
5. JACOB Y EL FANTASMA (O DE CÓMO CONTAR LA AUSENCIA DE UNA HISTORIA)

David Lynch se ha negado siempre a dar explicaciones acerca del sentido de *Lost Highway* (*Carretera Perdida*, 1996). Cuando se le pregunta por sus posibles conexiones con diversos temas o películas anteriores, Lynch suele simplemente responder que ha llegado el momento de callarse. Sin embargo, lo que sí ha dicho claramente es que su intención nunca fue la de confundir las expectativas del público con la película:

...no se trata de confundir, se trata de sentir el misterio. El misterio es algo bueno, la confusión no, y hay una gran diferencia entre las dos cosas. No me gusta hablar demasiado de las cosas porque, salvo que seas un poeta, cuando hablas de ello, algo grande termina siendo pequeño. Pero todas las pistas están ahí, para ser interpretadas correctamente, y no dejo de decir que, en muchísimos sentidos, es una historia muy lineal. Sólo hay unas pocas cosas una brizna al margen.¹

Pero aunque Lynch insista en que hay una forma de «leer» *Lost Highway* de manera lineal y con sentido, la historia es realmente difícil de contar, ya que parece estar concebida en su totalidad precisamente para negar la posibilidad de que su protagonista construya adecuadamente una biografía, para negar la posibilidad de elaborar precisamente una historia. La mejor manera de acercarse es acudir a la versión de la película que dio su protagonista femenina,

Patricia Arquette, una versión que el propio Lynch parece haber aceptado.² 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 arrebatarse 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 precisamente en aportar claves para comprender por qué está tan «hecho polvo».

Como adentrarse en esas claves resulta imposible si no se conoce someramente el guión, lo contaremos reproduciendo la ajustada paráfrasis realizada por Slavoj Žižek:

Una mañana, en una megalópolis anónima no muy distinta de Los Angeles, el saxofonista Fred Madison escucha en el interfono de su casa suburbana una frase misteriosa y sin sentido: «Dick Laurant is dead». Cuando se acerca a la entrada para ver quién lanzaba el mensaje, descubre en la escalera de la puerta un videocasette donde se ha filmado la casa desde fuera. La mañana siguiente, es enviado otro videocasette donde está filmado el interior de la casa, mostrando a Fred dormido junto a su esposa (de pelo negro), bella pero fría y retraída. Los Madisons llaman a la policía, que no encuentra explicación. De su conversación, aprendemos que Fred está celoso de su mujer, sospechando que tiene relaciones mientras él toca por la noche en el club de jazz. De su intento fallido de hacer el amor, aprendemos también que Fred es medio impotente, incapaz de satisfacer sexualmente a Renee. Renee lleva a Fred a una fiesta organizada por Andy, un personaje sombrío, y Fred es acosado por un «Hombre Misterioso», de palidez mortecina, que afirma haber conocido a Fred en su propia casa, y también que en ese preciso momento se encuentra en ella. De modo que aquí tenemos a un «Hombre Misterioso», no ET, llamando a casa —una escena

¹ David Lynch, en RODLEY, 1997, p. 360.

² De manera quizá irónica o quizá sincera, Lynch ha dicho en efecto de la versión de Arquette: «eso es, exactamente» (David Lynch, en RODLEY, 1997, p.366).

mucho más siniestra que la de Spielberg. El siguiente videocasette muestra a Fred con el cuerpo de Renee troceado y ensangrentado en su dormitorio. Acusado del asesinato de su mujer, Fred sufre extraños dolores de cabeza y, estando en prisión, se transforma en una persona completamente distinta, un joven mecánico llamado Pete Dayton.

