

Sueño dramatizado y drama soñado,
una relación improbable:

El teatro en textos de Juan Carlos Onetti y de David Lynch

 **JAIME VILLARREAL**

El teatro no es efímero, el espectáculo sí es efímero. Pero el teatro es aquello que se queda en el metabolismo emocional del espectador.

Aderbal Freire

CUANDO VI MULHOLLAND DRIVE (SUEÑOS, MISTERIOS Y SECRETOS, 2001), LARGOMETRAJE DEL DIRECTOR NORTEAMERICANO DAVID LYNCH, ME CAUSÓ UN PRIMER GRAN IMPACTO LA BREVE SECUENCIA QUE MUESTRA A DOS ADULTOS JÓVENES, DAN Y HERB, PLATICANDO EN UNA MESA DEL RESTAURANTE WINKIE'S SITUADO EN EL SUNSET BOULEVARD DE LOS ÁNGELES. DAN, APENADO, LE EXPLICA A HERB QUE LO HA LLEVADO HASTA AHÍ PARA HABLARLE DE UNA PESADILLA QUE HA TENIDO UN PAR DE OCASIONES Y QUE OCURRE EN ESE MISMO ESTABLECIMIENTO. DENTRO DEL SUEÑO AMBOS TIENEN MIEDO, PERO A DAN LE ATERRA ESPECÍFICAMENTE LA PRESENCIA DE UN SER MALIGNO VIVIENDO AFUERA, EN LA PARTE POSTERIOR DEL RESTAURANTE, A QUIEN PUEDE VER INCLUSO A TRAVÉS DE LA PARED. HERB ENTIENDE QUE DAN QUIERE VERIFICAR QUE DICHO SER SINIESTRO NO EXISTE: "ASÍ QUE VIENES AQUÍ A VER SI ESTÁ ALLÁ AFUERA". DAN EXPLICA ENTONCES: "PARA DESHACERME DE ESTA ATROZ SENSACIÓN".

Para aligerar el trance, Herb se coloca de inmediato junto al mostrador, en la misma posición del sueño, paga la cuenta y pide a su amigo que lo acompañe detrás del restaurante. Dan se adelanta, avanza y ahí es asaltado por la aparición de un personaje de cara deforme, marcada por lo que parecen ser quemaduras, y con el cuerpo contrahecho a la manera de las brujas. Dan colapsa y cae presa de ese susto mortal.

Esa breve y efectiva intriga me pareció familiar en aquella ocasión. Hurgué un poco en mi experiencia lectora y ahí estaba la respuesta concreta a esa intuición: la anécdota de Lynch es muy parecida a un cuento del genial narrador uruguayo Juan Carlos Onetti (1909-1994), "Un sueño realizado" (publicado por primera vez en el diario *La Nación*

de Buenos Aires en 1941). En dicho texto, Langman, un viejo y malogrado director y empresario teatral que se encuentra varado sin dinero en una provincia argentina, después de una fallida gira con un montaje cómico, relata su encuentro y relación con una extraña mujer madura que le pide llevar a escena sin público un sueño personal bastante simple para volverlo a vivir. En ese sueño, la mujer sale de una casa y se sienta en el cordón de la acera, un hombre que la acompaña cruza la calle, sorteando el paso de un coche, por un jarro de cerveza que recibe de manos de una joven. El hombre bebe la cerveza de un trago y vuelve a atravesar esquivando otro vehículo que transita en sentido contrario. Se sienta en un banco de cocina al lado de la mujer recostada en la acera y le acaricia la cabeza. La mujer relata su sueño un par de ocasiones,

la segunda más detallada frente a Langman y Blanes, el único actor de la compañía que aún permanecía en el pueblo y quien poco después seduce a la mujer, al parecer a cambio de dinero que él utiliza para emborracharse.

Langman aprovecha a Blanes, renta la sala de teatro a precio módico con la promesa de que sólo estarían presentes los actores durante la representación y resuelve la intervención de los coches, detalle técnico más complejo del montaje de *Un sueño realizado*, como llamó la mujer a su idea. Al final de la puesta, la mujer muere tan plácida que al inicio sólo Blanes —quien siguió acariciándola tiempo después de concluida la escena— advierte lo que ha pasado: “No se da cuenta que está muerta, pedazo de bestia” (Onetti, 1994: 117). El actor le grita a Langman y le asesta un puñetazo en las costillas.

