

**III**  
**EXCESO DE GOCE**  
**Y EMERGENCIA DE LO SINIESTRO:**  
**«DICK LAURANT ESTÉ MUERTO»**

Engendrado en el preciso momento en que tiene lugar la prohibición, el deseo es siempre deseo de transgredir la ley misma que lo instituye.<sup>39</sup> Se trata entonces menos de una realización *tout court* de dicha ley que de un *efecto* de ella: por más que esté orientado intersubjetivamente, es inherente al deseo el hecho de que siempre quede en él algo por completar, de que al final exista siempre un lugar vacío, una suerte de punto ciego que no significa otra cosa que la imposibilidad de encontrar una confirmación última por parte del Otro. Y sin

---

<sup>39</sup> Para que pueda tener lugar una transgresión debe, claro, existir una prohibición anterior. Para una aclaración de este asunto, ver la voz «*Ley*» en EVANS, 1996, pp.119-120.

embargo, es necesario subrayar que es sólo la intervención de la ley, la mediación del Otro, del Gran Otro (es decir, la mediación del orden simbólico en general), la que permite al sujeto orientarse socialmente; sólo esa intervención sitúa a aquel punto vacío como un impulso distinto al mero «*algo en tí más que tú mismo*» que sostiene al narcisismo primario —del cual no puede *per se* obtenerse sino una ubicación espectral en lo simbólico y, con ella, una hipertrofia de la agresividad en la vida del sujeto maduro.<sup>40</sup> En la vida de Fred Madison esa intervención de la ley está representada por Mr. Eddy/Dick Laurant: Dick Laurant *es* la Ley en *Lost Highway*. De modo que, si puede describirse la historia de Fred/Pete como un pacto con la identificación imaginaria (un pacto que se cifra en la puesta en escena por parte de Lynch del Hombre Misterioso como única manera de figurarlo y, en definitiva, en el intento de Fred de construirse a partir del fantasma), la naturaleza de ese pacto debe también indagarse a través del modo de transgresión posibilitado por la Ley tal y como la incorpora Dick Laurant. Y lo interesante en este punto es que el tipo de transgresión efectivamente posible parece ser uno que abole el movimiento hacia el futuro con el que, por otra parte, tan a menudo se ha caracterizado a la transgresión moderna.

La función del fantasma es la de sostener el deseo. El fantasma es por tanto la manera en que el sujeto *se sostiene a sí mismo*: es «*aquello por lo cual el sujeto se sostiene al nivel de su deseo evanescente, evanescente en la medida en que la satisfacción*

---

<sup>40</sup> Aquí radica, por otra parte, el espinoso asunto de la ligazón entre el narcisismo primario y el orden simbólico, y con él la verdadera clave para el análisis de la producción de formas (producción que puede entenderse como el esfuerzo por integrar esa imagen ideal en lo simbólico). Se percibe de este modo que el narcisismo se sitúa más allá del hecho de encontrar satisfacción en la propia imagen en el espejo. No se trata solamente de la satisfacción que proporciona el hecho de verse en el espejo moviéndose *como* los otros, sino también de la creencia en que hay algo en uno mismo capaz de corregir las imperfecciones de la propia imagen en el espejo. La distinción lacaniana entre, por una parte, el *Ideal del Yo*, sublimación resultante de una introyección simbólica que regula la posición del sujeto en lo simbólico (y que se distingue entonces del *Superyó*, donde lo que se introyecta no es una sublimación sino la represión del deseo) y, por otra, el *Yo ideal* como la imaginaria promesa de síntesis que se genera en el estadio del espejo, puede ser útil para comenzar a hacerse cargo de esos dos *ideales* diferentes. Por otro lado, no está de más subrayar que es por tanto la coexistencia en el sujeto maduro del orden imaginario (cuya exposición perfecta es la de «los siete kilos de carne» viendo su cuerpo tan unificado como el de los mayores en el estadio del espejo) y del orden simbólico la que nos recuerda que el imaginario

*misma de la demanda le hurta su objeto*.<sup>41</sup> De modo que, en virtud de la diferencia entre la demanda que se satisface en tanto necesidad pero que permanece constitutivamente insatisfecha en tanto demanda de amor, es decir, en virtud de esa diferencia a la que llamamos *deseo*, la escena fantasmaticada no es otra cosa que un modo de mantener viva la intersubjetividad fundamental que subyace a este último. De ahí que ese sostenerse uno a sí mismo constituya al mismo tiempo tanto un intento de escapar a la mera captura imaginaria (mediante el recurso de hacerse uno aparecer al modo de quien verdaderamente dicta las reglas del juego de la escena) como una manera de sostener al otro «*en cuanto sujeto*».<sup>42</sup> El peligro que trae consigo la posibilidad de que la demanda sea satisfecha (nada menos que el peligro de que, si se ha tomado la demanda por el deseo, se esfume el propio objeto de éste al igual que se esfuma la unidad de la imagen en el interior de un espejo hecho añicos), encuentra un último elemento de contención en la aparición del fantasma como forma de sostener al otro *en cuanto sujeto*. En efecto, si de lo que se trata es de mantener vivo el deseo, debemos entonces subrayar que es precisamente por y a través del otro *en cuanto sujeto*, y por tanto en cuanto principio activo en lo simbólico, como el hombre desea, y nunca tomando al otro como un objeto imaginario susceptible de ser capturado (y con ello destruido en cada intento de posesión, dado que no se puede poseer un objeto imaginario, siendo más bien nosotros quienes a la postre resultamos capturados por él).

