

vueltas en un cubo

Nota: se parte de una división en dos pequeños segmentos, al comienzo, y otros dos grandes bloques.

1

Es el «sueño» el que abre, el sueño como idea y como primer pilar sobre el que se sostiene todo el conjunto. A pesar de referirse a un sueño concreto, hay una sensación que se proyecta en mayor medida hacia el «sueño» y la persona que sueña. Presenta, además, dos vertientes que se le presuponen: irrealidad y aspiración de realizarla. Este segmento inicial subraya su propio onirismo -de ahí, inmaterialidad y lejanía-, condición que Betty aspirará a transformar en real.

Naomi asalta su propio sueño y lo *vive* en su interior. Está fantasmalmente acompañada por los cómplices que hace al llegar a Los Ángeles, los ancianos que desean cumpla su sueño. Éstos pasan a formar parte del sueño conociendo el paso, sabiendo del antes y después de Naomi, no como las masas que la aclamarán. Son un nexo con la normalidad y el pasado, un recordatorio. Sólo Naomi, sin embargo, puede mantenerse firme; la pareja de ancianos le hace perder presencia, ensombrece. El conjunto pierde vitalidad y se distorsiona, su inserción en la magia rompe la armonía; cierta borrosidad como elemento perturbador.

El sueño de Naomi recupera el musical del Hollywood clásico: lujo y alegría; son los años de mayor esplendor los que iluminan a la aspirante. Hay una mujer que se aproxima hasta un primer plano de la imagen durante el sueño, joven tía Ruth, actriz: la tía Ruth es el modelo a seguir, el referente y el contacto que garantiza que el sueño es posible. Tira de Betty hacia su sueño en Los Ángeles.

Betty contagia el primer gran bloque del film de esta cualidad resplandeciente de la maravilla. Sin embargo, la intensidad inicial se va perdiendo según el final de éste se aproxima, según se va haciendo más sórdido. El cielo pierde claridad; las palmeras, identificadas con el emblemático letrero de Hollywood, no lucen con la misma fuerza. Rita transporta consigo, en oposición, lo tenebroso, y se ve envuelta en el reflejo de ramas enredadas y desnudas. Con todo, el bloque responde, de forma primordial, al empuje pueril del soñador más inocente, convirtiendo los hechos -la investigación amateur- en un juego. Pero la pesadilla se introduce al final de esta parte con su culminación en forma de muerte (Diane) y la oscuridad se hace dueña. El sueño se torna pesadilla, pero en este primer bloque ese punto de vista piadoso reblandece e infantiliza los resultados.



2

Hay un segmento opuesto, idea de pesadilla. «Sueño» y «pesadilla» completan la base, coordenadas inestables en las que se establece la película. Son fragmentos de gran independencia y lejanos por su carácter evocador, a caballo entre lo material y lo

imaginario, lo mágico y lo terrorífico. Se trata de avisos, aunque también se adelantan caras y lugares. La pesadilla se inserta entre dos momentos: sucia como la putrefacta Diane, Laura Elena se echa a dormir y Laura Elena sigue durmiendo, ocasión de la que nunca despierta claramente.

En Winkie's, el paciente comienza a vivir su propia pesadilla cuando se vuelve y su especialista se encuentra en el lugar en que debe -Diane vive el mismo caso cuando comienza a participar en la suya propia al ocupar el lugar de Camilla-. Se anticipa una injerencia del fantaseo onírico sobre el mundo físico (con resultados *reales* en extraños momentos de coexistencia): el monstruoso mendigo que convierte la pesadilla en tal acaba con la vida de quien lo imagina. Es ese ser extraño el que colma la pesadilla de Diane trayendo un elemento del sueño para alcanzar el final que, ya se había avisado, no es otro que la muerte. Los ancianos, cuya sola aterradora presencia es suficiente también para destruir la vida del que los concibe/*experimenta*, suponen una igualación entre sueño (roto) y pesadilla: un componente del sueño (su elemento distorsionador) puede ser empleado para articular la pesadilla; se difumina la línea divisoria y se subraya su cercanía en tanto construcciones evocadoras, ambas con poder sobre la realidad.

El sueño de Diane se enquistaba (por incompleto) y reestablece como pesadilla; mantiene su esencia mágica pero se recubre del valor de su reverso, se apropia de los poderes de su reverso. Todos los ámbitos se entremezclan tras la culminación de la pesadilla, cuando la sombra de la figura terrorífica se funde en la misma imagen con la estética del sueño, sus participantes doradas y su ciudad-escenario.



