

Camino sin retorno

(un viaje de la Ciudad Esmeralda a Mullholand Drive)

Gabriel Villota Toyos

*Somewhere over the rainbow
Way up high
There's a land that I heard of
Once in a lullaby*

*Somewhere over the rainbow
Skies are blue
And the dreams that you dare to dream
Really do come true*

(“Over the Rainbow”, Arlen-Harburg)

Más allá del Arco iris

Así cantaba Judy Garland, en su papel de Dorothy en “The Wizard of Oz” (Victor Fleming, 1939) poco antes de que fuera enviada dentro de su propia casa por el tornado de una descomunal tormenta hasta un fantástico mundo de luz y color. Como si a través de su formulación en la canción “Over the Rainbow” el propio deseo de conocer algo más allá de la grisura de su vida campesina fuera capaz de generar performativamente la posibilidad misma, el tornado se aparece frente a la granja como un verdadero túnel que comunica dos mundos antagónicos: en primer lugar, el pobre mundo campesino de Kansas que consideraríamos como “real”, y que se nos presenta más bien como un mundo duro, de apariencia casi neorrealista, caracterizado por una ambientación rural en blanco y negro próxima al Steinbeck de “The Grapes of Wrath” (John Ford, 1940), un mundo aún a la espera de los efectos positivos del *New Deal* roosveltiano, tras la gran depresión de los años 30; y en segundo lugar, al otro extremo de la cola del tornado, un mundo de color y fantasía en el que todo parece posible, y que espera al otro al otro lado de la puerta de la casa de Dorothy, cuando esta atemorizada la abre, lentamente, y descubre frente a sí el camino de baldosas amarillo que la llevará hasta la Ciudad Esmeralda. Una vez que Dorothy se adentre en este mundo poblado por seres fantásticos, malvados algunas veces, pero bondadosos y entrañables las más, serán estos quienes le ayudarán a resolver su tarea y, en consecuencia, y siguiendo la lógica estructural de los cuentos que ya desvelara Vladimir Propp, le posibilitarán obtener como recompensa el regreso a su hogar, donde el orden resultará restablecido (“*There is no place like Home*”, dice el encantamiento de la Bruja del Norte que la devolverá a casa, y será también la última frase que Dorothy repita antes del fundido a negro final).

Agujeros negros, vasos comunicantes

Ese tornado que abre y cierra este viaje podría ser en cierto sentido una buena representación metafórica de una las principales figuras retóricas del cine, el fundido a negro, cuyo valor fundamental consiste precisamente en ser la bisagra que abre y cierra el paso de unos mundos a otros, y de unos tiempos a otros también.

¿Y es qué, que otra cosa son sino los agujeros negros de “Mulholland Drive”, los agujeros negros que trufan las películas de Lynch? Puede que, en un plano metafórico, y como sucede a escala astrofísica, esos agujeros negros no sean sino condensaciones extremadamente densas de energía, que ni tan siquiera dejan pasar la luz: y, como en aquellos agujeros negros que suceden a la desaparición de una estrella, puede también que el vector espacio/tiempo mediante el cual creemos entender nuestra realidad cotidiana se vea aquí quebrado y vuelto del revés, de modo que a través del mismo pasemos de una realidad a otra como si fuera un túnel del tiempo, un tornado o el espejo de Alicia.

Ya en “Blue Velvet” (David Lynch, 1986) había agujeros negros que nos trasladaban de un mundo a otro: y, como sucedía en “The Wizard of Oz”, el viaje nos llevaba de ese mundo constituido por lo que llamamos “normalidad” a ese otro mundo formado por lo desconocido, y en esa medida siniestro, oscuro (el *Unheimlich* freudiano), que espera al otro lado del túnel.

La diferencia es que en manos de Lynch el mundo “normal” se nos aparece como un mundo rosa, sumamente artificial y edulcorado, más propio de Disneylandia que de lo que pueda conocerse como “realidad”, mientras que según vimos en la película de Victor Fleming la normalidad era representada en tonos más grises, en un contrastado blanco y negro, de hecho.

De esta aparente contradicción entre ambos filmes podríamos colegir que, contextualmente, y una vez pasada la segunda guerra mundial, el éxito económico sucedido a partir de la década de los cincuenta/sesenta (representado por una “época dorada” congelada en el tiempo, y tan bien retratada en su estatismo en esos frescos suburbanos escenificados por Lynch, o en la misma secuencia inicial de “Mulholland Drive”, que nos muestra esos planos de baile swing en *chroma key*) hubiera provocado que las tornas cambiaran definitivamente: ayudados por el efecto pedagógico resultado de la implantación masiva del televisor y la política del espectáculo (Debord: 1967), habríamos así acabado viviendo en la fantasía de pensar que los colores *pop* propios de Disneylandia acaban constituyendo nuestra realidad más inmediata, frente a la que la “oscuridad” reinante “al otro lado” no sería, en contraposición, sino una mala pesadilla.

