



El camino de los sueños. 4

Los ~ SUEÑOS de la FICCIÓN: Lynch y Cervantes

José Carlos Cabrejo

En números anteriores, tratamos el tema de la metaficción, así como de sus estrategias, que podían estar presentes en fenómenos literarios y cinematográficos. Esta vez analizaremos con conceptos de las semióticas generativa y tensiva, cómo determinadas estrategias metaficcionales de la obra *Don Quijote de la Mancha* están presentes en una película emblemática del llamado cine de culto: *El camino de los sueños* de David Lynch.

En la primera mitad de *El camino de los sueños* (*Mulholland Dr.*, 2001), el personaje interpretado por la rubia Naomi Watts se llama Betty y es una radiante joven con grandes talentos histriónicos que busca abrirse paso como actriz en Hollywood; pero en la segunda mitad del filme, ese mismo personaje ya no se llama Betty sino Diane Selwyn, una chica sumida en una profunda depresión y que en un *casting* cinematográfico para actrices no tuvo el talento para tomar el papel protagónico. En la primera mitad del filme el personaje interpretado por Laura Harring ha perdido la memoria y decide llamarse Rita, convirtiéndose en un ser indefenso y protegido por Betty. En la segunda mitad de la película, ese mismo personaje ya no se llama Rita sino Camilla Rhodes, una

femme fatale que humilla sistemáticamente a Diane Selwyn, quien está perdidamente enamorada de ella. No hay en el filme alguna marca o dato explícito que justifique ese intercambio de identidades, que hace que la ilusionada Betty se transforme en la atormentada Diane Selwyn, y que la desprotegida Rita se convierta en aquella mujer *vamp* llamada Camilla Rhodes.

Por esas razones, aparece una incógnita. ¿La película incluye sueños o alucinaciones (planos de ficción alternativos, que niegan el *ser* para manejarse en el terreno del *parecer*) de algunos de los personajes que jus-

Tanto en *El camino de los sueños* como en la obra de Cervantes, los sueños son fuente de una infección gozosa del mundo ficcional *real* que viven sus protagonistas.

tificarían esas escenas que no muestran concatenaciones de causa y efecto, que no exhiben una lógica clara? Gracias a una serie de datos implícitos, sugeridos, que solo logramos captarlos con una vista reiterada de la cinta, podemos descubrir que sí.

En la escena en que recién aparece la rubia con la identidad de Diane Selwyn, despertando en su cuarto aproximadamente a la mitad del filme, confirmamos que una de las escenas iniciales —la que viene después de la de los bailarines que danzan con un fondo morado—, aquella en que se sugiere la presencia de alguien que respira hondamente y se acuesta para dormirse, está indicando que es la misma Diane la que va a entrar en un estado de sueño. ¿Por qué? En ambas escenas vemos que hay sábanas rojas y una frazada verde idénticas, por lo que podemos concluir que la primera historia que cuenta el filme es parte de un sueño de Diane, en la que imagina que ella es Betty y que la more-

na Camilla Rhodes es la amnésica “Rita”. Así, se justifica el intercambio de identidades, porque ella asume la identidad de la depresiva Diane Selwyn y deja la identidad de la ilusionada Betty después de que vemos esa escena en la que despierta. Así, llegamos a la conclusión general de que la primera historia (la de Betty con la amnésica Rita) fue un sueño de Diane Selwyn, una dimensión del *parecer* de la ficción, mientras que la segunda historia (que muestra a la misma Diane), pertenece a la *realidad en efecto*¹ de la diégesis, a su *ser*.

Cerrar los ojos. El acto de dormir aparece en *El camino de los sueños* como un *actante de control*² que permite que Diane Selwyn se convierta en *blanco* afectado por una dimensión onírica, convertida así en una *fuerza* de intensidad tónica y eufórica, y de una amplia extensión imaginaria. Curiosamente, lo mismo ocurre en pasajes importantes de la obra *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. En los capítulos de la segunda parte, que cubren el ingreso de Quijote a la

cueva de Montesinos, el protagonista desciende a ella a través de una soga, y cuando es sacado de la cueva “vieron que traía cerrados los ojos, con muestras de estar dormido” (Cervantes 2004: 722).

Así, el relato que hace el Quijote de lo que vivió en la cueva de Montesinos, es referido por Sancho como un sueño, pero Quijote piensa lo contrario. El pretendido caballero andante describe lo vivido en aquella zona como una experiencia de ecos alucinógenos, en el que se encuentra con personajes literarios en un palacio de cristal ubicado al interior de un prado, como Montesinos o el caballero Durandarte (personajes del romancero castellano), a quienes debe ayudar para ser desencantados de un maligno hechizo del mago Merlín (personaje salido de las leyendas artúricas).

De la misma forma que en la segunda parte de la obra, el cerrar los párpados lleva a otro plano de ficción, razón por la cual también es en la no-

vela un *actante de control*, lo mismo ocurre en la primera. En la aventura de los cueros de vino, el Quijote se enfrenta a estos en un estado sonámbulo, al ser poseído por sueños temerarios y aventureros:

Y es lo bueno que no tenía los ojos abiertos, porque estaba durmiendo y soñando que estaba en batalla con el gigante: que fue tan intensa la imaginación de la aventura que iba a fenecer, que le hizo soñar que ya había llegado al reino de Micomicón y que ya estaba en la pelea con su enemigo; y había dado tantas cuchilladas en los cueros, creyendo que las daba en el gigante, que todo el aposento estaba lleno de vino... (Cervantes 2004: 367).

