

Tras la línea

El sueño dentro del sueño

Sergio González Rodríguez

En su libro *Sueños*, Walter Benjamin recuerda que Louis Aragon cuenta en *Une vague de rêves* cómo se propagó en una época en todo París la creciente manía de soñar. “Los jóvenes”, escribe Benjamin, “creían haber descubierto el secreto de la poesía, cuando no hacían otra cosa que abolirla, como las fuerzas más intensas de esa época”. Antes de irse a dormir, el poeta Saint-Pol Roux solía clavar en la puerta de su recámara un letrero que decía: “Le poète travaille” (El poeta está trabajando). Y lo hacía para internarse en el corazón de las cosas suprimidas.

Benjamin descreía de tal oficio poético y señalaba que el psicoanálisis había descubierto el esquematismo subyacente a los dibujos del misterio onírico, “mas los surrealistas, con esta certeza, van siguiendo menos las huellas del alma que la de las cosas. El tótem de los objetos lo buscan en la espesura de la prehistoria”. Benjamin criticaba este efecto regresivo e irracional como una forma de sensiblería: el *kitsch*, afirmó, es la última máscara de lo banal con que nos revestimos en el sueño

y “en el seno de la conversación para acoger la fuerza del mundo de las cosas ya extintas”.

Para Benjamin, el hombre nuevo debía hacer resonar las formas antiguas en sincronía con el entorno emergente de lo moderno: “es un ser al que habría que llamar el nuevo ‘hombre amueblado’: ese cuerpo ‘amueblado’ de las formas y los aparatos, como desde siempre lo francés conoce el espíritu *meublé* de los sueños, como de la ciencia”. En esta época posmoderna, el hombre o ser nuevo es ya parte menor, si no cada vez más insignificante, del mobiliario circundante de formas, aparatos, redes y sistemas técnicos. Y, como lo previó Philip K. Dick, comienza a ser el sueño de las máquinas, los dispositivos, los androides y las cosas pensantes en su despertar artificial.

Por lo tanto, el sueño dentro del sueño atañe por una parte a la posibilidad del propio soñante frente a su tarea, poética o no, y al devenir de nuestro sueño frente al mundo de las cosas que, por su propia evolución, ha comenzado a soñarnos.

Un ejemplo para explicar la dinámica del sueño dentro del sueño, ese intercambio entre ámbitos que funden un adentro y un afuera, se halla en la película *Mulholland Drive* de David Lynch.

En el inicio de la cinta, hay un accidente de tránsito en una carretera, una mujer sale de uno de los dos coches que han chocado y, semiinconsciente, emprende una caminata que la lleva a las calles de Hollywood. La mujer amnésica se encontrará con otra mujer, aspirante a actriz de cine.

Enseguida, un cambio de escena instala al espectador en un restaurante en el que un hombre le cuenta al otro un sueño espeluznante acontecido en ese mismo lugar. Cuando ambos salen del restaurante, se topan con aquel sueño de horror: un hombre de rostro atroz. Pero sólo uno de ellos, el soñante, lo ve; el otro sólo atestigua el desplome de este. La bifurcación entre lo real y lo onírico en tanto derecho y reverso de la propia vida.

Por lo general, se ha identificado a Lynch como un cineasta surrealista, cuan-



Fotogramas de la película *Mulholland Drive* de David Lynch, 2001

do más que buscar esa anterioridad de lo primigenio en los sueños, ese *kitsch* que aborrecía Benjamin, alude a la actualidad de las “formas y los aparatos”: el desdoblamiento de lo real en lo irreal que construye la fantasmagoría ultracontemporánea.

He soñado que estaba en una esquina, en la que había un puesto o tienda ambulante. Yo estaba tan cansado, que no pude evitar sentarme y luego tenderme en una cama de sábanas blancas que estaba a un lado, o detrás de un pequeño muro. Comencé a soñar: las sábanas blancas se convertían en un manto de niebla que me llevaba a un reposo profundo, pleno. De pronto, desperté y me vi dormido en esa cama ajena, desperté del sueño dentro del sueño y una señora me recriminaba: esa cama no es para eso. Sus palabras eran amenazadoras. Temí que, además de regañarme, pudiera agredirme. La voz de la señora subía de tono, concitaba a otros, a los otros, a los perversos, la indignación y el deseo de venganza juntos. Hice un esfuerzo y desperté.

En *Mulholland Drive* el sueño dentro del sueño involucra a su vez el misterio dentro del misterio con los que se elabora la trama de la película: la anterioridad de los sueños y su plataforma real se expresa en la parte final de la película, cuando se consigna que los celos de una mujer hacia otra la llevan a contratar a un asesino que matará a la ex amante. La película parte de un sueño y el sueño contamina la realidad, aunque en los hechos surja al revés. El fetiche-talismán es una llave azul que abre una caja, una suerte de caja de Pandora y del horror.

