

Función Simbólica y Representación

AMAYA ORTIZ DE ZÁRATE
Universidad Complutense de Madrid

Symbolic Function and Representation

Abstract

A Story is a structure made up of relations revolving around an anchorage point; that is, the Subject of the primal experience. On he / she depends the sense that is expected to transcend the end of the story, thus making possible the end to become a new beginning. However, the postmodern Story reverses such a structure, thereby the time goes by in reverse order, which, in turn, results in the Subject deconstruction. Consequently, the Story is no longer a spiral but a structure shut off from any thing except itself, something similar to a Möebius ribbon.

Key words: Story. Primal scene. Subject. Lost Highway

Resumen

Un Relato es una estructura de relaciones desarrollada en torno a un punto de anclaje, el Sujeto de la experiencia original, del que depende un sentido que trasciende el fin del relato –que es por eso, también, su reinicio.

Lo que se genera entonces es una estructura en espiral. Sin embargo, es lo propio del relato postmoderno invertir esta estructura de modo que, en el extremo, el tiempo transcurra a la inversa. Asistimos entonces a la deconstrucción del Sujeto. La figura correspondiente ya no es una espiral, sino una estructura cerrada sobre sí misma, recurrente; algo parecido a una cinta de Möebius.

Palabras clave: Relato, Escena primordial, Sujeto. Lost Highway

Estructura

Banda de Moëbius

La estructura de *Lost Highway* es una cinta de Moëbius –en opinión de los propios autores del guión, David Lynch y Barry Guiford.

La cinta comienza con el anuncio de la muerte de Dick Laurant.

Un anuncio –lo sabremos sólo al final– realizado por un personaje que no es otro, sino una imagen desdoblada del propio Fred.

Es el tiempo de la relación entre Fred y Renee, en un relato que avanza en el tiempo, hacia el futuro, ascendiendo por la cinta.

Y alcanza su punto culminante con el asesinato de Renee.



En la historia real, Fred es un músico a quien atormenta la infidelidad de su esposa, Renee. El significado de Madison, su apellido, sería "hijo de la locura". Quizá por ello también su nombre, Fred, evoque al de aquel otro explorador del inconsciente, Freud, a partir de una técnica basada en el oído.

Fred se adentra sin remedio en la vorágine de un delirio paranoico que le conduce a la impotencia, o viceversa.

La impotencia se desencadena, si seguimos fielmente la secuencia del relato, a partir de la muerte de Laurant sobre quien, sin embargo, se proyectarán los celos terribles.

La situación conducirá a la escena psicótica de destrucción y desmembramiento del cuerpo de Renee, la víctima, ejecutada por Fred ante la presencia enigmática del hombre misterioso, que graba la escena.

Un personaje que sostiene su punto de vista, cuando cae, y que resulta indistinguible del que Fred atribuye a Dick Laurant.



Incapaz de sostener una mirada tras esta escena, Fred se precipita en una huída hacia el pasado.

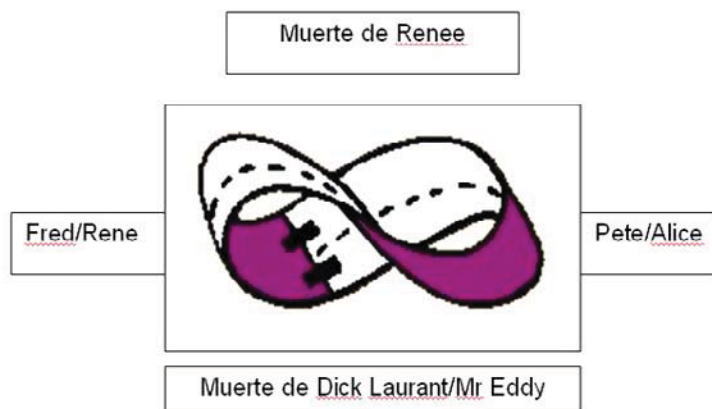
Un pasado en el que persiste cierta visión idílica, cuyo halo impregnará la relación entre una pareja más joven, la de Pete –el mecánico con mejor oído de la ciudad– y Alice, una joven atractiva y rubia.



