

La cámara y el espejo en *Carretera perdida* de David Lynch

GABRIEL CABELLO

En su ensayo sobre *Carretera Perdida*, Slavoj Žižek¹ señalaba que la importancia de la obra mayor del último David Lynch radica en su intento de situar sobre la misma superficie la realidad aparental y su soporte fantasmático, de escenificar la emergencia en superficie del super-ego obscuro en la cultura postmoderna y, de este modo, poner de manifiesto la unión de contrarios que, para Žižek, constituye el verdadero «enigma de la postmodernidad»². En lo que en cambio Žižek no se detiene demasiado es en dar cuenta del lugar que ocupa la cámara y, en general, la videocultura en este proceso. Desde luego que en *The Art of the Ridiculous Sublime* la figura del Hombre Misterioso de *Carretera Perdida* es tomada como una figuración de la tecnología de las comunicaciones y de la lógica del tiempo real, tan transparente (y, por ello mismo, tan malvada) como esa emergencia en superficie del imperativo que nos grita constantemente: «¡goza!». Sin embargo, Žižek no presta la atención debida a la que sin duda constituye su principal función en la película: la de figurar la cámara y, más allá de ella, la hipertrofia del imaginario en la videocultura postmoderna.

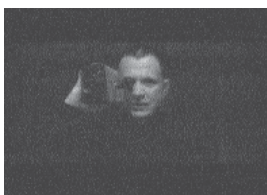
Es en cambio el propio David Lynch quien ha avisado de la importancia que tiene la alianza del Hombre Misterioso con la cámara de vídeo si se quiere comprender el conjunto de *Carretera Perdida*. Refiriéndose al proceso de elaboración de una película, Lynch ha afirmado que, por extraños que puedan ser los elementos con que se cuenta, una vez terminado el conjunto todo cobra sentido y resulta correcto. No obstante, y siempre según Lynch, a veces para ello es necesario que, cuando todo está a punto de concluir, de pronto surja una idea que aporte nuevos detalles y que sea la que, en definitiva, proporcione coherencia al conjunto. Pues bien, este es para él el caso de *Carretera Perdida*. Y esa idea que proporciona la coherencia no es otra que la cámara de vídeo portada por el Hombre Misterioso casi al final de la película. En sus propias palabras,

¹ ŽIŽEK, Slavoj: *The Art of the Ridiculous Sublime. On David Lynch's Lost Highway*. Seattle: The Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, 2000.

² *Ibidem*, p.3.

3 "C'est un moment critique qui explique beaucoup de choses". David Lynch, en *Cahiers du Cinema*, n°509, p. 27.

"se trata de un momento crítico que explica muchas cosas"³. La escena concreta a la que David Lynch se refiere es aquella en que el Hombre Misterioso (por cuyo nombre Fred había preguntado en un encuentro anterior, no obteniendo por respuesta más que una carcajada) avanza hacia Fred con una cámara encendida al hombro preguntando inquisitorialmente –mientras Fred retrocede y tiembla: "¿Y tú? ¿cuál es tu nombre? ¿cómo coño te llamas tú?" [Escena I].



F1



F2



F3

4 Para ser breve con el galimatías que sin duda constituye el guión de *Carretera Perdida*, asumimos la versión que de él dio su protagonista femenina, Patricia Arquette, una versión que el propio Lynch parece haber aceptado ("eso es, exactamente", respondió a Chris Rodley cuando éste le refirió la versión de la Arquette. Cit. en RODLEY, Chris (ed.): *David Lynch por David Lynch*. Barcelona, Alba editorial, 1997, p.366). Fred Madison (Bill Pullman), un saxofonista de 32 años que interpreta neo-bop, asesina a su mujer porque cree que le es infiel. Incapaz de enfrentarse al hecho, sufre una crisis. En el seno de ella, piensa Arquette, Fred inventa una vida imaginaria mejor, en la que es más joven y viril, y en la cual consigue arrebatar a un hombre poderoso el amor de una mujer que, al contrario de lo que su esposa parece haber hecho, no lo aparta de su lado, sino que lo quiere a todas horas. El problema es que también esta fantasía le sale mal. La interpretación de Patricia Arquette es que esa fantasía también le sale mal porque Fred está "demasiado hecho polvo". El verdadero trabajo de David Lynch consiste entonces en aportar claves para comprender por qué el señor Madison está tan "hecho polvo".