3

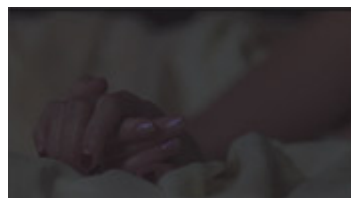
En la disyuntiva sueño-pesadilla, Laura Elena escoge la mundanalidad de la pesadilla cuando se sumerge en el bosque; la ciudad que alberga la posibilidad de alcanzar el sueño permanece en un espacio superior y, por otro lado, inalcanzable.

Así, Laura Elena se convierte en Rita. Desnuda física e identitariamente, adopta un nombre extraído de un sueño realizado, el de una estrella, pero no de su vertiente ficticia (Gilda), sino de su inmediata realidad (no por ello menos construido). Este primer paso introduce a Rita en la ilusión borrosa de la vivencia del sueño, a través del espejo-Hayworth.

Rita dispone de un vacío al que poner remedio. Betty trata de ayudarla en la tarea de recuperar su pasado, pero, sin embargo, se produce un proceso de igualación entre ambas mujeres, que escoge el contacto físico como medio. Caricias y roces de manos estrechan la relación entre Betty y Rita, hasta el punto de que, cuando acuden a casa de Diane, sus pasos guardan un compás perfecto. Allí conocen la pesadilla, que causa un gran impacto en Rita, que abandona la casa y gesticula su dolor. Se produce entonces una especie de superposición de instantes del mismo plano, una indefinición material del orden del tiempo que remite a la indefinición de los propios personajes, desdibujadas sus personalidades en el proceso igualatorio. Rita, que se sospecha culpable de asesinato, quiere camuflarse, para lo que se corta el pelo y se coloca una peluca rubia, de tono prácticamente igual al del pelo de Betty; entonces Rita, acosada por el miedo, busca cobijo en la relación que con la irrealidad mantiene el soñador. La

igualación se consuma definitivamente esa misma noche, al acostarse juntas. Tras el acto sexual, sus manos se unen una vez más.

Las luces que caracterizaron el accidente de coche inicial reaparecen después, antes de acudir al club Silencio. Se establecen entonces en el bloque de Rita como marco que deja fuera la visita al extraño local (episodio de salida del bloque), pero que anticipa o apunta hacia un cierto regreso a ellas, al accidente. Rita, inconscientemente, se adelanta al decir “silencio”, pero, como esas luces en la noche, prevé una clausura.



4

El último bloque de la cinta adopta opciones opuestas a las del que le precede. Diane es ahora capaz de hacer avanzar el film por sí sola, aunque sea en función de su dependencia de Camilla. La experiencia que vive es de separación, aunque existe una coincidencia, no obstante, en el vehículo de ésta: el sexo. Colocado ahora al principio - ya no como refrendo- el sexo repele a las mujeres entre sí. Más tarde, encona incluso las posiciones entre ambas, dadas las relaciones de Laura Elena-Camilla con Adam. El alejamiento entre Diane y Camilla se traslada de lo privado a lo público, desde el sofá de casa de Diane hasta el plató donde Camilla y Adam inician su relación (o viceversa).

Una discusión entre ambas lleva a Diane a la violenta masturbación, intento de reivindicación de su posibilidad de independencia frente a la soledad (ausencia de sexo) derivada de su distanciamiento de Laura Elena. La formalización de la pesadilla, de la inestabilidad del sueño ya anunciada en el primer segmento onírico (borrosidad), se une ahora a esa crispación solitaria; su capacidad destructora se liga al deseo de venganza. Con todo, encerrada en sí misma, Diane no puede dejar atrás a Camilla, y acude a su llamada (ahora sí coge el teléfono). La confesión que Diane realiza en la fiesta de Adam está también precedida por esa bruma. Entonces, Diane se atribuye el sueño inicial al recordar a su tía actriz, estrella en el musical en la que ella, como promesa del baile, se veía reflejada. El sueño incumplido se convierte en su amargura cotidiana, potenciada por el amor que siente hacia la persona que directamente impide su realización. Bajo aquella bruma surge esa revelación de rencor y soledad, amplificados entonces por las humillaciones a las que la someten Camilla y Adam, que anuncian su ¿matrimonio?, y que la mueven, en último término, a citarse con el asesino.