Hay varias correspondencias evidentes entre la película y el cuento: dos experiencias oníricas de sino distinto son representadas, la pesadilla de Dan y el sueño placentero de la mujer; ambas representaciones terminan con la muerte de los soñadores, una por horror y otra por encanto. No tengo la menor noticia de que Lynch haya conocido el trabajo de Onetti, pero son evidentes los variados intereses comunes de ambos artistas, en especial la configuración del teatro dentro de sus ficciones, el misterio y el sueño.

Una forma de homenajear a Juan Carlos Onetti, a más de cien años de su nacimiento, como un autor de una vigencia indudable, es la lectura paralela de su narrativa con la obra de uno de los cineastas contemporáneos más enigmáticos. Onetti mismo fue un apasionado del cine, sus primeros textos publicados fueron críticas cinematográficas.

LYNCH

David Lynch (Missoula, Montana, 1946) es un director excepcional dentro del panorama del cine contemporáneo; ha dirigido auténticos largometrajes de culto: *Eraserhead* (*Cabeza borradora*, 1977), su primera película, tuvo que ser financiada por amigos y familiares luego de siete años de demora; *The Elephant Man* (*El hombre elefante*, 1980), una obra maestra filmada por encargo; *Blue Velvet* (*Terciopelo azul*, 1986), un retorcido thriller erótico en el mejor estilo de Lynch; *Wild at Heart* (*Salvaje de corazón*, 1990), *road movie*

violenta, sobrenatural y erótica ganadora de la Palma de Oro en Cannes; *Lost Highway* (*Por el lado oscuro del camino*, 1997), ésta última coincide con *Mulholland Drive* en que tiene por escenario la periferia de Los Ángeles; y, por último, *Inland Empire* (*Imperio interior*, 2006), su largometraje más reciente, aborda a lo largo de más de tres horas la historia de una actriz que participa en la filmación de un *remake* de una película considerada maldita porque sus dos protagonistas originales fueron asesinados antes de concluir el rodaje. Se trata de una historia llena de rupturas drásticas a las unidades temporal, espacial, de acción y de caracteres, en la cual Lynch retoma su interés por el cine dentro del cine.

Ya es posible mencionar a estas rupturas como uno de los sellos característicos de la obra de Lynch, el director norteamericano es un especialista en ejercer la libertad para establecer inconsistencias significativas en sus películas, con una predilección especial por lo fantástico y sobrenatural. No es casual que su trabajo haya generado usualmente una guerra de interpretaciones entre admiradores y detractores.

ONETTI

En este sentido, el caso de Onetti es similar y distinto a la vez: se trata de un narrador de estilo realista con una afición por lo misterioso. A diferencia del mundo sobrenatural de Lynch, el de Onetti está lleno de misterio por las inconsistencias propias de las historias de la gente común. Las de Onetti son de hecho antihistorias, pertenecientes a personajes marginales cuya voz no es oída más que por obra y gracia de los textos del uruguayo. Los narradores en Onetti utilizan preferentemente la primera persona, son testigos o protagonistas de las historias. Dichos personajes cuentan sus incidencias movidos por la perplejidad, por la incomprensión, por los vacíos propios con que se tejen las historias personales. He oído a buenos lectores decir que, si bien reconocen la maestría literaria de Onetti, no lo leen tan asiduamente para no deprimirse por el tremendo pesimismo de sus relatos. Por mi parte, creo que el autor de las novelas *El pozo*, *Juntacadáveres*, *El astillero* y *Dejemos hablar al viento* tuvo y tiene, por esa búsqueda honesta en el lado sórdido de la vida cotidiana, bastante que decir acerca del mundo paupérrimo contemporáneo.