El acto de dormir da lugar a que el cuerpo sensible del Quijote sea *blanco* de la alta tonicidad de lo imaginario, tan intenso al ser vivido como si fuera una experiencia real, así como de marcos espaciales de fantasías con extensión amplia, como el prado y el reino de Micomicón en el que se enfrenta a un gigante. Tanto en *El camino de los sueños* como en la obra de Cervantes, los sueños son *fuerza* de una infección gozosa del mundo ficcional *real* que viven sus protagonistas. Ingresar al estado de sueño es de alguna forma alterar dicha realidad y vivirla como una gran ficción. Don Quijote ve la realidad con los ojos del sueño, tal como ocurre con el personaje de Rita después de hacer el amor con Betty. Duerme, pero al hacerlo abre los ojos, pero no los verdaderos ojos, sino los ojos del sueño, que le hace repetir como automática “Silencio, Silencio, Silencio... No hay banda” y dirigirse también a un espacio tan cerrado y fantasioso como el palacio de la cueva de Montesinos: el Club Silencio, en el que ocurren actos teatrales que oscilan entre lo artificioso y lo sobrenatural.

El juego de la ficción

En esa vía, lo que también podemos notar es que tanto *El camino de los sueños* como *Don Quijote de la Mancha* cuentan con la estrategia, referida por Lauro Zavala en su libro *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, de concebir la *ficción como juego* (Zavala 2007: 259). En el capítulo VIII de la primera parte de la obra, que cuenta el célebre enfrentamiento del “Caballero de la Triste Figura” con el vizcaíno, la narración se detiene,

dado que quien va contando la obra confiesa al lector que no hay más escritos de las aventuras del Quijote:

Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor de esta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito de estas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas. Bien es verdad que el segundo autor de esta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que de este famoso caballero tratasen; y así, con esta imaginación, no se desesperó de hallar el fin de esta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, le halló del modo que se contará en la segunda parte (Cervantes 2004: 83).

Justamente, a continuación, en el siguiente capítulo, el narrador pasa intempestivamente a otro plano de ficción (así como en la película se pasa de un primer plano de ficción –el de Betty/Rita– a otro –el de Diane Selwyn/Camilla Rhodes–), en el que va contando cómo pudo encontrar los escritos faltantes para seguir contando las aventuras de Don Quijote:

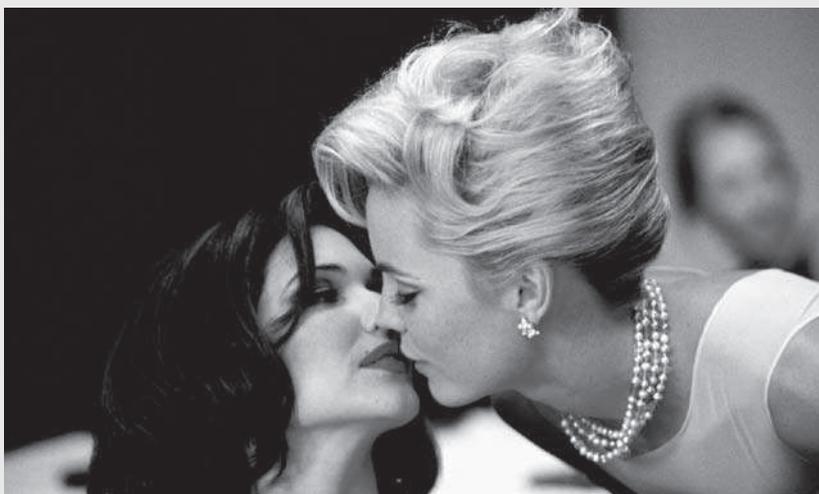
Estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero; y como yo soy aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles llevado de esta mi natural inclinación tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía y vile con caracteres que conocí ser arábigos. Y puesto que aunque los conocía no los sabía leer, anduve mirando si parecía por allí algún morisco aljamiado que los leyese, y no fue muy dificultoso hallar intérprete semejante, pues aunque le buscara de otra mejor y más antigua lengua le hallara. En fin, la suerte me deparó uno, que, diciéndole mi deseo y poniéndole el libro en las manos, le abrió por medio, y, leyendo un poco en él, se comenzó a reír.

Preguntele yo que de qué se reía, y respondiome que de una cosa que tenía aquel libro escrita en el margen por anotación. Díjele que me la dijese, y él, sin dejar la risa, dijo:

–Está, como he dicho, aquí en el margen escrito esto: ‘Esta Dulci-



▶ Justin Theroux interpreta a Adam Kesher.



▶ Laura Harring como Camilla Rhodes.



▶ Personajes extraños y siniestros pululan por el filme.

nea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha'.

Cuando yo oí decir 'Dulcinea del Toboso', quedé atónito y suspenso, porque luego se me representó que aquellos cartapacios contenían la historia de don Quijote. Con esta imaginación, le di prisa que leyese el principio, y haciéndolo así, volviendo de improviso el arábigo en castellano, dijo que decía: *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo* (Cervantes 2004: 86).

