

***Lost Highway y Mulholland Dr.* de David Lynch: una aproximación psicoanalítico-comparativa**

LEDA RODRÍGUEZ JIMÉNEZ
Escuela de Estudios Generales
Universidad de Costa Rica

Resumen

El artículo propone una lectura comparativo-psicoanalítica de los filmes *Lost Highway* y *Mulholland Dr.* del realizador norteamericano David Lynch. El análisis comparado asocia personajes y situaciones con el fin de evidenciar puntos de confluencia en la representación de ciertas concepciones temáticas y ciertas obsesiones particulares del universo narrativo-visual de Lynch, mientras que la hermenéutica psicoanalítica funciona como herramienta para la interpretación. El estudio intenta profundizar en la representación que ambos filmes hacen de la realidad y del sujeto, puesto que el mundo representado se corresponde con la visión de unas mentes que se están extraviando en un delirio psicótico. Asimismo, la exploración de ambos textos pone especial énfasis en la construcción de lo femenino y lo masculino, o más exactamente en la crisis por la que pasan estos dos conceptos por medio de sus personajes principales: Fred Madison y Diane Selwyn, respectivamente.

Palabras claves: David Lynch, *Lost Highway*, *Mulholland Dr.*, lectura comparada, psicoanálisis

Abstract

The article proposes a comparative and psychoanalytical reading to *Lost Highway* and *Mulholland Dr.*, both films by North American movies Director David Lynch. The comparative analysis links characters and situations pointing to the confluence in the representation of certain topics and obsessions that have become key characteristics in the visual-narrative of Lynch's universe, while the psychoanalytic hermeneutic serves as a tool for the interpretation. The study delves deeper into the representation of reality and the subject made by both films, as the world depicted corresponds to the vision of two minds that go astray into a psychotic delirium. Furthermore, both texts emphasizes particularly on the construction of the feminine and the masculine, considering the crisis of these concepts through the main characters: Fred Madison and Diane Selwyn.

Key words: David Lynch, *Lost Highway*, *Mulholland Dr.*, comparative reading, psychoanalysis

Procedimiento de lectura

El presente ensayo tiene como propósito internarse en una lectura de tipo comparativo de los filmes *Lost Highway* (1997) y *Mulholland Dr.* (2001) del realizador norteamericano David Lynch. Pero, además del procedimiento metodológico que se acerca de manera comparativa tanto a la construcción narrativa de ambos filmes como a los personajes y las situaciones en las que estos se desenvuelven, el análisis partirá de la hermenéutica psicoanalítica para interpretar el tipo de realidad y de sujeto que en ellos se está representando. Esto quiere decir que el razonamiento desde el que se hará el abordaje textual sigue la lógica y los postulados teóricos del psicoanálisis, tanto freudiano como lacaniano.

Considerando que cada texto es único y diferente de los demás - por tanto cada uno demanda un tipo particular de lectura- y que la ética del psicoanálisis es una ética del deseo, la única regla posible de lectura que se puede establecer a priori es la *asociación libre*. Según las palabras de Freud que parafraseo aquí, con la *asociación libre* se trata de decir, pues, todo cuanto pase por la mente, de comportarse como lo haría, por ejemplo, un viajero sentado en el tren del lado de la ventanilla que describiera para su vecino del pasillo cómo cambia el paisaje ante su vista, sin omitir algo so pretexto de que por alguna razón resulte desagradable comunicarlo (Freud, 1980: 33). Se aclara de antemano que lo que se trabajará en todo momento es la textualidad y discursividad fílmica frente a la que nos encontramos. Asimismo, más que buscar significados posibles en los filmes, se trata de trabajar los significantes; pero, como en la forma que advierte Diana Rabinovich (1993) “la unidad significativa en psicoanálisis no equivale a la unidad lingüística, sino que puede oscilar entre el fonema, la frase o incluso el párrafo” (106), y más específicamente, la letra, lo cual es válido para la imagen. Quiero decir, de acuerdo con la hipótesis psicoanalítica, que las imágenes no tienen valor en tanto imagen sino en tanto letra: “No hay más allá de la imagen porque la imagen misma es escritura” (Bercovich, en: Morales, 1996: 33) para ser leída, descifrada. El sentido de escritura, por tanto, no alude necesariamente a las palabras que se ponen en un papel.

Al respecto, en la clase 3 del seminario 20: *Aún* (2003)¹, Lacan apunta el carácter polisemántico del verbo *leer*, en el sentido de que, a juicio suyo, no es lo mismo leer el genoma humano que leer una revista del corazón, leer una película que leer un cuerpo o una fórmula matemática, como tampoco es lo mismo leer a secas que leer una letra. ¿A qué se refiere con el término *letra*? *Letra* en psicoanálisis no es equivalente a signo gráfico. O sea, *letra* es más que una de las partes que conforman el abecedario. Lacan la describe como “el medio material que el discurso concreto pide prestado de la lengua” (Lacan: 2005, 495). Entonces, si entendemos el inconsciente como una escritura, el funcionamiento de la letra implicaría toda la estructura del lenguaje como marca en el inconsciente, como inscripción. Por ello, la letra se lee con la oreja o escuchando, se lee mirando o se lee en el hacer, de ahí que en psicoanálisis no se privilegie el soporte de la escritura sino la inscripción que ella deja en tanto marca. Hay que insistir, pues,

en que son las variaciones de la escritura (literatura, pintura, imagen cinematográfica...) las que imponen y determinan la modalidad de la lectura (Arturo Roldán. La letra es el conjunto. Recuperado de: http://arturoroldan.salvatierra.biz/la_letra_es_el_conjunto.htm, el 20 de marzo de 2010). Susana Bercovich lo ilustra con las lecciones de lectura que hace Freud de los síntomas neuróticos de sus pacientes. Freud lee en la parálisis de Elizabeth: “algo no marcha en su vida”. Dora arrastra un pie y el psicoanalista lo descifra como “dar un mal paso”. O sea, arrastrar ese pie constituye un texto, dar un mal paso es la escritura, es la letra en el cuerpo de Dora, la letra hecha carne. (Bercovich, en: Morales, 1996: 33). Dice Lacan:

Para hacerme entender voy a tomar una referencia en lo que leen en el gran libro del mundo. Observen el vuelo de la abeja. Va de flor en flor, hace sus libaciones. Ustedes se enteran de que va a transportar en sus patas el polen de una flor al pistilo de otra flor. Eso leen en el vuelo de la abeja. En un vuelo de pájaros que vuela bajo —se le llama un vuelo, pero en realidad es un grupo a cierta altura— leen que se acerca una tempestad. Pero ellos, ¿leen acaso?, ¿Lee la abeja que ella sirve para la reproducción de las plantas fanerógamas?... (Seminario 20: Aún (2003) clase 3, 9 de enero de 1973)

Al respecto, en el discurso psicoanalítico a lo que se enuncia como significante, se le da una lectura diferente de lo que significa, porque el significante como tal no se refiere a nada que no sea un discurso, “es decir, un modo de funcionamiento, de utilización del lenguaje como vínculo” (Lacan, 1973). Esto queda bien ilustrado siguiendo el ejemplo de Lacan con el uso del verbo *joder*, o en inglés *to fuck*, para dar a entender “que la cosa no anda” (Lacan, 1973): *lo he jodido, I fucked it up*, ¿cómo negar el problema de la sexualidad implícito en este enunciado, cómo negar que esta relación sexual no anda? La lectura psicoanalítica es posible solo cuando notamos que la especificidad del lenguaje humano con respecto a la comunicación animal es que el sujeto enuncia siempre su deseo, esa verdad inconsciente que se desborda en el significante. De lo contrario, estaríamos realizando una pura operación semántica, escurriéndonos hacia la consistencia del signo saussureano en busca de significados que solo van a cortar el *discurrir* del deseo. La *asociación libre* es, de esta forma y finalmente, una invitación a producir un discurso metonímico, asociativo, que intenta burlar la censura.

De modo que el trabajo de interpretación que propongo de los dos “casos fílmicos” en tanto fenómenos textuales, en tanto escritura, será una labor de lectura, la cual se realiza en principio abordándolos “al pie de la letra”, leyendo entre sus líneas, entre los significantes que componen la cadena; leyendo incluso en el silencio “la emergencia entre dos ruidos” (Roldán, 2013), en la música que acompaña la imagen, en los puntos de vista fílmicos, en los ángulos desde donde se mira, en lo que el ojo tal vez no ve, pero se percibe desde el inconsciente. Empezaré por seguir la estrategia formalista por excelencia, entiéndase la descripción minuciosa de la escena²: los detalles, los elementos que solo parecen decorativos, las palabras y los movimientos de cámara y de los personajes, lo dicho

y lo no dicho en cada diálogo, la construcción de las secuencias y los encuadres, para luego lanzar una mirada intertextual, metonímica y comparativa que me permita realizar asociaciones significantes, bordear la actividad discursiva que se despliega en la narración.

Por último, y para evitar posibles extravíos en el lector de estas páginas, me parece importante señalar, por un lado, que para que esta lectura pueda ser seguida en su lógica y proceder, es importante haber visto previamente los filmes y, por otro lado, que al ser psicoanalítica y comparativa será por lo tanto fragmentada, por lo que el cierre lógico del discurso que intento sostener se hará hacia el final del estudio; es decir, los fragmentos, que podrían parecer dispersos por momentos, alcanzan su sentido en el conjunto de ellos, no por separado.

Poética lyncheana: más allá de la consciencia

Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones cargado,
Y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi

Calderón de la Barca

Lost Highway, y *Mulholland Dr.* componen, a mi entender, un binomio que se enlaza, en primer término, por hacer girar los acontecimientos narrativos alrededor de la ciudad de Los Angeles y, en segundo, porque estos acontecimientos han sido elaborados, matizados, condensados y desplazados desde el prisma inconsciente de unos sujetos ubicados en el umbral de la psicosis.

Para empezar el análisis, voy a hacer una afirmación que puede parecer extravagante e incluso contradictoria con lo que acabo de señalar, pero que intentaré sostener a lo largo de estas páginas: el *realismo* de *Lost Highway* y *Mulholland Dr.* es en extremo abrumador. Ambos filmes que, como señalé, pretendo trabajar comparativamente, están plagados de situaciones clichés (la trigueña vs. la rubia, Hollywood como sueño y como destino, etc.) y se regodean en el más trillado de los melodramas telenoveleros e incluso de la balada popular³: la pena de amor y el desengaño amoroso. Sin embargo, a diferencia de las telenovelas, los filmes de Lynch perturban de principio a fin, a mi juicio, porque dan cuenta, como pocos, de la realidad interior del sujeto, de aquello que de manera inconsciente cualquier espectador intuye: los confines de lo real⁴ son insoportables. Pero lo hacen también porque para la estética lyncheana, que es absolutamente contemporánea, no importa tanto *lo que se narra*, sino *cómo se narra* y ahí en definitiva estamos frente a una sofisticadísima artificiosidad narrativa, inusual, enigmática, inteligente; una narrativa que representa un tipo de subjetividad que pese a su rareza, en alguna medida resulta tremendamente familiar o, para decirlo en términos freudianos, parece *heimlich*, por ello mismo acaba trastocándose en *unheimlich*⁵.

El incipit ⁶... y unas cuantas secuencias más

Lost Highway, el primero de ambos filmes en entrar en el remolino interminable de la imagen audiovisual, inicia con la presentación de los títulos de crédito, acompañada por la música y letra de *I'm deranged* cantada por David Bowie, un texto musical que precisamente desde su título mismo, refiere por un lado a la psicosis⁷, y por otro a una demanda indiscutible de amor:

Cruise me blond
 Cruise me babe
 a blond belief beyond, beyond, beyond
 No return
 No return
 I'm deranged
 deranged my love
 I'm deranged down, down, down
 so cruise me babe
 cruise me baby

Estas son algunas de las palabras que canta Bowie, mientras los nombres de los protagonistas de la película van apareciendo y el paso continuo de la línea divisoria de una carretera, iluminado por las luces de un vehículo que se mueve a gran velocidad sobre ella, domina el encuadre. ¿Quién conduce ese vehículo que se balancea de un lado a otro y no acierta en su carril? ¿Quién conduce a esa velocidad en la oscuridad de la noche? ¿Por qué lo hace? ¿Qué es en realidad lo que está dividido, o más bien, a qué remite este significante a lo largo no solo de este film sino, en general, en el universo visual de la filmografía de Lynch?