En tanto que obviamente Pete no es la persona que cometió el asesinato, las autoridades lo liberan y lo devuelven con sus padres. Pete retoma su vida, encontrando a su novia y trabajando en un garaje, donde su cliente privilegiado es Mr. Eddy, también conocido como Dick Laurant, un sombrío gangster que exhibe una exuberante energía vital. Alice, la chica de Laurant, una reencarnación rubia de Renee, seduce a Pete y comienza un apasionado romance con él. Alice propone a Pete robar a Andy, socio de Mr. Eddy y también el hombre que introdujo a Alice en la prostitución y la interpretación en películas pornográficas. La casa de Andy resulta ser uno de los lugares lyncheanos de placer malvado (como la Habitación Roja en «Twin Peaks»): en su habitación principal, un vídeo proyecta continuamente a Alice copulando, sodomizada por un afro-americano y disfrutando de ello dolorosamente. Durante el robo, Andy es asesinado y transformado en uno de los cuerpos grotescamente inmovilizados propios de Lynch. Tras ello, Pete y Alice marchan en coche a un motel desierto, donde primero hacen el amor para que más tarde, después de haber susurrado al oído de Pete la frase «nunca me tendrás», Alice desaparezca en la oscuridad de una casa de madera que arde en llamas. Mr. Eddy (que había sido previamente visto haciendo el amor con Alice en la habitación de un hotel) aparece en escena, entra en lucha con Pete (que ahora ha vuelto a transformarse en Fred) y es ejecutado por el Hombre Misterioso, que también aparece en el desierto. Fred retorna entonces a la ciudad, dejando el mensaje «Dick Laurant is dead» en el interfono de su propia casa, y conduce de nuevo hacia el desierto, con la policía persiguiéndolo.³

No es difícil caer en la cuenta de que la historia de Fred Madison es realmente extravagante y dificulta hasta el extremo el intento de averiguar las cuestiones claves de la película: el porqué de que Fred esté tan «hecho polvo», el porqué de que asesinara a Renee, qué es lo que tiene que ver la muerte de Dick Laurant con todo esto, de dónde provienen esas cintas de vídeo o quién

³ ŽIŽEK, 2000, pp. 13-14. (Traducción nuestra).

es aquel inquietante Hombre Misterioso. Sin embargo, el propio David Lynch proporciona una vía para introducirse en el asunto. Refiriéndose al proceso de elaboración de una película, Lynch afirmó en cierta ocasión 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 casi terminado, de pronto surja una idea que aporte nuevos detalles y que sea, en definitiva, la que de coherencia al conjunto. Pues bien, este es para él el caso de *Last Highway*. Y esa idea que proporciona la coherencia es la cámara de vídeo portada por el Hombre Misterioso casi al final de la película. En sus propias palabras, este «*es un momento crítico que explica muchas cosas*»⁴.

Pero la escena a que se refiere Lynch nos trae a la memoria otra historia; una historia muy antigua y fascinante (fascinó a Delacroix, a Baudelaire, a Jacob Epstein, a Alfonso Reyes, a tantos otros). Cuenta el *Génesis* que, después de haber luchado con *alguien* durante toda la noche, Jacob *exigió* de su adversario una bendición. Sólo que, antes de dársela, este *alguien* decidió cambiar el nombre a Jacob, que en adelante se llamaría Israel. Cuando a continuación Jacob se interesara por la identidad del misterioso desconocido, la respuesta obtenida iba a ser, sencillamente: «*¿Para qué me preguntas por mi nombre?*». Y es que ese *alguien* que acometió a Jacob por sorpresa durante la noche y que lo rebautizó para concederle el nuevo lugar simbólico de patriarca del pueblo elegido no era otro que el Dios de los judíos, aquel que es omnipresente y que no tiene por nombre sino el «*Yo soy el que soy*» que revelara a Moisés; aquel que, ubicado en una lejanía absoluta, nos mira desde todas partes y, sin embargo, no puede ser al mismo tiempo mirado. Esta fue en efecto la hazaña de Jacob: la de resistir la prueba de ver lo invisible, de ver lo que no es sino el fundamento mismo de la cultura, y precisamente de una cultura que aún no se define a sí misma como antropocéntrica.

