

efecto, antes que un mundo de ventanas a través de las cuales puede verse lo conocido, el mundo de Bresson es un mundo de puertas, puertas por donde uno opera y penetra en la existencia de los demás, a veces ignorando que cuando una puerta se abre lo importante no es atravesarla, sino plantarse delante, en silencio, a ver qué pasa. A ese respecto, el último plano de *El dinero* es elocuente sobremano: la policía lleva preso a Ivonne y sale con él del encuadre, luego de haber atravesado una puerta, pero, no obstante, Bresson no sólo no los sigue con un giro de cámara, sino que tampoco hace un contraplano, en absoluto; se conforma con dejar la cámara encuadrando la misma puerta, con unos espectadores, puede que los verdaderamente idóneos, que también continúan mirando hacia la puerta, desinteresados de los hechos del mundo, sin seguir con sus rostros a quienes se alejan, porque saben que una puerta se ha abierto y algo les dice que cualquier cosa puede salir de ella.

Hacia el final de *El proceso*, la novela de Franz Kafka, se lee una fábula en la cual un hombre llega a las puertas de la Ley con intención de traspasarlas, pero un guardián le niega la entrada, anunciándole, empero, que habrá de esperar. El hombre espera y va envejeciendo hasta estar casi a las puertas de la muerte, momento en el que quiere saber si él era o no el apropiado para entrar, contestándole el guardián a la sazón que de hecho aquellas puertas sólo le esperaban a él, le estaban reservadas. Un poco antes de morir, el hombre ve cómo las mismas puertas antes abiertas se cierran para siempre.

En su libro *Transcendental Style in Film*, Paul Schrader decía que «como el propio arte trascendental, la crítica del arte trascendental es un proceso autodestructivo. Continuamente incurre en contradicciones, verbalizaciones de lo inefable»; basten esas palabras para no pretender ir demasiado lejos, especialmente ahora que con saber que la puerta sigue abierta, si uno es capaz de renunciar a la preeminencia de su «yo» como sujeto, activo o pasivo, quizá pueda volver a comunicarse con el misterio, ese peculiar lenguaje que libera al hombre de las cadenas de las palabras y lo explica todo sin decir nada.

## Carretera perdida: Los laberintos del lenguaje

SALVADOR TORRES

*Carretera perdida*, tal es el título del último filme de David Lynch. Una carretera perdida que, de manera literal, sirve de arranque y final de la película: sobre ella irán desfilando los títulos de crédito que abren y clausuran el filme. Una carretera vacía y oscura, apenas iluminada por los faros de un vehículo que la recorre. Pero no vemos el vehículo, tan sólo la luz que va arrojando a su paso sobre el asfalto. Eso y la línea discontinua amarilla que parte en dos la carretera. Lo demás es puro desplazamiento sin origen ni terminación.

Esas son las coordenadas de partida. Coordenadas que marcarán el devenir del relato construido por David Lynch. Un relato, ya lo hemos anticipado, que se cierra tal y como empieza: con la misma carretera perdida escasamente iluminada e igual de vacía. Un relato, pues, circular. Pero de una circularidad (y esto es lo que trataremos de ver) llevada al paroxismo. Paroxismo de la imagen, pero también de las palabras.

De hecho, todo lo que sucede en *Carretera perdida* gira en torno a ese extremo. El extremo al que se llega cuando la imagen se autonomiza y excede los límites de la percepción humana, y cuando las palabras dejan de tener sentido para enviscarse en el encierro de su circularidad. Porque abismado en palabras que nadie escucha y en imágenes cuya materialidad eclipsa el campo de la mirada, el sujeto enloquece.

Sin embargo, el tema de la locura no puede —no debería— obturar los múltiples interrogantes que a partir de ahí desencadena el relato. Es más, precisamente por estar en juego la pérdida del sentido que todos

alguna vez, valga la redundancia, hemos sentido, es por lo que conviene prestar una mayor atención a lo que, en una lectura apresurada, podría resultarnos tan ajeno. Para ello, quizá sea oportuno antes subrayar la serie de antecedentes que han posibilitado el universo fílmico que pretendemos abordar.