Al acordar el crimen, visiblemente deteriorada, Diane observa al paciente en el preciso lugar que su especialista ocupó para dar pie a la reproducción *real* de la pesadilla —él sabía y sabe (sabemos) qué sucederá—. Así, al final del bloque Diane vuelve a experimentar una introducción en la pesadilla, que remite a la que, dando paso al flashback, abría el mismo (sin tratarse del mismo recorrido hacia la pesadilla, es transportada al tiempo en que vivió el anterior paso, tiempo que rompió el propio flashback). Estando reproducidos los tránsitos a la pesadilla en los márgenes del segmento, ésta engloba, como marco pregnante, todo lo que entre ambos se desarrolla (el flashback). Cuando el primero de ellos reincidía sobre la distancia entre el soñador y lo soñado, este último se refiere a una amenaza. Surge, inevitablemente, una equiparación entre los “monstruos” que protagonizan cada uno: a diferencia de para el enfermo, para Diane el monstruo que se esconde tras la esquina/sofá es Camilla, la

figura que habita sus malos sueños; el mendigo aparece en el segundo caso tras un paseo anónimo hasta su escondrijo, en una inserción que a Diane le es extraña. Pero ambos monstruos se unen para acabar con Diane: el sentimiento de culpa por matar a Camilla (razón –la mujer- de su tortura en vida y muerte) acosa y reduce a Diane psicológicamente, mientras que el mendigo la hace morir físicamente. La puerta que abre la llave del asesinato deja salir a la pesadilla, y su criatura actúa, como sobre el enfermo también indirectamente, a través de un elemento de ese sueño no realizado ofreciendo el único final de que dispone: la muerte.

Su vecina se acerca para recoger algunas de sus cosas. Unos detectives han preguntado por ella. Diane lleva semanas sin dar señales de vida; no son ya días: hay un avance. El trabajo ya está hecho. Acude a la cocina para hacer café y allí alucina, descompuesta, a una Camilla aún viva, y luego se ve a sí misma frente a la cafetera, cual si estuviese frente a la caja de la cafetería, comenzando a vivir su propia pesadilla. Diane no puede soportar haber mandado matar a Camilla. La pesadilla le persigue en vida y le empuja al suicidio. Como sucede con el joven paciente, la materia de los sueños no mata directamente, sino que, a través del horror que produce, conduce a la muerte. Hay, en todo ello, una sensación de eterno retorno.



5

El bloque de Diane se precipita sobre el de Rita. El asesinato de Camilla iba a producirse como reproducción de la situación que Camilla ideó para dar a Diane una última sorpresa en la fiesta de Adam. Diane encarga la sarcástica venganza sobre su ex-pareja, que libra la situación en un afortunado accidente. La confianza del asesino en la ejecución del crimen, delegado en otros, le lleva a notificar equivocadamente a Diane la muerte de Camilla, lo que la consume hasta abocarla al suicidio. El asesino debe entonces buscar a Camilla (Rita) y cerrar cabos sueltos como el de Ed, implicado en el “irreal” –dice- accidente¹. La policía, mientras tanto, trata de localizar a Camilla, y también a Diane, que parece haber desaparecido. Pero Diane no ha huido, sino que está muerta: Rita-Camilla y Betty la encuentran. En otro momento, su vecina, que ya había intentado antes en la película localizar a una Diane que se descubre muerta, llama a la puerta y Diane abre, para después volver a la cama y *reanudar* su muerte (entre tanto permanece el largo flashback).

La resurrección de Diane podría ser tan real o fantástica (aunque hace pie en el contacto con la vecina) como la supervivencia de Camilla. Si Diane recibe notificación de la muerte de Camilla, ésta (como Rita) también descubre una llave que le lleva hasta la revelación de la muerte de la otra, a lo que sigue en ambos casos poco después una solución extraída del cubo azul. Tal y como Diane abandona la cama después de muerta –se producen idénticos acercamientos a estas camas-, Rita duerme y se levanta para vivir todo su segmento, tras el accidente. En su sueño, su *dormir*, se intercala la pesadilla.

¹ Reunido con Ed, luce un ojo azul y otro castaño, como si la llave se hubiese llevado consigo el color del otro ojo.