En lugar de la posición de marido legítimo, Pete ocupará aquí la posición de tercero, elegido por Alice para perpetrar el engaño al jefe de la mafia del porno a quien pertenece: Mr. Eddy, una reedición de Dick Laurant, a quien Fred ha ejecutado. Podría decirse también que la reescritura de la historia obedece a este trueque o enroque entre ambos personajes.

Pero es gracias a esta inversión temporal de la historia como el delirio puede ser momentáneamente contenido, mediante una trama perversa.

El relato termina cerrándose sobre sí mismo en una nueva torsión de la estructura,



con el asesinato de Andy y Mr Eddy.



Acometida por Fred y el hombre misterioso, personaje delirado en el que Fred interpreta a Dick, que ha venido a ocupar el lugar vacío de destinador.

La Muerte en el Origen

Si, como observa Freud, la muerte propia es irrepresentable en el Inconsciente, quizá sea debido a que constituya precisamente su núcleo, la roca dura de la función simbólica.

La puesta en escena de una representación simbólica a partir de *eso* irrepresentable –la caída del objeto de identificación en la escena primordial–, constituiría entonces el arquetipo de todo relato simbólico, iniciático: muerte del yo y epifanía del Sujeto, como soporte de la experiencia absoluta –que es la muerte para el yo.

Mediante la arquitectura de una casa geométrica, Lynch representa un espacio lógico y cerrado, un cubo hermético, en el que aparece encerrado Fred.



Una fachada exterior, blanca y luminosa, sin resquicios, en contraste con la iluminación indirecta, nocturna, del salón. La imagen se hará progresivamente más oscura y sucia al aproximarse al dormitorio con su gran cortina roja a modo de telón. Una sensación de encierro reforzada por la ventana de la cocina, con vistas a un muro.

El punto de vista subjetivo de la cámara de vídeo en su penetración, exhibe la desarticulación de la mirada de Fred al pasar de una posición diurna o exterior a otra nocturna o interior.

Un desdoblamiento patente entre el punto de vista cenital asociado a las figuras de la ley, adoptado por la propia cámara en su incursión nocturna en el salón, y los planos cada vez más entrecortados y sucios, cada vez más próximos al suelo, en su recorrido a través del pasillo que conduce al dormitorio, donde se hace patente la dificultad para focalizar esa mirada.

Pese a la simetría de las líneas, el avance circular por el pasillo, a la derecha, contribuye a crear un efecto espiral y laberíntico. Un espacio que encierra en su centro el dormitorio, un atractor que succiona la mirada de Fred hacia el vacío del encuentro del ojo con el cuerpo femenino.



Silencio

La primera noche, Renee no acompaña a Fred al Luna Lounge, donde él toca como para llenar el silencio.

Cuando Fred la llama por teléfono, nadie responde.

A la mañana siguiente, aparece en los escalones la primera cinta de vídeo que recorre la fachada y se detiene ante la puerta.



No puedo encontrarte

Lo que ocurre la segunda noche aclara lo sucedido en la primera.



Fred no puede poseer a Renee pese a que lo intenta, con visible sufrimiento.

El relato de un sueño revela su sentido: en el interior de la casa, Renee le busca, le llama por su nombre, pero él no puede encontrarla ni responder a su llamada.

Cuando por fin la ve no la reconoce.

Se trata de un sentimiento siniestro, ominoso, de extrañeza ante un rostro familiar –el de su esposa.

Lo que se conoce como Síndrome de Capgras, o ilusión de Sosias, un reconocimiento puramente semiótico o "cognitivo", en ausencia de su correspondiente significado "afectivo".



–De repente estabas allí, tumbada en la cama, pero no eras tú, se parecía a ti, pero no eras tú.

Lo que la violencia de la aproximación de esa cámara sobre el rostro femenino muestra, sin embargo, no es sólo la **ausencia** de todo reconocimiento afectivo, sino **la presencia** de una mirada dotada de una pulsión extrema que atraviesa la superficie de reconocimiento del campo imaginario.