El relato empieza. Paulatinamente, la imagen de un hombre que sostiene un cigarrillo en su mano se hace nítida. Su rostro taciturno y tenso, y enmarcado por la oscuridad que envuelve casi todo el aposento donde yace, es alterado por un ruido –quizás el motor de un carro que para- que viene desde afuera. Le da una bocanada a su cigarrillo, seguidamente suena un timbre. Vemos unos primerísimos planos de rostro. El hombre se dirige pausadamente al interfono, aprieta el botón *Listen* y del otro lado una voz masculina dice: *Dick Laurent is dead*. El sonido de las sirenas de un vehículo de la policía se oye a lo lejos. El hombre mira por las ventanas. Plano *sujetivo* ⁸ desde él: no hay nadie a la puerta de la casa, tampoco por el camino que cruza en frente de ella; seguido, un plano general de la casa. La única persona a quien vemos los espectadores es a este hombre mirando hacia afuera por una ventana amplia. Es decir, él no ve a nadie, pero los espectadores lo vemos a él, esta vez desde fuera de la casa. Fundido. Hasta aquí podría decirse que llega el *incipit*, pero me interesa continuar con la descripción de unas escenas más que, considero, contienen otros signos esenciales en la caracterización de los personajes y, en definitiva, en el establecimiento del conflicto al que se enfrentan, sobre todo el protagonista.

El mismo hombre en otro aposento, colocando un saxofón en su estuche. Aparece una mujer joven vestida con camisón de dormir de color púrpura; su boca roja sobresale en un rostro enmarcado por su larga cabellera de color castaño con flequillo. Lleva sandalias de tacón. Él la mira. Tímidamente y de manera casi recitada, ella empieza a hablar:

Ella

You don't mind that

I'm not coming to the club tonight?

Él

What are you gonna do?

Ella

Stay home, read.

Él (acercándose a ella) *Read?* (incrédulo)

Read? Read what, Renee?

(ambos ríen)

Él

It's nice to know I can still make you laugh.

Ella

I like to laugh, Fred.

Él

That's why I married you.

Ella:

You can wake me up when you get home if you want to.

Corte. Vemos un gran rótulo iluminado: *Luna Lounge*, seguidamente lo vemos a él, a Fred, en el escenario, ejecutando apasionadamente un violento *solo* de saxofón. El público exaltado grita y aplaude. Al terminar lo vemos, otra vez en la oscuridad de, probablemente, el sótano del bar, llamando por teléfono desde una cabina pública. Llama a su casa. Nadie contesta. Vemos los teléfonos que hay en los diferentes aposentos de la casa y oímos su timbre insistente. Nadie contesta. Corte. Fred regresa a casa. Desde la oscuridad sube unas pequeñas gradas cargando en la mano el estuche que contiene el saxofón. Recorre con su mirada la casa, llega al dormitorio y mira. Sujetiva desde él: ella, en la cama, duerme. Primer plano de él: una mezcla de alivio y sospecha invaden su rostro. Fundido.

A lo que parece la mañana siguiente, Renee se levanta y sale por la puerta principal a recoger la correspondencia. Encuentra un paquete. Entra a la casa. Fred aparece, nuevamente desde la oscuridad; la sorprende, ella se asusta. El la interroga sobre el paquete. Ella responde tímidamente. Es un videotape, pero no tiene remitente. El toma la cinta y la pone en el reproductor, le pide sentarse. Ella obedece. Ambos se sientan en un sofá a verla, pero manteniendo una evidente distancia física. El video muestra la fachada de su propia casa, la imagen se dirige paulatinamente hacia la puerta. Se interrumpe y aparece el hormigueo de las cintas vírgenes o sin grabar. Corte. El claroscuro de la casa vuelve a invadir la escena. El está sentado en la habitación. Recuerda. Vemos unos *flashbacks* que tienen lugar en el bar. El en escena tocando el saxofón. Mira hacia el frente:

Renee aparece acompañada de un hombre; la imagen se eleva: un rótulo que contiene el vocablo inglés *Exit, salida...* Renee y el hombre desaparecen. Volvemos a la habitación donde Fred sigue cavilando en sus recuerdos. En su rostro, enmarcado siempre por la oscuridad, vemos la marca inconclusa de la sospecha. Renee llega y se desnuda. El mira su perfil desnudo. Ella sale. El sigue en sus cavilaciones. Renee regresa y se mete desnuda en la cama donde él espera. Ella lo mira fijamente. Su desnudez y su mirada parecen sustituir las palabras: ¡Aquí me tienes! El la mira y sin decir nada la besa. Se posa sobre ella. Se agita. Con los brazos echados hacia atrás ella lo mira, nunca deja de mirarlo. El trata, pero se nota que algo no está funcionando. Ella sigue mirándolo fijamente. El procura sostener su mirada. Luz enceguecedora sobre el rostro de ella. En cámara lenta, él sigue esforzándose en su faena frente a la mirada persistente y a la vez impasible de ella. Una música casi mortuoria acompaña la escena. Un primer plano del rostro de él, un gemido ambiguo, mezcla de rabia, frustración o, quizás, la culminación del acto y se desploma sobre ella de modo que su espalda queda en primer plano. Una mano que aparece lentamente sobre el hombro domina todo el encuadre. Tiene las uñas pintadas de negro y lleva un anillo de matrimonio. Le da unas ligeras palmaditas al tiempo que escuchamos: *It's ok!, it's ok!* Volvemos a un primer plano de él: la rabia y humillación lo empañan e inmediatamente a la mano que persiste en las palmaditas. Los ojos vidriosos de él, su mirada, avisan que algo puede sobrevenir. La música ha llegado a su clímax. Se separa de ella, ambos se miran, él con enojo, ella levanta sus brazos a la altura del pecho en señal defensiva. El se voltea dándole la espalda. Respira aceleradamente. *Close up* de ella: su rostro impávido, con el seño ligeramente fruncido, mira al techo dejando entrever una sensación de aburrimiento y de hastío. Con cierto patetismo, él se vuelve lentamente hacia ella y le cuenta que la noche anterior tuvo un sueño. Relata su sueño, cuyas imágenes entrecortadas podemos ver al tiempo que son narradas: ella lo llama, él la busca por los oscuros laberintos de la casa pero no puede encontrarla. Una gran chimenea con llamas ardientes mantiene a media luz el espacio por el que él se desplaza. El humo empieza a invadir la escena. Finalmente, la ve tumbada en la cama; él dice que parecía ella pero en realidad no lo era. *Zoom* rápido y luz enceguecedora hacia ella, quien con las manos intenta cubrirse al tiempo que grita. La música es aterradora. El despierta sobresaltado y sudoroso en la cama. Ella a su lado se levanta lentamente. El la mira; sin embargo, la oscuridad no le permite distinguir su rostro. Se acerca un poco más para verla pero bajo sus cabellos femeninos descubre el aspecto avejentado y apacible de un hombre. La música se hace más estridente. Rápidamente Fred enciende la lámpara que está sobre la mesa de noche; se vuelve, pero ya no ve el rostro masculino, sino el de su mujer que pregunta: *Fred? Are you alright?* El le toca la cara como para asegurarse de que realmente es ella. Corte. En esta última secuencia, las imágenes del sueño relatado se confunden con la imagen del momento de la narración, es decir, no sabemos dónde empieza ni dónde termina el relato del sueño de Fred.

Hasta este momento los espectadores hemos podido notar varios signos. Desde el inicio, hay una alusión directa a lo mental: primero la locura (un texto

musical), luego los recuerdos (unos *flashbacks*), tras ellos las inquietantes imágenes de un sueño relatado justo después de un coito fallido, cuyos protagonistas son un hombre, una mujer y la aparente distancia atroz e insalvable entre ellos. Un sueño que está recorrido por el enigma de lo masculino y lo femenino; recorrido también por el horror, esto es, un sueño que termina en pesadilla.

Asimismo, hemos podido constatar varios hechos. El tedio y la incomunicación caracterizan la vida de esta pareja: Fred y Renee. Ambos cónyuges se mueven por la casa como autómatas, como si estuvieran representando un papel. Da la impresión de que son dos extraños que solo comparten un espacio, una casa-teatro, cuyos telones rojos hacen recordar los fondos de cortinajes *barridos* de las pinturas más dramáticas de Francis Bacon, intertexto clave que ya se ha convertido en uno de los elementos más visibles que componen la imaginería lyncheana⁹. Sus conversaciones son escuetas, parecen más bien un texto memorizado; sin embargo, es visible siempre una cierta (con) tensión que, sobre todo Fred, no puede disimular. Él posa siempre una mirada de sospecha sobre ella. No se fía de sus palabras y mucho menos de sus actos; tampoco pareciera sentir por ella más que una obsesión sexual. Su interrogatorio sobre el acto de leer es prueba de ello: son tres veces las que lo pregunta, una primera con incredulidad: *read?* La segunda bien podría sustituirse por el pronombre: *you?* Y una tercera: *read what, Renee?* Es decir, Fred no cree a su mujer capaz de leer, un acto que generalmente remite a la intelectualidad, o por lo menos al interés por la información. A ella, por su parte, le gusta reír, le gusta gozar, pero evidentemente Fred no le procura el gozo buscado. Fred intenta dominarla, la interroga siempre con sospecha, como si fuese una niña mala. Ella se siente amenazada, pero sobre todo, aburrida. Ya hemos vistos claramente que él no la hace gozar; por ello, no deja de mirarlo a los ojos cuando, suponemos, está siendo penetrada por él. Sus ojos, su mirada, funcionan como una suerte de espejo que le remarca a él su falta. No hay entrega en ella. No hay abrazo, ni abraso. En silencio, ella resiste. Y eso pareciera aumentar la tensión en él. A él sus celos lo carcomen y, ante su impotencia, le reclama a ella, a través de su sueño, su “masculinidad”. O mejor aún, el relato de su sueño no solo viene a tratar de paliar el vacío, la incomodidad del silencio y la realidad de la falta agravada por la impotencia, sino también a posarse en el lugar de una demanda, una demanda que funciona a la vez como acusación.

Evidentemente hay en *Lost Highway* una masculinidad en crisis. Si no ¿por qué tratar desde el inicio un tema tan evidente como la impotencia sexual? Hay una cierta detumescencia ahí. Hay también mucha frustración: la de un hombre que no hace gozar a su mujer, que no puede tomarla, no puede poseerla. Por eso, y en esto más contemporánea no podría ser la temática del filme, la humillación experimentada encuentra en la violencia la vía para su redención. La venganza es, quizás, la opción más turgente a la que tiene acceso Fred. Fred mata a Renee y por ello va a prisión y es condenado a muerte en la silla eléctrica. Sin embargo, los espectadores no vemos el acto radical de Fred en el momento de la ejecución. Lo vemos -lo suponemos- por las borrosas imágenes de uno de los videos que sigue recibiendo y que pone a reproducir en un momento en que

deambula sonámbulo por la oscuridad de su casa. Lo suponemos también por el golpe a la cara que recibe de un policía que le grita: *sit down, killer!* Y él con la nariz rota y ensangrentada pregunta: *I didn't kill her? Tell me I didn't kill her*; así mismo, lo sabemos por una imagen poco nítida de un juicio donde se lee la sentencia a muerte en la silla eléctrica dictada a Fred Madison “por asesinato en primer grado”, por los borrosos *flashbacks* en que en un video sus manos ensangrentadas y el cuerpo de Renee bañado en sangre se apoderan del encuadre. Lo suponemos también porque va a prisión y ahí justo en la soledad del encierro, los constantes dolores de cabeza y el tormento del insomnio conducen la acción hacia lo imposible, hacia un hecho de naturaleza que podría interpretarse como fantástica. Fred busca su aspirina, el placebo inmediato para la angustia que lo carcome; Fred hace desaparecer su *yo*. Los guardias de la prisión encuentran en su lugar a un tal Pete Dayton, a quien dejan libre por falta de pruebas en su contra. Un hombre más joven que Fred, un mecánico que no es bueno para el sax, pero sí para el *sex*, es decir, un hombre que “*gets more pussies than a toilet seat*”, según las palabras de uno de los detectives que le siguen; un hombre también que irremediablemente errará como Fred lo hizo, justo ante y por una mujer: Alice Wakefield, el rostro de Renée, con uñas blancas y cabello rubio; una mujer que hará que Fred también se desmorone en su delirio fantasmal. Por eso, las palabras de Bowie no podían ser más precisas: *I'm deranged down, down, down* (¿por una rubia?), y para ello *no hay retorno, no hay retorno*.