En este punto de la obra, el narrador pasa a ser un comentarista de los escritos árabes de Cide Hamete Benengeli, lo que le permite continuar el relato de la aventura con el vizcaíno y muchas otras protagonizadas por el *alter ego* de Alonso Quijano. Sin embargo, cuando la obra realiza la transición a su segunda parte, Don Quijote y otros personajes que lo rodean pasan nuevamente a otro plano de ficción. Si en la primera parte de la obra se retratan las aventuras de Quijote desde la perspectiva del narrador general de la obra y de sus comentarios sobre los escritos de Cide Hamete Benengeli; en la segunda, el protagonista del libro experimenta una *metalepsis*; es decir, migra de un plano de ficción a otro, en el que puede comentar lo que Cide Hamete Benengeli ha escrito sobre él, y que es lo que hemos leído en la primera parte de la obra de Cervantes, gracias a la aparición del personaje de Sansón Carrasco.

Él le cuenta a Quijote y Sancho que se ha escrito un libro sobre sus aventuras:

—Deme vuestra grandeza las manos, señor don Quijote de la Mancha, que por el hábito de San Pedro que visto, aunque no tengo otras órdenes que las cuatro primeras, que es vuestra merced uno de los más famosos caballeros andantes que ha habido, ni aun habrá, en toda la redondez de la tierra. Bien haya Cide Hamete Benengeli, que la historia de vuestras grandezas dejó escritas, y rebíen haya el curioso que tuvo cuidado de hacerlas traducir de arábigo en nuestro vulgar castellano, para universal entretenimiento de las gentes (Cervantes 2004: 567).

MUNDOS ONÍRICOS

En *El camino de los sueños*, tal como se explicó al comienzo del ensayo, hay una dimensión onírica. Ahí están las figuras de la cama, de la almohada; ahí están los temas del absurdo, de la realización de deseos, del despertar. Precisamente, a partir de aquella dimensión es que podemos desplegar una lectura psicoanalítica, ya que la posición ideológica/axiológica de este texto fílmico llamado *El camino de los sueños* converge con la cosmovisión del psicoanálisis, que plantea la teoría de que todo sueño, incluso en sus versiones de pesadilla, implica una realización alucinatoria de deseos. Basta apreciar los roles figurativos y temáticos (pasionales) de los principales actores semióticos para confirmar ello:

Primera historia (dimensión del sueño, del parecer diegético):



Betty

- / Roles figurativos: /Lozana/ /Sonriente/³
- \ Roles temáticos (pasionales): /Talentosa/ /Ilusionada/

Segunda historia (dimensión de la realidad en efecto, del ser diegético):



Diane Selwyn

- / Roles figurativos: /Demacrada/ /Llorosa/
- \ Roles temáticos (pasionales): /Perdedora/ /Deprimida/

En el sueño, la fracasada y trastornada Diane Selwyn se convierte en otro personaje, Betty, que refleja lo que *quiere* y *no puede* ser Diane: optimisma y hábil pata la actuación.

Primera historia (dimensión del sueño, del parecer diegético):



Rita

- / Roles figurativos: /Vacilante/ /Atemorizada/
- \ Roles temáticos (pasionales): /Buscadora/ /Esquiva/

Segunda historia (dimensión de la realidad en efecto, del ser diegético):



Camilla Rhodes

- / Roles figurativos: /Femme fatale/ /Altiva/
- \ Roles temáticos (pasionales): /Despreciativa/ /Humillante/

En el sueño, en la esfera del *parecer*, Camilla Rhodes, un personaje maligno en la dimensión del *ser* diegético, se convierta en otro personaje, Rita, que más bien se ve indefenso y necesitado de protección. Se le ve como un personaje frágil que encuentra en Betty un amparo, lo que contrasta con lo que sucede en el *ser* diegético. La metalepsis en la obra de Cervantes también implica una transformación actorial relevante. En la primera parte de la obra, Quijote cumple el rol temático del /fantasioso/: actúa ante lo que lo rodea como si estuviera viviendo alguna de esas aventuras de sus libros de caballería; mientras que Sancho desarrolla el rol temático del /realista/: si el Quijote piensa que se enfrenta ante gigantes, lo que Sancho percibe no son más que unos grandes molinos de viento. Sin embargo, en la segunda parte de la obra, hacia la cual se desarrolla la ya referida metalepsis, los roles temáticos se invierten, Quijote percibe el mundo que lo rodea de forma más /realista/ y Sancho de modo más /fantasioso/, lo que Martín de Riquer describe muy bien:

[...] al iniciarse la tercera salida de don Quijote, observamos que este aspecto se ha invertido. Sancho, que antes se afanaba en hacerle ver que no había tales gigantes ni tales ejércitos, sino molinos de viento y rebaños, ahora le pone ante tres feas aldeanas y sostiene que él 'está viendo' a tres encumbradas damas, y ahora, precisamente, los sentidos no engañan a don Quijote, que ve la realidad tal cual es: tres zafias labradoras. Y naturalmente, la culpa la tendrán los encantadores, que sólo para don Quijote han mudado la realidad, pero ahora inversamente a cómo ocurría en la primera parte.

La diferencia entre un tipo de aventura y otro, o sea entre las de la primera parte y las de la segunda, se advierte en dos frases paralelas. Cuando don Quijote afirmó que veía dos inmensos ejércitos a punto de entrar en batalla y que oía relinchar los caballos y sonar los clarines, Sancho respondió: 'No oigo otra cosa sino muchos balidos de ovejas y carneros'... Ahora cuando Sancho le insiste en que avanzan por el camino Dulcinea y sus dos doncellas, don Quijote afirma: 'Yo no veo sino a tres labradoras sobre tres borricos' [...]. Los papeles se han invertido (De Riquer 1970: 105-106).