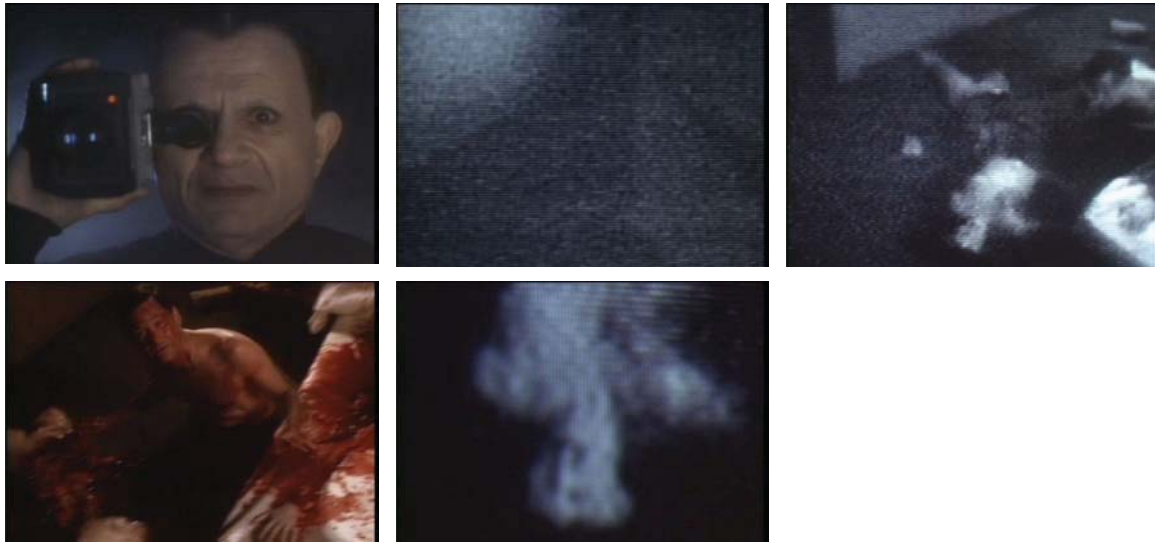


A continuación, Fred sufre una alucinación, una pesadilla en plena vigilia: donde había estado el rostro de Renee –una muñeca perfectamente maquillada– aparece ahora el rostro del hombre misterioso. Podría decirse que esa mirada le devuelve la suya, una mirada turbia ante el oscurecimiento de la superficie del espejo.

La cinta que aparece a la mañana siguiente, en el tercer día, introduce ya hasta el dormitorio la mirada fría y maquinal de la cámara, como realización de la pesadilla. El ladrido del perro que la acompaña anota su carácter pulsional.

La cabeza de Fred, observador de la escena a través de la cámara, parece haber adquirido plena autonomía –ya que su cuerpo yace, aparentemente, junto al de Renee–; una desarticulación total entre la pulsión del ojo sobre el objeto, que lo atraviesa, y la mirada que arropa.

La tercera noche llegará al paroxismo el extravío del ojo, que grabará como una máquina –enarbolada por el hombre misterioso– la fragmentación definitiva de ese cuerpo en el que no se reconoce.



Espacio Simbólico

El sacrificio del objeto de amor constituye el origen del espacio sagrado del Sujeto, en el que reside su identidad simbólica.

Para que ese sacrificio no conduzca a la extinción del Ser, entre el yo y el objeto debería interponerse un velo, un telón que arrebatase el objeto a la mirada, una palabra capaz de prohibir, que es la forma eficaz de introducir la diferencia, evitando la precipitación del yo tras el objeto en su caída.

Puede entonces la pérdida de la identidad imaginaria –de los límites del yo– convertir el cuerpo real en espacio simbólico; el Sujeto trasciende sus propios límites y se transmuta, en una experiencia de apertura a la totalidad.

Escena Irrepresentable

Espacio en llamas

Una vez realizado el sacrificio, el sentido del Texto partirá de esa escena –originaria del Sujeto y del tiempo–, por definición inconsciente.

Es lo propio del relato postmoderno, en cambio, girar en torno a la imposibilidad del tiempo y del relato, retornando siempre a la escena en sus diferentes variantes, perversas o psicóticas.



Si leemos la secuencia de la casa en llamas, que se repite dos veces, de forma invertida, se trataría de la representación arquetípica de una casa, apenas una humilde cabaña, que se yergue en la oscuridad de un espacio vacío, un no lugar, un desierto cuyo único foco de luz apunta a su puerta.

En la misteriosa cabaña alzada sobre pilastras de madera –por su forma podría recordar también un arca– se desencadena inesperadamente una poderosa energía.