Pero hagamos un pequeño salto para observar el *incipit* del otro filme: *Mulholland Drive*, el cual se constituye como una especie de prólogo donde asistimos a un concurso de baile *jitterbug*, un tipo de danza acrobática muy en boga en los años cuarentas, con imágenes duplicadas de parejas que se entrecruzan en constante movimiento y cuyas sombras, reflejadas en la pared de un fondo morado, hacen parecer que hay un gran número de danzantes, cuando en realidad en la pista solo se encuentran tres, a lo sumo cuatro de ellas. Inmediatamente, la feliz ganadora, una joven rubia, iluminada por los destellos de luz del escenario, celebra su triunfo ante el aplauso y vitoreo del público, mientras a sus costados vemos, celebrando también, a dos orgullosos personajes de edad avanzada, que hacen referencia a unos padres o abuelos. La felicidad desbordante de sus rostros queda empañada con la imagen siguiente: una cama con sábanas y almohadas bañadas de una luz roja, acompañada de un sonido que pareciera la exhalación de un último aliento.

El relato empieza. Las luces de una limusina iluminan una señal donde podemos leer claramente las letras *Mulholland Dr.*, nombre del camino por el que se desplaza lentamente el vehículo, que da nombre a su vez al filme que nos convoca, de modo que el relato nos lleva de entrada hacia y por un camino. Empiezan a aparecer los títulos de crédito acompañados por la música -ya inconfundible- de Angelo Badalamenti. Hay algo de tristeza en ella. Vemos una panorámica nocturna de una ciudad, una gran ciudad. Un primer plano de una atractiva morena sentada en la parte trasera de la limusina acapara ahora el encuadre; del marco de su rostro sobresale un pendiente de perla que cuelga de su oreja izquierda. Delante, el conductor y otro hombre. El auto se detiene,

la mujer pregunta por qué. Se inserta un breve plano de dos carros repletos de alocados adolescentes que vienen bajando la colina a gran velocidad. Volvemos a la limusina. Los dos hombres se vuelven hacia la trigueña y, apuntándola con una pistola, le piden salir del carro; ella se queda impávida. El compañero del conductor sale y trata de abrir la puerta para hacerla salir. En ese momento, los destellos de luz de los carros con los adolescentes iluminan el rostro asustado de ella. Ambos pierden el control al tomar la curva donde se encuentra estacionada la limusina. La colisión es contundente. El escenario queda inundado de fuego y humo. Oímos el chillido de una puerta que se abre y luego vemos a la trigueña ensangrentada y herida saliendo del vehículo. Con dificultad para sostenerse en pie, cruza la calle y empieza a descender por una especie de camino al lado de la vía, hasta encontrarse en *Franklin Avenue*. Pasan algunos carros, entre ellos una patrulla de policía. Vemos una señal que indica *Sunset Bl. 7200 W*. La mujer camina lentamente por el bulevar hasta que ve venir a una pareja sonriente. Rápidamente se esconde entre los arbustos de un jardín. Se recuesta sobre la hierba y queda dormida. Fundido. Volvemos al escenario del accidente. Dos detectives, de rostro inexpresivo como dos fantasmas, observan la escena, mientras sostienen el siguiente diálogo:

Detective 1

The boys found this... on the floor in back of the Caddy

(le muestra una bolsa plástica con un objeto dentro)

Detective 2

Yeah, they showed me

Detective 1

Could be unrelated

Detective 2

Could be

Detective 1

Any of those dead kids wearin' pearl earrings?

No. Could be someone's missin' maybe.

Detective 2

That's what I'm thinkin'.

El detective 2 cruza la calle y observa a lo lejos la ciudad que ya habíamos visto antes y que a esta altura ya suponemos, más bien sabemos, que se trata de Los Angeles. Corte.

Los ruidos de una puerta y las voces de una mujer mayor cargando unas maletas en un carro despiertan a la morena, quien aprovecha el descuido de la mujer y se cuela sigilosa por la puerta de su casa. La mujer regresa y toma un manojito de llaves que se encuentran justo sobre la mesa bajo la cual la trigueña se ha escondido. Una vez que ha salido la propietaria del inmueble, ella se recuesta nuevamente sobre el piso y se duerme, o sea del suelo de un jardín cualquiera ha pasado a caer dormida al piso de la casa de una desconocida. ¿Quién es esta mujer del pendiente de perla? Imposible no pensar en el enigmático rostro de la pintura de Vermeer, en el pendiente de perla como punto focal del retrato;

imposible no pensar también en que el significante *perla* remite irrecusablemente a lo femenino y si este resulta ser la principal pista para una investigación policial, el punto de mira, por tanto, pareciera apuntar ahora hacia la feminidad.

Varios son los aspectos que me parecen remarcables en este alargado *incipit* y que condensan, a mi parecer, las pistas elementales para la interpretación:

- El sueño de una rubia (el estrellato)
- El peso de la mirada paterna (el deseo del Otro)
- Un escenario (Hollywood: la meca del cine)
- Un enigma (la identidad de una mujer)
- Un sueño truncado (un último aliento / *someone's missin'*)
- La muerte (unas pistolas amenazantes / un bulto agonizante bajo unas sábanas / una mujer ensangrentada)

En estos puntos, Lynch encapsula entonces una historia en la cual la feminidad se asume como protagonista. Con imágenes características del filme *noir*, con la jocosa ingenuidad e inocencia de una época (mediados de siglo XX) y en un escenario de indiscutibles rasgos cinematográficos, *Mulholland Dr.* nos introduce en un mundo donde la estructura narrativa se define y asume de antemano como ficción, como puro cine y, también, como enigma.

Las dos escenas que seguirán a este *incipit* condimentan el aderezo de la historia: sentados en una mesa de la cadena de restaurantes *Winkie's* dos hombres conversan. Uno de ellos, con gestos y ademanes de un nerviosismo cercano a la locura, le explica al otro las razones por las cuales le ha hecho venir justo a ese restaurante. Sucede que ha tenido un sueño/pesadilla que toma lugar en *Winkie's* de *Sunset Boulevard* y con ellos dos como protagonistas. Con la idea de exorcizar ese tormento, el hombre le pide a su amigo ir a la parte trasera del edificio, lugar que en su sueño alberga una especie de hombre monstruoso cuyo rostro espera no ver nunca fuera de los sueños. Ambos van al lugar. Justamente al llegar, vemos salir a un hombre de rostro oscuro, sucio y tenebroso que desaparece. Aterrorizado, el hombre de la pesadilla se desvanece mientras su amigo, que no ha visto tal imagen, trata de levantarlo. Inmediatamente después, se inserta un plano corto de la morena accidentada dormida bajo la mesa; luego, un hombre algo mayor sentado en una silla quien refleja una evidente minusvalía, haciendo una llamada telefónica. Alguien, en idioma español, contesta del otro lado. El primer hombre dice: *the girl is still missing*. Cuelgan. El segundo hombre hace a su vez otra llamada, nuevamente una voz masculina contesta: *talk to me*, a lo que el otro dice: *the same*. Ambos cuelgan. El tercero marca un nuevo número. Del otro lado, vemos una mesa de noche con una lámpara roja encendida, un cenicero casi lleno de colillas y el teléfono timbrando... pero nadie contesta. La escena inmediata será el aterrizaje del avión en el que la rubia Betty Elms, el mismo rostro de la feliz ganadora del *jitterbug*, venida desde Ontario, Canadá, viaja con destino a la meca del cine. Ataviada con un jersey rojo con brillantes, al salir del aeropuerto topa con una enorme manta cuyas letras sobresalientes dicen: *Welcome to Los Angeles*. Su alegría desbordante es compartida con una pareja

de señores mayores, los mismos quienes celebraban al lado suyo su triunfo en el concurso de baile, que aquí representan a unos turistas con quienes coincidió y conversó durante el vuelo. Betty les había ya confiado en ese lapso todos sus deseos y aspiraciones en el mundo del cine. Al despedirse, la suave y dulce rubia toma un taxi a casa de su tía Ruth: *Havenhurst 1612* recita al conductor sin titubear; *Havenhurst* es un elegante residencial en la parte oeste de Hollywood, pero también es contenedor del vocablo *haven*: puerto, refugio en la voz inglesa. Los dos adorables ancianos, mientras tanto, se marchan, con una remarcada sonrisa/mueca que inquieta tanto o más que el hombre monstruoso de la parte trasera de Winkie's, pero ahora en los asientos traseros de una gran limusina. A lo lejos, Hollywood, en la cima de todo.

Volvemos a la cadena significante; por un lado, mirando cual si fueran espectros, dos detectives propios del más genuino cine *noir* y el enigma de un crimen que demanda una solución. Dos mujeres: una morena enigmática, una rubia de rostro angelical. Otro escenario: Winkie's, representante estereotipado del inicio o final de una pretendida carrera cinematográfica, especie de reducto que alberga el sueño americano; el de quien empieza su ascenso hacia el éxito desde lo más bajo y lo consigue a base de constancia y disciplina; paradójicamente, también símbolo del fracaso o destino final de aquellos que no lograron concretar su sueño y que en la jerga callejera norteamericana se definen con el sustantivo "loser". Los Angeles, cierto, como meca del cine; del otro lado, una pesadilla, una risa/mueca y unos gestos *bizarre*, algo que se distancia completamente de la cordura. Ya se vislumbra aquí una marca indiscutible que nos avisa que algo *huele a podrido* en *Sunset Boulevard*, que estamos pisando, asimismo, la otra orilla, es decir, las arenas movedizas del inconsciente.

Por esas vías apunta *Mulholland Dr.* como relato. Así vemos encerrada en la soledad de su habitación a una mujer joven, Diane Selwyn, quien vive un duelo amoroso y se desangra en una herida narcisista cercada, además, por la culpabilidad. Los acontecimientos que podemos ver los espectadores señalan que además de haber sido abandonada por su amante Camilla Rhodes y de haber apostado por una carrera como actriz de cine que no termina de despegar, Diane Selwyn se abrasa en la desesperación de la culpa: al igual que Fred Madison ha optado por la venganza como efugio del fracaso, pagando a un matón para que acabe con la vida de quien se niega a ser su objeto amoroso. Diane Selwyn sueña... alucina. En su fantasía, Diane desea ser otra mujer. Por ello se desdobra en Betty Elms y vuelve al inicio de todo, vuelve a su llegada a Los Ángeles en busca de una oportunidad para entrar en la gran industria, para llegar a ser, como siempre quiso, una *movie star*, aunque de todos modos prefiere ser una *great actress* que una *movie star*; al menos es lo que confiesa a cuanto desconocido se cruza por su camino. Diane desea también que las circunstancias para su encuentro con Camilla sean otras, por ello sueña con una Camilla vulnerable, necesitada, en apuros, literalmente en el suelo, en lugar de la estrella exitosa gracias a la cual consigue papeles de segunda en los filmes que esta protagoniza. Diane alucina con una Camilla amnésica, que no recuerda ni su propio nombre y que toma uno prestado, Rita, de la imagen que le ofrece el cartel de un filme

clásico del cine de Hollywood. Y ella en su sueño se erige como salvadora. Pletórica, Diane se imagina en otro lugar, no en el de la autocompasión sino en el de sostén. No obstante, como lo sugiere el mismo nombre adoptado por Diane, Betty Elms contiene la apuesta: (*to bet*, pero también lo imposible. Elms refiere a un árbol, el olmo que, como sabemos en la voz española, alude a lo imposible: *Pedir peras al olmo* es optar por una demanda que, de antemano se sabe, no puede ser satisfecha. Por otro lado, no puede dejarse de lado un intertexto que alude al sueño, más concretamente a la pesadilla: *A nightmare on Elm Street* (West Craven, 1984). Pareciera entonces que el nombre de Betty Elms implica, por un lado, una apuesta a lo imposible, pero también conlleva, por otro, la pesadilla, el horror. Al igual que ocurre con Fred, el sueño de Diane no es sino un simulacro de cumplimiento de deseo, por ello irremediabilmente y sin concesiones –literalmente–, lo real también tocará a su puerta.