Sin embargo, lo peculiar de la situación de Fred es que el fantasma que lo sostiene es por propia naturaleza difícilmente articulable en lo simbólico, ya que de hecho es el fantasma de alguien que se construye a partir exclusivamente de la identificación imaginaria —la cual es, precisamente, aquello que tiende a resistirse a su articulación, a su relación con otras cosas. La explicación del fantasma de Fred, de su detención en lo imaginario, pasa entonces por asumir que no se trata sino del resultado de que el significante fundamental, el significante que pone en marcha la cadena deseante, es decir, el significante Nombre-del-Padre, haya quedado excluido del inconsciente de

---

no puede entenderse como una imagen, sino como algo que tiende a escapar a la naturaleza relacional del orden simbólico (ver, más arriba, pp.90-92).

<sup>41</sup> LACAN 1958, p.617.

<sup>42</sup> LACAN, 1958, p.617.

Fred Madison. En otras palabras: esa detención se ha producido porque, desde el principio hasta el final de la historia, «*Dick Laurant está muerto*». La muerte de Dick Laurant, que en efecto domina todo lo que ocurre en *Lost Highway*, se constituye justamente como el asesinato que la policía no podrá resolver jamás (ellos podrán averiguar quién —aunque desde luego no el móvil— ha matado a Renee o quién ha matado a Andy, pero nunca averiguarán quién ha matado a Laurant). Es más: da la impresión de que la policía ni siquiera llega a percibir lo que Fred y nosotros sabemos de principio a fin, a saber, que Dick Laurant *está muerto*.

Que Dick Laurant —aparte de ser *calvo*<sup>43</sup>— es la Ley, es algo que David Lynch deja bien claro. Ello se percibe en primer lugar durante el encuentro de Pete y Alice en el garaje. Como ya hemos analizado, en este primer encuentro la figura de Mr. Eddy (es decir, el Dick Laurant de la historia de Fred Madison y el Mr. Eddy de la historia de Pete Dayton que Fred Madison imagina)<sup>44</sup> se interpone de manera prohibitiva en la relación (imaginaria) entre Pete y Alice, contribuyendo a conformar un triángulo edípico que en definitiva no difiere del visto tan a menudo en el cine clásico de Hollywood.<sup>45</sup> Nada en ella nos indica que esa ley sea diferente al principio filantrópico que investía de poder simbólico al Laszlo de Casablanca (ese poder que, en el mandato hollywoodiense, es capaz de conseguir que Rick renuncie al amor para entregarse en cambio a la defensa de los ideales resistentes que precisamente encarna Laszlo). Hay sin embargo otra secuencia que nos revela la verdadera naturaleza de Dick Laurant como Ley, y de este modo la realidad de la ley misma que encarna. Se trata de la secuencia que sigue a su primera aparición en el taller: la secuencia del arreglo del coche (SECUENCIA V). Laurant/Mr. Eddy ha llegado con un negro y reluciente coche, un Mercedes. Quiere que Pete le eche un vistazo al motor. «*Hay algo que no me gusta como suena*», dice. De modo que monta a Pete junto con él y sus guardaespaldas y «*salen a dar un*

<sup>43</sup> Puede decirse entonces que Laurant es una figura fálica del mismo modo que algunos de los personajes de los sueños de Cooper en *Twin Peaks*, dado que, insistimos, en Lynch todo lo visual significa (ver NOCHIMSON, 1997, p.86, n.12)

<sup>44</sup> Sabemos que ambos son la misma persona gracias a un comentario de la policía.

<sup>45</sup> Otra sugerencia que nos recuerda la función de Mr. Eddy/Dick Laurant como figura paterna es que, cuando Alice cuenta a Pete que Mr. Eddy sabe lo suyo, añade

*paseo*». Pete, que según el propio Laurant tiene «*los mejores oídos de la ciudad*», consigue de hecho arreglar el motor, como lo confirma el juicio del mismo Laurant: ahora el motor del coche va como la seda; ahora ese motor va «*suave como la mierda fresca*». El problema surge cuando, un poco más adelante, un coche deportivo que llega desde atrás deja ver sus intenciones de adelantar al Mercedes. Después de haber preguntado a los guardaespaldas si «*ese idiota está intentando lo que yo creo*», Laurant lo deja pasar (viendo a través de la ventanilla cómo el otro conductor le hace un gesto grosero mientras lo adelanta), si bien sólo para inmediatamente después decir que «*ahora es cuando el poder y la excelencia mecánica se notan*» y, al mismo tiempo, acelerar hasta el punto de chocar con el otro coche y empujarlo a la cuneta. Es entonces cuando tanto él como los guardaespaldas empuñan sus pistolas y bajan del coche. Mr. Eddy saca al otro conductor violentamente del deportivo, le golpea e inicia un parlamento a voces. Una vez terminado el parlamento, y dejando maltrecho y en el suelo al otro conductor, él y los suyos vuelven al Mercedes y emprenden el camino de regreso. Ya sereno y dentro del coche, Mr. Eddy dice a Pete: «*Siento lo que ha pasado, Pete. Pero que un coche se me pegue es algo que no puedo soportar*».

La secuencia, de una violencia extrema, es el lugar donde Žižek ha encontrado la expresión perfecta de lo que él llama el «*sublime ridículo*» postmoderno. En este sentido, el parlamento de Mr. Eddy a favor del código de la circulación, realizado a voces mientras empuña fuertemente por la camisa, amenaza con una pistola y golpea al conductor que lo ha adelantado, no tiene desperdicio:

*¡No vuelvas a conducir pegado nunca más,  
joder! ¡Nunca, nunca! ¡¿Sabes la distancia de cuantos  
putos coches hace falta para poder parar a un coche que  
va a 60 por hora?! ¡La de seis malditos coches, o, lo que  
es lo mismo, 32 putos metros! ¡Si hubiera frenado de  
repente, me habrías dado! ¡Quiero que te compres un  
código de circulación! ¡Y quiero que te estudies ese*

---

ante los requerimientos de Pete: «*no sé cómo, pero lo sabo*». De modo que Mr. Eddy actúa como instancia de ley que vigila y censura sin que sin embargo sea él mismo visto.