La imagen incandescente proyecta a la derecha una masa de luz blanca, junto a nubes de humo que ciegan el cielo.

Finalmente el espectro de luz vira al rojo oscuro, casi negro, de una destrucción total por el fuego.

Sin embargo, la puerta permanece intacta, apenas entreabierta, iluminada por su pequeño foco, como los escalones que conducen a ella. Todo parece indicar que la combustión afecta sólo al interior, al fondo de donde procede. La puerta conduciría pues, únicamente, a esa destrucción.

Si leemos en cambio las imágenes en la secuencia en la que aparecen, la casa, como refugio y representación del cuerpo femenino, emerge del propio fuego como un objeto infernal, fuera del tiempo, o contra el tiempo, encerrando en su interior esa destructividad potencial; es el lugar donde reside una pulsión destinada no tanto a consumirla a ella como a hacer arder a todo aquel que atravesase su umbral.



En cualquier caso, el relato es circular, no existe un tiempo irreversible que permita establecer la dirección, el sentido de lo que sucede. No existe lugar para un tercero, entre el yo y el objeto confundidos. El hombre misterioso, que es su dueño, es sólo un personaje del delirio, inconsistente. Nada puede enfrentar o contener esa pulsión.

El último encuentro entre Pete y Alice se produce precisamente sobre el fondo de esa puerta.

Pero Alice recibe sobre todo la luz de los faros del coche de Andy. Un coche robado, en el que huye Pete junto a una mujer robada, tras haber asesinado a Andy.

Como Pete, también Andy desea a las mujeres de Mr. Eddy, para quien trabaja.

Son mujeres del pantano, por las que se paga.

...conozco a un tío, paga a chicas para divertirse con ellas...

El halo del deseo que recubre a Alice procede, para Pete, de su pertenencia al dueño de esos suntuosos objetos, coches bajo los que se tiende, a los que aplica el oído, que "repara", pero no posee.

Ese deseo, el de la manzana prohibida, va siempre aparejado en Lynch a la juventud, la música, y el brillo de los sesenta.



Sin embargo, una vez muerto Andy, y en el intervalo que media entre su muerte y la del propio Edy, encarnación del padre edípico y en tanto tal sustentador de una ley tiránica, la mujer se convertirá en la auténtica amenaza –es Alice quien encarga a Pete la muerte de Andy.

Ella no le ama a Él

Para que el fuego femenino pudiera ser contenido y la escena primordial simbolizada faltaría, como pieza esencial, que ella le amara a Él.

El deseo pulsional de la mujer se impone, incluso para Pete, con la evidencia de la pesadilla y, sin embargo, no se trata propiamente del deseo sexual de un sujeto en el que se haya inscrito la diferencia.

A Pete le atormenta entonces una pregunta sin respuesta que se repite en su cabeza, ¿por qué?, y sobre todo, ¿te gustaba?

Pese a que Pete algo sabe, porque algo ha oído, la trampa perversa consistirá en responder que no, que es imposible que Alice ame a Eddy; y sin embargo, todo parece apuntar a su disfrute en la violencia aparentemente destructiva, sin horizonte alguno, de la escena.

Pero esa misma trampa contra el padre que sirve a Pete de coartada para no abandonar la escena, será la que le atrape en ella definitivamente.

Porque a continuación Pete se convierte en mero instrumento de la pulsión femenina.

La aniquilación del lugar del padre –como Otro amado por ella–, sólo puede desembocar para Pete en su propia destrucción.

Será la pérdida de Alice, que a la formulación de su deseo responde a Pete en el oído: "nunca me tendrás".





Pete desaparece entonces y, en su lugar, está Fred, una mirada que habitaba en su interior. Ya no es posible retornar a una posición de no saber.

La mujer, que un día fuera Alice –una niña aún, en un país de ensueño– se convertirá, en el interior de la casa, de nuevo en Renee –su mujer legítima.

Ella es la residencia del fuego en el que está destinado a arder. Fred escapa a esa amenaza introduciendo la presencia del Otro, –la del hombre misterioso, la de la propia cámara– aunque sólo sea una proyección alucinada de sí mismo en su condición de voyeur.

Cuando sólo hay dos posiciones, la mirada, el deseo del otro se convierte en un espejo al que nada impide aproximarse en exceso. Sólo quedan entonces dos opciones, romperlo –la solución de Fred–, o desaparecer en él –la disolución de Pete.