Alice con Rita: los fantasmas no existen pero su imagen persiste

De vuelta a *Lost Highway*, encontramos la siguiente escena. Debajo de un coche, dedicado a la faena propia de su oficio, el mecánico Pete Dayton pide cambiar la música de un saxofón que suena estridentemente, un saxofón que insiste en reproducir las mismas notas que salían del instrumento tocado por Fred en aquel violento *solo* ejecutado en el *Luna Lounge*. En su lugar, *This Magic Moment* de Lou Reed anticipa un flechazo. El sax se disipa, el *sex* repunta: una rubia, Alice Wakefield llega al garaje acompañada de un hombre bastante mayor que ella, Mr. Eddy, cliente asiduo de Pete. Alice, como la inocente niña que va al país de las maravillas. *Wakefield*, alusión directa al inusitado relato homónimo de Nathaniel Hawthorne, salido de las entrañas mismas del romanticismo -por supuesto- y que narra la historia de aquel hombre que se movía entre el péndulo extraño de los sueños y los intersticios del tiempo. Pero *Wakefield* es también un significativo que contiene el verbo despertar-se (*to wake*, en la voz inglesa) y los sustantivos *field*: campo, y *wake*: velatorio. *Wake-field*, podríamos pensar entonces en un *campo para gente muerta*. Previsiblemente es ella, Alice, un fantasma idéntico a Renee pero con rubia cabellera, una muerta, quien hará desaparecer a Pete obligando así el retorno de Fred.

Pete, sumido ya en la culpa y la desesperación por haber matado a Andy (el sujeto con quien Renee saliera del *Luna Lounge*), justo después de haber visto a su otrora inocente y desamparada Alice en pleno ejercicio de su profesión como actriz porno (el trabajo del que Andy le había hablado en un bar llamado *Moke's*), tiene un último y apasionado encuentro sexual con Alice. A pesar de haber visto lo que ha visto, a pesar de haber hecho lo que ha hecho, él la “desea más que nunca”. Iluminados por los faros del carro, él acostado sobre el polvoriento suelo, ella arriba luciendo su rubia cabellera y gozando de un Pete devenido objeto para su placer, envueltos por un fuego abrasador, cuatro son las veces que en el acto él hace su declaración desesperada: *I want you, I want you, I want you, I want you, Alice*, y la respuesta que recibe de ella, ahora con las góticas uñas de Renee, es un

susurro al oído que contiene las mágicas palabras que harán que Fred Madison despierte de su delirio: *You'll never have me. I want you* no es *I love you*, no es de amor de lo que habla la confesión, es de deseo, de posesión... lo suyo es también una demanda. Por eso *nunca me tendrás* como afirmación no puede ser más contundente y desgarradora, es cabalmente la sentencia que disuelve a Pete. Alice corre desnuda hacia la casa vieja perdida en el desierto, aquella que en llamas ya había aparecido en los sueños/recuerdos de Fred. Del suelo quien desnudo se levanta es, desde luego, Fred, para oír la confirmación de la *verdad* por boca de aquel extraño y terrorífico personaje, aquel *hombre misterioso* a quien él "había invitado a entrar a su casa": *Alice Who?, her name is Renee -y aún más- and your name? what the fuck is your name?* Al tiempo que lo graba con una videocámara.

Mientras tanto, Rita.

Como se señaló atrás, la pregunta por la identidad de una mujer es el hilo conductor de casi todo el relato en *Mulholland Dr.* Y esto se hace de manera evidente justo en el campo de la palabra. Primero: *Who's that girl...(with the pearl earring?* sentada en la parte trasera de la limusina); segundo: *The girl is still missin'?*... Finalmente, escucharemos *This is the girl.*

La morena del pendiente de perla tiene amnesia, no sabe quién es, ni qué pasó exactamente en el accidente. Pero guarda algo en su cartera. Varios fajos de billetes y una llave de color azul parecen ser las claves para la respuesta al enigma de su identidad. Un afiche en la pared del baño de la casa de la tía Ruth le ofrece un nombre, un afiche que paradójicamente sugiere que ella no existe: *There NEVER was a woman like Gilda.* Así, *never* remarcado con mayúsculas, y el nombre con letras rojas. Después, Rita Hayworth es Gilda. NUNCA existió mujer como Gilda. Rita encarna a Gilda. Podríamos pensar entonces, por asociación, que tampoco existió mujer como Rita. Entonces, esta Rita no existe... La mujer no existe, dirá Lacan¹⁰.

Otro elemento por considerar en esta lectura del filme es el significativo *silencio* que, con alguna evocación del filme *Manniskoätarna* (1966) de Bergman (o *Persona* en su versión al castellano) es, paradójicamente, el primer paso hacia una respuesta sobre el enigma de la identidad de esta mujer. Recordemos que en el filme de Bergman, Elisabeth y Alma entran en una especie de (no) relación marcada por el mutismo de la primera, paciente enigmáticamente silenciosa, de la segunda. Quien habla, quien dice, quien está del lado de un supuesto saber (enfermera) es, justamente, quien se expone y, por tanto, quien pone en evidencia su falta, los signos de su estructura neurótica. En *Mulholland Dr.*, Betty se arroga el rol turgente de salvadora, se asume como parte activa de la relación, camina siempre delante de Rita, toma la iniciativa para tratar de descifrar el enigma que apunta a su identidad; mientras que esta, en su silencio a causa de la amnesia, es reservada en su papel. Por ello, al igual que lo hiciera Pete, Betty acaba por sucumbir.

Entonces, después de haber ido en busca de una tal Diane Selwyn, *maybe if we find Diane Selwyn she could tell who you are* habían sido las palabras de Betty para seguir la pista de un nombre, un nombre proporcionado por el gafete colgado en la blusa de una camarera de Winkie's; luego de haber encontrado

un terrorífico cadáver putrefacto en la casa de la supuesta Diane, pero ninguna respuesta a la pregunta que las mueve, ambas mujeres -la rubia y la trigueña- regresan a casa de la tía Ruth. Rita intuye que algo grave está pasando, teme por su vida. *I know what you have to do; but let me do it*, dice Betty a Rita al tiempo que le quita de sus manos las tijeras con las que pretendía cortar su cabello. En su lugar, le ofrece una peluca rubia como camuflaje; al verla frente al espejo, al lado suyo, ambas rubias, Betty enuncia las palabras que en alguna medida la delatan: *You look like someone else*. ¿No es esto lo que Diane realmente desea, a Camilla como definitivamente otra, como la que no es? Luego le ofrece un lugar en su cama, lo cual Rita acepta sin reservas y con muestras de agradecimiento... por todo. *Good night, sweet Betty*, son las palabras que preceden un beso puesto por Rita en la frente de ella; un cruce de miradas y otro beso, ahora en la boca, conducen a Betty hacia su declaración: *I'm in love with you, I'm in love with you*. Rita responde con silencio. La escena revela por primera vez la vulnerabilidad de Betty y la fortaleza de Rita, quien recibe pasivamente la entrega, pero no da muestras de reciprocidad; y si hubiera alguna reciprocidad, no es llevada al campo de la palabra, no es declarada, no es nombrada... por tanto no existe.

Viene un corte, después un plano detalle de las manos de ambas mujeres enlazadas mientras duermen plácidamente... y el significativo *silencio*, en voz castellana y ahora con todo el peso de la enunciación, brota de los labios de Rita, luego *come with me somewhere*. Betty mira la hora, son las 2:00 de la mañana. Pregunta: *¿now?* Rita ordena: *right now!* Rita conduce a Betty hasta el *Club Silencio*, lugar donde empezará su disolución.

De nuevo Lynch nos ubica frente la vulnerabilidad de la entrega amorosa: es justo el acto sexual y la declaración de amor y deseo previa lo que produce el desmoronamiento del fantasma. Ocurrió con Pete/Fred y ahora es el turno de Betty/Diane. Ahí en el *Club Silencio* aparece literalmente una llorona. Ahí vuelve el llanto de Diane. Ahí se desploma la plétora. Ahí se pierde la apuesta que conlleva la desaparición de Betty.

El *Club Silencio* tiene un espectáculo particular. No hay banda, pero oímos los sonidos de los instrumentos que la componen. *It's all recorded, It's all a tape, It's all an illusion* nos recuerda una suerte de mago que dirige el espectáculo. Betty empieza a temblar ante sus artes truculentas y efectistas, pero sobre todo cuando se encuentra con su mirada aterradora. La llorona de los Angeles, Rebe-kah del Río, inicia su canto/lamento a capella:

Yo estaba bien por un tiempo
Volviendo a sonreír
Luego anoche te vi, tu mano me tocó
Y el saludo de tu voz; te hablé bien
Y tu sin saber que he estado llorando, por tu amor...

La llorona, uno de los personajes legendarios más populares en América Latina, representa el alma en pena. Aunque las diversas versiones contrastan entre sí en ciertos detalles, en la mayoría hay coincidencias que refieren a una

mujer que, enloquecida de dolor tras el abandono de su amado, lanza a su hijo al río. Arrepentida, se suicida lanzándose ella también, pero su fantasma se queda vagando por los ríos, llorando en busca de su hijo. Rebekah del Río, la llorona de Los Angeles, canta su pena de amor en el *Club Silencio*, y en su lamento se desmorona, cae al suelo y es sacada del escenario por dos hombres, aunque su voz sigue resonando en todo el teatro, porque “todo está grabado”, “todo es una ilusión”. Betty... Diane, *from Deep River Ontario*, llora también su pena en Los Angeles: llora el abandono de una trigueña, precisamente de una mujer latina. Una mujer *fatal* que con alevosía y sin conmiseración se mofa de su pena. Y justo ahí, en el *Club Silencio*, también ella, Betty/Diane acaba derrumbándose.

Who's that girl? empieza a movilizarse paulatinamente hacia *This is the girl* y quien inviste ese lugar va a ser, desde luego, Camilla Rhodes. Entonces, *who's still missing? Esta es la chica*, así, precedida del artículo definido, remarca, subraya a la que no es, a la que realmente, a la que verdaderamente está perdida: Diane Selwyn.

Dick Laurent con Adam Kesher: tener y poder (*Lost Highway*)

Fred se muere de celos; sospecha que su mujer, Renee, tiene líos sexuales con otro hombre: Dick Laurent. Con Dick empieza la película, con Dick acaba también. Es decir, Dick es omnipresente. En el *incipit*, Fred escucha por el interfono las palabras: *Dick Laurent is dead*, en el *percipit*¹¹ ya su función no es la escucha, sino la enunciación. Es decir, es el propio Fred quien llama al interfono y quien avisa de la muerte de Laurent. Lo sabíamos sin saberlo desde el *incipit*. Cuando Fred mira por la ventana no ve a nadie, pero los espectadores le vemos a él desde fuera. Solo Fred estuvo ahí.