*maldito libro! ¡Y quiero que obedezcas las putas reglas!  
 ¡El año pasado 50.000 personas perdieron la vida en la  
 carretera por culpa de gilipollas como tú! ¡Dí que  
 comprarás el código!*

Una descarga de este calibre se halla completamente fuera de toda medida, fuera de la homeostasis regulada por la actividad del principio del placer. En pocas palabras: se trata de un *passage à l'acte*. Al contrario de lo que ocurre en la historia de *J.* que relatábamos al comienzo,<sup>46</sup> aquí el equilibrio de la escena se ha desmoronado; no encontramos ya mensajes cifrados y dirigidos al Otro, sino tan solo una decisiva voluntad de goce, una ruptura de la escena en dirección hacia la *cosa* —*das Ding* que pertenece plenamente al ámbito de lo real. Pero este pasaje sólo puede significar una cesión al triunfo de *thánatos*, una ruptura del contexto simbólico que, en definitiva, propiciará la emergencia de lo real (más exactamente, del desmoronarse del imaginario) y, de este modo, socavará la naturaleza misma de la Ley, de la ficción simbólica. Lo que ha ocurrido en la escena del coche es que la emergencia violenta del sujeto empírico ha terminado por transgredir el principio de invisibilidad en que la autoridad encuentra su fundamento último; el principio según el cual la figura empírica que encarna la ley debe existir sólo en la medida en que aparece como *medium* para que hable el orden simbólico, para que hable el Gran Otro.<sup>47</sup> Es decir, que lo que parece haber desaparecido es el contraste entre el padre como figura empírica y la metáfora del Nombre-del-Padre, la cual constituye la vía por la cual el Gran Otro se instaura.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Ver, más arriba, pp.4-6.

<sup>47</sup> ŽIŽEK, 1996, pp.108-111. El hecho de que la autoridad se fundamenta en la invisibilidad es precisamente uno de los límites no transgredidos del cine clásico. En *El hombre que mató a Liberty Valance*, por ejemplo, toda la trama se vertebra en torno al dolor íntimo que supone ocultar la violencia obscena que permitió el surgimiento de la ley: el senador exitoso sufre al recordar que en realidad el imperio de la ley pudo nacer sólo gracias a la fortaleza del difunto Tom, el verdadero ejecutor de Liberty Valance. Es precisamente de esa ocultación de donde surge, claro, la fuerza moral última con que el cadáver de Tom invade toda la historia.

<sup>48</sup> De ahí, por otro lado, que hacer creer de manera paranoide que existe una conjura de fuerzas oscuras difícilmente manejables más allá de la realidad de la explotación efectivamente vivida haya sido siempre un mecanismo de sustentación de las estructuras de poder.

La emergencia violenta del sujeto empírico supone entonces y al mismo tiempo tanto una puesta en superficie de la ridiculez de la figura paternal en tanto que alguien efectivamente existente como una fractura en el orden simbólico. Es en este momento, y sólo en este momento, cuando de hecho la figura paternal empírica aparece como algo diferente al orden simbólico; cuando, por así decirlo, la figura paterna deja de *ser* la Ley para pasar a ser alguien que *había* encarnado una Ley que ahora se desvanece. Algo similar ocurre en la mecánica del insulto, que, fracturando el orden simbólico (único garante de la comunicación) aborta la posibilidad de que surja una respuesta argumentada: en el despunte sicótico del insulto la víctima queda entonces desprovista de contexto simbólico y se encuentra directamente enfrentada ante un objeto obsceno, ante la emergencia del soporte fantasmático que sostiene ese orden (utilizando los símbolos algebraicos de Lacan: S/ enfrentado directamente con a).

Este es, en suma, el caso de la escena del coche en *Lost Highway*. En ella, el soporte fantasmático es sacado a la superficie en toda su obscenidad, invalidando con ello la ley que sostiene. Se trata, entonces, de una situación que se sitúa más allá del cinismo (aunque se mueva buscando exclusivamente su goce y sólo respete la ley en apariencia, para el cínico las formas siguen siendo en cualquier caso un bien a respetar). Pero es anticínica no por una renuncia del cínico que le haga acatar la ley o que, por el contrario, le haga situarse explícitamente fuera de la ley, sino que es anticínica porque es el ejercicio sin mediaciones de la ley misma lo que permite la aparición de la obscenidad. Este es exactamente el asunto: la imposibilidad de diferenciar entre la aplicación literal del código de la circulación y el hecho de que a Mr. Eddy no le guste que lo adelanten. ¿Por qué, en efecto, reacciona coléricamente Mr. Eddy, porque es un defensor acérrimo del código de la circulación entendido como garante del bien común, o más bien porque no soporta que otro coche lo adelante, es decir, que alguien ponga ante él su propio goce, que él *vea* —y sabemos que *envidia* viene del latín *in-videre*— cómo otro goza en su presencia?. Lo que Laurant dice a Pete es que lo ocurrido, que manifiesta lamentar, se debe a que no soporta «*que un coche se le pegue*». Y aunque ello pueda ciertamente ajustarse al código de la circulación, también sabemos que, con anterioridad al

adelantamiento, ha mirado a sus guardaespaldas y les ha preguntado si «ese idiota» no estará intentando lo que él cree, en clara alusión a su tentativa de adelantarlo. En suma: que no sabemos qué es lo prioritario en la escena del coche, si la ley escrita o el goce de Mr. Eddy.