Sin duda que esta escena proporciona la clave de la historia de Fred Madison. *Id est*: que Fred carece de nombre; que Fred no se ha insertado en el orden simbólico (o, más exactamente, que el orden simbólico está ausente de Fred). La cosa no puede sorprender si se toma en cuenta que, desde el principio hasta el final de la película, se ha dado por muerta a la metáfora paterna –representada por Mr.Eddy/Dick Laurent. En efecto, la historia comienza y termina con una misma constatación: que Dick Laurent *está muerto*. El principio mismo de la trama es una llamada al interfono de casa de los Madison en la que alguien, desde el exterior, dice a Fred: "Dick Laurent está muerto". No obstante, inmediatamente después de que Dick Laurent muera efectivamente ante los ojos del espectador al final de la película, va a ser el propio Fred quien corra hasta el interfono de su casa, lo pulse desde el exterior y pronuncie exactamente las mismas palabras: "*Dick Laurent está muerto*". No es éste, sin embargo, el único cadáver de *Carretera Perdida*. Junto a él se sitúa el cuerpo descuartizado de Renee Madison, asesinada presumiblemente por su marido, y cuyo alter-ego, Alice, es precisamente la amante que Pete Dayton –a su vez el alter-ego de Fred– consigue robar a Mr.Eddy/Dick Laurent⁴. No resulta difícil intuir que, de algún modo, ambas muertes están estrechamente ligadas. Y lo cierto es que el propio David Lynch ofrece pistas más que de sobra para que esa doble muerte se entienda en primer lugar a partir de una hipertrofia del imaginario en la vida de Fred/Pete.

En primer lugar, tenemos la escena de la pregunta por el nombre, donde se deja ver que algo tiene que ver la videocámara con la imposibilidad de insertarse en lo simbólico que acosa a Fred. La cámara está pre-

sente a lo largo de toda la película en forma de las cintas de vídeo que filman el interior de casa de los Madison y a través de las cuales Fred descubre que ha asesinado a Renee. Quizá es por ello por lo que, como la propia Renee dice a la policía, Fred *odia* las cámaras. Pero sólo puede haber una razón para que Fred *odie* las cámaras: que le gusten *demasiado* las cámaras. Y ello, lógicamente, sólo puede ser porque la cámara no puede tomarse sólo unilateralmente como algo objetivo, sino porque es posible discriminar entre dos *funciones* distintas de la cámara. El propio Roland Barthes proporciona un impagable punto de partida para enfrentar el asunto. En *La Cámara Lúcida*, Barthes argumentó que la confianza de la sociedad en la imagen como elemento de identificación, como garante de un yo estable, se debía a la indiferencia de la fotografía con respecto al objeto fotografiado. Es esa indiferencia la que añade “peso” a la imagen, porque es ella la que nos inmoviliza como algo distinto de la división y dispersión continuas que uno verdaderamente es. Quizá, añade Barthes, el grado cero del propio cuerpo sólo puede en realidad ser dado por la madre: situado en el polo opuesto de la indiferencia, lo único que puede aligerar el “peso” de la imagen es “el amor, el amor extremo”⁵. De modo que nos encontramos ante una oscilación entre lo absolutamente trivial (cifrado por la indiferencia de la fotografía ante el cuerpo) y el amor (cifrado por la más acogedora de las miradas, la mirada materna). Una oscilación que se concreta a la manera de “pesadez” o “aligeramiento” de la imagen de uno mismo, siendo esa pesadez traducible por la fijeza, por la máscara social a partir de la cual la imagen de uno circula con pretensión de permanencia –pretensión que se apoya a su vez en la “indiferencia” de la fotografía–, y siendo ese aligeramiento traducible por la dimensión imaginaria del cuerpo, por la identificación con la mirada amorosa. De manera que, por encima de la naturaleza última de la fotografía como huella de lo real que también es perceptible analógicamente, el verdadero problema es la respuesta del sujeto ante la foto. Y si la respuesta está regida por esa oscilación entre la indiferencia y lo imaginario, y aunque Barthes insista en que ese verse uno mismo como otro es muy diferente de la experiencia de la imagen en el espejo, sólo basta con tener en cuenta esa dialéctica entre la indiferencia y el amor –es decir, entre la capacidad del dispositivo fotográfico para ofrecer una huella de lo real que pueda ser luego codificada por la sociedad en que circula y la identificación imaginaria– para encontrar la misma oscilación que rige en la dialéctica del doble espejo.