▶ Continúa en la página 73

▶ Viene de la página 21

Gaspar Noé

¿Qué tiene en común *Carne* (1991), *Solo contra todos* (1998), *Irreversible* (2002) y *Enter the Void* (2009)? En principio parece obvia la respuesta, Gaspar Noé; sin embargo, aunque la pregunta simulara una obviedad trata de profundizar en ese *algo* que imbrica estos filmes. Entonces la respuesta parece aún más evidente: el *estilo* (movimiento de cámaras imposibles, una fotografía saturada, un París ajeno y distante al estereotipo). Empero, aún queda sin satisfacer nuestra pregunta inicial, de modo que otro facilismo sería tratar de psicoanalizar a Noé a través de sus filmes; Lacan lo hizo con Joyce, Freud con Scherber, de modo que parecería un método sensato. A pesar de ello solo entraríamos en cómo se manifiesta el síntoma –aquello que molesta y por lo cual se va al analista– y cómo este se articula con su fantasma –la visión ideológica que embarga al sujeto– dejando de lado la pregunta que atañe este escrito, qué une a estos filmes.

Lo habitual es condenar las películas de Noé como impactantes, crudas hasta incoherentes; con una Monica Bellucci violada en el pasillo del metro, un padre confundido que apuñala en la garganta a un indigente, un hombre que tras moler a golpes a su mujer embarazada le dice que aproveche el pedazo de carne molida que tiene en el vientre. Aun así, esto termina por ser más un estigma que una respuesta. Sin embargo, la junta de estos adjetivos empieza a moldear cuál es la fuente de junción de estos filmes. ¿Qué puede ser impactante, crudo e incoherente?

Lo más cercano posible a esta pregunta es el inconsciente, pero obviamente dicho de esta manera se mantendría dentro de la especulación. Todo sujeto manifiesta su inconsciente de algún modo, entonces qué de especial tendría llegar a esta premisa. Es justamente este juego constante de Noé por tratar de plas-

¹ La "realidad en efecto" comprendida como un plano de ficción al interior del texto.

² En la llamada semiótica tensiva, el *actante de control* es aquel que regula, transforma o modifica la intensidad y la extensión que hay entre una *fuerza* y un *blanco* de ambas. En el ejemplo citado, la dimensión onírica genera una intensidad tónica (es decir acentuada, fuerte, enérgica) y una extensión espacial que es imaginaria y amplia. Por ello, dicha dimensión es *fuerza* de intensidad y extensión. En ese sentido, el personaje de Diane Selwyn es *blanco* porque se ve afectada por la intensidad y extensión producidas por aquella *fuerza*.

³ En los análisis semióticos se suele colocar barras diagonales (/) al costado de los roles figurativos o temáticos de los actores semióticos.



FICCIONES QUE MUTAN

Recordemos que mientras que el simbolismo hace referencia a la correlación entre una unidad del plano de la expresión con una unidad del plano del contenido (por ejemplo, la figura del búho es una unidad del plano de la expresión que se correlaciona con una unidad del plano del contenido, que llamamos “sabiduría”), el semisimbolismo brinda una visión más dinámica de la significación, coherente con la visión del discurso, de una enunciación en acto, porque designa una correlación entre una categoría del plano de la expresión y una categoría del plano del contenido; lo que, obviamente, implica que ambos planos puedan referirse a más de una unidad. En *El camino de los sueños*, encontramos que a una categoría del plano de la expresión (basada en dos unidades

opuestas del plano de la expresión: /realidad/ y /sueño/) le corresponde una categoría del plano del contenido (estructurada a partir de la oposición de las unidades /ser/ y /parecer/):

/Realidad/ vs. /Sueño/

/Ser/ vs. /Parecer/

En *El camino de los sueños*, tal como lo podemos notar en ese gráfico, la /realidad/ se opone al /sueño/ (en el plano de la expresión) de la misma forma que el /ser/ al /parecer/ (en el plano del contenido). Ese semisimbolismo es el mismo que recorre aquellos capítulos que abarcan las aventuras de los cueros de vino y la cueva de Montesinos. Mientras Quijote se enfrenta a los cueros, imagina en sus sueños que en realidad pelea con un gigante; mientras Sancho escucha el relato de la estadía

del Quijote en aquella cueva, toma por sueño lo que el hidalgo describe como una vivencia real.

Asimismo, en la película, específicamente en la primera historia, correspondiente a la del sueño, hay un juego metalingüístico con respecto al cine en sí mismo: el cine visto dentro del cine, una *construcción en abismo*. Ahí tenemos las figuras del plató y del *casting*, del afiche de la película *Gilda* y del nombre “Rita” inspirado en el nombre de la actriz protagónica que actúa en ese filme (Rita Hayworth), del cartel de Hollywood y de ese personaje con apariencia de vaquero del género *wéstern*. Así, la cinta hace una clara analogía entre el cine y el sueño; en otras palabras, el cine en sí mismo es plasmado en *El camino de los sueños* como si fuera un sueño; y por lo tanto, también como un medio a través del cual hay una realización alucinatoria de deseos. En el mundo de

Hollywood representado en el filme, que es también, como hemos notado, el mundo del sueño en la película, un ser tan infeliz como Diane Selwyn deviene en Betty, proyectando así sus deseos y cumpliéndolos aunque sea de manera pasajera, aparente, irreal.