La tradición moderna llamó sublimes a una serie de situaciones en que la ley humana era puesta en entredicho. Pero en la experiencia moderna del sublime esa puesta en entredicho podía ser superada gracias a un tipo de legalidad superior, una legalidad basada en la idea de humanidad misma: la superioridad moral del hombre con respecto a la naturaleza. El sublime moderno podía ser doloroso, pero era en última instancia un fenómeno ético, utópico, intersubjetivo (pertenecía, por así decirlo, plenamente a lo simbólico). El sublime ridículo es mucho peor: el sublime ridículo es *obsceno*. Y en la obscenidad, donde no ha lugar para distanciamiento alguno, no hay reconciliación utópica, no hay *catharsis* posible. La obscenidad no se ve acompañada por ningún tipo de idea de humanidad, sino que en ella sólo está presente la emergencia violenta del cuerpo real, del corruptible cuerpo biológico.

¿Qué ley es entonces esa que no se acompaña de otro valor que de la identificación entre la literalidad del código de la circulación, la tecnología y la violencia?. Se trata en primer lugar de una ley que se ha aplicado de manera literal, al margen de todo contexto de aplicación, y, por ello mismo, de una ley que se ha aplicado de manera oportunista. En efecto, la elusión del contexto de aplicación sólo puede significar un ejercicio autoritario. Aunque sea siempre el débil quien necesite echar mano de la ley, si tomamos en cuenta el espacio social en general (donde las categorías morales válidas para la orientación individual se convierten inmediatamente en una mistificación), ¿a quién puede en última instancia proteger la ley tomada en abstracto sino a quien ocupa una posición de poder?.<sup>49</sup> Desde este punto de vista, debemos entonces tomar en cuenta menos a la ley en sí misma que a la aplicación realizada por Laurant y, en virtud de ello, al modelo de sujeto que éste representa. Lacan proporcionó una vía para adentrarse en el asunto a partir de su distinción entre el YO y el

*Nombre—del—Padre*. Si ambos, en terminología lacaniana, pertenecen al orden del lenguaje al tiempo que cumplen una función castradora, se distinguen sin embargo en que el segundo es la instancia que configura el deseo mediante la inserción del sujeto individual en el orden simbólico, mientras que el primero presenta un carácter paradójico: perteneciendo al orden del lenguaje y de la ley, se configura sin embargo al mismo tiempo como insensato, ciego y tirano. El superyó es el lado obsceno de la ley (como decía Marcuse, lo obsceno no es la imagen de la mujer desnuda exhibiendo sus atributos sexuales, sino la imagen del general que exhibe sus medallas conquistadas en guerras de agresión<sup>50</sup>), y está asociado al sadismo y la perversión, compartiendo con la ley abstracta el hecho de que no se instaure en ningún juego de lenguaje más allá de la consigna. El superyó es el *mal*: es decir, la ley en tanto alcanza un grado de transparencia que detiene el deseo. De modo que, en definitiva, puede decirse que Laurant es la instancia de ley en tanto que ésta se ha tomado por una proyección del YO, en tanto que manifestación del superyó obsceno, pero no en tanto que mediación con el Orden simbólico.

El superyó, que en términos lingüísticos Lacan define como un imperativo, es efectivamente una manifestación de la ley, pero una manifestación irracional: es la Ley en tanto que, como en la censura, la Ley *no es entendida*. El superyó es, por tanto, «*al mismo tiempo la ley y su destrucción*»,<sup>51</sup> dado que la ley abstracta, cuya homología estructural con la perversión fue desarrollada por Lacan en «*Kant avec Sadé*», no hace sino detener el orden legal

---

<sup>49</sup> La cosa se ve mucho más clara en nuestro caso concreto cuando se piensa que, tomando el rol social que de manera general ocupa Mr. Eddy, vemos que la policía parece tenerle echado el ojo y que se dedica a negocios propios de gánsters.

<sup>50</sup> Aunque, y como de hecho hemos comprobado en el capítulo anterior, aquí puede traerse a colación la corrección que Erich Fried hizo a Marcuse: «*Sí/ pero/ ¿y si la mujer/ de la foto/ exhibe su pendejo/ para que él/ pueda continuar/ exhibiendo/ sus medallas?*» (Erich Fried, «Intento de liberación de lo obsceno», en: FRIED, 1978, p.132).

<sup>51</sup> «*El superyó es un imperativo. Como lo indican el sentido común el uso que de él se hace, el superyó es coherente con el registro y la noción de ley, es decir con el conjunto del sistema del lenguaje, en tanto define la situación del hombre como tal, es decir, en tanto que éste no sólo es individuo biológico. Por otra parte, es preciso acentuar también, y en sentido contrario su carácter insensato, ciego, de puro imperativo, de simple tiranía (...).*

*El superyó tiene relación con la ley, pero es a la vez una ley insensata, que llega a ser el desconocimiento de la ley. Así es como actúa siempre el superyó en el neurótico. ¿No es debido acaso a que la moral del neurótico es una moral insensata, destructiva, puramente opresora, casi siempre antilegal, que fue necesario elaborar la función del superyó en el análisis?*

*El superyó es, simultáneamente, la ley y su destrucción»* (LACAN, 1953-54, p.161).