González Requena ha tematizado el asunto de los dos espejos, distinguiendo entre el espejo identificativo (“*el espejo identificativo –narcisista, constitutivo del yo–; es un espejo en el que siempre alguien deseable me mira y afirma desearme, alguien con quien mi mirada se cruza; es el espejo de los obje-*

⁵ BARTHES, Roland: *La Cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós, 1988, p. 43.

tos de deseo...”) y el espejo real (“espejo de las cosas, independiente de toda mirada y de todo deseo, independiente, en el extremo, de alguien que pueda mirarlo. Es un espejo siempre excesivo, lo capta todo y obliga a mirarlo todo; y por eso me desordena, me amenaza. Es un espejo radicalmente no antropomórfico, que me desplaza, que refleja las cosas, marca sus huellas especulares con la precisión de lo mecánico, sin que sea necesario que medie en el proceso gesto de búsqueda alguno”)⁶. Pero esta dualidad especular nos hace saltar desde la objetividad de la tecnología hasta el problema de la construcción del sujeto, que por más que sea mediada por la incidencia de la tecnología, no puede reducirse a ella. Si Fred Madison no soporta las cámaras es porque no soporta la indiferencia de las cámaras, la posición que esa neutralidad le otorga en lo social. Pero, al mismo tiempo, si Fred no las soporta es porque le gustan en exceso, porque quiere construirse a partir de una identificación imaginaria que dista *demasiado* de aquella posición en lo social.

De modo que el asunto trasciende el problema estricto de la cámara como objeto. No podía, en cualquier caso, ser de otra manera desde el momento en que la propia noción de imaginario va más allá de su identificación con la imagen óptica. A pesar de que retenga siempre algo de su matriz visual, hay que insistir en que lo imaginario *no* es una imagen. La noción de lo imaginario nos ha llegado desde contextos ligados al estructuralismo, de manera que sólo puede entenderse de manera relacional y –en primera instancia al menos– temporalizada. En consecuencia, nunca será correcto concebir un elemento imaginario como la imagen mental de un objeto exterior determinado, sino como parte de la estructura del sujeto, el cual está siempre en continuo movimiento⁷. Edmond Ortigues expuso con claridad cómo la diferencia entre lo simbólico y lo imaginario no podía ser tomada desde un punto de vista semántico, sino desde la perspectiva de la existencia, en la mente humana, de un “proceso de simbolización” al que es consustancial la oscilación entre un mínimo de apertura (lo imaginario) y un máximo de disponibilidad al reconocimiento social. Fue desde esta perspectiva como Ortigues logró ofrecer una afortunada definición estratégica de lo imaginario: “Un mismo término puede ser imaginario si se lo considera absolutamente y simbólico si se lo comprende como valor diferencial correlativo de otros términos que lo limitan recíprocamente”⁸. Esta perspectiva de lo imaginario como elemento en el proceso de construcción del sujeto no debe olvidarse para dar paso a algo así como la identificación de lo imaginario con una imagen. Y ello a pesar de que, dadas tanto la originaria matriz visual de lo imaginario como la detención en la demanda que la ausencia de intercambio simbólico que la conversación videocultural tiende a provocar, Lynch se detenga en primer lugar en el asunto de ver cómo la imagen óptica tal y como circula en

⁶ GONZÁLEZ REQUENA, 1989, p.61.

⁷ Desde este punto de vista, el imaginario es el lugar de la realidad, de las condensaciones metafóricas del deseo. Pero así, desplazado el problema no a la realidad exterior sino a la estructura del sujeto, las preguntas habrá entonces que dirigir las a esa estructura. Y en este momento vuelve a surgir la cuestión: ¿es realmente acertado pensar al sujeto como lenguaje, especialmente después de la puesta en entredicho del paradigma de la lingüística estructural? ¿es el orden simbólico de Lacan reducible al orden del lenguaje? ¿qué ocurre entonces con el caso del paranoico? Etcétera.

⁸ “Un même terme peut être imaginaire si on le considère absolument et symbolique si on le comprend comme valeur différentielle corrélatif d’autres termes qui le limitent réciproquement” (ORTIGUES, 1962, p.194. Traducción nuestra.). Esta definición es mucho más productiva que aquellas que provienen directamente de Lacan, donde el galimatías llega a ser monumental. Para Lacan, lo imaginario es el reino de la imagen en la imaginación, el engaño y el señuelo. Es lo que genera las ilusiones de totalidad, de autonomía o de semejanza. Los fenómenos superficiales que ocultan estructuras subyacentes, como los afectos, pertenecen a lo imaginario. Sin embargo, para Lacan el imaginario está siempre estructurado por el Orden Simbólico.

nuestra sociedad se ha hipertrofiado, llegando a saturar el imaginario.