EL TEATRO EN LA LITERATURA Y EN EL CINE

El discurso sobre el arte o sobre la ficción dentro de la ficción es uno de los elementos de interés compartidos por Lynch y Onetti. En “Un sueño realizado” es clara la exploración del teatro a partir de la representación de un sueño. Ilan Stavans, académico judío nacido en México y residente en Estados Unidos, en un artículo sobre la muerte y el teatro como temas del relato en cuestión, destaca la extravagante propuesta de la enigmática mujer que intenta recrear su sueño: “Lo fascinante es que ella, la ‘loca’, acuda a los artilugios del teatro para revivir su felicidad perdida. La idea es desconcertante” (110).

El medio teatral se presenta en “Un sueño realizado” como el vehículo ideal para que la extraña mujer lleve a cabo bajo control la representación de esa experiencia onírica fuente de *plenitud*, por decirlo de alguna manera. Uno de los principales puntos a debatir, y en esto coincido con Stavans, es si esa representación sin público es cabalmente un acto teatral. En este punto son muy útiles las investigaciones del crítico argentino Jorge Dubatti acerca de las características nucleares de la teatralidad:

El teatro acaba de constituirse como tal en el tercer acontecimiento y sólo gracias a él. Sin acontecimiento de espectación no hay teatralidad, pero tampoco la hay si el acontecimiento de espectación no se ve articulado por la naturaleza específica de los dos acontecimientos anteriores: el convivial y el poético (Dubatti, 2007: 59).

Las conclusiones de Dubatti son claras: el teatro es un acontecimiento *convivial*¹, que reúne a hombres vivos en torno a un rito que incluye dos roles principales: quien emite un texto y quien lo escucha. Por lo tanto, sin espectador no habría acto teatral. La característica irreplicable de la obra de teatro distingue a esta disciplina del cine y de la fotografía, cuyos productos son reproducibles técnicamente, como lo argumentó en su célebre ensayo el filósofo alemán Walter Benjamin². Por la *reproductibilidad técnica* que “desprecia” el aquí y el ahora de la obra, afirma

Benjamin, el arte contemporáneo manifiesta una pérdida del *aura*, concepto que condensa autenticidad, duración y testificación histórica. Por eso puede hablarse del teatro como el ámbito de lo *aurático*.

De acuerdo con estas reflexiones, las circunstancias de la representación de “Un sueño realizado” no son claramente las de un acto teatral, porque no se convoca a espectadores formales dentro del recinto. Aunque en el sueño, como experiencia origen de dicha representación, es posible para el soñador cumplir los dos roles simultáneamente: el de participante y el de espectador: “Porque de entrada, cualquier manifestación onírica luce características teatrales —ciertos seres están obligados a interpretar los papeles que dicta el inconsciente de un determinado individuo” (Stavans, 1991: 111). De esta manera, podemos considerar que la mujer de “Un sueño realizado”, además de protagonizar la recreación de su sueño, también funciona como espectadora de la acción e incluso como autora del argumento. Entonces estamos frente a una puesta en escena que culmina a la vez con la muerte de la protagonista y de la espectadora, ambos papeles encarnados en una mujer. En el personaje del director-productor Langman hay también gestos claros de un espectador que al final de la puesta tiene que ser sacudido por Blanes para entender y reconocer lo que ocurrió en escena: “Lo comprendí todo claramente como si fuera una de esas cosas que se aprenden para siempre desde niño y no sirven después las palabras para explicar” (Onetti, 1994: 117).

Por otro lado, si bien en el fragmento en cuestión de *Mulholland Drive* no hay una representación teatral, sí existe en dicho pasaje el interés por descartar las posibles reiteraciones de un mal sueño visitando el espacio “real” en que suceden los acontecimientos terroríficos. Dan y Herb visitan Winkie’s intentando anular ese miedo a un personaje siniestro de poderes malignos y sobrenaturales. Hay una reconstrucción de un sueño, hasta aquí no se presenta un acto teatral en sentido estricto. Pero en el contexto general del largometraje hay una secuencia que se desarrolla en un misterioso teatro llamado El Silencio.

Sinteticemos: la primera parte de la película gira en torno al encuentro de dos mujeres, (Laura Helena Harring) la que sobrevive a un accidente

1 Dubatti prefiere *convivial*, más común en el uso rioplatense, en lugar de *convival*, marcada como correcta por los diccionarios de la lengua española.