en que se construye el sujeto. Como dice Lacan, es el principio de la Ley-por-la-Ley lo que hace «*que se esté bien en el mal, o, si se prefiere, que el eterno femenino no atraiga hacia arriba*»<sup>52</sup> y, por tanto, que se transgreda el principio del placer en dirección al goce. Kant excluyó la posibilidad de que hubiera bien (placer) inherente a objeto alguno, de modo que el bien sólo quedaba garantizado por la incondicionalidad formal de la ley moral misma. Es, dice Lacan, como en la broma del padre Ubú: «*Viva Polonia, porque si no hubiera Polonia, no habría polacos*».<sup>53</sup> Lo que se asemeja al suspiro que ahoga lo que cierto místico alemán «*entrevé mas allá de haber visto que su Dios es sin rostro: Grimmigkeit?. Sade dice: Ser-supremo-en-maldad*».<sup>54</sup> Sin embargo, lo cierto es que en Kant había algo más, una forma de sociabilidad fundada en la legalidad utópica de la razón que encontraba su realidad histórica efectiva en la alianza entre la aristocracia y la intelectualidad burguesa que vino a constituir la esfera pública ilustrada. Y esto es algo que en la experiencia cotidiana del capitalismo avanzado parece difícilmente encontrable. En efecto, en el goce de Mr. Eddy no hay filantropía, sino solamente el goce del significado de la ley. En términos del último Lacan, el Lacan de *Encore*, gozar en el significado (que en Lacan pertenece al ámbito de lo imaginario) es un goce que no posee una naturaleza intersubjetiva, sino que es *per se* radicalmente autista o sicótico. En tal goce el interlocutor no es el otro, sino el propio cuerpo. De ahí que, en última instancia, lo que no existe en el goce del significado es precisamente el significado<sup>55</sup> —dado que éste se da siempre a partir de la intersubjetividad—, sino la emergencia del cuerpo real.

Lynch ya se había ocupado de la emergencia de la obscenidad en *Twin Peaks*. Que Dale Cooper se vea al final reflejado en el espejo roto como Bob (Bob es el mal, Bob es el superyó obsceno que arrasa el imaginario) puede verse de hecho como consecuencia de la voluntad de goce de Cooper. Este es el sentido de la aparición del gigante inmediatamente antes de la elección de *Miss Twin Peaks*. Cooper, el perfecto defensor de la ley que había iniciado una relación amorosa con Annie cuando ella no era más que una especia de monja

---

<sup>52</sup> LACAN, 1962, p.745.

<sup>53</sup> LACAN, 1962, p.747.

<sup>54</sup> LACAN, 1962, p.752. *Grimmigheit* se traduce por «Cólera terrible».

asexuada recién salida del convento, se emociona con la posibilidad de que su pareja sea elegida *Miss Twin Peaks* a pesar del aviso del gigante de sus sueños, quien se le aparece con gestos de verdadera alarma para sugerirle que no lo haga. Annie resultará en efecto la ganadora del concurso, pero ello sólo servirá para que Wyndom Earl, el *alter-ego* de Cooper, la rapte y la lleve a la habitación roja junto con las otras víctimas de la obscenidad (entre ellas la propia Laura Palmer). Finalmente, y tras haber pasado él mismo por la habitación roja, un Cooper completamente transformado golpeará su cabeza contra un espejo entre cuyas fisuras ya no se refleja como Dale Cooper, sino como Bob, el mismo espíritu obsceno que había poseído al padre de Laura cuando asesinó a su hija.



Figura 28. El agente Cooper goza la elección de Annie como su propio triunfo y termina transformándose en Bob ante un espejo roto

No obstante, la descripción de la obscenidad en términos de la aparición del mal que Lynch realiza en *Twin Peaks* es realmente insuficiente, y puede de hecho ser interpretada en la más pobre de las claves morales (y las claves morales resultan sin duda válidas para la orientación individual, pero no a la hora de enfrentarse al análisis del espacio social): es decir, como el resultado de una oposición abstracta entre fuerzas del bien y fuerzas del mal. Mucho más rica es la secuencia del arreglo del coche en *Lost Highway*, donde el goce en el significado del código de la circulación articula diversos factores que obligan a explicar de manera más comprensiva la fractura que se produce en lo simbólico a causa de la emergencia en superficie del superego obsceno. Desde

<sup>55</sup> ŽIŽEK, 1995, p.83. Ese goce es lo que Lacan llama el *sinthome*, que queda formulado como S1—a (siendo S1 el significante que define al sujeto en el orden

luego que el código de la circulación es la metáfora de la emergencia de aquél al estatuto de Gran Otro (o, lo que es igual, de la supresión misma del Gran Otro), pero, del mismo modo que la metáfora de la autopista no agota la antibiografía de Fred Madison, el código de la circulación no es el elemento clave del brote sicótico de Mr. Eddy: es sólo el lugar del pasaje al acto, pero no la causa misma de la desestructuración del deseo. La simbiosis del goce, el dinero y la tecnología resulta manifiesta en esta escena mediante la importancia que cobran la «*excelencia mecánica*» del Mercedes de Mr. Eddy y las pistolas gracias a las cuales el otro conductor resulta finalmente reducido. De manera mucho más íntima, esa simbiosis se expresa en las palabras de Mr. Eddy sobre su coche recién arreglado: «*suave como la mierda fresca*». En efecto, sabemos que Freud encontró una relación entre la sublimación de un erotismo anal especialmente intenso durante la fase anal de la infancia y la formación de un tipo de carácter asociado al orden, la economía y la tenacidad, un tipo de carácter que sobrevalora el deber y alcanza fácilmente la avaricia y la cólera vengativa.<sup>56</sup> Y Lynch parece sugerir que las características del erotismo anal permanecen vivas en la relación de Mr. Eddy con su coche, que se convierte aquí en el objeto-fetiché que unifica lo abstracto del dinero con el cuerpo. Como analizó Gillo Dorfles, el coche es un objeto antropomórfico en cuya conducción se abre paso a la explosión de impulsos reprimidos, ya que en la relación del hombre con el automóvil existe un fuerte componente libidinal.<sup>57</sup> El antropomorfismo del coche, el cuidado hacia un objeto que desplaza mimos habitualmente destinados hacia seres humanos, se ve confirmado por el cuidado que Mr. Eddy tiene para con su Mercedes (desmedidamente mayor que el que destina a las personas) y en el hecho de que su obscenidad (su «virilidad» en el sentido más lato) es el fruto de una estrecha alianza con el

---

simbólico, y siendo *a* el objeto causa del deseo).