Puede de hecho decirse que las dos muertes centrales de la película (y su consecuencia, la desesperada circulación de Fred Madison por la *Carretera Perdida* con que se abre y se cierra la cinta) tienen lugar en relación con una serie de operaciones que Fred/Pete realiza en el seno del triángulo edípico. El primer momento de esas operaciones, el momento que sitúa a Pete en la posición de *infans* ante la figura de Mr. Eddy/Dick Laurent, es el constituido por el rechazo de la película pornográfica que éste le ofrece inmediatamente después de la secuencia de la reparación del coche –en la cual ya se ha dejado ver claramente que Mr. Eddy/Dick Laurent es la ley en *Lost Highway*⁹. Con este gesto, Pete deja ver dónde se sitúa para él el umbral del goce (de aquello que, atravesando el principio del placer, avanza en la dirección de *thánatos*). Dado que el umbral del goce depende en principio de cada cual, Pete muestra de este modo que el umbral de su goce está más acá de la pornografía. Pero con ello se nos están diciendo a la vez dos cosas: no solamente que Pete rechaza el modo particular de goce de Mr. Eddy –las películas con que comercia Mr. Eddy/Dick Laurent, en términos de este último, “no se la ponen dura”–, sino también que, con ese mismo gesto, Pete está asimismo rechazando el hecho de la ostentación del goce *per se*, la obscenidad que supone traer a la superficie la sucia imaginación que debía permanecer oculta para garantizar el comercio legal. Lo peligroso de la pornografía es que su tendencia a la fragmentación (a la emergencia del cuerpo real) pone en peligro la unidad del imaginario, de la identificación especular narcisista¹⁰. Sin embargo, el rechazo de Pete no trae consigo un rechazo de la ilusión imaginaria de semejanza. Es indudable que Pete quiere insertarse en lo Simbólico. El problema es que no irá más allá de una detención en la dialéctica de la demanda.

De hecho, puede seguirse el verdadero *leit motiv* de la película, el proceso del asesinato/muerte de Dick Laurent, a través en primer lugar de la sobrecarga de una posición imaginaria. Este en primer lugar debe ser tomado literalmente. De lo que se trata no es en ningún caso de articular el modo de darse de una oposición abstracta en el *interior* de la estética (la modernidad habría sido el tiempo de la norma, la postmodernidad el de la ausencia –delirante– de norma), sino más bien de la imposibilidad de lograr reescrituras alternativas en una situación donde la legalidad escrita, el Gran Otro, roza peligrosamente el imperativo del goce del superego obsceno. El apego radical al economicismo (la sustitución de la plaza pública por el silencioso centro comercial) ubica al orden simbólico en los límites de la “metáfora blanca” nietzscheana. Nunca ha habido una sociedad tan alejada de las preocupaciones metafísicas, luego nunca

⁹ La escena en que un estallido desmesurado de violencia surge con el fin de defender el código de la circulación pone sobre la misma tangente la ley escrita (el Gran Otro) y el super-ego obsceno que nos grita “¡goza!” (perceptible tanto en nuestra “sucía imaginación” sádica como en la aplicación –que precisamente no es aplicación en absoluto– de la ley abstracta), muestra al mismo tiempo que Laurent es la ley y que esa legalidad va acompañada de un sistema de valores muy diferente del humanista-moderno. Zizek encuentra en ese estallido de violencia un ejemplo de lo que él llama el “*sublime ridículo*”, donde se pone en juego el principio de dolorosa inconmensurabilidad que acompañó al sublime moderno, pero queda abortado el segundo movimiento (el de la superioridad moral del hombre sobre la naturaleza que se produce cuando se incardina la experiencia en una totalidad). Realmente, no sabemos qué es lo que inclina la balanza a la hora de provocar ese estallido de violencia, si el hecho de que Mr. Eddy es un defensor a ultranza de la legalidad escrita (lo importante es que el código de la circulación se respete, a costa de lo que sea) o el hecho de que Mr. Eddy no soporta que lo adelanten (como dice a Pete en el momento en que el coche del infractor le está pasando y toma la decisión de ir a por él: “*perdona, Pete, pero si hay algo que no soporto es que un coche se me pegue*”). Lo interesante es que, en el límite máximo de abstracción legal, ambas explicaciones son válidas. Tomada *per se*, al margen de las precondiciones históricas en que nace, la legalidad establecida como tal no permite la distinción entre ambas cosas: ¿a qué horizonte de expectativas corresponde esa aplicación de la ley? ¿en qué juego de lenguaje se inserta?

¹⁰ Sobre cómo la pornografía incorpora, desde su proceso de filmación mismo, una percepción y una temporalidad instalada de par-

tida en los hábitos de fragmentación, puede verse el texto de Román Gubern "La imagen pornográfica", en GUBERN, Román: *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Madrid: Akal, 1989, pp.5-22. Sobre cómo la pornografía roza peligrosamente el umbral del goce en lo que se refiere a la percepción visual, véase GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: "Emergencia de lo siniestro". *Trama & Fondo. Lectura y teoría del texto*, n°2, abril 1997. Madrid: 1997, pp.4-75.

