
6. DEL SIMULACRO A LA FRAGMENTACIÓN PSÍQUICA: LA ESTRUCTURA TEMPORAL DE *LOST HIGHWAY*

I

CARTOGRAFIANDO LA SIMULTANEIDAD: *DE ERASERHEAD A LOST HIGHWAY*

El espectáculo es capital acumulado que se transforma en imagen. Sin embargo, utilizar el término «espectáculo», que supone reconocer una forma suprema de reificación en la que es el mercado mismo lo que se convierte en mercancía, no debe implicar la asimilación de una situación estructural —en cuyo «interior» los agentes se mueven, y por supuesto que no necesariamente en la misma dirección— con una hipostatización del espectáculo como barrera infranqueable a toda narrativa, a todo acto socialmente simbólico. Afirmar sin más que el espectáculo es el grado máximo de abolición del valor de uso (el cual siempre dependerá de una coyuntura singular y por tanto nunca será del todo mensurable) en la circulación del valor de cambio, y de este modo el complemento perfecto del dinero, constituye sin duda un ejercicio de confusión entre diferentes niveles de análisis. Pero Guy Debord estiró esa confusión hasta alcanzar un grado extremo de pesimismo. En efecto, para Debord el espectáculo realiza algo más allá de la equivalencia monetaria entre valores de uso en principio incomparables. De lo que se trata en el espectáculo

es de la sumisión de *todo* valor de uso al intercambio: «*el espectáculo es un dinero sólo para mirar, pues en él la totalidad del uso ya se ha convertido en la totalidad de la representación abstracta*»¹. Es así como Debord no reconoce que se puedan dar interpretaciones diversas de objetos o textos igualmente «espectaculares», al tiempo que —y en la misma tacada— ubica al ojo como el centro mismo de una ideología perversa: aquello que sólo existe para ser mirado es exactamente lo opuesto al valor de uso.

Desde este punto hasta afirmar que la forma superior de esa perversión se da en la estrategia de circulación de imágenes en tiempo real sólo hay un paso: la abolición imaginaria de las diferencias geográficas puede traducirse como la abolición del tiempo de acumulación (en definitiva: de trabajo) que precede al espectáculo. En pocas palabras, y nivelando un sinfín de matices: la abolición de la *historia*, la cual, en su grado cero, incluso antes de ser narrativizada, puede ser captada en primera instancia como aquello que hiere y aborta el deseo, como la precondition de toda *praxis* individual y colectiva².

Pero tomada así de literalmente, la posición de Debord no parece desde luego ir más allá del tipo de análisis tradicional en el formalismo. Es decir, no parece ir más allá de la concepción de la percepción como algo abstracto y, con ella, del tácito asentimiento a la posibilidad de una experiencia fundada enteramente en el ojo. Por el contrario, es mucho más productivo partir, como ha hecho Jonathan Crary, de que «*el espectáculo no es una óptica del poder sino una arquitectura*»³. Para Crary, quien sostiene que la construcción de la atención espectacular (y de la mirada «estética») es indisoluble de la construcción de la subjetividad moderna y la constelación de coerciones y realidades de mercado que ésta conlleva, «*el espectáculo no concierne principalmente con el hecho de mirar imágenes, sino con la construcción de las condiciones que individualizan, inmovilizan y*

¹ DEBORD, 1967, p. 59

² «*Concebida en este sentido, la Historia es lo que hiere, es lo que rechaza el deseo e impone límites inexorables a la praxis tanto individual como colectiva, que sus "astucias" convierten en desoladoras e irónicas versiones de su intención declarada. Pero esta Historia sólo puede aprehenderse a través de sus efectos, y nunca directamente como fuerza alguna cosificada. Este es en efecto el sentido último en el que la Historia en cuanto cimiento y horizonte intrascendible no necesita ninguna justificación teórica particular: podemos estar seguros de que sus necesidades enajenantes no nos olvidarán, por mucho que prefiramos no hacerles caso*». (JAMESON, 1989, p. 82).

³ «*Spectacle is not an optics but an architecture*». (CRARY, 1999, pp. 74-75).

*separan sujetos, incluso en un mundo donde la movilidad y la circulación son ubicuas*⁴. De modo que la cuestión se desplaza desde problemas puramente perceptivos hacia el análisis de esa construcción, necesariamente enraizada en precondiciones históricas concretas.