2 Cf. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”.

AUNQUE ES EVIDENTE QUE LYNCH EXPLORA LAS ZONAS OSCURAS DE LA INDUSTRIA HOLLYWOODENSE MEDIANTE SU FICCIÓN CINEMATOCRÁFICA, TAMBIÉN DESTACA EL PAPEL QUE LE OTORGA EN SU HISTORIA AL TEATRO CON LA INCLUSIÓN DEL ESPECTÁCULO PRESENTADO EN EL SILENCIO.

automovilístico ocurrido en Mulholland Drive, en el cual mueren los dos hombres que la trasladaban y la habían amenazado con un arma; y Betty (Naomi Watts), joven actriz recién llegada de Canadá para probar suerte en un *casting*. La primera se escabulle hasta el departamento de los tíos de Betty, quienes viajan a Canadá para filmar una película. Ahí, sorprendida por Betty, la accidentada adopta el nombre de Rita porque no recuerda quién es. No es casual la alusión a dos divas del cine de la época de oro hollywoodense en los nombres de las dos protagonistas.

Luego de que Rita le confiesa su problemática, Betty la apoya en la investigación acerca de su identidad. Dicha pesquisa tiene varios momentos principales: el primero es el hallazgo de unos fajos de billetes y de una misteriosa llave azul en el bolso de Rita; el segundo se presenta cuando ella recuerda a una mujer, Diane Selwyn, a quien buscan con la sospecha de que ése sea el verdadero nombre de Rita: las protagonistas descartan por completo esta hipótesis cuando horrorizadas descubren a Diane muerta en su departamento; por último, luego de un encuentro amoroso entre las protagonistas, Rita repite dormida: “Silencio. No hay banda. No hay orquesta”. De esta situación deriva la visita de la pareja al teatro El Silencio.

Además de la historia de Dan y Herb en Winkie’s, en la primera parte destaca una conspiración para que el director de cine Adam Kesher (Justin Theroux) incluya en el papel principal de su película a una actriz desconocida, Camilla Rhodes (Melissa George). Kesher, después de negarse iracundo a aceptar la imposición de sus productores, es presionado, por medio del bloqueo de sus cuentas bancarias y por un personaje apodado “El Vaquero”, para que retome el proyecto y, en especial, el *casting* en el cual deberá “elegir” a Camilla Rhodes.

La segunda parte de la película deviene después de que, aún en El Silencio, Rita encuentra en su bolso una pequeña caja azul, del mismo color de la llave hallada junto al dinero. De inmediato la pareja regresa al departamento, ahí Betty desaparece inexplicablemente y Rita temerosa abre la caja con la mencionada llave. Eso da paso a una transición que incluye cambios en las circunstancias de la historia, en la identidad de las protagonistas y en los roles de los personajes: vemos a Diane Selwyn (Watts) dormida en la misma cama en que yacía muerta en la primera parte; “El Vaquero” le indica que es hora de despertar. En la nueva situación, la actriz Camilla Rhodes (Harring), después de un amorío con Diane Selwyn, anuncia su boda con el director de cine Adam Kesher. Se incluyen algunos *flashback* del romance entre Camilla y Diane y una secuencia en el mismo Winkie’s, en la cual Diane contrata a un maleante para que asesine a Camilla. El filme culmina con el suicidio de Diane, quien se da un balazo para terminar con el remordimiento por la muerte de su ex amante.

Aunque es evidente que Lynch explora las zonas oscuras de la industria hollywoodense mediante su ficción cinematográfica, también destaca el papel que le otorga en su historia al teatro con la inclusión del espectáculo presentado en El Silencio. Ahí, en una actuación muy expresiva, un hombre con atuendo y varita de mago repite la “salmódia” de Rita: “No hay banda, no hay orquesta”, en español, inglés y francés. Y la desarrolla enfatizando el mundo de ilusiones del teatro. Luego, un presentador anuncia la intervención de la cantante Rebekah del Río, “La llorona de Los Ángeles”, quien interpreta *a capella* una versión en español de la canción “Crying” de Roy Orbison, hasta caer desmayada. Entonces queda claro que no estaba cantando, tan sólo seguía una grabación fingiendo que cantaba.