La mirada sobre la escena, en *Lost Highway*, se repite una y otra vez, sin que exista un camino para escapar a ella.

Una mirada que experimenta el vértigo de su violencia.

Embistiendo sin contención sobre el objeto.



Interponiendo un código, siempre insuficiente.



La pulsión obliga a esa mirada a atravesarlo todo: cortinas, puertas y ventanas.



Escena psicótica. Sin Salida

Lo que caracteriza la escena psicótica es que el Sujeto, a quien está destinada, permanece dentro de la escena y no existe un lugar tercero desde el que sostener una mirada.

Cuando el objeto cae, el Yo desaparece y de su antigua unidad no queda nada.



Vértigo. Escena perversa.

En la "escena" perversa, en cambio, el yo está tanto dentro como fuera de la escena, en la que el lugar del tercero se mantiene –sustentando pro-

visionalmente el deseo, en tanto posible destinador.

Pero ese deseo permanece en pugna con la identidad imaginaria, narcisista, que sólo puede aceptar provisionalmente la exclusión, esperando el momento oportuno para hacer caer al tercero y ocupar su lugar.

Porque sucedería, si el padre llegara a actuar como destinador, que dictaría la exclusión definitiva del hijo, su partida. Imponiéndole un trayecto, su propio relato, junto a la prohibición de mirar hacia atrás.

Por ello, en el instante mismo en que el yo consiguiera abatir a su rival, su posición de tercero –como Sujeto– también caería.

El hombre misterioso constituye por eso, para Fred, el fantasma del tercero en la escena. Dick Laurant, ya eliminado, sigue estando necesariamente presente.



Y, como de hecho, ese lugar es imprescindible, eliminada la figura que lo sustenta, el yo pasa a hacerse cargo de su ley.

Fred ajusticia a Dick Laurant con sus propias armas –su pistola, su coche, su cámara.

Pero su mirada quedará reducida a las dos dimensiones que constituyen el código con el que el yo trabaja, una mirada fría y azulada como la de una cámara, sobre la escena.



Porque una vez aniquilada la posición tercera, que es el Sujeto, se hace insostenible para el yo la distancia precisa para mantener un punto de vista.



La identidad se extravía en un abismo de espejos.



Que antes o después habrá que romper.



Siniestro / Sublime

Lo que caracteriza a la psicosis es la imposibilidad de mantener esa posición tercera que impondría el sacrificio y la represión primaria, pondría en marcha la simbolización y abriría el camino a la sublimación.

Pero la estructura psicótica carece de inconsciente, una escena interior, un espacio para guardar el misterio sagrado de la muerte –el sacrificio de la identidad imaginaria– que es su origen.

Carece por ello de la función simbólica propia de un espacio en tres dimensiones.

Es por ello que la relación sexual no existe, para el psicótico, porque toda experiencia real quema y amenaza al yo de una fragmentación siniestra.

El encuentro sexual trasciende la distancia necesaria para el ojo, y no hay relación posible con el Otro, el otro sexo, si no es desde una posición tercera.

La pulsión empuja entonces sobre una realidad sin anclaje, sobre el espejo, sin hallar ningún límite.



Lo imaginario se resquebraja y cae, y en su lugar queda una experiencia descompuesta. No el vacío, o la nada, sino el terror de una pesadilla constante; una muerte sin muerte.



Para que lo Imaginario pueda ser sacrificado, atravesado a lo Simbólico, el cuerpo debe recibir esa palabra que lo nombre como "diferente", que lo funde como espacio sagrado, y lo constituya en guardián de esa palabra que lo sostiene.

Habrán entonces un Sujeto y un relato; una experiencia de lo Real, a veces, que puede ser sublime.



Para Fred, en cambio, no hay posibilidad de recibir una palabra. Todo procede del interior de su propio discurso.

Tras el insomnio de la primera noche, en la que no sueña, Fred recibe un mensaje que desata su delirio, anunciando la muerte de Dick Laurant.

El emisario, sin embargo, no es otro que el propio Fred.

El mensaje podría ser, entonces, precisamente ese: que no habrá mensaje para Fred.

El monstruo

Lo que se genera entonces es un monstruo. Desfigurado, inhumano. Sin nombre. Que nadie reconoce.