Si, por un lado, la ideología vertida en *El camino de los sueños* coincide con la obra freudiana al ver el sueño como una realización alucinatoria de deseos; también coincide con Christian Metz en comparar el cine con un sueño. En la obra *Psicoanálisis y cine: El significativo imaginario*, Metz desarrolla una aproximación basada en la equivalencia entre el espectador de la película y el que sueña, estableciendo por lo tanto una analogía entre el cine y el sueño. De esa manera, la analogía cine/sueño se genera por la construcción que hace el cine del espectador como un soñador en vigilia o semidespierto:

/Realidad/ vs. /Cine/
/Ser/ vs. /Parecer (onírico)/

En *Don Quijote de la Mancha* también sorprende justamente cómo se reflexiona sobre la ficción y sus vínculos con el sueño. Muchos personajes aprecian la situación del Quijote en términos oníricos, como cuando el cura le dice al personaje de Alonso Quijano lo siguiente:

[...] en ninguna manera a que toda la caterva de caballeros andantes que vuestra merced señor don Quijote, ha referido, hayan sido real y verdaderamente personas de carne y hueso en el mundo, *antes imagino que todo es ficción, fábula y mentira y sueños contados por hombres despiertos, o, por mejor decir, medio dormidos* (Cervantes 2004: 557-558; cursivas del autor del ensayo).

Sin embargo, aquello que alguien como el cura ve como algo imaginario, onírico o de ensueño, el Quijote lo describe como algo experimentalmente vividamente:

[...] con mis propios ojos vi a Amadís de Gaula, que era un hombre alto de cuerpo, blanco de rostro, bien puesto de barba, aunque negra, de vista entre blanda y rigu-

rosa, corto de razones, tardo en airarse y presto en deponer la ira; y del modo que he delineado a Amadís pudiera, a mi parecer, pintar y describir todos cuantos caballeros andantes andan en las historias en el orbe, que por la aprehensión que tengo de que fueron como sus historias cuentan, por las hazañas que hicieron y condiciones que tuvieron, se pueden sacar por buena fisonomía sus facciones, sus colores y estaturas (Cervantes 2004: 558).

La novela juega con estas oposiciones, que en líneas generales coinciden con las encontradas en *El camino de los sueños*:

/Realidad/ vs. /Ilusión/
/Ser/ vs. /Parecer/

/Realidad/ vs. /Ficción/
/Ser/ vs. /Parecer/

A propósito de ello, hay un aspecto contractual en la relación que Betty y Rita establecen con el anfitrión del Club Silencio, así como en el vínculo que don Quijote establece con los textos de caballería que lee. Se desarrolla, como diría Umberto Eco, un *pacto ficcional*, o para decirlo con la semiótica generativa, un *contrato enunciativo*. Betty, Rita y Quijote devienen en reflejos de lo que realiza el enunciatario con *El camino de los sueños* y la novela *Don Quijote de la Mancha*: ellas establecen con un espectáculo escénico y él con lecturas literarias una *fiducia*, confían en lo que ven o leen, creen en lo que un fenómeno ficcional les propone; a pesar, por supuesto, de su condición artificial. Sin embargo, aquellas representaciones enuncivas (es decir, al interior del enunciado cinematográfico o literario) de lo que es un contrato enunciativo trascienden el propio contrato: Betty y Rita siguen creyendo en el espectáculo musical que aprecian, y se emocionan por él, a pesar de que se basa en un *playback*; y de la misma forma, Quijote cree no solo en los textos de caballería cuando los lee, sino también cuando no los lee. Lo que él lee es creíble más allá de lo leído. La ficción escapa de la propia ficción y atrapa y contamina la realidad.

Por ello, las oposiciones semisimbólicas antes mostradas se mezclan, se hibridan, se fusionan hasta el punto de que pueden llegar a tener límites indiscernibles. Eso queda patente cuando el Quijote reflexiona sobre lo escrito por Benengeli en la primera parte de la obra. Comprende hasta qué punto los escritos sobre la realidad se confunden con la fantasía y lo imaginario:

[...] temo que en aquella historia que dicen que anda impresa de mis hazañas, si por ventura ha sido su autor algún sabio mi enemigo, habrá puesto unas cosas por otras, mezclando con una verdad mil mentiras, divirtiéndose a contar otras acciones fuera de lo que requiere la continuación de una verdadera historia (Cervantes 2004: 603).