En efecto, poco se avanza denunciando la maldad intrínseca del tiempo real a la manera en que lo han hecho Virilio o Baudrillard —en este sentido con Debord pero al mismo tiempo más allá de él—, que de este modo toman una abstracción formal como medida única de la realidad experiencial⁵. El que todas las geografías estén disponibles en la pantalla, al igual que todas las comidas lo están en nuestros restaurantes, no significa que en el plano político-económico no se tomen estratégicamente en cuenta las más sutiles diferencias espaciales. Tal es, de hecho, la paradoja general de la experiencia espacio-temporal postmoderna: *«cuanto menos importantes son las barreras espaciales, mayor es la sensibilidad del capital para las variaciones de lugar dentro del espacio, y mayor es el incentivo que los lugares encuentran para diferenciarse y resultar atractivos al capital»*⁶. Por

⁴ *«Spectacle is not primarily concerned with a looking at images but rather with the construction of conditions that individuate, immobilize, and separate subjects, even within a world in which mobility and circulation are ubiquitous»*, (CRARY, 1999, p. 74). Crary piensa incluso que puede leerse a Debord en conexión con el Foucault de *Vigilar y castigar* y su análisis de la construcción de sujetos dóciles mediante la reducción del cuerpo a fuerza política. En una línea parecida, Hal Foster ha unificado el proceso de la dialéctica de la distancia desde su ambigüedad política en Benjamin hasta la experiencia actual de conexión/desconexión (que puede más o menos entenderse como la coexistencia de una estrecha conexión imaginaria con una patente desconexión política del espectador) en torno a la unificación electrónica del planeta. Debord, MacLuhan y Donna Haraway resultan de este modo incardinados en el seno de un proceso que, a la postre, vendría a coincidir con el diagnóstico de Jameson acerca de la postmodernidad como un salto cuántico que en última instancia no supone otra cosa que la culminación de la modernidad (FOSTER, 1996, pp. 218ss).

⁵ Al fin y al cabo, el hegelianismo/lukácsianismo de Debord (quien edificó la noción misma de espectáculo sobre la base de la categoría de alienación y su correlato utópico de una realidad efectiva no «espectacular» y habitada por sujetos «desalienados») impedía que éste se enredara en una hipertrofia formal al modo en que lo han hecho Baudrillard y Virilio. La posición de estos últimos constituye un desarrollo cancerígeno (cuyo momento de verdad consiste en que esa metástasis termina por minarla) de la parte más olvidable de la herencia estructuralista: la primacía de la forma sobre la realidad efectiva. En este sentido, la circulación de imágenes mediáticas puede, desde su origen histórico mismo, considerarse como la precondición del acercamiento a la imagen desde el punto de vista del lenguaje, acercamiento que requiere del olvido de la particularidad que la obra de arte ha tenido siempre con respecto al lenguaje: su *unicidad*.

⁶ *«We thus approach the central paradox: the less important the spatial barriers, the greater the sensitivity of capital to the variations of place within space, and the greater the incentive for places to*

consiguiente, lo que aquella disponibilidad tiene que decirnos no podrá versar directamente acerca de la historia y su *empeiria*, sino solamente a través de su acción sobre el material base con que se construye nuestra subjetividad. Es aquí y sólo aquí donde la lógica del tiempo real se manifiesta en toda su envergadura, de la cual depende precisamente la paradoja de la subjetividad postmoderna: si bien los significados transmitidos a través de las redes comerciales se configuran como extremadamente personalizados⁷ —y por tanto cumplen la función de satisfacer demandas narcisistas en un entorno configurado por subjetividades cada vez más cerradas, monádicas— la hipertrofia de estímulos en nuestra lógica cultural (hipertrofia que se da en un grado tal que deja en apenas un fósil prehistórico a los viejos análisis de Simmel sobre la «intensificación de la vida nerviosa» en la metrópoli) obstaculiza la construcción adecuada de una biografía, mandando a paseo la vieja retórica sobre lo perverso de la subjetividad. Arremeter contra ésta se convierte en algo finalmente no muy distinto a proponerse disparar sobre un ejército de cadáveres, de tal modo que es la propia facticidad histórica lo que se convierte en causa efectiva de que la vieja categoría de la alienación se vea dañada en su base misma (la constituida por la esencia última de un sujeto «desalienado» donde Heidegger y Lukács podían hasta cierto punto encontrarse) y desplazada por lo que Jameson ha llamado «fragmentación psíquica»⁸.