Este episodio del teatro *El Silencio* marca simbólicamente la historia de *Mulholland Drive*, porque inmediatamente después sucede ese cambio de contexto que provoca perplejidad. Este pasaje revela la realidad ilusoria de lo visto y vivido por los personajes hasta ese momento, su vinculación con el sueño de Diane y con el control de una red misteriosa de poder representada por El Vaquero y sus asociados. Aquí afirmo entonces que esa larga primera parte de *Mulholland Drive* es una especie de sueño muy elaborado —sé que existen muchas controversias de interpretación en torno a este largometraje de Lynch—, me parecen muy evidentes estas marcas argumentales. Además de que, bajo esta lectura, la afirmación de Lynch, quien califica a su historia como “extremadamente lineal”, adquiere amplio sentido; es decir, dicho sueño le antecede al posterior desenlace trágico que culmina con el suicidio de Diane. A diferencia de lo que encontramos en el relato de Onetti, Lynch ha sugerido que su filme puede ser comprendido con cierto sentido interpretativo, así lo indican sus “Diez claves para resolver el misterio” publicadas en su sitio de internet y en las copias de su película.

sueños, en todos los casos sólo yo puedo ser el origen experiencial de dichas dimensiones.

Por otro lado, en “Un sueño realizado” el teatro es el medio apto para acceder a una vivencia plena del pasado, tan certera que desencadena la muerte catártica de la mujer que ha reexperimentado dicha plenitud conocida en su sueño. Es una paradoja que un medio considerado vulgarmente como sinónimo de lo falso o falseado (“lo tuyo es puro teatro”) sirva para recuperar felicidad tan depurada como la vivida en un sueño, aunque en algún sentido el sueño también es convincente fingimiento mental. Por ende, en este relato destaca la equivalencia de teatro y sueño: a través de estas dos experiencias se consigue dicha plenitud. Al parecer, en este cuento de Onetti el teatro es visto como un medio curativo, porque la protagonista muere *aliviada* gracias al teatro. Esto recuerda los usos terapéuticos del teatro en la psicología, como, por ejemplo, en el psicodrama que favorece el desarrollo individual y social de personas con trastornos psicológicos, a través del trabajo con las emociones propio de la actuación. En un sentido más trascendente, el teatrista brasileño, Aderbal Freire ha dicho que “el teatro salva el alma”.

AMBAS OBRAS, EN PUNTOS ARGUMENTALES QUE GENERAN INCERTIDUMBRE, RECUERDAN ESTA FRAGILIDAD PODEROSA SIEMPRE LATENTE EN LA EJECUCIÓN TEATRAL Y EN LA VIDA.

El teatro en *Mulholland Drive* es ilusión intensa, perturbadora y veraz, una experiencia equivalente al sueño, que en su falsedad revela la lógica que subyace a la historia establecida en la ficción como la *realidad real*. En la acción de la película, la visita a *El Silencio* le sirve a Rita para obtener la llave que reorganizará el sentido de la historia. En la segunda parte del filme, el asesino contratado por Diane utiliza también una llave para notificarle que ha cumplido con su trabajo. El teatro abre la percepción de las protagonistas del sueño y el sueño (de Diane) ayuda a abrir nuestra percepción, como espectadores-intérpretes de la película. Las circunstancias y los actores, con sus propios mundos personales, son semejantes en ambas partes de la película, pues tienen como origen la misma perspectiva, consciente o inconsciente. Lo mismo sucede con nuestras realidades y nuestros