El camino a la venganza que recoge el segmento de Diane, al erguirse como causa, antecede lógicamente a la situación de Rita. Sin embargo, la historia de Adam, que cruza ambos bloques, sigue un orden cronológico que se certifica en la fiesta: “*Así que yo me quedé con la piscina... y ella se quedó con el que la limpia.*” Adam no distingue entre L.E. Harring y Melissa George; él se enamora de Camilla. El desmembramiento del rol de Camilla en dos actrices que no coinciden hasta el final se repara a través de una nueva igualación vía contacto físico cuando ambas se besan (a la que sigue su certificado fotográfico). La presencia de Camilla en el segmento de Rita cuestiona nuevamente la existencia real de ésta; Betty, así, puede abandonar un rodaje en el que Camilla participa (y en el que el director Adam parece reconocerla premonitoriamente) para encontrarse con Rita y descubrir más tarde el cadáver de Diane.

Naomi garantiza la identidad entre Betty y Diane, que ésta reafirma en la fiesta, al desvelar su procedencia. Betty realiza la carrera de ascenso hasta el cine gracias al apoyo de su tía, como Diane; ambas comparten el mismo sueño (y *coinciden* con los mismos ancianos). Es el suyo el proceso que igualmente llevaría a cabo Camilla -que termina haciéndose con los papeles que Diane (o ya Betty en la película de Bob, para la que deslumbra en el casting) querría realizar²-, una etapa previa al estrellato que define su carácter común en el proceso de igualación entre Betty y Rita; Camilla-Rita se identifica inevitablemente con ésta. En tanto, tras el accidente, Betty cubre (junto con Rita, aunque se fundan en una -o incluso Rita anule a Betty-) un tiempo pasado que desaparece sin dejar rastro cuando la tía vuelve a la casa, como un recuerdo o imaginación, nueva muestra de irrealidad como la que Ed señala, razón por la que Rita pudo no ser descubierta bajo la mesa de la cocina.

La identificación de Betty con Diane (explicitada en las chapas de identificación de la camarera de Winkie’s, espacio inestable) matiza el orden de los bloques: el de Diane se anticipa en tanto que su venganza se plasma en el de Rita; en cambio, las evoluciones de Betty como actriz anteceden lógicamente a la situación de la frustrada Diane: Camilla veta el sueño inicial de Naomi, que se infecta y torna en pesadilla. Betty se entiende como pasado de Diane, sin dejar de ser espejo de Rita. Como tal pasado y reflejo empático del ascenso de Camilla, las líneas que surgen en el primer bloque se continúan en el segundo, aunque se alejen entre sí. Convertirían, así, la oscura quiebra entre los dos bloques en un gran flash-forward donde la elipsis atañería al desarrollo de las carreras de ambas mujeres. Estas direcciones opuestas se reclaman mutua e incesantemente.



6

Los objetos azules puntúan los dos grandes bloques de la película. Los agentes de policía encuentran una llave de azul intenso en el lugar del accidente. Esa misma llave aparece inmotivadamente en el bolso de Rita cuando Betty le anima a dar el primer paso

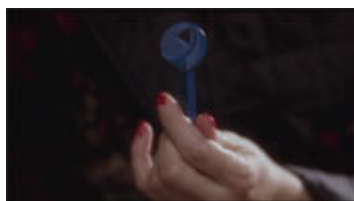
² Interviene, incluso, en los mismos castings: El actor: “*Hey, Bobby, quiero hacerlo de cerca, como con la otra chica, ¿cómo se llama? La morena. Estuvo bien. ¿Qué te parece?*”

en el camino hacia el descubrimiento de su identidad, lo que incita a dudar del orden del bloque, desvirtuándose la veracidad del descenso de Rita a la ciudad, o bien puede constituirlo como una alucinación de moribunda en la que fantasea con elementos de su pasado (siendo una Diane vista en positivo parte/opción del mismo). Para tal solución, Rita habría al menos de desaparecer en el bosque, pues se le da por desaparecida (como a Diane; tal vez Rita, después de morir, evolucione como Diane). O, todavía, no tanto un pasado como una imaginación protésica de Rita-Camilla en la búsqueda de sí misma, de su identidad perdida o de sus orígenes olvidados, en la que reflejar su ascenso hasta ser una estrella.