### RAZÓN Y SINRAZÓN DEL LENGUAJE

Temía mi primera mirada a los objetos a mi alrededor. No era que temiera ver cosas horribles, pero me asustaba el que no hubiera nada que ver. Al final, con una salvaje desesperación dentro de mí, abrí de repente los ojos. Entonces mis peores pensamientos se vieron confirmados. La oscuridad de la noche eterna me engulló.<sup>1</sup>

Edgar Allan Poe nos sitúa en «El pozo y el péndulo» ante una extrañeza parecida a la que podremos después localizar en *Carretera perdida*: porque extraña es, sin duda, la experiencia de la nada. Experiencia emparentada con la oscuridad. Es decir, no con el temor de ver cosas horribles, sino con el hecho de que en última instancia no haya nada que ver. Lo horrible, en todo caso, será consecuencia de esa incapacidad para ver nada.

Que Poe, a principios del siglo XIX, hiciera sitio en su relato a la angustia que supone sentirse inmerso en la nada, hasta el punto de abarcar toda la trama, forma parte de un mismo síntoma: el que surge en el interior de un lenguaje que viene sufriendo desde el Renacimiento profundas transformaciones. Así, el lenguaje irá pasando de ser la huella donde están depositadas las verdades del mundo (que habrá que descifrar) a red de signos tejida por cierta racionalidad científica (que habrá que analizar). Y, finalmente, desde esa huella o tejido, como lugares seguros a los que acudir para conocer el mundo, se pasará al cuestionamiento de su superficie y, por ende, a la irrupción de cuanto allí se ordenaba.

Si el lenguaje deja de ser ese terreno fiable que el racionalismo cartesiano, pese a la duda metódica, preconizaba, es porque cierta grieta —de nuevo Poe, que en «La caída de la casa de Usher» describe una

1. Edgar ALLAN POE, *El pozo y el péndulo*, Biblioteca El Mundo, Madrid, 1998, p. 53.

inquietante fisura en su fachada— comienza a abrirse en su interior.

Las palabras, que hasta ese instante formaban parte de un sistema de representación en el que se creía —el del propio lenguaje con su espacio homogéneo de continuidades—, empiezan a adquirir autonomía o un peso específico que hasta la fecha no tenían —el mismo peso, cabe adelantar, que poseen algunas palabras en el discurso del loco, cuya figura, por cierto, emerge en este contexto de quiebra del saber.

Antes, fue necesario que Descartes sistematizara el uso de la razón, lo que permitió ubicar el conocimiento en un espacio alejado de las creencias supersticiosas o mágicas que imperaban en el pensamiento pre-renacentista. De esta forma, al tiempo que se construía un método eficaz de conocimiento, éste se distanciaba de Dios, que como sustancia infinita quedaba fuera del campo del pensamiento (si bien su exterioridad aún fijaba los límites del lenguaje). Y es así como comparecía el *cogito* cartesiano como destino último del pensar.

La brecha entre la razón revelada y la razón representada ya estaba abierta. Nada de interpretar el mundo por las huellas exteriores depositadas en las cosas. A partir de Descartes, el mundo será analizable mediante una racionalidad sistematizada por el proceder científico, por cuyo intermedio se alcanzará la verdad. Es necesario, pues, construir un método riguroso que permita el conocimiento de las cosas. La mensurabilidad se convierte en condición de la objetividad perseguida.

### PENSAR EL LENGUAJE

Foucault da cuenta de su progresivo avance en *Las palabras y las cosas*. Afirma que este sistema de positivities —puesto que cierta materialidad se va haciendo cada vez más presente— cambiaría en el paso del siglo XVIII al XIX. Así, el lenguaje, como huella dejada por Dios sobre las cosas o como tejido en cuyo interior se representan esas cosas, tiende a desnaturalizarse. Es decir, deja de ser el lugar natural por cuya mediación se sistematiza el conocimiento, para convertirse él mismo en objeto de reflexión. Ya nada es seguro. La modernidad, dirá Foucault, empieza «desde que el ser humano se puso a existir dentro de su organismo». O también: «Se instaura una forma de reflexión muy alejada del cartesianismo o del análisis kantiano, en la que se plantea por pri-

mera vez la interrogación [...] de acuerdo con la cual el pensamiento se dirige a lo impensado»<sup>2</sup>.