Así, por tanto, Jacob. Y de otro lado, hacia el final de *Last Highway*, Fred Madison (Bill Pullman). También Fred se enfrenta a un cara a cara radical donde algo relativo al nombre propio se juega. Avanzando hacia él con una

⁴ «*C'est un moment critique qui explique beaucoup de choses*». David Lynch, en: KROHN, 1997, p.27.

cámara encendida al hombro, un Hombre Misterioso de aspecto vampírico (por cuyo nombre Fred había preguntado en un encuentro anterior, no obteniendo por respuesta más que una carcajada) avanza hacia él preguntando inquisitorialmente —mientras Fred retrocede y tiembla: «¿cuál es tu nombre? ¿cómo coño te llamas tú?».



Figura 0. El Hombre Misterioso toma la cámara, avanza hacia Fred y le pregunta por su Nombre

La escena es en parte similar y en parte opuesta. Similar, porque ambos, Jacob y Fred, son acometidos por alguien que se niega a dar su nombre y que parece especialmente interesado justamente en el acto de la nominación, en el acto mismo del acceso a lo simbólico y el orden cultural. Opuesta, porque mientras que como resultado de la primera Jacob recibe un nombre de la instancia suprema que le otorga un lugar en el proyecto divino, entretanto el desesperado Fred sólo es preguntado agresivamente por el suyo, el cual es incapaz de encontrar ante la carcajada del inquisidor. Pues lo cierto es que ni el Dios de los judíos ni el Hombre Misterioso de *Lost Highway* quedan dentro de la oscilación benjaminiana entre la lejanía y la cercanía —entre el valor cultural y el valor exhibitivo— en que se constituye el aura de una obra de arte, a partir de la cual se constituye a su vez el sujeto de la experiencia estética. Si el objeto artístico es justamente el lugar de una mirada recíproca, que miramos y nos mira (como decía Benjamin, el objeto aurático «alza la vista», nos devuelve la mirada), aquel Dios dador de nombres es invisible por ser el fundamento mismo de la lejanía, mientras que este Hombre Misterioso cargado de su cámara nos resulta igualmente desconocido por ser precisamente la personificación de una cercanía, la de los productos culturales que se nos vienen encima en la era de la reproductibilidad técnica desahogada, la del primer

plano de la videocultura postmoderna.

Encontrar el nombre es insertarse en una escritura, socializarse. El asunto del nombre no se juega en el plano de lo real, porque en este plano poco importa el nombre que se tenga (da lo mismo, como de hecho ocurre en *Lost Highway*, llamarse Pete Dayton o llamarse Fred Madison). El único nombre que cuenta es el nombre simbólico. Como ocurre con el Don José de Saramago, quien, aunque conoce su nombre real (de hecho, es el único nombre propio que aparece en el conjunto de *Todos los Nombres*), emprende sin embargo una aventura para conocer su nombre simbólico, porque es solamente a partir del nombre simbólico como se construye el deseo. O como ocurre con los policías de *La Carta robada*, que no consiguen encontrar la carta porque buscan en el plano real (donde la idea de escondite ni siquiera tiene sostén) y no en el plano simbólico, que es donde se está jugando todo: una carta es puro símbolo; todos los personajes del cuento de Poe se definen precisamente a partir de su posición con respecto a ella. Del mismo modo, y aun cuando también sepa quién es el asesino, tampoco la policía puede ver nada en *Lost Highway*.

Y sin embargo, la ceguera de la policía no es lo peor. Lo más sorprendente es que tampoco el propio asesino parece haberse dado cuenta de nada. Quizá por eso el principio y el final de *Lost Highway* son similares, el delirante viaje del asesino por una autopista «perdida»: «*I'm deranged, cruise me cruise me baby*» («*Estoy perdido, guíame, guíame, pequeña*»), una suerte de canción del fugitivo. El fugitivo, como escribe Cacciari, era exactamente lo contrario del peregrino, de aquel que era guiado por el Ángel iniciador-hermeneuta⁵. El fugitivo era *lo otro* de Tobías. «*And the rain sets in. It's the angel-man. I'm deranged*». Porque quizá ese Hombre Misterioso no viene a decir sino que es precisamente «*el tiempo de Tobías*» lo que parece haberse acabado.

⁵ CACCIARI, 1986, p.36.