<sup>56</sup> Freud describe del siguiente modo las cualidades asociadas a ese carácter: «*La cualidad de “ordenado” comprende tanto la pulcritud individual como la escrupulosidad en el cumplimiento de deberes corrientes, la garantía personal; lo contrario de “ordenado” sería, en este sentido, descuidado o desordenado. La economía puede aparecer intensificada hasta la avaricia, y la tenacidad convertirse en obstinación, enlazándose a ella fácilmente una tendencia a la cólera e inclinaciones vengativas. (...) ...me parece indudable que las tres se enlazan de algún modo entre sí.*» (FREUD, 1908, p.1354).

<sup>57</sup> DORFLES, 1971, p.94.

código de la circulación (aquello que permite «circular», aunque sea en esa circulación insensata y carente de deseo de que hablaba Baudrillard).<sup>58</sup>

De modo que la aplicación de la ley por parte de Mr. Eddy constituye, en definitiva, un ejercicio de obscenidad, y la obscenidad está íntimamente relacionada con el narcisismo. En ambos el lugar del otro, del Gran Otro (A, *Autre*) y los objetos parciales del deseo —manifestaciones del objeto causa del deseo, del *objet petit a* (*a, autre*)— se han intercambiado, de modo que lo primero ha sido obliterado por lo segundo. Es decir, que el orden simbólico, aquello que posibilita y media la relación del sujeto con la alteridad radical, se ha tomado por una proyección del YO, y desde esta posición el semejante y la imagen especular quedan unidos en el narcisismo. Pero construirse *exclusivamente* en la imagen especular ha de terminar necesariamente en la quiebra del espejo, en un *passage à l'acte* en el que, rozando la psicosis, nos vemos situados fuera de la escena, en una situación donde no ha lugar posible para la transmisión de experiencias. En efecto, la escena todavía supone una llamada al Otro, y por tanto queda plenamente inserta en el Orden simbólico. Y como el Otro, en su alteridad radical, sólo permanece como algo que escapa a la consciencia, como el Otro es lo que forma el inconsciente, su desaparición, cifrada en la forclusión del nombre del padre, tiene como resultado una falla que aúna la consciencia y el inconsciente: algo que *debía permanecer oculto* ha emergido en superficie. Pero como esa emergencia es imposible —se sigue de suyo que el inconsciente no puede nunca aparecer como algo consciente— lo que ha ocurrido no es otra cosa que la desestructuración del inconsciente.

Esta ligazón entre la obscenidad y la desestructuración del inconsciente tiene a nuestro juicio que ver con la muerte de Dick Laurant. Sabemos que Dick Laurant «*está muerto*», pero ¿quién ha matado o de qué ha muerto Dick Laurant?. Lynch ofrece un primer nivel de lectura en que se percibe que Dick Laurant ha sido asesinado, y no tanto por Fred como por el Hombre Misterioso. No solamente es éste quien le acerca el cuchillo en primera instancia, sino que es él quien lo remata con un disparo. Sin embargo, no podemos olvidar que el fantasma-vampiro no es tanto un personaje como una figuración, precisamente la figuración de aquello que no se puede figurar (de

---

<sup>58</sup> Ver, más arriba, p. 64.

ahí que se figure como un fantasma de Fred, como el lugar donde Fred se detiene). Lo más correcto es por tanto decir que aquello que ha muerto ha sido la autoridad moral tal como se muestra a los ojos de Fred Madison.



Figura 29. El Hombre Misterioso da un cuchillo a Fred y éste corta el cuello de Dick Laurant

También en *Gilda* el mal padre que explota a la *femme fatale*<sup>59</sup> resulta finalmente asesinado. Pero en el caso de *Gilda*, la mujer considerada como campo de batalla para la lucha entre hombres («*Si yo fuera un rancho, me llamaría tierra de nadie*»), dice ella en el seno de una situación de celos entre Johnny y uno de los espontáneos *affaires* de Gilda)<sup>60</sup> resulta liberada en la medida en que el asesinato del mal padre (el mafioso y ambicioso Balin) es ejecutado por «Tío Pio», el camarero filósofo y filántropo, mientras que asimismo Johnny es convencido por el detective Obregón (una persona sensata que manifiesta ser «*un hombre sensible para ser policía*») y finalmente corre a despedirse de Gilda e, incluso, termina pidiéndole que le deje acompañarla con el fin de emprender una nueva vida en América. Las palabras finales de Gilda, «*Johnny vámonos a casa*», resultan reveladoras del buen final de la historia al tiempo que comienzan a marcar la diferencia con la historia de un Fred Madison que, como él mismo dijo a Renee, soñó «*que no tenía casa*».

En efecto, la cosa es bien distinta en *Lost Highway*. No hay duda de que el Hombre Misterioso es el asesino de Dick Laurant. Pero, como el hombre Misterioso no es un personaje real sino un fantasma nacido de la psique de

<sup>59</sup> DOANE, 1991, p.117.

<sup>60</sup> Asimismo, en una ocasión Balin pregunta a Johnny si es él quien ha enseñado a nadar a Gilda, a lo que éste responde: «*Yo le enseñé todo lo que sabe. ¿Estás satisfecho, Balin?*».