Precisamente la obra de David Lynch ha querido hacerse cargo de la primera de las lecciones que pueden extraerse de la lógica del tiempo real. *Id est* que no hay lugar seguro, que los conflictos más sofisticados (abstractos,

be differentiated in ways attractive to capital. (HARVEY, 1990, pp. 295-296. Traducción nuestra.)

⁷ Basta recordar el divertido ejemplo de Rubert de Ventós: «*El último día en Nueva York había ido a la tienda "Sam Goodies" para comprar discos de Ruth Ettig y Ethel Morgan, dos cantantes de los cuarenta que son el primer recuerdo musical de mi infancia —una melodía que llegaba a mi ventana desde la Rosaleda, a través de una Diagonal silenciosa y húmeda. Le pregunté al vendedor en qué hilera podía encontrar estos discos —¿en "Melodías de Broadway", en "Vocalistas famosas"? "No, no; busque mejor en la sección 'Nostalgia'.*» También la taxonomía comercial se había hecho psicológica. También para adivinar dónde estaba un producto tenía que pensar ante todo en la presumible intención con que lo busco». (RUBERT DE VENTÓS, 1980, p.15). La «nostalgia» es universal; la diagonal silenciosa y húmeda, no. Piensen, en suma, en la de trabajo que una tienda como «*Sam Goodies*» hubiese ahorrado a Proust.

⁸ JAMESON, 1991, p. 90. Desde este horizonte, la posición antihumanista de Althusser, su idea de una historia sin *telos* ni sujeto, se desvela no sólo como categoría

modernos) pueden instalarse en cualquier parte, siendo precisamente en esta ubicuidad, que configura el límite antropológico del imperativo moderno de conquista (y que no puede por tanto sino ser necesariamente ecléctica) donde radica su condición de postmodernos. En efecto, si la metáfora de la aldea global tiene algo de real, Lynch lo ha captado. Bajo el aspecto idílico de los pequeños pueblos de *Lumberton* o de *Twin Peaks* se esconde un sofisticado soporte inconsciente que escapa a toda representación positiva —incluyendo en ello al análisis conspirativo, cuyas interminables redes no afectan en *Twin Peaks* ni a la naturaleza del asesinato de Laura por parte de su padre ni al peculiar modo de investigar del agente especial Cooper⁹— y que configura el

crítica con su mayor o menor grado de validez por derecho propio, sino también como *síntoma* de una transformación epocal a gran escala.

⁹ Y desde luego que Cooper es un agente verdaderamente «especial». Cooper no sólo habla constantemente con su grabadora —Diana— en una especie de psicoanálisis interminable, sino que investiga por medios opuestos a los tradicionales, que se basaban en la prueba visual. Cooper escucha en sueños a extraños interlocutores que le ofrecen pistas, y es la propia Laura Palmer quien, también en sueños, le dice *al oído* que el asesino fue su padre. Sensibilidad confirmada por la de la mujer del leño, que lleva a éste en brazos como si fuera un hijo, y a quien el leño, recíprocamente, le habla (y le cuenta secretos que están más allá de la capacidad policial). También en *Lost Highway* Fred/Pete posee el privilegio del oído: Fred es saxofonista, y Pete tiene «*los mejores oídos de la ciudad*». Por el contrario —y al igual que la lechuza de *Twin Peaks* metafóricamente la visión y el saber basado en la visión—, la policía reconoce en casa de Fred «no tener oído», y Mr. Eddy/Dick Laurant no es sino un *voyeur* devoto de la pornografía, con la que de paso parece estar haciendo negocio. Es entonces lógico que a Fred no le gusten las cámaras. (Para este análisis, véase NOCHIMSON, 1997). Por lo que respecta a la trama conspirativa, es sencillamente imposible seguir la red de posibles conspiraciones que en el pequeño pueblo de *Twin Peaks* pueden estar relacionadas con la muerte de Laura Palmer. Y ello en un entramado que va desde las más simples conspiraciones de traficantes de droga de poca monta (Bob y Leo Johnson) a los sucios negocios de prostitución en que el rico del pueblo, Ben Horn, está envuelto, e incluso hasta una investigación relacionada con el bosque en la que está envuelto el mayor Briggs, quien trabaja para la NASA, y que trasciende incluso los problemas de seguridad nacional: «*si el mayor no reaparece, podríamos incluso volver a la guerra fría*», dice el agente que la NASA ha enviado en su búsqueda. La investigación policial está sin duda en el inicio de las pesquisas, pero no constituye el verdadero método. Como dice Cooper a los enviados del FBI que van a juzgarlo por sus errores de procedimiento: «*conozco las reglas del juego*». Sólo que el juego de Cooper siempre ha diferido de los tradicionales métodos policiales y ha incluido las reglas del juego del inconsciente, las de una extraña partida de ajedrez donde se enfrenta a su propio doble o las de la vieja mitología de los indígenas del lugar. Suponemos que es la alianza ente la precisión policial de Cooper y su conocimiento de las «reglas del juego» lo que le hace acreedor de las palabras del Sheriff Harry S. Truman, para quien Cooper es «el mejor defensor de la ley» que ha conocido. Por otra parte, el hecho de la introducción de un imaginario centralizado se muestra en la teleserie *Invitation to Love*, que los