Viajes, agujeros, fundidos a negro

Cualquier orificio puede ser bueno en el reino de Lynch para adentrarnos en ese viaje: el pabellón auricular de una oreja cortada, o la caja azul vacía que abre una llave misteriosa. Pero en todo caso (y esta es la gran diferencia con una película como “The Wizard of Oz”, perteneciente todavía a una supuesta “Edad de la Inocencia”) tenemos siempre la sensación de que se trata de un viaje sin retorno: por mucho que los planos finales de “Blue Velvet” nos remitan de nuevo al idílico marco familiar suburbial, y aunque el que el sol vuelva a hacer brillar con fuerza los colores intensos de los tulipanes del parterre, sabemos que una vez hemos conocido el lado oscuro ya no hay posible vuelta atrás.

En “Mulholland Drive” esto ni llega a plantearse: una vez metida nuestra cabeza en el agujero negro el camino va siempre hacia delante (como en el arranque de “Lost Highway” [Lynch, 1997]: otra declaración de principios), aunque paradójicamente el relato parezca a veces llevarnos hacia atrás, como en un suerte de pseudo *flashback* que nos remite a otro universo paralelo, y en el que otra realidad es construida con los mismos mimbres. Al contrario que sucedía en “El mago de Oz”, donde como veíamos la pequeña Dorothy reencontraba en el camino de baldosas amarillo el regreso a su casa familiar, Betty (Naomi Watts) nunca volverá a ser en “Mulholland Drive” la inocente joven que aterrizara algún día en el aeropuerto de Los Angeles procedente de su Ontario natal.

Y es que, más allá del pesadillesco y delirante argumento lyncheano, podemos enfrentarnos a esta película con una lectura en clave metalingüística, de tal modo que la contraposición “Los Angeles-Resto del Mundo” (entendiendo por mundo, claro está, el universo norteamericano, siempre ellos tan aparentemente autosuficientes) nos remite también a una contraposición genérica “Hollywood-Resto del Mundo”, esto es, “Realidad del Cine-Realidad Histórica”, como entidades separadas, unidas por esos vasos comunicantes que conforman los agujeros negros citados, pero que se comportan cada vez más como compartimentos estancos entre los que el aire no circula, lo que será aún más palpable en la reciente “Inland Empire” (David Lynch, 2006).

No es Lynch el único que ha enfrentado en su cine ambas realidades; desde el clásico “Sunset Boulevard” (Billy Wilder, 1950), hasta los posmodernos acercamientos *queer* al tema de un Bruce La Bruce en “Super 8 1/2” (La Bruce, 1993), son muchos los metros de celuloide filmados con esa intención. Pero hay algo en la manera de hacerlo de Lynch, especialmente en sus últimas películas, que podríamos calificar de programático. Como si fuera el niño expulsado de la clase por mal comportamiento y que ahora pasara el día conspirando: sopesando las posibilidades de saltar por encima de la valla fuera de la que ha quedado para estudiar cómo mejor pegar fuego a lo que, sólo físicamente, quedó para él atrás.

Ya “Straight Story” (Lynch, 1999) reveló que, oculto tras su ortodoxo acabado se escondía, paradójicamente, todo un ejercicio de provocación rebelde: como si con ello quisiera decir al mundo del cine, a Hollywood, a la Academia misma “bien, decís que no sé contar historias: pues mirad cómo puedo hacerlo, cómo puedo contar la ‘historia correcta’, con su perfecta estructura de introducción-nudo-desenlace, y si no lo hago más a menudo, si no lo haré a partir de ahora nunca más, es por una única y sola razón: porque no me da la gana”.

Algo de esto hay también en la extraña deriva diegética de la historia de “Mulholland Drive”, cuando, tras casi hora y media de perfecta filmación de una historia clásica donde las haya, inspirada en la atmósfera del clásico cine negro, el agujero negro de la caja azul nos saque de allí violentamente para llevarnos fuera del cine, a algún extraño y oscuro callejón en el que los tranquilizadores trucos del sentido ya han dejado de valerlos.

“Del material del que están hechos los sueños”

A diferencia de lo que sucedía en “The Wizard of Oz”, y también en “Blue Velvet”, el lado oscuro y el lado luminoso de la realidad no están ya para Lynch tan claramente escindidos: e incluso en “Mulholland Drive” deja ya de ser posible discernir de qué lado nos encontramos en cada momento, puesto que el efecto de lo siniestro palpita tras cada puerta, cada cortina. Es lo que creíamos antes “normal” lo que se ha

tornado insoportablemente amenazante, y hemos perdido por tanto el camino de regreso a un “hogar” donde pudiéramos sentirnos seguros. No hay baldosas amarillas en Mulholland Drive para encontrar el camino de vuelta, ni es posible imaginar la tranquilizadora sintonía de la emisora de radio local en Lambertone, porque ya no tenemos a donde volver, y hemos quedado expuestos a la más absoluta de las intemperies.

Y el único fuera de campo posible de todo esto, parece decirnos Lynch, es el de la irrealidad más absoluta que fabrican las factorías hollywoodienses: no hay nada, finalmente, más allá del arco iris, y esos sueños que allí “se hacen realidad” son del mismo material del que están hechas las nubes de algodón azucarado en las ferias.