¿Y acaso la película no es también un texto que reflexiona acerca de cómo en la ficción se mezcla una “verdad con mil mentiras”? Así, lo ilusorio y lo surreal son en la cinta el territorio de lo eufórico, un espacio hecho de valoraciones positivas. De ahí que todo eso esté representado tensivamente por un *esquema de ascendencia*: la fuerte intensidad tónica y la extensión espacial concentrada que finalmente se alcanzan, desde una intensidad de baja tonicidad y una extensión espacial difusa, en una secuencia tan envolvente como la del Club Silencio: después de que “Rita” pronuncia en el lecho de Betty, de manera reiterada y obsesiva, como ya se mencionó, la palabra “Silencio”, las vemos en medio de una amplia calle, de madrugada, tomando un taxi para dirigirse a un local con apariencia de teatro llamado Club Silencio. De esta forma, esa acción nocturna y enigmática hace que la intensidad débil empiece a aumentar y la extensión que se percibía amplia, difusa, abierta, tienda a reducirse. Hasta que ingresan al club y la intensidad crece más, acercándose a su pico; y la extensión, por su parte, termina de estrecharse. Esa extensión tiende hacia la concentración debido a las características cerradas y herméticas del club, similares a las de un teatro, y por supuesto, a las de una sala de cine; mientras que se llega a una fuerte intensidad por el poder artificioso de un *show*, protagonizado por un maestro de ce-

remonias y una mujer con apariencia latina que va a simular que canta con una pista de sonido. Como bien lo dice el anfitrión de ese espectáculo, “No hay banda, todo esto es una grabación, pero aún así oímos una banda... Todo es una ilusión” [There is no band. This is all a tape-recording, and yet we hear a band... It is an illusion]). La mujer que usa el *playback* para aparentar que interpreta la canción *Llorando*, frente a Betty y Rita (quienes están en butacas como nosotros los espectadores), realiza una interpretación vocal falsa, pero no por ello deja de ser profundamente emocionante para ellas y para el *cuerpo propio* del enunciario fílmico.

Por ello, el enunciario puede interpretar la secuencia del Club Silencio como una metáfora del cine. El séptimo arte, mientras nos sujeta a la extensión concentrada de la sala de cine, puede ser comprendido como un reino de ficción, de mentira, pero a pesar de ello nos puede sobrecoger, conmovernos con una fuerte intensidad, tal como si estuviéramos sumergidos en un auténtico sueño. Y es que el cine, ante todo, es suspensión de la incredulidad, una *ilusión referencial* (Barthes citado por Quezada 1991: 311) que crea una realidad que solo es aparente.

ESPACIOS TEATRALES

La secuencia del Club Silencio funciona como la alegoría de la caverna de Platón. El filósofo la describió como un espacio en el cual un grupo de seres humanos siempre estuvieron encadenados, de tal forma que solo pueden mirar hacia una pared que está frente a ellos, sin poder girar la cabeza. Tras ellos se ubican un muro, un pasillo, una hoguera y el ingreso a la cueva, que es la frontera con el mundo exterior. Por dicho pasillo caminan hombres con objetos que reflejan sombras en la ya referida pared frontal, gracias a la luz proyectada por la hoguera. Dada esa situación, los hombres encadenados creen que aquellas sombras son entidades reales. Al no conocer más allá de lo que hay a sus espaldas, toman esa ilusión por verdad.



► El personaje toma su nombre de la actriz Rita Hayworth.



► Naomi Watts y Laura Harring interpretan personajes entrañables.



► Las identidades de ambos personajes cambian a lo largo del filme.



▶ Los personajes quieren vivir la realidad como una película.



▶ Este filme popularizó a Naomi Watts.



▶ La cinta mezcla géneros como el horror y el cine negro.

En la alegoría descrita en la obra *La República*, la fuerte intensidad que experimentan los hombres sujetos con cadenas va en paralelo con la extensión concentrada de la caverna, tal como ocurre en ese juego de espejismos apreciado en el Club Silencio de *El camino de los sueños*. ¿Pero acaso la cueva de Montesinos de la obra de Cervantes no funciona también como una narración intertextual con la alegoría platónica de la caverna? Como ya se señaló, Quijote se encuentra en la cueva como la Rita de la película, con los ojos cerrados y ante figuras oníricas que recrean un mundo ficcional.

Una vez que el Quijote, acompañado por Sancho y el personaje del primo “humanista”, llega a la cueva de Montesinos, se produce una intensidad de las mismas características que las apreciadas en la secuencia del Club Silencio de la película. El ingreso hacia la cueva se presenta especialmente con una extensión amplia y una intensidad tónica débil:

[...] llegaron a la cueva, cuya boca es espaciosa y ancha, pero llena de cambroneras y cabrahígos, de zarzas y malezas, tan espesas y intrincadas, que de todo en todo la ciegan y encubren (Cervantes 2004: 719-720).

La amplitud de la entrada a la cueva, descrita sin mayores elementos que den intensidad tónica o de *tempo* (velocidad) al relato, de pronto abren paso a una misteriosa tonicidad generada por sonidos extraños, que parecen antecedentes de un relato de horror gótico:

[...] poniendo mano a la espada comenzó a derribar y a cortar de aquellas malezas que a la boca de la cueva estaban, por cuyo ruido y estruendo salieron por ella una infinidad de grandísimos cuervos y grajos, tan espesos y con tanta priesa, que dieron con don Quijote en el suelo; y si él fuera tan agorero como católico cristiano, lo tuviera a mala señal y excusara de encerrarse en lugar semejante (Cervantes 2004: 721)

La intensidad crece con las expresiones de admiración de Sancho por la valentía de Quijote por ingresar a aquel oscuro espacio:

iAllá vas, valentón del mundo, co-razón de acero, brazos de bronce! ¡Dios te guíe, otra vez, y te vuelva libre, sano y sin cautela a la luz de esta vida que dejas por enterrar-te en esa oscuridad que buscas! (Cervantes 2004: 721).

