto al encierro en el penal como al confinamiento en la soledad de su propia desesperación.

Benigno culmina entonces su labor de construcción de un sitio para Alicia, aunque no sea él quien haya de habitarlo, o precisamente por eso. Un espacio interior que ha debido preservar de la intrusión de todas las mujeres, vaciar previamente, para que otra mujer pueda ocuparlo. Una nueva mujer cuyo cuerpo sea posible conmovier por la palabra. A la que resucitará Benigno –sin que él llegue a saberlo–, para que algún día pueda encontrarse con Marco. Mujer finalmente –para ambos– a la que sólo acceden por la mediación del otro.

Es lo que puede hacer de Benigno, al mismo tiempo, el verdadero sanador de

Alicia; ya que serán su obcecación en la palabra, su fe, su amor por ella los remedios que obrarán el milagro. Milagro, decimos, siguiendo a Benigno, puesto que se trata no tanto de sanar o rescatar un alma como de volver a fundarla. Traspasar, marcar un cuerpo sumergido en la inconsciencia con la palabra capaz de nombrarlo, para arrastrar después hasta la superficie al sujeto enredado en la trama de un relato.

Una fe en el poder simbólico de la palabra que la ciencia, que no tiene forma ni de justificar ni de entender, sólo podrá calificar de mera opción por la locura. Ya que tanto el discurso de la ciencia médica como psiquiátrica, con su concepto exclusivamente mecánico del cuerpo –el Tálamo de Alicia se encuentra desconectado en sus principales vías de la corteza cerebral–, insiste en ignorar del psiquismo humano lo esencial, la necesidad de un anclaje de la subjetividad, de un lugar propio en el interior de la casa común que es el lenguaje. La existencia de un Sujeto ligado al nombre, de lo que se desprende que otro ser debe nombrarle, como Jesús a Lázaro, convocándole a la existencia. ¿No era esto el amor sagrado?

## **Mulholland Drive, de David Lynch**

LUISA MORENO

### ***Mulholland Drive* (David Lynch, 2001)**

Cuando una película de David Lynch comienza con algo aparentemente amable como alguien bailando o alguien sonriendo (el comienzo de *Terciopelo Azul* es paradigmático), hay que temerse lo peor. Y viceversa: si alguien rompe la cabeza a alguien en la primera escena, quizá pueda existir la esperanza de un final feliz (el final de *Corazón Salvaje* así lo muestra).

Lynch ha concebido numerosas formas de representación para lo siniestro, contando con la capacidad de crear caminos y

vericuetos por los que adentrarse; pero tiene también las claves de lo sublime (*Una historia verdadera* es la prueba) y precisamente este saber nos hace tomarnos más en serio sus relatos del lado oscuro.

Sin ánimo de establecer categorías cinematográficas que reduzcan los múltiples registros que puede contener una película, sí parece necesario enmarcar de inmediato a *Mulholland Drive* en el género de terror, o, si existiera, en el género onírico de la pesadilla. Más allá del gore, el susto, o las consecuencias de vivir una adolescencia incauta, o demasiado cauta, lo terrorífico de esta película se intuye desde ese baile juvenil

mezclado con sonrisas expectantes marcadas por un ritmo acompasado, que inquieta, no sólo por ser bailable. Después, ese ritmo se quiebra con el recorrido excesivamente lento de la solitaria limusina que más que circular parece arrastrarse por una carretera sólo iluminada por unos faros opacos y el lejano horizonte luminoso de Hollywood. Se arrastra al encuentro de la velocidad de otro coche con el cual va a colisionar. Aún no vemos a los ocupantes de la limusina, pero sí a los jóvenes que gritan de júbilo en el descapotable que se desintegrará contra la limusina en un extraño salto de eje. Los mismos jóvenes que podrían haber bailado esa música acompasada del comienzo.

Betty llega a Hollywood con una sonrisa crónica y su juego de maletas azul celeste. En el avión ha conocido a una pareja encantadora de ancianos con crónicas sonrisas que le desean lo mejor en su aventura californiana. Por un momento, Betty pierde la sonrisa cuando cree haber perdido sus maletas, pero la recupera de inmediato al ver que un taxista ya se ha encargado de ellas, y de ella también. Todo es perfecto; todo está bajo control. En otro taxi, las sonrisas de los ancianos encantadores se marcan tanto como es necesario para que la inquietud se apodere definitivamente del expectante, el espectador, que sentado y despistado en la butaca no sabe qué esperar ante tanto esperpento.

A partir de este momento no hay más remedio que abandonarse a la pesadilla y construir el collage con los distintos retazos de inquietud que se nos irán dando en dosis respetables; retazos que podrían ser películas enteras y con los que muchos realizadores soñarían poder jugar. Ideas entre el horror, el humor y el rubor, que dan de sí todo lo que el clima construido por David Lynch permite. Un clima con frío y calor, con ruido y silencio, con cercanía y distancia, con prisa y lentitud, con sonrisa y grito.

Como es de esperar, el grito que el expectante ahoga en la oscuridad de su butaca ha de manifestarse en algún momento en la pantalla; lo hace por fin cuando Betty y los encantadores ancianos

se reencuentran. Betty perdió su sonrisa hace tiempo pero ellos no sólo las conservan, sino que se han tornado en carcajadas. Ante esto, Betty grita de pánico. Un pánico absolutamente insoportable...

Pocas veces nos encontraremos un relato donde se nos muestre tan radicalmente el camino de lo imaginario a lo real. David Lynch afirma en algunas entrevistas que "el argumento de *Mulholland Drive* es extremadamente lineal". Quizá esto parezca sólo una excentricidad dicha por un excéntrico sobre una de sus excentricidades, pero a poco que se deje reposar la película (en caliente es imposible articular ningún discurso más allá de la conmoción y el interrogante), la afirmación del realizador cobra cierto sentido. Ocurre de una manera similar con la interpretación de los sueños (y pesadillas). Aquello que parecía en mi sueño un relato caótico, propio de un demente, comienzo a asimilarlo para oír sus ecos; me interesa, porque ese caos es mío, y el demente sería yo.

A *Mulholland Drive* hay que dejarla reposar. Más allá del interrogante y el desvarío está la esencia de ese viaje de lo imaginario a lo real por el que Lynch nos lleva de la mano, sin soltarnos, mientras nos muestra el precipicio, el vértigo, permitiéndonos que nos agarremos a todas y cada una de las imágenes que conforman una atmósfera densa, saturada, por la que nos movemos sin entender, y aún así asimilamos. ¿No ocurre así en la vida?

De una película de Lynch no sacaremos manera ordenada de contar. Tampoco de un sueño. Pero sí hallaremos huecos y maneras de focalizar rincones fuera del discurso que reconoceremos como reconocemos las acciones y las caras de los protagonistas de las "películas" que visualizamos cada noche en la oscuridad de nuestros inconscientes.

El horror de *Mulholland Drive* radica en la posibilidad de representación de sensaciones que flotan allí, en las oscuridades del aquí.

Pero que quepa esta posibilidad lo sabemos desde que vimos a aquel amable bombero saludando a cámara lenta al ritmo de la canción de Boby Vinton.