Fred, la pregunta acerca de quién mata a Dick Laurant debe de hecho transformarse en aquella otra que inquiere sobre de qué muere Dick Laurant. La necesidad del tránsito hacia esta otra pregunta, así como su solución, son asimismo sugeridas por la escena misma del asesinato. Una vez que Fred ha herido a Laurant con el cuchillo, el Hombre Misterioso se le acerca y le da una pequeña pantalla portátil. Laurant mira la pantalla y lo que ve es a sí mismo, a Renee y a Andy contemplando una película pornográfica en la que dos chicas tienen relaciones homosexuales. Sin embargo, de pronto un personaje con un ojo de cristal entra en escena. Las chicas comienzan a asustarse, y una grita al ver que este nuevo personaje comienza a descomponerse salpicando sangre hasta que, finalmente, cae muerto. Laurant y Renee, no obstante, se rien de la escena. En ese momento la imagen en la pantalla cambia y se ve a Fred y al Hombre Misterioso tal y como están efectivamente situados frente a Mr. Eddy. El Hombre Misterioso pide a éste que le devuelva la pantalla y Mr. Eddy lo hace.



Figura 30. Secuencia siniestra en la pantalla que el Hombre Misterioso da a Mr. Eddy

Lo que Mr. Eddy ve es la emergencia de algo carente de forma, de algo insoportable, de la carne real destinada al envejecimiento y la corrupción. Y lo que parece seguirse de ello es que, en última instancia, Dick Laurant muere de emergencia de lo siniestro.

Lo *Unheimlich* (lo siniestro) tiene que ver con la emergencia de algo reprimido: no sólo con la emergencia de algo que hasta ahora ha permanecido reprimido y oculto, sino con la emergencia de algo que *debía permanecer* oculto.<sup>61</sup> Lo siniestro emerge cuando se nos manifiesta algo que se mantiene fuera de todo universo de referencia. Y ello sólo puede aparecer desde la perspectiva del sicótico: es decir, no desde la perspectiva de algo que ha quedado reprimido y retorna hablando mediante síntomas, sino desde la perspectiva de una situación en la que el inconsciente ha aflorado a la superficie. O mejor: puesto que el inconsciente sólo puede aparecer como correlato oculto de la consciencia, siendo ambos el producto de un acto de nominación (el acto de nominación que consolida la prohibición del incesto y con ello da nacimiento al sujeto), desde la perspectiva de una situación en la que *no hay* inconsciente. La indistinción entre algo superficial y algo oculto nace así del fracaso del sujeto en el acceso a lo simbólico, de la imposibilidad misma de constituirse como sujeto. La emergencia de lo siniestro tiene que ver con la ruptura de la narratividad, con la imposibilidad de tejer la realidad en un relato, en una trama donde la diacronía se instale y pueda entonces caber el sujeto. No sólo con el manejo del lenguaje (como ya comentábamos, el paranoico puede manejarlo perfectamente) sino con la construcción de un relato donde se quepa.<sup>62</sup>

La pornografía constituye, desde el punto de vista textual, el caso extremo de fragmentación de los relatos. En el cine pornográfico se trabaja fundamentalmente con primeros planos de los órganos genitales, alargando el acto sexual mediante la repetición artificialmente prolongada de momentos del coito y utilizando a menudo fragmentos ya grabados anteriormente.<sup>63</sup> De modo

---

<sup>61</sup> Para el asunto de la emergencia de lo siniestro, en general, ver GONZÁLEZ REQUENA, 1997.

<sup>62</sup> La imposición del Nombre-Del-Padre, en la que se instauran la ley y el deseo (de transgredirla), no puede entenderse exclusivamente desde el paradigma lingüístico. Debe incorporar algún tipo de contacto con lo real. Por así decirlo, debe haber goce tras la puerta que impide al niño acceder al lecho conyugal.

<sup>63</sup> Para esto, véase GUBERN, 1989.

que se provoca la emergencia de la obscenidad (el desmoronarse del imaginario) mediante el recurso de fragmentar los relatos, constituyendo así el lugar donde emerge la alianza de los que tradicionalmente han sido los tabúes de la burguesía: el sexo y el dinero, que, lejos de ser reconciliados (y así neutralizados) culturalmente, resultan por el contrario publicitados. No obstante, el cine pornográfico sólo puede ser una cifra (como ya dijimos, no es lo mismo un texto que un sujeto). Sin embargo, explicar el pasaje hacia la cosa en el goce, en el “¡goza!” que grita el superego-obsceno, no puede confundirse con un acceso a lo Real, sino con un desmoronamiento del imaginario en virtud del imperativo del super-ego. En efecto, si lo Real es lo que resiste absolutamente a la simbolización, es un absurdo pensar que su emergencia puede pecibirse. Lo siniestro no es más que el desmoronarse del imaginario. Si en efecto Dick Laurant es la ley simbólica, el reino del Nombre-del-Padre que ha sido abolido, esa desaparición queda ahora vinculada a otro fenómeno: la ley ha sido abolida menos por un acto voluntario de Fred que por el desajuste producido en el orden simbólico a causa de la obscenidad misma de su ejercicio. No otro es el resultado del ejercicio del poder sin autoridad.<sup>64</sup>

Que Dick Laurant muere de emergencia de lo siniestro en relación con la obscenidad es confirmado por lo que se sigue de una conversación telefónica que mantiene con Pete. Pete ha vuelto a casa tras una de sus correrías con Alice, y cuando llega le avisan de que alguien le está llamando por teléfono. Pete toma el teléfono para escuchar el saludo de Mr. Eddy, quien le propone pasarlo «*con un amigo*». Sorprendentemente, este «amigo» no es otro que el Hombre Misterioso, cuyas palabras amenazadoras a Pete ponen en duda esa amistad:

---

<sup>64</sup> De algún modo, todo esto ya está presente en *Citizen Kane*, donde el complejo de castración no llega a existir en la vida del joven Charles debido precisamente a que un orden social reducido al dinero imposibilita la intervención de una autoridad paterna real. Inexistencia cuyo corolario es un eclecticismo narcisista donde lo único importante de todo lo que logra poseer Kane (incluyendo a sus esposas e innumerables obras de arte) es el fetiche del trineo. No obstante, si bien es la intromisión del dinero lo que obstaculiza la adecuada inserción de Kane en lo simbólico, precisamente el carácter *oculto* de ese trineo hace de Ciudadano Kane la descripción moderna de un personaje moderno.