Nótese que Quijote, como Diane y Rita en el club, ingresa a un espacio cerrado pero a la vez oscuro. Sin embargo, él, como ellas, estará expuesto ante una presencia que ilumina su vista, y que revela un mundo ilusorio, de ficción, y en paralelo onírico, cada vez más tónico, por ser descrito como fascinante:

[...] de repente y sin procurarlo, me saltó un sueño profundísimo, y cuando menos lo pensaba, sin saber cómo ni cómo no, desperté de él y *me hallé en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que puede criar la naturaleza*, ni imaginar la más discreta imaginación humana. Despabilé los ojos, limpiéme los, y vi que no dormía, sino que realmente estaba despierto [...] (Cervantes 2004: 723; cursivas del autor del ensayo).

Así, con ojos tan oníricos como los de Rita en su casa, aquellos que les permiten ver el Club Silencio, encuentra un palacio encantado. ¿Acaso no es también un espacio íntimo, por las características oníricas que posee, y por realizar imaginariamente los deseos de Quijote de ser un héroe reconocido y que puede salvar a sus habitantes del hechizo del mago Merlín?

Ofrecióseme luego a la vista un real y suntuoso palacio o alcázar, cuyos muros y paredes parecían de transparente y claro cristal fabricados; del cual abriéndose dos grandes puertas [...] (Cervantes 2004: 724).

Una vez que ingresa Quijote y se encuentra con el personaje de Montesinos, la extensión espacial se representa de forma aún más concentrada dada la referencia a un sepulcro de mármol, en el cual se ubica un caballero, quien es Durandarte:

[...] el venerable Montesinos me metió en el cristalino palacio, donde en una sala baja, fresquísi- ma sobremodo y toda de alabas-

tro, estaba un sepulcro de mármol con gran maestría fabricado, sobre el cual vi a un caballero tendido de largo a largo, no de bronce, ni de mármol, ni de jasphe hecho, como los suele haber en otros sepulcros, sino de pura carne y de puros huesos (Cervantes 2004: 725).

En tanto se da aquel decrecimiento de la extensión espacial, la intensidad tónica aumenta, a propósito de cómo Montesinos acentúa la descripción del corazón de Durandarte y de cómo se lo arrancó. El acento en la descripción del órgano vital del caballero que se encuentra al interior del sepulcro, atribuyéndole un peso de “dos libras”, porque “el que tiene mayor corazón es dotado de mayor valentía”. Se incrementa, así, una tonicidad basada en un código *figurativo* de la pasión (Fontanille 2004: 190-191) –el corazón como figura que representa el arrojito– que se complementa con las reacciones emotivas de Durandarte (“se queja y suspira”) a pesar de su condición de muerto:

Lo que a mí me admira es que sé, tan cierto como ahora es de día, que Durandarte acabó los de su vida en mis brazos, y que después de muerto le saqué el corazón con mis propias manos; y en verdad que debía de pesar dos libras, porque, según los naturales, el que tiene mayor corazón es dotado de mayor valentía del que le tiene pequeño. Pues siendo esto así, y que realmente murió este caballero, ¿cómo ahora se queja y suspira de cuando en cuando como si estuviese vivo? (Cervantes 2004: 725).

A continuación, la tonicidad crece aún más con las expresiones con signos de admiración de Durandarte, y la forma en que también el caballero muerto se refiere a su corazón, sacado de su pecho por Montesinos “ya con puñal, ya con daga”, después de que su ánima fuera “arrancada”.

Esto dicho, el mísero Durandarte, dando una gran voz, dijo:
¡Oh, mi primo Montesinos!
Lo postrero que os rogaba,
Que cuando yo fuere muerto
y mi ánima arrancada,

que llevéis mi corazón adonde Belerma estaba, sacándome del pecho, ya con puñal, ya con daga (Cervantes 2004: 725-726).

Seguidamente, la tonicidad sigue manteniéndose fuerte por usar otro código de la pasión, uno *somático* (Fontanille 2004: 188), en tanto se hace alusión a una reacción pasional en el rostro de Montesinos (“con lágrimas en los ojos” [...]) “con tantas lágrimas, que fueron bastantes a lavarme las manos y limpiarme con ellas la sangre que tenían de haberos andado en las entrañas”), así como por el uso de un adjetivo superlativo absoluto (carísimo primo mío):

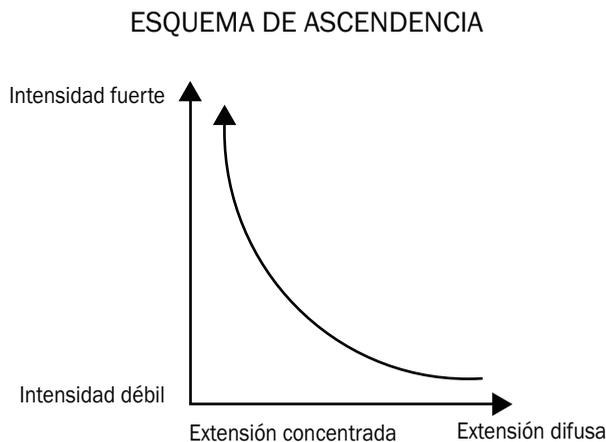
Oyendo lo cual el venerable Montesinos se puso de rodillas ante el lastimado caballero, y, con lágrimas en los ojos, le dijo: ‘Ya, señor Durandarte, carísimo primo mío, ya hice lo que me mandastes (sic) en el aciago día de nuestra pérdida: yo os saqué el corazón lo mejor que pude, sin que os dejase una mínima parte en el pecho; yo le limpié con un pañuelo de puntas; yo partí con él de carrera para Francia, habiéndoos primero puesto en el seno de la tierra, con tantas lágrimas, que fueron bastantes a lavarme las manos y limpiarme con ellas la sangre que tenían de haberos andado en las entrañas [...] (Cervantes 2004: 726).