Es precisamente de esa existencia impensada de la que Edgar Allan Poe se hace eco en sus relatos. Ni verdad revelada, ni filtro racional: el lenguaje puede comparecer ahora en su más pura intransitividad; queda liberado de la contigüidad que le ofrecían las huellas a descifrar o la representación donde todo podía tener su lugar.

El rodeo, pues, se hacía necesario. Si la *nada* surge como experiencia que desubica al sujeto en «El pozo y el péndulo» es porque en el interior de ese lenguaje que va apareciendo en el siglo XIX se dan las condiciones para su emergencia. Cuestionados los límites entre los que era posible antes fundar el conocimiento —la revelación o la racionalidad científica—, el sujeto proclama su liberación de ese orden previamente asignado. Lo irracional muerde en lo racional y todo aquello que antes era evacuado o contenido dentro de los límites del lenguaje manifiesta ahora su incontenible presencia.

#### MIRAR Y NO VER NADA: LOS ABISMOS DE LA PALABRA

Lo decíamos al principio: «El pozo y el péndulo» registra el terror que supone querer mirar —focalizar algo concreto— y temer encontrarse inmerso en la oscuridad —nada que ver—. Si del campo de la visión pasamos al de la palabra surge un mismo pavor: querer articular palabras y sentir la extrañeza que produce oír las como fuera del sistema del lenguaje o bien dentro pero sin la ligazón suficiente para ser entendidas.

Precisemos algo: la perturbación del lenguaje y su consiguiente desestabilización de las palabras que configuraban un orden no tiene por qué sumirnos en la nada. Tan sólo anotamos que la nada (lo incognoscible, lo real lacaniano) adquiere, a partir de determinado instante, un protagonismo inesperado. *Carretera perdida*, y aquí iniciamos el análisis del filme, constituye uno de los ejemplos más sobresalientes de ese protagonismo: que sobreviene, recordémoslo, cuando el lenguaje abre el espacio cerrado de su código a lo que en el sujeto pugna por salir. La aparición de la bestia, tal y como apunta Foucault que sucede a lo largo del XIX, es en este sentido sintomática.

2. Michel FOUCAULT, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Madrid, 1997, pp. 309 y 316.

Pues bien: el filme arranca, tras los títulos de crédito, con la pantalla en negro. Las caladas a un cigarrillo nos permiten ver a duras penas el rostro de Fred Madison, cuya mirada denota ya una extrañeza que pronto haremos nuestra. El sonido del interfono de su casa viene a romper el ensimismamiento en el que parece estar sumergido el personaje. Éste se acerca al auricular y escucha una voz que le comunica que un tal Dick Laurant está muerto. Al pretender comprobar el origen del mensaje, descubre, mirando por una ventana, que no hay nadie en el exterior. Un plano general de la casa vista desde fuera pone fin a esta primera secuencia.

Aun desconociendo el final de la película, observamos ya de entrada que Fred Madison está inmerso en la oscuridad, de la que sale para escuchar la voz de una persona, imposible de localizar con la mirada, y que le comunica una muerte. Así, una misma carencia viene a instalarse en este arranque del filme. Porque si los espectadores tardan en vislumbrar el rostro de Fred Madison, éste no podrá ver a la persona que le anuncia la muerte de Dick Laurant.

Y es de cierta impotencia de la mirada y de cierta imposibilidad para fundar las palabras de lo que trata *Carretera perdida*. Fred Madison, el saxofonista instalado en la horrible sospecha de su progresiva desintegración como sujeto, aparece desde un principio sometido a esa doble incapacidad: teme llegar a ver algo indescriptible, al tiempo que las palabras resuenan en su interior sin un orden aparente.

Obsesionado por su mujer René —¿o habría que decir por su cuerpo?—, a la que ve salir con otro hombre del club de jazz en el que él toca, Madison deberá afrontar además un hecho insólito: el envío de unas cintas de vídeo en las que alguien graba primero la fachada de su casa y, más tarde, el propio interior, que culmina con la imagen del dormitorio en el que se ven a sí mismos durmiendo.

#### ¿QUIÉN HABLA?

La mirada, una vez más, presidiendo el devenir del relato. Pero una mirada que, si bien parece obsecarse en torno a cierta figura de mujer, terminará por abismarse en la oscuridad. Será el cuerpo desnudo de René, y el acto sexual que le acompaña, el que mostrará los primeros síntomas de esa mirada enfermiza de Fred Madison, que ya atisbamos

en el comienzo del filme. Así, a la impotencia para hacer el amor le seguirá la horrible visión de contemplar, por un instante, el rostro de su mujer transformado en el de un intruso que ríe a carcajadas.