Tomado del *slang*, *dick* es pene (y todos sus derivados) en castellano; también podría ser sinónimo de *jerk/asshole/obnoxious person*, o sea, de imbécil, idiota, persona detestable o repugnante. Dick Laurent puede ser todo eso, pero Fred está impotente y Dick es un perverso y un pornógrafo. Dick, convertido en Eddy en la alucinación de Fred, tiene además su *horsepower*, su Mercedes Benz. También tiene a Alice/Renee. Dick, insisto, es omnipresente. Entonces, Dick sí puede matar a Renée, pero no es suficiente para redimirse de su humillación.

Adam Kesher -Adán en la pronunciación castellana- es en primer lugar y ante todo, el hombre, el hombre que Dios creó a imagen y semejanza suya. El representante de lo masculino en la tierra o el protohombre universal. En *Mulholland Dr.* Adam es además el hombre de éxito (director de cine) y es también el hombre que seduce a Camilla, que la enamora, que puede desposarla, o mejor aún, hacerla su mujer. Adam es el hombre que se la arrebató a Diane. A los ojos de Diane, Adam tiene poder. Adam por tanto, también puede. Por ello Adam, al igual que Dick, es también omnipresente. Si lo que vemos es ante todo la alucinación-sueño-pesadilla de Diane, el nombre Adam resuena casi como disco rayado. La escena en que un matón va a su casa y lo busca por todas partes, el

nombre Adam Keshner es enunciado cuatro veces seguidas en un momento que no significará gran cosa en la narración, más que la repetición autística de ese nombre. Como para Diane es impropio ejercer violencia física sobre él, ella, que se sabe no-toda, lo sueña *cornudo*, arruinado y doblegado a las exigencias de la industria. Ella, además, utiliza otras armas más ¿femeninas? y en su fantasía Diane/Betty opta por la seducción.

Betty con Pete: sostener un deseo...

En busca de su primer papel como actriz, Betty participa en una audición. Su *performance* es un éxito. La directora de *casting* Lynne James y su asistente Nikky la llevan a los estudios donde “un director de verdad”, alguien prometededor en la industria -Adam Keshner- realiza también la audición para su película. Otro escenario, un estudio, una tarima encuadrada para la representación, unos personajes... y la entrada triunfal de Betty, adornada con su collar de perlas y su blusa blanca resplandeciente, ponen a la rubia en frente de su sueño. En un recurrente homenaje a los años cincuentas, una actriz canta *sixteen reasons I love you*. Betty es presentada a algunos señores. Como movido por un impulso mágico, desde su asiento de director, Adam se voltea y mira hacia atrás. Un *zoom* rápido ubica a Betty en el foco de atención para el ojo del director. Betty queda encuadrada en su escenario. El encuentro de miradas es fulminante. La siguiente actriz en la audición es una tal Camilla Rhodes. Empieza su *performance* con la canción *I've told every little star*. Adam tiene que decir las palabras mágicas para poder continuar con su película y no quedar en la ruina total. Lo hace: *This is the girl*. *Excellent choice*, le contesta uno de los mafiosos que se la impone. Pero a Adam no le interesa la chica. Se gira nuevamente y el *zoom* nos conduce hacia otro primer plano de Betty. La letra romántica y *naif* de la canción sirve de matiz para el encuentro, para el cautivador instante de la seducción, para el flechazo. Hay un nombre que se ha impuesto al novel director. La supuesta Camilla Rhodes canta, al fondo otras personas esperan su turno para la audición, pero es Betty, nadie más, quien domina el encuadre subjetivado por la mirada de Adam. Vemos el detalle de los ojos de ambos, pero Betty no puede sostener la mirada de Adam. Betty –literalmente- huye de la escena. Betty no puede sostener su deseo, ni tampoco la mirada de un hombre.

En *Lost Highway*, por su parte, Pete ha presenciado las lecciones de conducir que Mr. Eddy da, también sabe que Alice es la chica de este. Además Mr. Eddy advierte a Pete sobre las consecuencias de involucrarse con ella:

Mr. Eddy

I swear, I love that girl to death.

If I ever found out somebody was making out with her...

I'd take this (saca un revólver y lo pone a la altura de la cabeza de Pete) and I'd shove it so far up his ass, it would come out his mouth. And then you know what I'd do?... I'd blow his fucking brains out.

Luego, en otra escena, Pete recibe una llamada telefónica de Mr. Eddy y el *Mystery Man* a su casa. Una extraña y amenazante llamada. Sabe asimismo que la policía le tiene vigilando. Aún así, Pete va a la casa de Andy a robar el dinero que según Alice será su “tiquete” para la huida. Pete entra y ve la ropa de Alice en el suelo, ve el video porno cuya protagonista, Alice, en posición cuadrúpeda, está siendo penetrada por un hombre negro robusto. La ve salir en ropa interior de lo que se supone es la habitación de Andy. Y aún así se queda ahí. Pete se enfrenta a Andy y lo mata. *We killed him*, le dice a Alice a lo que ella responde: *You, killed him*. Aún así, Pete sigue a su lado, aún así Pete “la desea más que nunca”. Su deseo por Alice está sobre todos los demás deseos. El deseo de Pete cada vez se aleja más del principio del placer para parecerse al goce. “El goce no es el placer (...) sino algo que se sitúa de manera dialéctica entre el placer y le displacer (...) y un proceso solo es dialéctico cuando no existe equivalencia posible entre sus términos opuestos”, apunta González Requena (2004: 9) y en su goce tóxico, Pete tampoco redime a Fred... no podría hacerlo.

Diane con Fred: el desamor, la escena nefasta ... y esas humillantes palmaditas

Después de tres semanas perdida, Diane vuelve a la vigilia, pero una sucesión de recuerdos invaden todos los rincones de su casa: la ruptura con Camilla, el camino hacia *Mulholland Drive*, ella sentada en la parte trasera de la limusina, su llegada a casa de Adam Kesher y la escena nefasta en aquel lugar. Sentada alrededor de una mesa junto a gente del mundo del cine, Diane se ve obligada a responder a las preguntas indiscretas de Coco, la madre de Adam. Diane cuenta cómo conoció a Camilla, cuenta de su único triunfo en el *jitterbug*, del sueño de venir a Los Angeles... de los roles que tanto deseaba y que Camilla siempre obtenía. Mientras tanto, frente a sus narices, en un acto de sadismo sin conmiseración, Camilla y Adam exhiben su amor ... y otra mujer, la que representara a Camilla Rhodes en su sueño, el rostro que respondía al *This is the girl* tajante de la industria, ahora reviste el lugar para la pregunta *Who's that girl*: Camilla no solo la ha abandonado por Kesher. Un beso en la boca y una clara complicidad con esta desconocida revelan que no ha dejado su afición por las mujeres, la ha dejado a ella. El patetismo de la escena resulta brutal. El anuncio de la boda, las lágrimas incontenibles de Diane, el dolor, la mirada... y esas humillantes palmaditas en la mano, recibidas de Coco, la madre de un rival con quien no puede competir.

Fred también, como vimos, recibe sus palmaditas, de manos de Renee, su mujer, después del coito que no pudo ser. A su manera ambos se han desnudado ante el otro. Ambos se han expuesto igualmente al escarnio. Pero la humillación de Diane suscita lástima, la de Fred risa.

El falo: un asunto de diferencias, más que de apéndices

¿Qué quiere un molusco?
 ¿Qué quiere un átomo de hidrógeno?
 ¿Qué quiere un sueño insidioso?
 ¿Qué quiere la lluvia lenta de enero?
 ¿Qué quiere la secuencia de los números naturales?
 ¿Qué quiere la nostalgia?
 ¿Qué quiere una mujer?

Gemma Gorga

En tiempo de Charcot, es decir, antes del psicoanálisis, la histeria era concebida como una enfermedad de tipo fisiológico, situada en puntos específicos del cerebro (especialmente el de las féminas) cuya sintomatología y manifestaciones alcanzaban tal grado de teatralidad que, cuentan los libros, algunos médicos llegaron incluso a echar mano a una medicina *ad doc* que hoy podría parecer tan perversa como simplista y que consistía en un sencillo masaje de clítoris, bastante eficaz en la disipación temporal del mal y de la capacidad histriónica de la paciente. Con todo y la comedia que esta “enfermedad” comporta desde la mirada de ayer y con las connotaciones peyorativas que el significante arrastra aún hoy¹², la psicoanalista argentina Miriam Bercovich (2004) señala que la histeria a finales del siglo XIX y principios del XX “fue portadora de una función esencial: denunciar todo intento de reducción del deseo y por tanto del inconsciente por parte de la razón, razón a su vez expresada en los términos de la ciencia” (consultado desde: <http://www.efba.org/efbaonline/bercovich-06.htm>); es decir, la histeria le dio un lugar al cuerpo (*res extensa*) sobre el intento carcelario del cógito cartesiano. Con ello le dio un lugar también y desde luego, al sujeto, a su verdad¹³.

A partir de Freud, el concepto adquiere nuevos matices al ofrecer con el psicoanálisis otro tipo de escucha y con ella una nueva orientación teórica basada en la naturaleza psíquica de sus síntomas. De modo que el llamado ataque histérico pasa de ser un trastorno de origen puramente nervioso a una psico-neurosis, es decir, a un malestar que se impone en el sujeto manifestándose acompañado de una sintomatología que, *grosso modo*, va desde alucinaciones hasta estados de desdoblamiento de la personalidad, desde delirios oniroides y estados hipnoides hasta rechazo de la sexualidad manifestado por el asco, así como una fuerte referencia a la homosexualidad, entre otros. Ya para la relectura y retorno a Freud que plantea Lacan, los síntomas histéricos empiezan a ser vistos con otros ojos, considerados desde un contexto teórico diferente del que plantea el vienés. Para empezar, Lacan observa que el psicoanálisis vino a moldear esos síntomas y continúa formulando con la histeria uno de los cuatro discursos que componen el lazo social¹⁴. Según el psicoanalista, la histeria es una estructura neurótica cuya “teatralidad” alude más bien a la posición del sujeto frente al falo. Y es preciso aclarar que en Lacan el concepto *falo* no designa

obligatoriamente el órgano sexual masculino. *Falo* es un significante particular que tiene por función significar todo aquello que depende de cerca o de lejos de la dimensión sexual, o sea, *falo* es un operador lógico que remite a todo lo que encierran los conceptos de feminidad y masculinidad en tanto posiciones definidas según el modo específico que tiene cada uno –independientemente de su sexo- de habitar su cuerpo¹⁵. Dicho en otros términos, las palabras “hombre”, “mujer” “femenino” y “masculino” no se refieren en la teoría psicoanalítica a los órganos genitales que exhibe un cuerpo, sino a nociones culturales que aluden a la posición que ese cuerpo asume y representa en su sexualidad. Se puede ser hombre en posición femenina o mujer en posición masculina y viceversa sin que ello aluda directamente a la genitalidad. Lacan considera, por ejemplo, que la mujer histérica se identifica imaginariamente con un hombre para desde allí interrogarse sobre la sexualidad femenina: ¿Qué soy, hombre o mujer? ¿En qué, por qué y cómo una mujer suscita y sostiene el deseo sexual del hombre? De ahí que destacara en sus estudios el aspecto homosexual de la histérica, tema absolutamente pertinente a más de 40 años de la llamada liberación sexual.

Siguiendo a Lacan, David Nasio (1993) agrega que lo femenino se caracteriza por el engaño, entendido este como una particular manera de ocultar “no tanto para desaparecer a los ojos del otro sino en un gesto púdico de cubrirse para ella misma, un gesto tan espontáneo que parece prolongar naturalmente el cuerpo” (Nasio, 1993: 111); mientras tanto, lo masculino oculta ante todo a los ojos del otro y en su insistencia en el disimulo hace que “el gesto de enmascararse se vuelva flagrante” (Nasio, 1993: 111)

Es claro, entonces, que con la *histeria* nos hallamos ante una pregunta que el sujeto lanza desde el inconsciente y que apunta hacia el tema de la identidad y por tanto la identificación, la suya propia y la del otro en el cual se refleja. El problema es que en ambos flancos solo topará con el lugar de una no-respuesta, ya que lo femenino y lo masculino no responden a una pregunta por el ser, es decir, no hay saber ontológico en la diferencia sexual, simplemente porque no hay relación sexual. Valga este paréntesis teórico para volver nuevamente a los textos emplazados en este apartado.