tejido primario de los sueños de sus habitantes. La peculiaridad de *Lost Highway*, que se percibe especialmente si se observa a contraluz sobre el fondo de la anterior obra mayor de Lynch, *Blue Velvet* (*Terciopelo azul*, 1986), radica en que ahora se trata no tanto de enfrentarse con el cumplimiento de la modernidad por encima de una realidad aparental trasnochada y desnaturalizada como de enfrentarse con su núcleo mismo, con el modelo ideal (y resulta tan divertido como fraudulento utilizar aquí el término «ideal») de sujeto postmoderno. Si, como vio Norman Denzin, en *Blue Velvet* la postmodernidad se deja notar en la mezcla de lo «*impresentable*» (los fragmentos de cuerpo, el sadismo, la enfermedad) con la calma de una pequeña ciudad a lo Frank Capra, aún nos hallamos sin embargo ante una realidad en la que se siguen distinguiendo dos aspectos claramente diferenciados, el fondo siniestro del pacífico imaginario que habitamos. La oposición entre la realidad cruel de los insectos del comienzo de *Blue Velvet* y el amable jilguero que lleva en el pico

a un insecto recién cazado al final de la película —al igual que la oposición entre el jilguero y el incesante trabajo de la maquinaria pesada al comienzo de cada capítulo de *Twin Peaks*— define bien esa doble realidad. Por el contrario, la tematización de la desaparición de la



Figura 2. Insectos, maquinaria y pájaros en *Blue Velvet* (arriba) y *Twin Peaks* (abajo)

norma en *Lost Highway*, el intento de puesta en escena de la forclusión del nombre del padre y la espacialización del pensamiento, tiene como consecuencia la abolición de ese desdoblarse de la realidad. Este es

personajes de *Twin Peaks* siguen y cuyo desarrollo coincide a menudo con el de sus propias vidas.

exactamente el asunto: la unión de contrarios; lo que Žižek llama «*el enigma de la postmodernidad*»¹⁰.

Tal cercanía obsesiva es la que ha propiciado que se relacione *Lost Highway* con el primer Lynch, el Lynch de *Eraserhead* (*Cabeza borradora*, 1976). Pero en *Lost Highway* han quedado asimismo incorporados los avances de toda su producción posterior. Si, por una parte, la brillantez de una vida de diseño postmoderno no parece mejorar mucho el horror de las vacaciones de Henry en *Eraserhead* (y, por cierto que, si esto son las vacaciones, ¿alguien puede imaginarse cómo serían los días laborables de Henry?), la diferencia se percibe claramente en la medida en que no se trata ahora de la oscuridad de una vivienda familiar pequeñoburguesa ubicada en un suburbio fabril, sino de esa otra propia de una casa de *design* sita en un suburbio residencial moderadamente lujoso y habitada por una pareja absolutamente *a la mode*. Lo que ha pasado entre *Eraserhead* y *Lost Highway* —que equivale a lo que ha pasado a lo largo de la serie que va de *Blue Velvet* a *Twin Peaks*— no es otra cosa que el cumplimiento del proceso de modernización de la vida cotidiana, esto es: la consolidación de la postmodernidad.