¿Cuál es la diferencia entre las dos experiencias vividas por la mujer de “Un sueño realizado”? ¿Son lo mismo el sueño y su representación en el teatro? Hay que dejarlo claro: no son la misma experiencia. Para aclarar la magnitud de las diferencias entre sueño y representación teatral sirve una reflexión del filósofo e historiador de las religiones Mircea Eliade acerca de los contrastes entre el sueño y el mito: “Son evidentes las semejanzas entre el sueño y el mito, pero hay entre ambas cosas una diferencia esencial, la misma distancia que entre el adulterio y *Madame Bovary*, entre una simple experiencia y una creación del espíritu” (Eliade, 1980: 127). Es decir, no sólo se trata del hecho de que el sueño es experimentado en soledad y la representación teatral sea un suceso social (*convivial*), sino que esa experiencia estética colectiva es una creación

del espíritu, entendido como un “producto” de profunda humanidad. Queda entonces de manifiesto que el gran salto de calidad entre el sueño de la mujer y la representación teatral del mismo es la posibilidad de compartir lo que originalmente fue una simple experiencia personal. Esta socialización de su experiencia inicia antes de entrar al teatro, cuando cuenta su sueño al director y al actor, cuando se relaciona sentimentalmente con Blanes.

En *Mulholland Drive* hay un revelador teatro dentro del sueño y en “Un sueño realizado” hay un sueño llevado al teatro, todo enmarcado en sus respectivas ficciones generales.

En ambos casos, en el cuento y en la película, deslumbra la coincidencia de imaginar al teatro como una fuente de profunda y finita humanidad:

En el centro aurático del teatro, el arte adquiere una dimensión de peligrosidad de la que el cine carece: el actor puede morir ante nuestros ojos, puede lastimarse, olvidarse el texto, la función se puede interrumpir y suspender (Dubatti, 2007: 61).

En el relato de Onetti muere la actriz que fungía a la vez como espectadora, en el filme de Lynch ocurre el deceso de un joven que intenta conjurar el miedo de una pesadilla, además, fallece o finge su muerte una cantante que alternaba en el teatro *El Silencio*. La peligrosidad de que habla Dubatti no se reduce a los actores en escena, sino que se extiende a todos los presentes, incluidos el público y los técnicos. Ambas obras, en puntos argumentales que generan incertidumbre, recuerdan esta fragilidad poderosa siempre latente en la ejecución teatral y en la vida.

INCOMUNICACIÓN PARA COMUNICAR

Aurora M. Ocampo, investigadora de la UNAM, señala sobre la mujer de “Un sueño realizado”: “La protagonista, una rechazada que no pudo introducir su soledad en la vida de los otros, ha sentido sólo en un sueño lo que es ternura, comunicación, de ahí que quiera verlo representado, *realizado*, y morir después” (1998: 173). Destaca la incomunicación padecida por la protagonista, como aspecto perteneciente al mundo

ficcional del relato³. Pero en el cuento también se hace una proyección ejecutable en la lectura, en el especial tipo de comunicación que se ejerce entre texto y lector.

Por medio de Blanes, quien comprende a fin de cuentas la consumación del proyecto de la mujer que fallece luego de terminar la puesta en escena, Onetti previene al lector sobre el hermetismo, la imposible traducción al lenguaje verbal, de la experiencia retomada en su relato.

Siguiendo las ideas del alemán Wolfgang Iser, teórico de la llamada estética de la recepción, quien concibe al texto como potencialidad, como un conjunto de instrucciones realizables de diferentes maneras en la interpretación (1987: 52), es posible pensar que el texto de Onetti plantee la necesidad de comprender este relato (y tal vez esto podríamos extenderlo a la mayoría de la producción narrativa del uruguayo) sin desvirtuar lo vivido mediante la reformulación lingüística. Hago énfasis aquí en la vivencialidad tanto del personaje Blanes, quien comprende lo ocurrido experimentándolo, como de los lectores de Onetti, expuestos siempre al misterio inexpugnable que no puede más que ser *experimentado*, como se diría desde cierta perspectiva fenomenológica-cognitiva, y no explicado.