*En Oriente... en el Lejano Oriente... Cuando una persona es sentenciada a muerte... lo envían a un lugar del que no puede escapar... sin saber nunca cuándo un ejecutor se va a situar a su espalda y le va a meter una bala en la cabeza... Pueden ser días... semanas... o incluso años después de que la sentencia de muerte haya sido pronunciada... Esta incertidumbre añade un exquisito elemento de tortura a la situación, ¿no crees?. Ha sido un placer hablar contigo.*

La pregunta que se sigue de este parlamento es clara: ¿a quién va en realidad dirigida la amenaza del Hombre Misterioso?. Y sabemos por el desarrollo de la historia que, en primera instancia, el asesinado no va a ser otro que Mr.Eddy/Dick Laurant.



Figura 31. La conversación telefónica de Pete con Mr.Eddy y en Hombre Misterioso

Los hechos demostrarán en efecto que la amenaza va en realidad dirigida hacia Dick Laurent. De manera que lo que está entonces en juego es el paso de un modo de dominación a otro, la aparición de una nueva forma de autorrepresentación de las clases dominantes donde el viejo sujeto es en

cualquier caso la víctima. De ahí las palabras que Dick Laurent dirige al Hombre Misterioso justo antes de morir (una vez le ha devuelto la pantalla y ya sólo espera que éste lo ejecute disparándole): «*Usted y yo, señor, podríamos ser más hijos de puta que los peores hijos de puta*».

Fred/Pete ha rechazado desde el comienzo el modo de goce de Mr. Eddy, como muestra el que Pete no acepte la película porno que aquél le ofrece como regalo tras haber arreglado su coche. Como diría el propio Mr. Eddy, a Pete las porno «*no se la ponen dura*». La instancia de ley que representa Dick Laurant no enseña a Fred a establecer ningún tipo de juego con lo real, de modo que Fred queda condenado a una existencia imaginaria (y por tanto a participar constantemente del desmoronarse de su imaginario mismo), a no engancharse en ninguna forma de gestionar lo real. El final de *Lost Highway*, en el polo opuesto al de *Gilda*, consiste en la inversión moebiana por la que Fred corre a su casa para decir (decirse a sí mismo) que Dick Laurant está muerto e, inmediatamente, salir huyendo en su coche de la policía en su trayecto esquizoide hasta el corazón de la *Lost Highway*.



Figura 32. Secuencia final de *Lost Highway*.

En términos de Lacan, la inserción en lo social requiere la aceptación del Nombre-del-Padre. Éste es el encargado de regular la orientación del sujeto en el Orden Simbólico, la manera, como hemos visto, en que el sujeto organiza

su tiempo. Como decía Edmond Leach, el cambio puede producirse en el interior de un *continuum*, como ocurre cuando una cosas son sustituidas por otras en el interior de un mismo ritual. Pero si el cambio se produce de forma que altera ese ritual, entonces el presente se vuelve discontinuo con respecto al pasado.<sup>65</sup> Y esto es lo que ocurre en el ejercicio del poder sin autoridad, en la obscenidad del goce sin mediación simbólica. En su grado máximo, es ésta la situación que Richard Sennet describió como resultado de su presencia en las sesiones del foro de Davos. El «¿Quién, en la sociedad, me necesita?», la pregunta cuya respuesta es necesaria para la elaboración de una narrativa compartida de dificultad y, en definitiva, para la formación del carácter, es también una pregunta peligrosa para los dirigentes del capitalismo flexible:

*«Nosotros» es, también para ellos, un pronombre peligroso. Viven cómodamente en el desorden empresarial, pero temen la confrontación organizada. Por supuesto, temen el resurgir de los sindicatos, pero se vuelven marcada y personalmente incómodos, se revuelven en sus asientos o interrumpen el contacto visual, o se refugian tomando notas si se ven forzados a discutir con los que, en su jerga, «se quedan atrás». Saben que la gran mayoría de aquellos que avanzan con dificultades en el régimen flexible se quedan atrás y por supuesto, lo sienten. Pero la flexibilidad que celebran no da, si puede dar, guía alguna para el modo de llevar una vida corriente. (...)*

*Por lo tanto, mientras entraba y salía de las salas de conferencias, entre la maraña de limusinas y de policías en las montañosas calles del pueblo, me pareció que este régimen podría al menos perder su control sobre las imaginaciones y los sentimientos de los que están abajo. He aprendido del pasado duro y radical de mi familia; si se produce el cambio, se da sobre el terreno, entre personas que hablan por necesidad interior más que a través de levantamientos de masas. No sé cuáles son los programas políticos que surgen de esas necesidades internas, pero sí sé que un régimen que no proporciona a los seres humanos ninguna*

---

<sup>65</sup> LEACH, 1968.

*razón profunda para cuidarse entre sí no puede preservar por mucho tiempo su legitimidad.*<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> SENNET, 1998, pp.154-55.



## SECUENCIA V



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



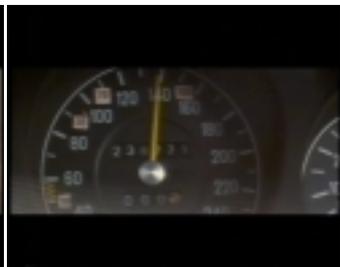
Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12



Fotograma 13



Fotograma 14



Fotograma 15



Fotograma 16



Fotograma 17



Fotograma 18



Fotograma 19



Fotograma 20



Fotograma 21



Fotograma 22



Fotograma 23



Fotograma 24