De vuelta a la película, Diane alucina, cambia de identidad, se convierte en Betty. Al desdoblarse, ella se sitúa del lado de la plétora: del sueño hecho realidad (la actriz que triunfa en Hollywood), de la seducción (seduce al director de cine), de sostén (sostiene a una Rita vulnerable, perdida). Si la pregunta por la identidad (suya y de su *partenaire*) es el motor que hace rodar el conflicto, su nombre es pieza clave en la respuesta. Los nombres Betty/Diane muestran un fuerte arraigo con *Winkie's*, lugar donde se esconde el monstruo y donde se cerró un trato (el asesinato de Camilla) cuyo tufo se extiende por todo *Sunset Boulevard*. *Winkie's* conlleva el oficio de camarera, extremo diametralmente opuesto al sueño de la pueblerina que se ha trasladado a la ciudad. Pero Diane, desdoblada en Betty, abandona por voluntad propia la escena del sueño hollywoodense; su mirada sobre Adam, que es la mirada de la seducción, la de una mujer que suscita el deseo de un hombre, no pasa de ahí. Betty niega a Adam lo que le ha ofertado. Ella no puede resistir la mirada de Adam ni las demandas que en ella

pueda haber. Frente a Adam, frente a su mirada de hombre, lo que de sus labios brota es un nombre: Rita, la mujer que vendría a cerrar el triángulo.

En cuanto es pletórica, por estar del lado de la plétora, Betty recuerda lo masculino. Ella muestra, se expone, se asume como salvadora, fuerte, decidida, siempre adelante en la acción. Rita es más bien enigmática, pudorosa, vulnerable, silenciosa. El silencio de Rita es inherente a su feminidad. Paradójicamente, Rita es también la portadora del objeto fálico: la llave que abre el cerrojo de la caja y ella, Betty, siguiendo la lógica del objeto, se posiciona del lado del cerrojo, de la oquedad: es quien porta la caja, el contenedor que alberga el secreto de “su verdad”. La vuelta a la conciencia pone a Diane de nuevo frente a Camilla, el nombre que en su imaginario da respuesta al enigma de la identidad, es decir, el que responde a su pregunta por *la* mujer, la mujer que suscita y sostiene el deseo de un hombre: Adam. *It's him, It's not?* son las primeras palabras de Diane en el momento de la ruptura, cuando Camilla intenta cortar con ella: *we shouldn't do this anymore*, y ella en su lugar intenta forzarla sexualmente. Acto seguido viene el recuerdo de la otra escena nefasta: en el plató, Adam daba instrucciones a uno de sus actores de cómo tratar a una mujer, de cómo besar... a Camilla, a la actriz principal del filme donde ella, Diane, representaba un rol menor, el rol de una pueblerina; viene también el recuerdo de Camilla cerrando los ojos y entregándose a él, a Adam, en el beso.

Fred, por su lado, ha masculinizado a Renee. Le ha puesto rostro de hombre en el sueño y lo ha relatado en clave de reproche. La pregunta de Fred no es por él, sino por su mujer, por quien le obsesiona: ¿Quién es y qué desea Renee? Lo es también, por lo tanto, por su rival ¿Quién es Dick? ¿Y cómo sostiene el deseo de su mujer?

La dialéctica de lo femenino y lo masculino, nos recuerda González Requena (2004), condensa la dialéctica del acto sexual, del dominador (la parte masculina) y del dominado (la parte femenina), es decir, del hacer y el padecer el goce:

Se trata, en suma, de la dialéctica del amo y de la mujer. Pues amo es aquel a quien ella, cuando ama, dice te amo. Pero ella solo ama de verdad cuando goza. De manera que sólo es su amo aquel capaz de hacerla gozar. (Entonces) en esa forma pasiva de ofrecerse se encierra la formulación imperativa de la demanda radical de la mujer: Tómame. Es decir: hazme gozar. (González Requena, 2004: 22).

Sin embargo, agrega el autor, porque *gozar*, al igual que *ser*, es un verbo intransitivo, solo aquel que se entrega totalmente al goce sabe realmente de este. “Y también en ello puede anotarse la prevalencia del buen goce sobre el goce criminal. Matar es transitivo. De manera que el hombre puede matar a la mujer y ser matado por ella” (24). *Gozar*, en cambio, no acepta complemento directo. Entonces, el hombre no puede gozar a la mujer. Tan sólo puede gozar de ella. Y ese goce se da inevitablemente en la distancia de la mirada: El hombre goza de ella, de la visión de su goce. “Y es éste, por cierto, el único lugar, inequívocamente masculino, donde es posible articular un saber sobre ese goce” (González

Requena, 2004: 24). Mientras que para ella, su relación con el goce es de pura inmediatez: Ella es el recinto del goce. Y así, porque goza, porque se abrasa en el goce, ella cierra los ojos. Esto es: no hay mirada femenina. Lo femenino estriba en ese cerrar los ojos, en ese silencio, o si se quiere “en ese entregarse a los gemidos que constituyen las llamas sonoras de su goce soberano” (González Requena, 2004: 24).

Fred puede matar a Renee, y aparentemente lo hace. Pero Fred no puede hacerla gozar, por tanto él tampoco goza de ella. El no es *amo* de su mujer y por eso, como se ha visto, ella no se abrasa en el goce, no cierra los ojos, no se entrega a él. Con su mirada, Renee devuelve a Fred la privación de su goce. De ahí el reproche de él, la denuncia de su masculinidad transformada en queja. De ahí también la triangulación. Laurent sí la hace gozar, por tanto, Laurent sí goza. Si Fred Madison se siente un *cornudo*, si Laurent se acuesta con su mujer, no es de extrañar que en su fantasía sea él, ahora convertido en Pete, quien se acueste con Alice, la mujer de Mr. Eddy. Es decir, que en su fantasía sea Mr. Eddy/Laurent el *cornudo*. Pero como procurarse un deseo insatisfecho es constitutivo del neurótico, Pete se busca una a la que *nunca podrá tener*.

El deseo masculino ha sido reforzado históricamente por una cultura que ha hecho de este, el síntoma inequívoco de virilidad; y virilidad es sinónimo de potencia, de fortaleza. El impotente es el que no puede, es por tanto el que no goza. A ello, quizás, se debe el hecho de que la impotencia de Fred suscite risa.

La realidad, el sujeto... y la ausencia de Dios

I like to remember things my own way (...) How I remember them... Not necessarily the way they happened, decía Fred Madison a los detectives que llegaron a su casa para investigar sobre las videocintas anónimas que estaba recibiendo. Eso es justo lo que podemos extraer los espectadores del filme; esta es la realidad representada en ambas películas. A lo que asistimos es a la representación del mundo interior de dos sujetos que se han perdido, que han caído en un delirio psicótico.

A mi juicio, ni en uno ni en otro filme hay separación de la realidad interior de la exterior. La voz narrativa en ambos textos funciona sobre todo en primera persona, aunque haya excepciones. *Lost Highway* tiene una estructura circular: Fred oye unas palabras que no fueron pronunciadas sino por él mismo. Pete desaparece cuando Fred es nuevamente confrontado con la parte más dura de su realidad: nunca podrá tener a su mujer. Sin embargo, lo que sigue es una concatenación de eventos que no queda claro si realmente sucedieron o si solo son parte de su delirio. Prueba de ello es que hacia el final del filme, aparece una escena que se sale de toda lógica: los detectives van a la casa de Andy, lugar donde este quedó literalmente incrustado de cabeza en el pico esquinero de la mesa de la sala. En la foto vista por Pete en la cual Renee y Alice aparecían entre Andy y Dick, ahora ya no está la rubia, es decir, solo quedan tres personas en ella: Renee, Dick y Andy. Hasta aquí podría parecer la vuelta a una supuesta

realidad exterior; no obstante, uno de los detectives señala: *we got Pete Dayton's prints all over this place*. Si Pete era solo un otro yo fantasmal y si Fred ha vuelto a la consciencia, ¿por qué lo encontrado son las huellas de Pete y no las de Fred? Además, y esto es una pregunta crucial a lo largo de todo el filme: ¿Quién hace y envía los videos? ¿Es Fred? Si lo fuera, ¿cómo hace para filmarse a sí mismo mientras duerme o en el momento de matar a Renee? ¿Es el Hombre Misterioso? ¿Pero quién o qué es en realidad este personaje? Creo que ahí Lynch le toma el pelo a la crítica. Ahí instala *su rosa azul*¹⁶, algo que se escapa de toda posible explicación lógica o que se ramifica en múltiples opciones de lectura y, por tanto, pone en duda todas las conclusiones a las que se pueda llegar con el resto del metraje. Lynch se queda del lado de lo fantástico, de lo imposible, de lo inexplicable.

Aunque *Mulholland Dr.* es mucho más "lineal", no significa que separe la fantasía de Diane del mundo sensible. La aparición del *cowboy* como elemento coordinador del orden¹⁷ que demanda con su *hey Pretty baby, time to wake up*, la vuelta a la consciencia de Diane y la disolución absoluta de Betty, tampoco representa un cambio de estadio. Despierta, Diane sigue alucinando. Luego de que su ex compañera de casa y probablemente también ex pareja suya recoge sus cosas y sale, Diane queda en una especie de trance, mirando perdida por la ventana de la cocina. El plano de ella de espalda, inclinada ligeramente hacia adelante casi inerte, vaciada, en la que solo vemos un fragmento de su rostro en tres cuartos, un fragmento en el cual no se vislumbra ningún rasgo específico más que piel, pura piel sin ojos, sin nariz y sin boca, dura alrededor de 15 segundos; cuando se gira, sonrío y alucina con la presencia de Camilla: *Camilla, you've come back*. En el contraplano, Camilla sonrío, luego volvemos a Diane pero su sonrisa se transforma en mueca. Su gesto y su respiración compulsiva, su temblor, indican que Camilla en realidad no está. Inmediatamente la vemos a ella en el contraplano, es decir, donde habíamos visto a Camilla.

¿Dónde empieza y dónde termina su fantasía? Y la pregunta es desde luego también válida para Fred. Su rostro, al inicio y al final de la película, lo delata como alguien en total introspección, como alguien "desconectado" del mundo exterior; por eso quizás, en todo el *incipit* Fred entra a cuadro proveniente casi siempre de la oscuridad. Perdido en la oscuridad de su casa Fred escucha el interfono, escucha las palabras dichas por él. Igual antes del acto radical en el que da muerte a Renee, lo vemos internarse en la oscuridad total de su casa. Es decir, no lo vemos ejecutando el acto, pero sí lo vemos desaparecer en la oscuridad ¿Cómo hablar entonces de una realidad exterior en estos filmes? No hay dios narrador en ninguna de las dos piezas, o lo que es lo mismo, ningún ente externo pone orden a los acontecimientos, a la fragmentación narrativa. Puede notarse de esta forma que Lynch se afanó, en verdad, en legar un rompecabezas para que el espectador se tomara su tiempo en darle forma, pero se negó a su vez a dar las claves últimas para ello y, más aún, entregó piezas dudosas que no terminan de encajar en un todo y quizás por ello mismo produzcan ese efecto de perplejidad absoluta en el espectador.