A continuación, en la secuencia de la fiesta de Andy —el amigo de René con el que le vio salir del club de jazz—, Madison se encuentra con un extraño personaje, el cual dice conocerle. Pero no sólo eso: dice también hallarse en ese preciso instante en su propia casa, y le insta a que lo compruebe llamándole por el teléfono móvil que pone a su disposición. Al otro lado, el mismo personaje responde: «Ya te dije que estaba aquí».

Fred Madison apenas puede articular palabra: «¿Cómo lo ha hecho?». «Pregúntamelo», responde el personaje.

Extrañado, pero al mismo tiempo atrapado por el enigma que se le plantea, Madison vuelve a interrogar a ese otro que, aún delante de él, se halla al otro lado del teléfono: «¿Cómo ha entrado en mi casa?». «Tú me invitaste. No tengo por costumbre ir allí donde no me llaman.»

Esa es, en lo esencial, la conversación entre Fred Madison y tan extraño personaje. Conversación que no sólo deja boquiabierto al protagonista, sino que el espectador, al compartir su punto de vista, comparte también su asombro. ¿Cómo es posible que alguien esté en dos lugares al mismo tiempo? ¿Puede desdoblarse una voz, haciéndose interior y exterior a la vez? ¿Quién se halla en verdad a ese otro lado?

Esta última pregunta nos retrotrae al principio de la película. ¿Quién le anunció a Madison la muerte de Dick Laurant? El texto nos escamotea la respuesta. Y sin embargo, algo sabemos: que frente a la voz en *off* está el sujeto que la escucha. Sujeto que, sin duda, escucha y, lo que es más importante, acepta las reglas de esa comunicación fuera de lugar. Al menos, fuera del lugar común que se le supone a cierta percepción.

### LÓGICA RESQUEBRAJADA

Pretender entonces encontrar un sentido a esa conversación requiere, al igual que hace Fred Madison, ponerse a la escucha. Una escucha otra que la de la pura lógica. O para ser más exactos: una escucha sometida a otra lógica. Nos hallamos, pues, ante dos registros enfrentados. El de la lógica pretendida por la racionalidad cartesiana o el aná-

lisis kantiano ya mencionada, y el de la ilógica que brota cuando ese sistema homogéneo empieza a resquebrajarse. Si esa instrumentalización del lenguaje se encargó —y aún hoy de otras maneras se sigue encargando— de ir dejando fuera aquello que escapaba al orden de lo inteligible, poco podrá hacer este lenguaje ante la materialidad de esa escucha.

Materialidad, sí. ¿Acaso no es suficiente prueba el hecho de que la conversación entre Madison y el extraño personaje produce una interrupción, como un cortocircuito, del sonido ambiente de la fiesta? El discurso así lo subraya, al eliminar las voces de fondo para concentrar la atención en el diálogo entre ambos. A modo de agujero negro, la intensidad de esas palabras colapsa el espacio y el tiempo.

Pues bien, esa materialidad de lo real es la que inunda el texto de *Carretera perdida*. Y lo inunda porque Fred Madison, al que veíamos salir de un fondo negro al comenzar el filme, termina metiéndose en él por culpa de esas voces que sólo él parece escuchar y por culpa de ese cuerpo de mujer del que parece no poder despegarse.

### EL YO, EL OTRO O EL YO-OTRO: LA PSICOSIS

Dice Lacan en *Las psicosis*: «Lo que está en juego en el psicótico no es la realidad [...] El sujeto admite su irrealidad. Pero a diferencia del sujeto normal para quien la realidad está bien ubicada, él tiene una certeza: que lo que está en juego le concierne [...] En él no está en juego la realidad, sino la certeza»<sup>3</sup>.

Fred Madison tiene la certeza de que escucha esas voces, más allá de la realidad o no de las mismas. Tanto es así que, tras la extraña conversación, le pregunta a Andy por la identidad del personaje con el que había estado hablando. «No sé cómo se llama. Creo que es amigo de Dick Laurant», le responde aquél. Madison, fiel a su certeza, interroga sorprendido:

—¿Dick Laurant? Dick Laurant está muerto, ¿verdad?