Tras la consumación de su igualación, Rita y Betty encuentran un segundo objeto azul, un cubo azul, en el club Silencio, al que acuden ya bajo idéntico aspecto. En el club, presidido por una mujer de peluca del mismo azul, tiene lugar un inquietante espectáculo en torno a la idea de artificio, el del propio espectáculo o tal vez otro mayor. Después, silbidos de viento inundan la sala y Betty comienza a sufrir espasmos (primera amenaza) mientras numerosas sombras azules cubren el local. Luego Betty descubre el cubo. De vuelta a casa, Betty desaparece (consumación de la amenaza). De una parte, la dinámica igualadora requiere la desaparición de uno de los personajes, en tanto se convierten en el mismo. De la otra, se anticipa la desaparición de Rita, absorbida por el cubo que abre con la llave que descubrió en su bolso. La llave había aparecido cuando dio el primer paso para saber quién es, y al encajarla con el cubo obtuvo su respuesta (ocupa el lugar de la soñadora Betty).

La llave *de repente está*, como en el caso de Diane. Puede ser, igualmente, un aviso de la muerte de la otra, que más tarde se descubre. El bloque de Diane se cierra asimismo con una aparición del extraño cubo, en manos ahora del monstruo de la pesadilla, que libera a los envilecidos ancianos que provocan la muerte de Diane (no en vano, en su viaje en coche a la ciudad, éstos ven pasar ante y tras de sí elementos azules). El cubo, relacionado ahora a la pesadilla, soluciona el segundo bloque con el único final que ésta posibilita; la solución puede ser la misma para Rita, que recuperaría así su lugar lógico en el accidente. Las llaves, entonces, abrirían un periodo de no muerte que tendería a recuperar su estado normal de muerte, que éstas habrían roto (por sí solas, las llaves señalan la ruptura; la caja trae de vuelta el equilibrio al final de los fragmentos). En tanto, la relación muerte-pesadilla se extendería a los objetos azules, con esa constatación máxima que es el hecho de que el monstruo esté en posesión del cubo (también lo está la que para Diane es un segundo monstruo, Camilla).

El asesino coloca la llave sobre la mesa de Diane, particular emisario de la muerte que conoce el poder de la llave, lo que la llave abre. La llave de Diane no llega nunca a abrir (cerrar) nada, pero sí lo hace la de Rita. Como resultado, una absoluta desaparición libre de todo rastro que reincide en la hipótesis de la composición evocadora.



7

Inmediatamente después del sueño de Naomi hay un breve fragmento en el que, tras unas inquietantes imágenes, la cámara se sumerge entre jadeos *dentro* de las sábanas en que Diane aparece muerta al inicio de su bloque y donde volverá a yacer muerta al final. Quedando fuera el sueño, el resto del film (lo que ya no es sueño) se enmarca dentro de los márgenes que establece el lecho de Diane (espacio de la ensoñación), lugar donde la pesadilla y la muerte confluyen.

Como se ha visto, Diane penetra por dos veces en la pesadilla. En la primera de ellas, mientras se aproxima vestida con un albornoz al sofá en que Camilla le espera, el jadeo temeroso reaparece. La segunda es mucho más escalofriante: tras ese viaje nocturno y despersonalizado hacia el callejón en que el monstruo juega con el horror, los resplandores azules que tiñeron el club Silencio se hacen presentes en la casa de Diane con la visita de los ancianos, durante la que se forman ciertas barras verticales similares a las de las puertas exteriores del club (presentes también en los fundidos a negro entre los que el Cowboy la despierta). Diane se suicida sobre las mismas sábanas que abren.

Seguidamente, se produce esa asociación entre la pesadilla y el sueño que incide especialmente sobre la interrelación que los define. Las cortinas del club, símbolo del artificio, reflejan el azul que da paso a la pesadilla guiada por el monstruo (manipulador a través de esa azulidad), que también deja ver su cara. Después las soñadoras, igualadas por su sueño (muestran el mismo aspecto), sobre la ciudad que lo cobija (se manifiestan, pues, las dos vertientes del sueño). La fascinación recuperada del sueño transmite ahora una sensación de lástima, aunque por fin en *un* exterior. Se pone fin al continuo regreso, necesidad insaciable del film de sí mismo desde que se quiere colocar en la película que lanzará su carrera a la estrella de Hollywood consagrada en esa película.

Un club Silencio de resplandeciente azul se desliza hasta la pantalla; como cubo mayor, parece devorar todos los universos anteriores, en una espiral. En su interior, todos los círculos rotan. Ese color abandona el escenario desierto, donde la función parece haber finalizado. La mujer de azul (último representante de la azulidad) cierra definitivamente ese último cubo una vez dispuestas las suturas al pedir -como Rita anticipó- “silencio” para *Mulholland Dr.*