Lo que sí es notorio es que los espectadores hemos asistido a la representación de unos acontecimientos narrados a través del prisma de unos sujetos

que se están perdiendo en su propio interior. El punto de vista suyo es a lo que tenemos acceso. La vergüenza de Fred, así como la autocompasión y la culpa de Diane como personajes, son narradas por y desde ellos mismos. Si el realismo se entiende como aquella tendencia que pretende dar testimonio de una época o de unas vivencias, entonces en este sentido el realismo de Lynch es implacable. Su narrativa representa fielmente la realidad tal cual la viven estos dos sujetos, obsesionados, extraviados en una herida narcisista que no deja de sangrar y que los hace descender a sus propios infiernos. Desde el *incipit* ya estábamos avisados de que nos exponíamos al no-discurso psicótico, que algo olía a siniestro en Los Ángeles.

Ser... o no ser, he ahí lo siniestro

Si el cine es una suerte de alucinación, un cierto estado de hipnosis como advierte Catalá (1993), en la poética lyncheana esta visión es tomada al pie de la letra. La alucinación tal y como señala Pérez La Riotta (2003: 177),

... es solo un extremo patológico que enfatiza la natural cercanía entre imaginación y percepción (...) solo se alucina cuando el germen imaginario de un individuo se divorcia de la realidad y la dinámica intersubjetiva. Al entrar en una región de ausencia total, al no estar en el mundo sino más bien a espaldas de él, un individuo enfermo continúa produciendo pequeños resquicios de vida obsesiva, escombros que martillan con una desesperante fuerza la realidad.

Freud, por su parte, sostiene que la alucinación es una tentativa de recuperar lo que se perdió, paradójicamente es también una confirmación de la pérdida. “Esta pérdida no es una expulsión hacia la nada, sino que funda, causa, el proceso mismo del deseo en tanto proceso de reencuentro, o más exactamente, de imposibilidad de reencuentro” (citado por Dolores Castrillo Mirat. *Necesidad, demanda, deseo. Diccionario crítico de Ciencias Sociales de la Universidad Complutense de Madrid*. Consultado desde: http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/N/necesidad_demanda.htm, el 20 de marzo de 2013). Hay que precisar que en la alucinación no se reencuentra el objeto mismo que causa el deseo. La alucinación es tan solo un simulacro de ese encuentro. Pero es un simulacro que nunca llega a equilibrarse. En verdad, apunta Freud, si este sistema se hallase equilibrado, esto es, si encontrara en la alucinación el placer que se busca, el sujeto nunca se abriría a la realidad exterior, nunca despertaría (Castrillo Mirat). O nunca saldría de las salas de cine, podría agregarse.

Diane y Fred construyen una fantasía delirante. Pero los ingredientes con que se cuecen sus sueños no son suficientes para lograr el equilibrio deseado. Para Diane, el hombre-monstruo, ese del que no se puede decir nada, ya no se esconde en la parte trasera de *Winkie's*, lugar donde se coció la intriga, donde ella apostó (*bet*) y robó un nombre (Betty) como identidad para su evasión, donde

sacó el fajo real de los billetes que pagarían al matón para dar muerte a Camilla. El monstruo, con la enigmática caja azul contenedora de la verdad, ahora está en otra parte, donde solo Diane puede verlo y, peor aún, desde donde la mira. *This is the girl* fueron siempre las palabras de Diane -de nadie más- cuando en *Winkie's de Sunset Boulevard*, entregaba la foto de Camilla. Nunca fueron las palabras de los mafiosos de la industria como imposición a la película de Adam, sino las suyas: ahora ella reviste el papel de la mafiosa. *This is the girl* como significante recorre todo el sueño/alucinación de Diane, se dice incontables veces a lo largo de todo el relato; es, en definitiva, un *leit motiv*, también un síntoma en todo el sueño. Esa fue la sentencia de muerte para Camilla Rhodes, la mujer; lo que Diane no pudo prever es que también sería la suya. Acabar con la otra, con esa mujer que en su imaginario aparecía completa, sin falta, no solo remarcó la suya propia, sino que la arrojó hacia un abismo para el cual no hubo vuelta atrás.

Y en ese descenso del sujeto Lynch no hace concesiones. Sentada sobre un viejo sofá en el salón de su casa y vestida con el albornoz raído que lleva desde que ¿despertó?, Diane no puede desviar su mirada. El foco de atención lo tiene la llave azul. *When it's finished you'll find this where I told you*, fueron las palabras del matón en el momento de cerrar el trato. La llave está ahora sobre la mesa. Es decir, el trabajo está hecho. Golpes a la puerta, probablemente de los dos detectives que la habían estado buscando. La mirada de Diane se extravía. La pareja de ancianos del *Jitterbug* y del aeropuerto de Los Angeles, el gran Otro, ahora miniaturizadas, se cuele por debajo de la puerta. Los dos ancianos ríen estridentemente. Vemos el detalle del ojo de Diane que se pierde en el influjo de la inconsciencia, que se desvanece ante el brote psicótico. Los ancianos la atacan. Diane corre hacia su habitación. Los gritos del horror son matizados con los golpes insistentes a la puerta. Diane encuentra la salida. Es la disolución final del yo. Un arma. Un balazo. Su cuerpo se desploma sobre la cama y el humo invade la escena. Una luz relampagueante ilumina por momentos un primer plano del hombre-monstruo de *Winkie's*. Lo real que ahí queda. Su inquietante ojo fija ahora la mirada sobre el espectador. Luego, el instante eterno: dos rostros bañados por un destello de luz; dos fantasmas, dos rubias felices y sonrientes: Betty y Rita. Al fondo, las luces de la ciudad y la enunciación del significante *silencio*. De este lado, una sensación de miedo, angustia y perturbación.

El paso de Fred a la conciencia es igualmente desquiciante. Los acontecimientos en la habitación 26 del Hotel *Lost Highway* vuelven... desplazados talvez, condensados, pero implacables. Ahí estaba Renee, ahí también estaba Dick. El la ve salir, la oye alejarse. Ahora es el turno del rival. Fred entra, lo golpea, lo saca de la habitación y lo empuja a la cajuela del carro. Se va al desierto, abre la puerta, pero Dick se defiende, forcejean; alguien pone en su mano una navaja que Fred usa para degollar a Dick ¿Quién? Eso no lo sabemos. Aparece nuevamente el *Hombre Misterioso* que le muestra a Dick el video, la escena perversa amenizada por los sonidos estridentes del gótico industrial, ahora en manos de Rammstein, y con la presencia del rostro inconfundible de Marilyn Manson. La textura del video solapa la imagen porno-terror a la cual también asiste el espectador. Ahí están Dick y Renee gozando del placer voyeurista que les brinda

la imagen porno; ahí está también Andy con una copa en la mano y riendo con lascivia. El siniestro *Hombre Misterioso*, que pareciera estar sobre el tiempo y el espacio, es quien finalmente aprieta el gatillo del arma que da muerte a Dick.

Aquí sabemos que Fred sí que lo había dejado entrar en su casa, que él habita en ella. Para decirlo con Freud, el *Hombre Misterioso* siempre fue *heimlich*. Un secreto dicho a su oído, su desaparición y el arma asesina ahora en la mano de Fred nos indican una clara complicidad entre ambos. Fred regresa a su casa con la luz del día para dejar el mensaje en el interfono: *Dick Laurent is dead*. En ese momento llegan los dos detectives. Fred huye en el carro en el que había llegado: el Mercedes Benz de Laurent. Las sirenas de la patrulla empiezan a escucharse. Como alucinación o como acto, Fred ha acabado con los tres: Renee, Dick y Andy. Ahora él tiene el Mercedes, pero varias patrullas lo persiguen. La noche vuelve; la verdad con ella. La raya divisoria de la carretera se repite nuevamente como síntoma. El rostro de Fred se desencaja. Un parpadeo incesante. Un movimiento de agitación en que se balancea su cabeza, como si estuviera siendo sacudido ¿por una silla eléctrica?, hace que se distorsionen espermáticamente los contornos de su rostro. Su cara ahora deforme nos vuelve a recordar la brutalidad de los rostros de Bacon. Un grito final; el horror. El sujeto desaparece, pero el grito continúa oyéndose como fondo de la imagen que dio comienzo al relato: la carretera, la línea divisoria, la velocidad... y nuevamente la hipnótica voz de Bowie: "*Funny how secrets travel, I'd start to believe if I were to bleed...*"

La angustia de lo real, cuando *la nada se hace patente*, pues no hay relación sexual ni fantasía que la alimente, son el cierre de ambos textos. Hemos visto a dos sujetos descender a los infiernos de la psicosis; los hemos visto también desaparecer. Lo que queda finalmente es el silencio y la sensación de perplejidad propinada en el espectador, una sensación que no se disipa con encender las luces de la sala o con apagar el reproductor de video.

Notas

- 1 Este texto ha sido recuperado en formato pdf del sitio <http://www.bibliotheka.org/?/buscar/lacan%20j>. Como cada una de las clases aparece por separado, la numeración de las páginas no corresponde con la totalidad del texto, por ello en las citas de este Seminario que haga en adelante, señalaré siempre la lección, más que el número de página.
- 2 Basta con revisar el procedimiento de lectura que sigue el mismo Freud, por ejemplo, en el trabajo que realiza sobre *La Gradiva de Jensen (Obras completas, vol. IX: 1979)* a través de una meticulosa descripción de los personajes y la acción, esforzándose por no traicionar la letra textual, mucho menos por asumirse como autoridad frente a él. Dice Freud:

¿No somos más bien nosotros quienes introducimos de contrabando en el bello relato poético un sentido ajeno a su autor? Es posible (...) Pero provisionalmente hemos intentado prevenirnos de semejante interpretación tendenciosa reproduciendo el relato casi con las palabras de su autor, haciendo que él mismo nos proporcione texto

- y comentario. Quien quiera comparar nuestra reproducción con el original de Gradyva, no podrá menos que reconocerlo. Además, quizás hagamos menguado servicio a nuestro poeta en el juicio del público si calificamos de estudio psiquiátrico a su obra (...) (11)
- 3 Señalo solo algunos de los títulos más trillados: *No te vayas, amor mío; no me dejes; If you leave me now; Ne me quitte pas; Please, don't go...*
 - 4 Estoy entendiendo el concepto Real, desde el punto de vista psicoanalítico, y tendría que verse, por tanto, en relación con lo simbólico (fundado en el lenguaje y por instancia del Otro) y lo imaginario (que parte del estadio del espejo y constituye la dimensión del yo). Lo real sería aquello que se escapa del orden del lenguaje (simbólico) y por ello mismo es irrepresentable, no conceptualizable. Simplemente existe con independencia de toda conciencia que pretenda pensarlo, por lo que se relaciona con las esferas de la sexualidad, la muerte y el horror. Para mayores referencias recomiendo la lectura del artículo El texto: tres registros y una dimensión, de Jesús González Requena, publicado en la *Revista Trama y Fondo*, No. 1, 1996 (puede descargarse desde la web); asimismo, el texto *Introducción a la topología de Lacan* (2007) de Juan José Nasio, publicado por Amorrortu; o el Seminario XXII: RSI de Lacan, también publicado por Amorrortu.
 - 5 Estoy utilizando, desde luego, la visión freudiana de lo siniestro, *unheimlich* en voz alemana, “aquello que debía permanecer oculto pero se ha manifestado”. Para mayores referencias ver: Sigmund Freud y Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (2008), *El hombre de arena, precedido de Lo Siniestro*, Colección El barquero, Barcelona: José J. de Olañeta, editor; o el texto Emergencia de lo Siniestro, de Jesús González Requena, publicado en la *Revista Trama y Fondo*, No. 2, 1997.
 - 6 En teoría literaria se utiliza el concepto *incipit* o inicio para señalar una condensación del sentido general del problema que moviliza el relato. En el cine, como práctica textual cercana a la literatura, ocurre, a mi juicio, algo similar.
 - 7 El adjetivo *deranged* en voz castellana puede significar demente, trastornado, enloquecido o perturbado.
 - 8 El plano subjetivo en cine refiere a aquel en el que, por la ubicación de la cámara, la toma es hecha desde el punto de vista del personaje.
 - 9 Lynch se confiesa gran admirador de la obra de F. Bacon, del cual es visible su influencia en la construcción de muchos de sus escenarios. Asimismo, al igual que lo hiciera Bacon en su momento, Lynch practica cierto “canibalismo” sobre su filmografía misma pues retoma constantemente la iconografía de sus trabajos anteriores y la resignifica intertextualmente; por ello es común que la crítica vea su obra como un gran hipertexto, como unidades indivisibles de un gran conglomerado audiovisual que ha ido creándose de a pocos. Basta con ver sus primeros cortometrajes: *The Grandmother* (1970) y *The Amputee* (1974) para percibir el nacimiento de un sello que se tornará inconfundible.
 - 10 Entre los varios aforismos que se despliegan por la obra de Lacan, La mujer no existe es quizás uno de los más contundentes y lapidarios. Para el psicoanálisis, uno de los elementos fundamentales en la construcción del sujeto es el falo, aquel objeto perdido que ha sido instaurado por la castración y figura como falta. Esto es, con la separación de la unidad madre- hijo por intervención paterna se introduce la castración, que será a su vez el pasaje a la cultura, o al lenguaje, según Lacan. Al estar castrado, en falta, el sujeto se verá forzado a buscar sustitutos de relleno que colmen imaginariamente su falta, y en la búsqueda incesante de este *falo* perdido a través de la relación que establece con sus pares, aparece el goce fálico; desde ahí el sujeto se relacionará