—¿Ah, sí? No sabía que le conocías. ¿Cómo sabes que ha muerto?

—No lo sé. No le conozco.

—No puede estar muerto. ¿Quién te ha dicho que está muerto?

3. Jacques LACAN, *El seminario 3. Las Psicosis*. Paidós, Buenos Aires, 1995, p. 110.

Madison, con la mirada tan perdida como al principio del filme, coge a René del brazo y abandona la fiesta.

Para responder a esa última pregunta lanzada por Andy se hace necesario acudir a la parte final del relato. Entonces, vemos cómo Fred Madison llama a la puerta de su casa y comunica por el interfono la muerte de Laurant. En el interior, ya lo vimos en el arranque del filme, es el propio Madison quien está a la escucha.

Se repite la misma imposibilidad lógica que presidiera la conversación con el extraño personaje. Madison, de nuevo, escucha una voz de difícil ubicación. Difícil, al menos, desde el punto de vista de un lenguaje omnicomprendido. Es decir, desde el punto de vista de un lenguaje que excluye lo incomprensible, desde un lenguaje que, como venimos diciendo, se pretende científico, sistemático —recordemos de nuevo los esfuerzos que, en este sentido, se han venido haciendo desde Descartes, los empiristas ingleses y, con extremo rigor, Kant, hasta confluir en el materialismo y positivismo de los dos últimos siglos.

Madison, pues, tiene la certeza de escuchar esas voces. Y la misma certeza que él tiene provoca en el espectador la incertidumbre que le impide reconstruir el sentido del filme. Así, volvemos una y otra vez a preguntarnos cómo es posible escuchar unas voces lógicamente imperceptibles. Recuperemos el discurso de Lacan:

La dificultad de abordar el problema de la paranoia se debe al hecho de situarla en el plano de la comprensión [...]

La pregunta ¿quién habla? debe dominar todo el problema de la paranoia (alucinación verbal: a saber, que el sujeto articula lo que dice escuchar) [...] Percatarse de que la alucinación auditiva no tenía su fuente en el exterior fue una pequeña revolución.<sup>4</sup>

#### EL AGUJERO DEL LENGUAJE

Muchas cosas parecen pues agolparse en torno a ese déficit que amenaza con roer el lenguaje por dentro. Al dejar de ser ese espacio homogéneo de continuidades que asegura cierto saber, las palabras irrumpen con una fuerza extraña: la que desata su difícil pertenencia al

<sup>4</sup>Ibid., pp. 35 y 39.

código que instauro la positividad del lenguaje. Y así, nos encontramos con un sujeto que articula lo que dice escuchar, pero cuya articulación apenas define algo extraño al propio lenguaje y que éste no puede dar cuenta. ¿Y qué es lo extraño? Pues aquello que amenaza con descomponer el lenguaje: lo real, lo incomprensible (el virus de los informáticos —lo ajeno al programa—).

Las dificultades de Fred Madison para entender lo que le está pasando tiene, pues, sus raíces en esa articulación que se muestra insuficiente. Insuficiente para satisfacer la demanda del sujeto, que no es otra que saber quién le habla. Pero por otra parte suficiente, sin duda, por cuanto le permite mantenerse eventualmente a resguardo de esa voz que cree hallarse fuera de sí mismo.

La realidad, en cualquier caso, se vuelve extraña. Madison se encuentra con verdaderos problemas para distinguir entre lo ausente y lo presente, lo exterior y lo interior. Los límites de su propio cuerpo y del otro corren también el riesgo de quebrarse —en seguida lo veremos—. Y si todo esto sucede es porque el lenguaje, como sistema estructurado de signos que permiten ordenar la realidad, no apunta ya al exterior, al mundo, sino que el sujeto se ve preso en el interior de una red cuyas palabras remiten a sí mismas.

Madison las escucha («Dick Laurant está muerto» / «Ya te dije que estaba aquí [, en tu propia casa]»). Las escucha y cree que esas voces, esas palabras, tienen todo el peso de la realidad. Es decir, cree que el lenguaje no es un medio, un código para aprehender ese exterior a uno mismo, sino que es la realidad misma contenida en la materialidad de unas palabras que únicamente remiten a sí mismas.