11 Nos encontramos aquí con la cuestión del doble espejo: Fred recuerda todo aquello que tiene que ver con la identificación imaginaria, pero sólo la cinta de vídeo enviada –presumiblemente– por el Hombre Misterioso le hace ver lo que ocurre en el espejo real (el cuerpo fragmentado de Renee).

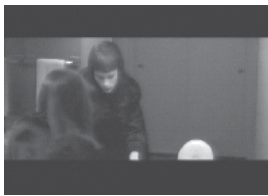
nuestro deseo estuvo tan cerca de la obscenidad. Kubric lo vio bien en la que fuera su última película, *Eyes Wide Shut* (1999). La orgía a la que el marido celoso pretende asistir por despecho no es sino un sangriento aquelarre de máscaras y muertos al que, de paso (o quizá es precisamente por esto último por lo que es percibido como tal aquelarre), no se tiene acceso si no se es multimillonario. Lo interesante es que tanto Kubric como Lynch ponen el acento en los celos como causa efectiva de ambas historias, y con ello en la cuestión de las pretensiones de ascenso social. En efecto, a la estructura de los celos subyace un "Yo lo amo a él" (al tercero) que los instala en el centro mismo de esa pretensión.

En cualquier caso, lo que se hace obligado subrayar es que Renee representa para Fred no otra cosa que una posición imaginaria. La cuestión se anticipa desde el comienzo mismo de la película, donde queda claro que Fred se ha casado con ella por el hecho de que a Renee "le gusta reír". Inmediatamente después de que Fred escuche por el interfono la frase fatal, "*Dick Laurent is dead*", tiene lugar el primer diálogo de la historia. Fred se va a tocar el saxo mientras que Renee se queda en casa; "a leer", según ella. "–¿Leer qué?" pregunta Fred, y Renee se echa a reír. "–Me alegra que aún pueda hacerte reír", añade Fred. "–Me gusta reír", responde Renee. "–Por eso me casé contigo", concluye aquél. De modo que, desde el comienzo mismo, se está planteando el asunto de que el relato es algo muy diferente, casi opuesto, a los mecanismos imaginarios de la seducción, a la sonrisa seductora de Renee. Al mismo tiempo, si Fred no recuerda las cosas tal como han sucedido ("me gusta recordar las cosas a mi manera", es el argumento que da a la policía para explicar por qué no le gustan las cámaras), si no recuerda que ha asesinado a Renee ("–¿La he matado? Dígame que no lo he hecho", dice a la policía), sin embargo, cuando Alice aparece seductoramente ante Pete y le pregunta si recuerda que ella ya estuvo en el taller el día anterior, Pete responde enérgico: "–Me acuerdo". De modo que, en el mismo grado en que Fred no recuerda el asesinato, su memoria (en este caso la de Pete) es infalible en lo que se refiere a los detalles de la imagen seductora, en lo que se refiere a la dimensión imaginaria¹¹.

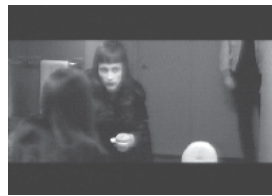
No obstante, la condición meramente imaginaria de Renee/Alice se deja asimismo percibir en términos propiamente visuales, particularmente en tres secuencias:

1)- En primer lugar, en la secuencia inmediatamente anterior al asesinato de Renee [Secuencia I], que tiene lugar justo después del encuentro con el Hombre Misterioso en la fiesta de Andy. Renee está en el baño, maquillándose frente al espejo. Desde la habitación matrimonial, Fred se

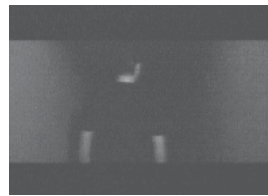
desplaza hasta el baño y se sitúa tras ella. La cámara en plano subjetivo nos permite ver el espejo: Renee está mirándose en él, mientras que Fred aparece por detrás y se introduce así en el reflejo especular. Sin embargo, el espejo refleja solamente la parte inferior de su cuerpo, justo hasta el comienzo del pecho [F11]. Fred permanece apenas un instante en esa posición, de modo que regresa casi de inmediato a la habitación.