Algo similar ocurre con las películas de Lynch. Según el académico argentino Julio Cabrera, investigador de los aspectos filosóficos del cine, las obras del director estadounidense son “imposibles hermenéuticos” que dejan al descubierto la inexistencia de una “interpretación filosófica de un filme” (2009: 112). En un artículo dedicado a explorar la obra reciente de Lynch, *Inland Empire* (2006), el investigador ha desacreditado lo expuesto por él mismo en su libro *Cine: 100 años de filosofía* (Barcelona: Gedisa, 1999). En resumidas cuentas, Cabrera, gracias a dicho largometraje, ha llegado a la conclusión de que una capacidad interactiva o “performativa” sería más útil que la habilidad

3 Una consonancia entre Onetti y Lynch que merece investigaciones en forma es su elección de protagonistas femeninas: por ejemplo, en los magníficos relatos “El infierno tan temido”, “La larga historia” y “Montaigne”; o en los largometrajes *Inland Empire*, *Salvaje de corazón*, *Mulholland Drive* y *Terciopelo azul*. Lejos de los estereotipos que construyen la imagen de las mujeres como objeto sexual o decorativo, ambos creadores exploran a profundidad y sin concesiones a sus personajes femeninos.

hermenéutica a la hora de abordar un filme como los de Lynch (o cualquier otro) porque la efectividad de dichas obras “proviene no de vericuetos del *plot* narrativo, que es fácil de desanudar, sino del portentoso ‘*Páthos*’ de las imágenes” (126). Esto quiere decir que el espectador de las películas de Lynch se enfrenta con claridad ante una característica que de suyo le pertenece a la imagen: la de la irrupción discontinua, que “no remite a nada”. Por esto, dice Cabrera, las de Lynch son películas en las que se absorbe “experiencia afectiva en un sentido cognitivo, y no sólo estético o de usufructo” (126). Y esto es evidente en las secuencias *lyncheanas* que parecen no tener mayor sentido que el de provocar el pasmo del espectador.

La observación de Cabrera me parece iluminadora, aunque también creo a pie juntillas que *nada viene de la nada*, esa posibilidad de la imagen tiene y ha tenido múltiples maneras de ser ejercida. Las imágenes tienen un contexto en la obra en que están insertas, además del marco de comprensión que pueda otorgarles el espectador. Incluso en el arte de la escritura podemos encontrar autores como Juan Carlos Onetti que nos ponen de frente a misterios e incertidumbres apropiables por presentarse en la vida de personajes nada extraordinarios, y como lectores no nos queda más que conocer dichos pasajes con la misma incertidumbre de los habitantes de esos mundos ficticios.



Al final del relato de Onetti, Langman comprende lo ocurrido en escena sin poder explicarlo, sin embargo nada estimula mejor el deseo de interpretar que lo inexplicable, los lectores del uruguayo son intérpretes por necesidad. Es el caso de *Mulholland Drive* (y de las películas de Lynch en general): la historia y la manera de presentarla exige un trabajo de interpretación del espectador. Estas obras que abordan la incomunicación de sus personajes son, desde mi punto de vista, agudos esfuerzos comunicativos y destaca, en ambos mundos ficticios, la fuente de certeza que representa la ficción del acto teatral: sólo en dicha ficción se atisba la verdad, sólo en un medio frágil, fingido y convivial, como el del teatro, personajes, lectores y espectadores sospechan autenticidad.

Referencias

- Benjamin, Walter (1975). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Cabrera, Julio (2009). "Para una des-comprensión filosófica del cine: el caso *Inland Empire* de David Lynch", en *Enl@ce. Revista venezolana de información, tecnología y conocimiento* 6 (2). 111-127.
- Dubatti, Jorge (2007). "Teatro y cultura viviente", en *Armas y Letras* 58. (Enero-marzo). 56-65.
- Eliade, Mircea (1980). *La prueba del laberinto. Conversaciones con Claude-Henri Roquet* (1979). Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Fresán, Rodrigo (2004). "El filmador de letras. Frente y perfil de David Lynch", en *Letras Libres*. México (enero). 36-39.
- Iser, Wolfgang (1987). *El acto de leer* (1976). Madrid: Taurus.
- Lynch, David (2001). *Mulholland Drive*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Ocampo, Aurora M. (1998). "La narrativa breve de Onetti", en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Birmingham: Universidad de Birmingham. 170-175.
- Onetti, Juan Carlos (1994). "Un sueño realizado" (1941), en *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara. 103-117.
- Stavans, Ilán (1991). "Onetti, el teatro y la muerte", en *Latin American Theatre Review*. Otoño. 107-113.