El abismo entre esas palabras y la realidad se hace patente. No hay engarce posible. El lenguaje, lejos de cumplir su función mediadora, se abre, ya lo hemos dicho, por el peso de las palabras. Éstas no significan nada (tienden, según Lacan, a vaciarse de significado). Simplemente están ahí, sin remitir a nada. Por eso Fred Madison irá sucumbiendo lentamente. Porque sus palabras, al no morder el lenguaje, quedarán como suspendidas de ese vacío cuya nada estremeció a Poe.

Antes de proseguir, un inciso. Las palabras ¿o muerden el lenguaje o están condenadas a abismarse? ¿Cabe otro espacio que no sea el homogéneo del código, ni el delirante imaginario frente a ese otro ya entregado a la nada? Pensamos que sí, y que ese espacio pasa por redefinir el lenguaje, de modo que en él confluya lo sometido al orden y lo

que está ahí amenazando constantemente con destruirlo. Que lo real, lo incognoscible, tenga, en suma, cabida en ese espacio de positividad.

### EL DOBLE MACABRO

Fred Madison regresa a casa con René de la fiesta de Andy. Al llegar sospecha, por unas luces, que hay alguien en su interior. Ordena a René que se quede fuera. Tras comprobar que no hay nadie, entran ambos a casa.

Una vez dentro, Madison deambula un rato hasta penetrar por un oscuro pasillo en el que su figura se pierde. René, extrañada, le llama: «¿Fred, dónde estás?». Éste, después de mirarse con cierta perplejidad en un espejo, retorna por el mismo pasillo. Entonces, su rostro encara la cámara y desaparece. Con la pantalla en negro, vemos en ligero *travelling* de retroceso otra pantalla en negro, la del televisor.

Fred Madison, en la siguiente secuencia, recibe un tercer vídeo. A diferencia de los anteriores, esta vez lo contempla solo, sin René al lado. Las imágenes muestran un mismo recorrido: el que conduce a su habitación de matrimonio. Sin embargo, sucede algo más. La imagen muestra a Madison medio arrodillado y, por lo tanto, viéndose a sí mismo ensangrentado y mirando a cámara, junto al cuerpo despedazado de René. A continuación, por fundido encadenado, la policía está golpeándole, mientras él exclama: «¡Díganme que no lo he hecho!».

Así culmina lo que veníamos apuntando: la entrada de Fred Madison en el campo ya totalmente despedazado del lenguaje; en el terreno de la locura. Cese de toda conciencia. Ese «díganme que no lo he hecho» manifiesta esa pérdida de conciencia que progresivamente venía sufriendo Madison. Su obsesión por René —cuyo cuerpo desnudo estimuló su mirada, al tiempo que precipitó su impotencia, o bien precipitó su impotencia de tanto forzar la mirada— está en el origen de esa incapacidad para articular tanta extrañeza. Y si lo está es porque el cuerpo de René (al igual que las voces escuchadas) queda desligado de una realidad (y su correlativo lenguaje) necesaria para el sujeto. Necesaria en cuanto que posibilita el lazo social, pero a su vez insuficiente si se limita a contener lo razonable en detrimento de aquello que por escapar al sentido más se siente.

Al margen, pues, de ese lenguaje que permita al menos inscribir el

deseo en los espejismos de la palabra, Madison se ve abocado a la materialidad del cuerpo y de las voces. Voces otras que él escucha, más allá de toda lógica, y un cuerpo otro que, en iguales condiciones, él poseerá, más allá de todo límite. El límite que debió trazar el lenguaje para separar al sujeto de lo real. Pero mejor aún: el puente que debió tender ese lenguaje para acercarse al cuerpo sin sucumbir por ello a la experiencia del sexo. Porque de ser límite nos encontraríamos de nuevo ante un lenguaje que excluye la pregunta por el caos del que procedemos.

### PARTIDO EN DOS

Lo que seguirá al ingreso en prisión de Fred Madison por el homicidio de René es un nuevo desdoblamiento. Así, un carcelero descubre que quien está en el interior de la celda no es ya Madison, sino un tal Pete Dayton. «Parece asunto de espíritus», dice el funcionario tras advertir de la transformación al director de la prisión.