F10



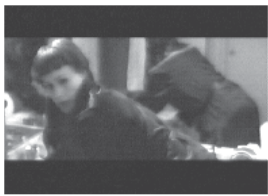
F11



F12



F13



F14



F15



F16



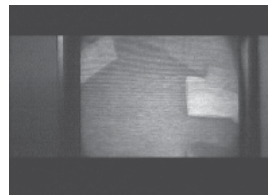
F17



F18



F19



F20



F21

No sabemos qué está pensando, pero tras cerrar la puerta ofrece claras muestras de pesadumbre. A continuación, encara el negro pasillo que se sitúa al otro lado de la habitación (se intercala un plano de Renee mirándose al espejo) y se adentra por él. Al hacerlo, da la impresión de que ha entrado en algún lugar extraño, porque en ese mismo momento Renee se asusta, deja de mirarse al espejo y pregunta por Fred: “¿Fred...? ¿Fred...?” [F14]. En el pasillo hay un espejo: Fred se mira en él pero su rostro indica que no parece gustarse [F15]. De lo que no cabe duda es de que el espejo en el que Fred se mira (o el modo en el que Fred se mira en el espejo) es bien distinto del espejo en que se mira Renee (o del modo en que Renee se mira en el espejo). Renee, presa de la preocupación, sale del baño, entra en la habitación y se detiene ante el pasillo. Visiblemente asustada, comienza a llamar a Fred: “¿Fred, dónde estás?” [F16]; pero

éste no responde (quizá porque desde dentro del pasillo ya no se puede responder). Finalmente, el Señor Madison sale del pasillo con aspecto cansino. Tras un fundido en negro, lo siguiente que vemos es a Fred que lleva al salón una cinta de vídeo, la tercera (en este caso, no sabemos si la ha recogido del exterior de la casa o si estaba ya dentro de ella –lo que sabemos es que no ha habido ninguna llamada al interfono como las que anteriormente indicaban la presencia de una cinta–; pero, de todos modos, si es cierto que las cintas de vídeo han sido grabadas y dejadas en casa de los Madison por el Hombre Misterioso, tanto da que ubiquemos a éste en el exterior o en el interior de la casa, ya que, al fin y al cabo, el Hombre Misterioso es un fantasma de Fred), y la pone. El vídeo parece similar al recibido anteriormente: en primer lugar aparece el exterior de la casa, y a continuación el interior filmado en contrapicado, desde los pasillos hasta la habitación matrimonial. Sólo que, en esta ocasión, lo que se ve en el interior de la habitación matrimonial no es lo mismo que lo visto en la cinta anterior, es decir, la pareja durmiendo en la cama, sino que ahora estamos viendo el cuerpo de Renee descuartizado y a un Fred que, situado junto a él, gesticula convulsivamente –lo que hace pensar que ha sido él mismo quien ha troceado a Renee. Fred (no el Fred del vídeo, sino el que está sentado en el sofá) se levanta rápidamente, mira a cámara con el rostro desencajado y grita: “–¡Renee, Renee!” [F21]. Inmediatamente después, en plano subjetivo, vemos el golpe de un policía en el rostro de Fred.

Los elementos de la secuencia parecen dispuestos para no dejar lugar a dudas: la imagen seductora de Renee en el espejo (un espejo en el que Fred sólo se refleja, sin embargo, fragmentadamente); un pasillo oscuro cuya entrada, visualmente –y en Lynch, huelga decirlo, todo lo visual significa– tiene el aspecto de unas piernas abiertas [F14,F15,F19,F20,F21], lo cual señala aún más a su carácter de paso hacia *eso* real¹²; otro espejo en el interior del pasillo, y un espejo donde la imagen de sí mismo que Fred ve en él no es seductora; finalmente, una cinta de vídeo cuyo contenido final es el propio Fred gesticulando junto al cuerpo descuartizado de Renee, es decir, experimentando dolorosamente la fragmentación de la imagen seductora, el desmoronarse del yo ideal. Sólo el golpe del policía nos hace ver que ello ha tenido consecuencias en el mundo exterior, en la realidad efectiva.

2)- En segundo lugar, en la secuencia de la primera aparición de Alice [Secuencia II], que va acompañada de la canción de Lou Reed *This Magic moment*. En esta secuencia, la condición imaginaria de Alice es insertada de manera directa en un triángulo edípico. Al mismo tiempo, el paisaje en que se inserta ese triángulo constituye una tematización implícita de

12 Este efecto resulta aún más claro si se repara en la escena simétrica que tiene lugar cuando se expone (a través del silencio de los padres) lo que pasó a Pete aquella noche.

la prehistoria de la videocultura postmoderna en los años sesenta. Pete es el mecánico preferido de Mr. Eddy/Dick Laurent (ya que, según éste, los de Pete son "los mejores oídos de la ciudad"), de modo que a menudo se acerca al taller donde Pete trabaja para que arregle sus coches.