En efecto, *Lost Highway* parece situarse justo al final de ese proceso. La trama, si es que puede hablarse de trama en esta película, no se desarrolla en ningún lugar idílico susceptible de ser protegido (los famosos 51.201 habitantes de *Twin Peaks* no estaban al fin y al cabo tan lejos del ideal de la República platónica, y ciertamente el *Sheriff* Harry Truman se las había compuesto bien sin el concurso de los federales hasta que tuvo lugar el extraño asesinato de Laura), sino en el corazón de la aséptica vida de un suburbio residencial del cual se ha borrado toda huella de conflicto social o político, de manera que sólo han quedado abiertos los conflictos internos (que, desde luego, sólo son internos en apariencia) a la vida matrimonial. Paródicamente, Lynch ha ubicado ese suburbio cerca de la «Fábrica de Sueños» hollywoodiense, apuntando así desde el comienzo la que será la principal característica de *Lost Highway*: la excesiva cercanía de las contrafiguras, la tangencia de lo imaginario y lo real; o, más exactamente, la fragilidad de un imaginario que se manifiesta como siempre a punto de desmoronarse. Este *tour de force* hacia la tangencia radical o

¹⁰ ŽIŽEK, 2000, p. 3.

asintótica¹¹ se percibe por doquier en la película. Si los conflictos de *Blue Velvet* o *Twin Peaks* ratificaban la sensación de que las diferencias espaciales habían desaparecido y de que un imaginario propiamente postmoderno se nos había instalado como vecino, la abolición del espacio en *Lost Highway* es tanto más directa por cuanto hemos sido nosotros mismos quienes hemos invitado a un fantasma a nuestra casa. Por otra parte, si en *Blue Velvet* o *Twin Peaks* esos mismos conflictos escapaban a la capacidad resolutive de los viejos métodos de investigación policial, en *Lost Highway* la insuficiencia de estos últimos se multiplica: Fred nunca es capturado definitivamente y, aunque pasa unos días en la cárcel, la transformación en Pete propicia su liberación al hilo de un significativo comentario: «*parece cosa de espíritus*». Desde luego que el asunto no es exactamente «*cosa de espíritus*», pero sólo así puede aparecer en boca de la policía desde el momento en que ésta no representa otra cosa que el trasnochado intento de afirmar un referente que, sin embargo, parece escabullírsenos¹². Sin duda que este era ya el sentido de la frase final de Sandy en *Blue Velvet*: «*es un mundo extraño*». Pero, de nuevo, hay que insistir en la diferencia marcada por *Lost Highway* en este punto: nadie en la película está en condiciones de elaborar un discurso con sentido y, por tanto, de poder decir (objetivar—y de este modo subjetivarse) que el mundo *es* efectivamente extraño.

David Lynch ha puesto en las colinas de Hollywood la casa de los Madison¹³. Una casa de *design*, es decir, carente de elementos auráticos donde encontrar la huella de un cuerpo y depositar la memoria. Los restos de la utopía racional convertidos en el lugar del naufragio de la psique: las ruinas del movimiento moderno, o, por ser más precisos, el movimiento moderno al que se le ha robado el suelo histórico que se objetivaba en la ciudad. Si algún lugar

¹¹ Una asíntota es una recta tangente a una curva en un punto del infinito. Lacan utiliza esta expresión para referirse a la posibilidad/imposibilidad de acceso a lo real, al que sólo cabe una aproximación «asintótica». Entendida desde la noción althusseriana de causa ausente, la historia misma sólo puede ser percibida de forma asíntótica.

¹² Como de hecho sugieren las palabras de la policía acerca de que la transformación de Fred en Pete hace que éste se sitúe «*fuera del sistema*», la mecánica de la noticia silencia el inconsciente.