Ni la policía, encargada de poner orden en tamaña confusión, ni los padres de Dayton, que acuden a la cárcel para llevárselo a casa, cruzan una sola palabra. Y es que no hay ley en *Carretera perdida*, del tipo que sea, capaz de dar cuenta de esa locura (algo bien distinto a lo que ocurre, por ejemplo, en *El estrangulador de Boston*, película de Richard Fleischer que indaga, con más o menos fortuna, en las razones del loco criminal).

De esta forma, Pete Dayton se encargará de poner de nuevo en marcha la extrañeza que llevó al propio Fred Madison a cometer su crimen. Así, Pete, que trabaja como mecánico, conoce a Dick Laurant por hacerle de vez en cuando arreglos en su coche. Será éste quien le presentará a su novia Alice (René, pero en rubia), y quien se acostará con René (Alice, pero en morena), después de que Pete Dayton se transforme nuevamente en Fred Madison. Y así sucesivamente en una cadena que parece no tener fin.

De hecho, Pete llegará a escuchar por el radio, mientras arregla un coche en el taller, el sonido del saxo que Fred tocaba en el club nocturno. Y verá en una fotografía a René y Alice juntas, acompañando a Laurant, para mayor desconcierto. «¿Tú eres las dos?», preguntará asombrado Pete a Alice.

Instalados en este delirio, que Lacan define como el «desplazamien-

to del sujeto en relación con los fenómenos de sentido»<sup>5</sup>, Pete y/o Fred no harán otra cosa que sufrir ese perpetuo desdoblamiento de cuerpos y de voces. Desdoblamiento que no es tal si tenemos en cuenta que para el sujeto delirante no hay diferencia entre la voz y su escucha, entre el cuerpo y su imagen. He ahí su drama. Porque al ser ambas cosas lo mismo, al confundir presencia y ausencia, o no falta nada o falta todo. Por eso el delirante ama el delirio como a sí mismo: es lo que le permite imaginar que nada falta, cuando la experiencia del vacío ha hecho mella en él. O todo falta, y entonces el delirio deja paso a la más extrema mudez.

#### VUELTA A EMPEZAR

Pete Dayton termina, pues, encarnándose de nuevo en Fred Madison. Será justo después de que Alice, tras hacer el amor con él en un descampado, le diga: «Nunca me tendrás». Pete verá entonces cómo el cuerpo desnudo que aún anhela se aleja en dirección a una cabaña próxima. A continuación, ya no será el cuerpo de Pete Dayton el que se levante del suelo, sino que será el de Fred Madison el que ocupe ahora su lugar.

Una vez más, tras la desaparición de ese cuerpo de mujer surge la pérdida del sentido. Pero una pérdida del sentido que nadie podrá restablecer (antes vimos cómo ni la ley ni los padres podían dar explicación de lo ocurrido) por cuanto el discurso mismo se halla abismado en la contemplación de esa locura. Sin límites que oponer (más bien, siguiendo la redefinición propuesta, sin puentes que tender) a esa obsesión por el cuerpo, Fred (Pete) pierde la conciencia al verse desposeído de aquello que, al parecer, le pertenecía («nunca me tendrás»). Y así, incapaz de articular palabra alguna que le saque de esa circularidad, llevará su deseo más allá de todo límite.

Y es que no hay límites en lo real. Por eso Lynch ha creado un relato en el que la narratividad carece de principio y final. Todo está dando vueltas sin parar. De hecho, recordemos que Fred Madison, al que dejamos en la cárcel tras el homicidio de René, comparece de nuevo en la historia después de que Pete Dayton, en cuya figura se encarnó aquél

5. *Ibid.*, p. 296.

para abandonar la prisión, ceda su cuerpo a Madison en un nuevo desdoblamiento.

A partir de aquí, veremos cómo Fred Madison llega al hotel *Carretera perdida*, donde René (ya no es Alice) hace el amor con Dick Laurant. Cómo, tras abandonar René el hotel, Madison secuestra y asesina a Laurant, con la ayuda del extraño personaje. Y cómo éste le muestra un vídeo a un agonizante Laurant, en el que se ven escenas de las películas pornográficas (que incluyen asesinatos no ficticios) en las que participa René y que aquél produce. Se trata, por otra parte, de la misma cámara de vídeo que filma el homicidio de René a manos de Fred, su marido. La imagen, pues, convertida en pura materialidad de un deseo que escapa así a los avatares de la mirada. Mirada cuyo destino final será estrellarse en una especularidad que ya no funciona (sin espejismos, sin palabras: el sinsentido de lo real).