F31



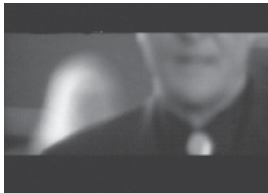
F32



F33



F34



F35



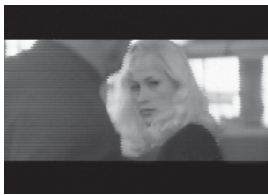
F36



F37



F38



F39



F40



F41



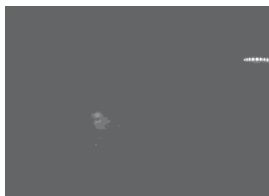
F42

En esta ocasión ha llegado en un *Cadillac*, en cuyo interior hay una rubia platino –todo un video-clip, tanto más si se repara en el aspecto del joven mecánico, vestido con su mono de trabajo y luciendo sus patillas años sesenta–, no otra que Alice. El primer reconocimiento de Pete con Alice es la fascinación de la mirada. En plano subjetivo, Pete mira a Alice, que le devuelve la mirada. Aunque pronto se cruza entre ellos la figura de Laurent, que comienza a mirar a Pete (mirada a cámara de Robert Loggia) interrumpiendo el comercio entre la mirada de éste y la de Alice [F37,F38,F39], el reconocimiento entre ambos no cesa, como se muestra en cuanto Dick Laurent se desplaza mínimamente, momento en que las miradas de Alice y Pete esquivan su figura para seguir encontrándose [F40]. En este momento, cuando se comprueba que ambos deben esquivar a Laurent para poder mirarse y logran hacerlo, comienza la música y desaparece todo diálogo que no sea la letra de la canción.

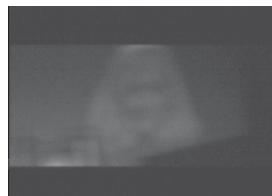
La canción de Lou Reed da perfecta cuenta de lo que está sucediendo. De que el centro de la secuencia es un reconocimiento imaginario que se funda en la acción de una mirada recíproca. La existencia de ese “momento mágico” –que es, según la canción, “más dulce que el vino” y “más suave que una noche de verano”–, debe haber sido percibido no sólo por Pete, sino también por Alice, ya que así lo constata la primera persona de la canción (que remite antes que nada a Pete tanto por el hecho de que se trata de una figura masculina como por el hecho de que Pete es el principal protagonista de la película en general y de la secuencia en particular). Sin embargo, ello sólo ha sido deducido gracias a detalles que pertenecen de pleno al ámbito del reconocimiento imaginario: “*I knew that you felt it too, I could see it by the look in your eyes*” (“Yo sabía que tú también lo sentías, pude verlo en el brillo de tus ojos”). Al mismo tiempo, esta canción años sesenta refuerza también lo que le está ocurriendo al joven mecánico enamorado de la rubia platino que es la chica del gángster propietario de un *Cadillac*: que Pete está completamente *en el interior* de un video-clip; que Pete Dayton se encuentra a sí mismo participando como actor en el interior de una historia que en realidad está dada de antemano, el video-clip rock and roll de los 60. La mirada final de ella mientras se mueve hacia atrás, alejándose, un claro reclamo; dejar espacio. Él está completamente dentro –no puede mantener distancia para ver, esa distancia en que él se puede separar y construirse como sujeto fuera, incorporando esa experiencia en la autoconstrucción del Yo. Pete es *capturado* por la situación, justamente lo que ocurre en la posición imaginaria. Relación parte/todo donde la obra se integra en un tiempo externo propio del sujeto, empezando el trabajo de la memoria. Más bien queda integrado en ese video-clip. De modo que se pone de manifiesto que lo que pasa ocurre en el inconsciente ya no de Pete Dayton, sino de Fred Madison: la prehistoria del horror de Fred en un imaginario tejido según el modelo de la videocultura tal y como nació originalmente en los años sesenta.

3- Finalmente, en la secuencia en que Pete se queda solo en su habitación, justo después de recibir una llamada de Alice con la que ésta le ha avisado de que Mr. Eddy sabe algo de lo que ocurre entre ambos y de que puede matarlos por ello [Secuencia III]. La cámara, en plano subjetivo (la mirada de Pete), comienza a girar filmando la habitación. Sobre el fondo giratorio de la habitación, paredes y ventanas a gran velocidad, se superpone una imagen fija, inmóvil: el rostro de Alice [F55,F56,F57]. Se trata de una manifestación inequívoca de lo imaginario, tratado de manera exacta como aquello que tiende a ser tomado absolutamente y no en relación con otras cosas; es decir, como aquello que tiende a escapar del orden relacional instaurado por la ley y el lenguaje. Al no existir esa

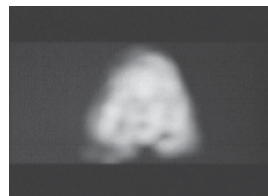
“línea de ficción” que permite el intento de reintegrar lo imaginario, no hay paisaje. De este modo, el rostro de Alice aparece autonomizado con respecto a la habitación, es decir, sin relación alguna con el fondo. Pero lo imaginario como tal es sencillamente insostenible.