Como notamos, aquella intensidad tónica llega a un pico en complemento a una reducción de la extensión espacial. Pasamos de la representación del prado al interior de la cueva de Montesinos, al palacio, a la sepultura de mármol y finalmente a la conversación entre Montesinos y Durandarte, que sobre todo gira alrededor de lo que el primero hizo con el corazón del segundo, todo referido con códigos pasionales cada vez más tónicos. No es casualidad que Quijote enfatice en su relato el poderoso vínculo de esas imágenes de sueño con su sensorialidad: siente las imágenes alucinatorias con su sentido de la vista y del tacto.

[...] porque lo que he contado *lo vi por mis propios ojos y lo toqué con mis mismas manos*. (Cervantes 2004: 730; cursivas del autor del ensayo).

De cualquier forma, notamos que tanto en la cueva de Montesinos como en el Club Silencio, se llega a un *esquema de ascendencia*: de una extensión difusa se pasa a una concentrada, de una intensidad débil se pasa a una fuerte, tal como se nota en el siguiente gráfico.

Evolución del esquema tensivo en la secuencia del Club Silencio y del ingreso de Quijote a la cueva de Montesinos⁴



⁴ En el esquema tensivo, la flecha vertical representa grados de intensidad (en la zona superior de la flecha se representa el máximo de intensidad –intensidad fuerte– y en la inferior el mínimo –intensidad débil–), y la horizontal grados de extensión (en la zona derecha de la flecha se representa el máximo de extensión –extensión difusa– y en la izquierda el mínimo –extensión concentrada–). Por ello, la flecha curva indica un *esquema de ascendencia*, dado que en los casos cinematográfico y literario analizados, se pasa de una extensión difusa y una intensidad débil a una extensión concentrada y una intensidad fuerte.

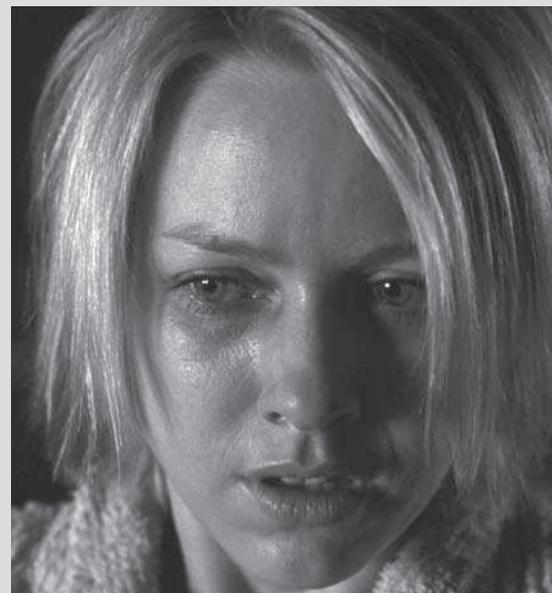
En ese sentido, el Club Silencio y la cueva de Montesinos funcionan como cavernas platónicas porque las ocurrencias fantásticas que se perciben en aquellos espacios tan cerrados como un teatro (pero también como una sala de cine), son tomadas como verdad por Betty/Rita y por Quijote a pesar que no son más que un artificio producido por el estado de sueño. Ello explica también que la obra de Cervantes, al igual que la película dirigida por David Lynch, aluda a elementos teatrales para ver cómo se confunde la realidad con la ficción: el encuentro con los hombres disfrazados en la carreta de las “Cortes de la Muerte”, quienes serán parte de un auto sacramental; el disfraz de Caballero de los Espejos que toma el bachiller Sansón Carrasco para disuadir al Quijote de seguir en sus delirantes aventuras; la teatralización del mundo caballeresco montada por los duques para fortalecer las ideas fantasiosas del protagonista; los espectáculos de danza con disfraces en las bodas de Camacho, etcétera. Ello, pues, justifica tanto en el club de la película como en la cueva de la novela, el empleo de un esquema tensivo de ascendencia: se pasa de una intensidad débil a una fuerte, y de una extensión difusa a otra concentrada, porque hay una tonicidad máxima que se encuentra en una reducida extensión espacial de reminiscencias teatrales. Dichos textos, cinematográfico y literario, acuden a esas referencias al teatro porque reflexionan sobre la ficción como un artificio que se confunde con la realidad. ◻

Bibliografía

- Cervantes, Miguel de (2004). *Don Quijote de la Mancha*. São Paulo: Alfabara.
- De Riquer, Martín (1970). *Aproximación al Quijote*. Navarra: Salvat.
- Fontanille, Jacques (2004). *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima.
- Greimas, Algirdas Julien (1971). *Semántica estructural: Investigación metodológica*. Madrid: Gredos.
- Quezada, Óscar (1991). *Semiótica generativa: Bases teóricas*. Lima: Universidad de Lima.
- Zavala, Lauro (2007). *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, México D. F.: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.



► Betty y Rita apasionadas por el misterio.



► Naomi como la trastornada Diane.