#### CIRCULAR Y CIRCULAR

Y así llegamos al final, que es a su vez el principio. Porque si el relato se iniciaba con una voz anunciando la muerte de Dick Laurant, ahora estamos en disposición de ver a la persona que lo transmite. Ya lo adelantamos: Fred Madison es el emisor y el receptor a un tiempo de ese comunicado. Nada ni nadie parece mediar en el intercambio de esas voces y esas miradas. Nada, ninguna palabra se sale de ese monólogo interior para inscribirse en la cadena del lenguaje exterior a uno mismo. Y nadie, ninguna figura logra introducir esa pulsión del cuerpo en el circuito del deseo.

El lenguaje, como articulador de sentido, se vuelve inoperante. Inoperante para un sujeto que se aferra a la literalidad de las palabras: entre ellas y la realidad no existe la película del lenguaje. Como entre la mirada y lo que hay que ver puede no darse ya el objeto. ¿No es esa la experiencia narrada en «El pozo y el péndulo»? ¿La experiencia de la nada? ¿Y no es ese también el descubrimiento al que llega el protagonista de *Carretera perdida*, que más allá del cuerpo y de las palabras se halla el vacío?

Pero es este lenguaje que, siguiendo a Foucault, permite pensar lo irracional del sujeto, el que termina dejando sin lugar al nuevo sujeto emergente. Porque si antes del XIX el lenguaje hablaba del hombre

como ente o ser humano, más allá de sus impulsos erráticos, al tiempo que reconocía los límites de la conciencia, a partir de ahora será el sujeto, y nada más que el sujeto, el que habite un lenguaje sin limitaciones externas. Quiere esto decir que lo irracional comparece, para quedar atrapado en la eficacia del lenguaje.

Se comprende, pues, la extrañeza de ese rostro que, saliendo de un fondo oscuro, llenaba al principio la pantalla. O de esa mirada temerosa de no ver ya nada. Porque extraño –más bien paradójico– resulta comprobar la eficacia del lenguaje para penetrarlo todo, y su ineficacia para contener lo que desborda al sujeto.

La huida de la policía que al final emprende Fred Madison, una vez comunicada esa muerte por el interfono de su propia casa, es la huida del sujeto expulsado ya del campo del lenguaje. Huida que concluirá con el grito desesperado de Madison en el interior de su coche. Después, la misma carretera vacía que daba pie a los títulos de crédito del arranque del filme. Un mismo desplazamiento sin fin. Sin límites. Porque, recordémoslo una vez más, en lo real no existen. He ahí la gran interrogante que se le abre al lenguaje: incluir lo real o vivirlo como un sin-sentido al margen.

# Lo Imaginario y la Psicosis

## (El trastorno psicótico en un contexto lingüístico)

AMAYA ORTIZ DE ZÁRATE

### UN CASO DE PARANOIA

En «Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (dementia paranoides) autobiográficamente descrito. (*Caso Schreber*)» (1910-1911) asume Freud la inclusión de la paranoia en el grupo de las esquizofrenias, o demencias precoces, efectuada por Kraepelin. A pesar de no haber visto nunca al enfermo, y sin contrariar la convicción generalizada de que los enfermos paranoicos, como en general los dementes, no se beneficiarán de método psicoterapéutico alguno, ni aun del analítico, el interés clínico de las *Memorias de un neurópata* (1903) redactadas por Daniel Paul Schreber –diagnosticado de paranoia– induce a Freud a someter el texto a la teoría e interpretación psicoanalíticas, proponiendo, como resultado de dicho análisis, una teoría de carácter general sobre la paranoia.

La investigación psicoanalítica de la paranoia sería totalmente imposible si los enfermos no presentaran la peculiaridad de revelar espontáneamente, aunque alterado por la deformación, aquello que los demás neuróticos ocultan como su más íntimo secreto. Dado que los paranoicos no pueden ser obligados a vencer sus resistencias internas y sólo dicen lo que quieren decir, resulta factible sustituir en esta enfermedad el conocimiento personal del enfermo por la descripción escrita o impresa de su historial patológico. (p. 1498)