F54



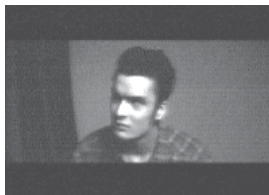
F55



F56



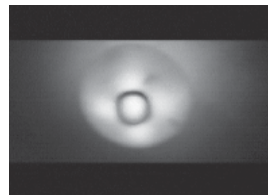
F57



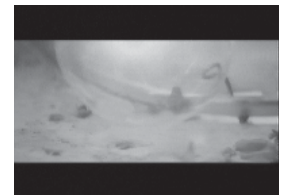
F58



F59

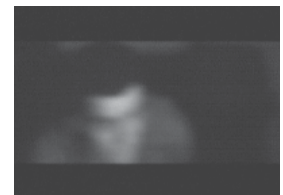


F62



F63

La ausencia de impregnaciones del yo ideal en el fondo real, señalan hacia la imposibilidad por parte de Pete de construir un paisaje (lo que se habita, como dijimos, es el paisaje). De ahí que, de inmediato, la siguiente imagen nos sitúe ante la vida de los insectos: una araña que sube por la pared [F59,F60] y un grupo de polillas que se agitan junto a la bombilla en el interior de una lámpara [F62, F63, F64]. La vida de los insectos, la incansable violencia que se esconde tras el fondo fantasmático que nos soporta, es una figuración clara de lo real, del movimiento tanático a lo real. Así en los surrealistas, y así en el Lynch de *Blue Velvet*. Es sabido el caso de Buñuel: Lynch: Rodley, y el árbol, también *Blue Velvet*, la aparición de los insectos abre y cierra la película: en el primer momento, justo después del infarto del padre, de la ruptura del Gran Otro, para cerrarse con el jilguero que atrapa a un insecto, *Lumberton* de nuevo en paz. Lo impresentable, el sustrato violento del equilibrio visible en la naturaleza y en las vidas de la clase media¹³. Es decir: la emergencia de lo real o el desmoronarse de lo imaginario. El plano subjetivo, la mirada de Pete, reproduce el movimiento nervioso de las polillas. Pete se asusta, sufre pánico, y se va. La música que suena en esta secuencia, una canción de Marilyn Manson (*Apple of Sodom*) cuyo estribillo dice “*I’ve got something you can never eat*” (“*tengo algo que nunca podrás comer*”), apunta aún más hacia la condición de posición imaginaria de Alice, ya que es precisamente la posición imaginaria, id. est., la imagen ideal en el espejo, lo que nunca podrá alcanzarse.



F64

13 DENZIN, Norman K.: “Wild about Lynch: Beyond *Blue Velvet*”. DENZIN, Norman K.: *Images of postmodern society. Social theory and contemporary cinema*. London: SAGE Publications, 1991, pp.65-81, p. 75.

La letra de *Apple of Sodom* nos lleva hasta un momento esencial de la película. Pete y Alice han huido al desierto, y allí hacen el amor en la que constituye la escena amorosa cumbre de la película (es la única vez que una escena amorosa es, por así decirlo, sublime, y no se ve truncada por ningún extraño pensamiento de Pete o Fred). Durante el acto, Pete dice a Alice repetidas veces: “te deseo”, respondiendo así a lo que ella había afirmado inmediatamente antes de comenzar: “Me deseas. Más que nunca”. Sin embargo, inmediatamente después del acto Alice se acerca al oído de Fred para pronunciar unas palabras crueles: “Nunca me tendrás”. Se desvela así de manera rotunda la condición imaginaria de Alice. Tras decir esto, Alice se levanta y se aleja (mirándolo) de Pete, esta vez de forma definitiva, y se encamina a la cabaña del desierto, una cabaña que hemos visto implosionar dos veces a lo largo de la película y que es el lugar donde habita el Hombre Misterioso. Pete se queda tendido en el suelo. Pero cuando se levanta ya no es Pete Dayton, sino que es de nuevo Fred Madison, como si la ficción de la historia de Pete se hubiera acabado completamente. Entonces Fred se levanta y se encamina también hacia la cabaña. Allí le espera el Hombre Misterioso frente a su sofá de plástico para, empuñando una cámara que lo filme en primer plano, caminar hacia él y preguntarle por su nombre.