En mi sueño del reposo en cama ajena la niebla ocupa la trama. La oscurece: implica una ambigüedad e incertidumbre de conocimiento consustancial a la dimensión onírica. Lynch ha comentado más de una vez que el trasfondo de *Mulholland Drive* tiene que ver con la infinitud de las interpretaciones. En 1925, Benjamin escribió que ya nadie soñaba entonces con la flor azul: “Si alguien hoy se despierta”, detalló, “siendo Enrique de Ofterdingen, ha de ser sin duda porque quedó dormido hace mucho tiempo”.

La idea de un Jorge Luis Borges sonámbulo y anacrónico, capaz aún de reinter-

pretar el mito de la flor azul en su poesía y cuentos, coincide con la postura de Lynch. Y, de alguna manera, lo hace también con esta conjetura del propio Benjamin: “El sueño ya no abre una lejanía azul: se ha vuelto gris. La capa gris polvo que hay sobre las cosas es su mejor parte” (*ibidem*).

La capa de gris polvo: tal frase luce como una metáfora certera que remite a la palabra niebla.

En las primeras imágenes de *Mulholland Drive* se observa la fantasía onírica de parejas de bailarines de medio siglo atrás que bailan boogie-woogie y la mujer que sueña se ve a sí misma como una silueta riente y conformada de aquella sustancia gris polvo en alto contraste. Es el primer indicio de que, como espectadores, estamos dentro del sueño de la fábrica de los sueños.

Lynch acumula en su película tres ingredientes decisivos de la cultura ultracapitalista: sexo, poder, dinero. Y los antepone como la sustancia de la ciudad de los sueños y las fantasías: Hollywood. La sustancia hitleriana y *kitsch* que ha descrito Hans-Jürgen Syberberg (*Hitler: Un film de Alemania*) y que, ahora, sería inherente a la cultura del espectáculo posmoderno, el moblaje que ha absorbido a la gente en su individualidad. Lynch lo sabe, y juega con la ironía crítica que hay de por medio.

Así como los signos del Zodiaco están vinculados a algún elemento primordial (agua, tierra, aire, fuego), cada quien como sujeto en los sueños tiende a reiterar alguno de aquellos elementos: en mi caso, el agua/neblina (vapor de agua) es recurrente, así como sus derivaciones: bahías, playas, mares hondos.

Alguna vez, cuando era niño, en uno de aquellos viajes en coche a los que mi padre nos llevaba, recuerdo que desperté en los brazos de mi madre o de una hermana, para contemplar la niebla densa que, en la sierra entre Puebla y Veracruz, volvía más amenazadora aquella carretera en el tramo de Mil Cumbres. Nada se veía metros atrás ni metros adelante. Mi despertar era una nube al nivel del suelo. Mi padre confiaba en su destreza como conductor, una intuición del espacio y un dominio de la máquina bajo su mando que siempre admiré.

Yo temía que un camión u otro coche nos alcanzara, o bien, que mi padre perdiera la línea del camino o chocara de pronto con otro vehículo. Nada de eso sucedió: mi padre me tranquilizó, cuando advirtió mi angustia: “compraré unos faros de color amarillo para ver mejor a través de la niebla”. Pasó el tiempo y un día mi padre llegó a casa con su nueva camioneta, que ostentaba en el frente unos faros amarillos. Nunca volvimos a incursionar juntos en una carretera neblinosa, pero el solo hecho de saber que mi padre tenía a su mano ese recurso, capaz de retar la niebla, hizo desaparecer mi angustia cada vez que íbamos de viaje.

Ahora sé que la luz amarilla quizá sea menos eficaz que la luz blanca frente a algún tipo de niebla densa, pero la certeza de que mi padre disponía entonces de ambas sólo refrenda una idea que me ronda: en el caso de los sueños, debemos avanzar con una mirada de luz adecuada. Como la que aporta Benjamin cuando escribe: “El lenguaje del sueño no está en las palabras, sino bajo de ellas. En él las palabras son productos accidentales del sentido, el cual se encuentra en la continuidad sin palabras de un flujo. El sentido se esconde dentro del lenguaje de los sueños a la manera en que lo hace una figura dentro de un dibujo misterioso”.

Benjamin escribió esas palabras en 1916, que reiteran de algún modo lo que Henry James inscribió en *La figura de la alfombra* años antes, donde opuso lo oculto al conocimiento provisto por la experiencia capaz de visibilizarlo. Si la experiencia es múltiple, también lo será la visibilización consecuente.

La niebla, construcción de edificios de niebla a partir de los sueños, donde uno fuera a su vez un ser de vapor de agua y, al mismo tiempo, una entidad consciente y de morfología cambiante en función de aquellos edificios. Su límite, de nuevo, sería el horror. Benjamin se pregunta si el horror onírico es una respuesta humana al horror a la muerte que busca contenerlo con un horror más profundo de cosas que son inciertas y que deseamos evitar. La cuestión es inquietante: el horror dentro del horror que contiene el sueño dentro del sueño. **U**