con los otros de forma diferente, según sea hombre o mujer, pero siempre a partir de la misma motivación imposible: al falo perdido. Si en la construcción de la diferencia sexual partimos de la consideración infantil pene-falo, la lógica nos lleva a pensar en la mujer como castrada, en relación con el hombre como no-castrado y es importante insistir en que esto solo funciona en el nivel de la diferencia sexual, que es imaginaria, porque en el plano simbólico, todos, hombres y mujeres, estamos castrados. Entonces, la distinción imaginaria castrado / no castrado derivada de la consideración pene-falo coloca al hombre en la posición del tener (cree que está más cerca del falo por tener pene y por ello mismo debe defenderlo y demostrar que lo tiene) y a la mujer en la de no tener (pero ya que no lo tiene aparenta tenerlo o ser). Por esta razón, Lacan llama a la mujer no-toda fálica e identifica al hombre como el Uno. De manera que si la mujer se distingue a partir de una falta, del “menos”, un elemento que el hombre supuestamente posee, entonces no hay un significante femenino que diferencie a la mujer como tal. *La mujer no existe* remite por ello a que no hay una esencia femenina en el sentido de un universal femenino, no hay un principio único al que se le pueda llamar feminidad; como no-toda la mujer no forma parte de la generalización falocéntrica que reviste el hombre; es decir, la mujer accede a lo femenino solo de manera singular.

- 11 Así como el inicio o *incipit* maneja una condensación de sentido, el *percipit* o final también lo hace. No olvidemos que ahí está el cierre del relato, ahí están las últimas palabras o imágenes a las que el espectador tiene acceso para construir su lectura.
- 12 No hay que olvidar que el concepto fue entendido desde la antigüedad clásica como una enfermedad del útero, de donde se toma su nombre, por lo tanto no es casual que se haya visto desde siempre -y de manera errónea- como una “enfermedad nerviosa” exclusiva del sexo femenino.
- 13 Sobre este tema en particular, resulta de gran interés el filme *Haxan* (1922) o la brujería a través de los tiempos, del danés Benjamin Christensen. *Haxan* es uno de los más tempranos filmes que mezcla ficción y documental sobre una historia, en este caso, de la brujería. Dividida en siete partes, la película inicia utilizando las imágenes de una serie de grabados antiguos para referirse a las diferentes concepciones en la representación del mundo y de lo diabólico que se dieron en la antigüedad; siguiendo con otras imágenes que basculan entre lo fantástico y lo sensual, el filme se adentra paulatinamente en el relato de la aparición de las brujas, específicamente en Alemania, para llegar finalmente a la asociación, no sin fuertes dosis de humor, de las llamadas brujas medievales con las mujeres histéricas de la modernidad. Sobre esta relación Jean Claude Maleval, en el texto de *Locuras histéricas y psicosis disociativas* (2009), reconoce la misión civilizadora que tuvo la psiquiatría en sus orígenes, y se refiere ampliamente a la manera en que los médicos del siglo XVI desafiaron a la Inquisición al sostener que las brujas y posesas no eran más que enfermas mentales.
- 14 Los cuatro discursos que Lacan reconoce son el discurso del amo, el discurso universitario, el discurso del psicoanálisis y el discurso de la histeria. Al respecto ver: Lacan, Jacques (1992). *Seminario XVII: El reverso del psicoanálisis (1969-1970)*. Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós.
- 15 “Es sabido –dice Lacan en conferencia pronunciada en 1958 en el Instituto Max Planck de Munich- que el complejo de castración inconsciente tiene una función de nudo. 1ro. en la estructuración dinámica de los síntomas en el sentido analítico del término, queremos decir de lo que es analizable en las neurosis, las perversiones y las psicosis; 2do. en una regulación del desarrollo que da su ratio a este primer papel: a saber la instalación en el sujeto de una posición inconsciente sin la cual no podría identificarse

- con el tipo ideal de su sexo, ni siquiera responder sin graves vicisitudes a las necesidades de su partenaire en la relación sexual e incluso acoger con justeza las del niño que es procreado en ellas.” Texto completo en su versión al castellano ha sido consultado desde: <http://www.elortiba.org/lacan3.html>, el día 15 de marzo de 2013.
- 16 En un cameo que hace el propio Lynch para una de las escenas iniciales de *Twin Peaks: Fire walk with me* (1991), presenta a un singular personaje llamado Lil, una especie de bailarina cuya vestimenta y movimientos anunciaban a los detectives Chet y Sam los problemas a los que se enfrentarían en la investigación que les traía hasta *Twin Peaks*. Cada detalle de su vestimenta, cada uno de sus movimientos y gestos fue analizado e interpretado por los detectives extrayendo la información pertinente relativa al caso asignado; es decir, todo en ella producía significación, todo en ella era interpretable; sin embargo, ambos toparon con un cerco frente a un elemento particular: una rosa azul en la solapa, de este elemento no podía decir nada, aclaró Chet.
- 17 En entrevista a Lynch realizada por Chris Rodley, a la pregunta sobre el mejor recuerdo de su infancia en relación con su padre, Lynch se refiere al sombrero vaquero enorme que aquel usaba y que a él le avergonzaba de niño. Curiosamente en su edad adulta empezó a considerarlo “totalmente genial” y pareciera que la presencia de este vaquero en *Mulholland Drive* hace una alusión directa a la figura paterna, de ahí su connotación con el orden.

Bibliografía

- Bercovich, Miriam (2004). *¿Es el movimiento gay lo que la histeria fue en tiempos de Freud?* Consultado desde: www.efba.org/efbaonline/bercovich-06.htm, el 1 de febrero de 2013.
- Bercovich, Susana (1996). “Las escrituras del sujeto”. En: Morales, H. (ed.). *Escritura y psicoanálisis*. Coloquio de la Fundación. México D.F.: Siglo XXI.
- Cabello, Gabriel (2005). *La vida sin nombre: la lógica del espectáculo según David Lynch*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Casas, Quim (2007). *David Lynch*. Madrid: Cátedra.
- Castrillo Mirat, Dolores (sr). “Necesidad, demanda, deseo”. En: *Diccionario crítico de Ciencias sociales*. Román Reyes (director) Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Consultado desde: http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/N/necesidad_demanda.htm, el 20 de marzo de 2013.
- Freud, Sigmund (1972). *Psicoanálisis aplicado y técnica psicoanalítica*. Madrid: Alianza.
- Freud, Sigmund (1973). *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Madrid: Alianza.
- Freud, Sigmund (1979). *Obras Completas: Vol. IX: El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen y otras obras*. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.
- Freud, Sigmund (1980). *Obras Completas: Vol. XII: Trabajos sobre técnica psicoanalítica y otras obras (1911-1913) Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente (caso Schreber) y otras obras*. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.
- Freud, Sigmund (1996). *Obras completas: IV, La interpretación de los sueños, 1ra. Parte*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Freud, Sigmund y Hoffmann Ernst Theodor Amadeus (2008). *El hombre de arena, precedido de Lo Siniestro*. Colección El barquero. Barcelona: José J. de Olañeta, editor.
- González Requena, Jesús (2004). "Escribir la diferencia". *Trama & Fondo*, No. 17: La mujer y el goce. Segundo semestre de 2004. Madrid: Asociación cultural Trama y Fondo.
- González Requena, Jesús y Ortiz de Zárate, Amaya (2000). "Léolo: el valor de las palabras". *Trama y Fondo*, No. 8. Madrid: Asociación cultural Trama y Fondo.
- González Requena, J. (1996). "El texto: tres registros y una dimensión". *Trama & Fondo*, No. 1. Madrid: Asociación cultural Trama y Fondo
- González Requena, Jesús (1997). "Emergencia de lo siniestro". *Trama & Fondo*, No. 2. Madrid: Asociación cultural Trama y Fondo.
- González Requena, Jesús (1998). "En el principio fue el Verbo. Palabra versus Signo". *Trama & Fondo*, No. 5. Madrid: Asociación cultural Trama y Fondo.
- González Requena, Jesús (1998). "Occidente. Lo transparente y lo siniestro". *Trama y Fondo*, No. 4. Madrid: Asociación cultural Trama y Fondo.
- González Requena, Jesús (comp.) (1995). *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*. Madrid. Editorial Complutense.
- Hawthorne, Nathaniel (sr.). *Wakefield* (Texto completo). Recuperado de: <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ing/hawthor/wakefiel.htm>, el día 11 de marzo de 2010.
- Lacan, Jacques (inédito). *La letra en el inconsciente*. Consultado desde: <http://www.bibliotheka.org/?/buscar/lacan%20j>, el día 7 de enero de 2010.
- Lacan, J. (inédito). *Seminario X: La angustia*. Consultado desde: <http://www.portalplanetasedna.com.ar/psicologia1.htm>, el 7 de enero de 2010.
- Lacan, J. (inédito). *Seminario XX: Aún*. Consultado desde <http://www.bibliotheka.org/?/buscar/lacan%20j>, el día 7 de enero de 2010
- Lacan, Jacques (1992). *Seminario XVII: El reverso del psicoanálisis (1969-1970)*. Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós.
- Lacan, Jacques (2005). *Escritos*. Vigésimotercera ed. en español. México D.F: Siglo XXI.
- Lacan, Jacques (sr.). *La significación del falo (1958)*. Conferencia pronunciada el 9 de mayo de 1958 en el Instituto Max Planck de Munich. Consultada en su versión al español desde: <http://www.elortiba.org/lacan3.html>, el día 15 de marzo de 2013.
- Maleval, Jean Claude (2009). *Locuras histéricas y psicosis disociativas*. Buenos Aires: Paidós.
- Nasio, Juan David (1993). *Cinco Lecciones sobre la Teoría de Jacques Lacan*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Ortiz de Zárate, Amaya (Primer semestre de 2006). "El jardín secreto". *Trama & Fondo*, No. 20. Madrid: Asociación cultural Trama & Fondo.
- Pérez La Rotta, Guillermo (2003). Génesis y sentido de la ilusión filmica. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad del Cauca.
- Rabaté, Jean-Michel (2007). "El goce de Joyce". *Lacan literario. La experiencia de la letra*. México: Siglo XXI.

- Rabinovich, Diana (1993). *La angustia y el deseo del Otro*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Roldán, Arturo. *La letra es el conjunto*. Consultado desde: http://arturoroldan.salvatierra.biz/la_letra_es_el_conjunto.htm, el 20 de marzo de 2013.
- Zizek, Slavoj (2006). *Lacrimae rerum: ensayos sobre el cine moderno y el ciberespacio*. 1a. edición en castellano. Barcelona: Debate.