¹³ De hecho, la casa que Lynch escogió para ubicar la vivienda de los Madison era uno de sus propios tres estudios de grabación. Para este detalle, véase el sitio web de Mike Hartmann: <http://www.geocities.com/Hollywood/2093/1hlocate2.html>.

simboliza la «*especialización del pensamiento*», o, mejor aún, si la espacialización es realmente la metáfora de una situación objetiva, este es sin duda su punto de emergencia. Los Ángeles es una ciudad cuya percepción de sí misma se realiza a través de la pantalla¹⁴; la ciudad donde Eco y Baudrillard encontraron la realización perfecta de un simulacro de ciudad. En efecto, para Baudrillard Los Ángeles es el lugar donde la utopía moderna parece haberse realizado finalmente, lo que en su lenguaje no significa otra cosa que la confluencia, como en un delta siniestro, de esa utopía con el desierto. La expresión máxima de tal confluencia es precisamente la constituida por las redes de autopistas (cuya disposición permite con justicia llamarlas *perdidas* —*Lost Highways*): vías rápidas que no entienden de otra cosa que no sea el movimiento por el movimiento, que invitan a no ser abandonadas nunca. De modo que, si «*el desierto materializa la ausencia de deseo*», si el desierto es el lugar de la desterritorialización absoluta, el lugar donde ya no queda espacio para la seducción sino sólo para la fascinación, la circulación por las autopistas de Los Ángeles es su perfecta contrapartida humana, «*una circulación insensata y también carente de deseo*». Baudrillard añade: «*Final de la estética*»¹⁵. Nos hallamos entonces en el lugar donde ya no queda imaginario premoderno por colonizar y, por tanto, en el *no-lugar* inequívoco del *Crimen Perfecto*. Con un matiz: el *Crimen Perfecto* no existe, y ni siquiera Baudrillard se atreve a afirmar lo contrario: «*Desgraciadamente, el crimen jamás es perfecto*»¹⁶. Y sin embargo, no conviene que abandonemos esta retórica. De hecho, el tema es caro a Lynch, y puede considerarse *Twin Peaks* como una reflexión sobre el asunto. Sólo que en *Lost Highway* esa reflexión es, por una parte, más radical, al tiempo que incluye, por otra, una exposición del lugar que en la materialización del crimen ocupa la cámara —la cual, huelga decirlo, es la reina de la teoría de los simulacros, de la retórica del asesinato de la realidad.

¹⁴ «*Compared to other great cities, Los Angeles may be planned or designed in a very fragmentary sense (primarily at the level of its infrastructure), but it is infinitely envisioned*» (DAVIS, 1990, p.23). De modo que esa percepción a través de la pantalla es inversamente proporcional a lo que Kevin Lynch llamó la *imaginabilidad* del medio ambiente, que debía recorrer un trayecto que partiera de los sentidos de contacto para alcanzar los sentidos de distancia y, finalmente, la comunicación simbólica. (LYNCH, 1960, p.23)

¹⁵ BAUDRILLARD, 1986, pp. 164-65.

¹⁶ BAUDRILLARD, 1995, p. 9.

De modo que puede en primera instancia entenderse *Lost Highway* como una tematización del *Crimen Perfecto*. Así lo ha entrevistado Brian Jarvis en lo que se nos aparece como una de las críticas más duras que se han realizado al tono místico y moralista de Lynch¹⁷. Para Jarvis, ese tono es directamente ideología en el peor de los sentidos:

El anti-feminismo de Lynch, su anti-ecologismo (reducido a la cómica campaña «Salvar la Comadreja» en Twin Peaks), su evasión con respecto a la crisis urbana, a la crisis racial, a la lucha de clases y a las condiciones de trabajo, junto a su representación esencialmente religiosa del crimen como pecado, son todos ellos índices de la consonancia, más allá de la brillante estilística postmoderna, entre su obra y la ideología dominante en la era Reagan-Bush¹⁸.

¹⁷ La crítica de Lynch ha tendido a oscilar entre la aclamación de su tono *new age* y una denostación de ese tono en la que suele incluirse el reproche por su «americanismo» y su, por así decirlo, «baudillardismo». La interpretación *new age* reclama que Lynch sugiere una realidad última de tono jungiano donde lo que está en juego es la lucha de fuerzas entre el bien y el mal, una suerte de energía que atravesaría todos los caracteres y permanecería en lucha infinita: Bob, el espíritu del mal, frente a la casi insuperable bondad del agente Cooper en *Twin Peaks*, la violencia del ojo de la lechuza frente al imperio del tacto en el caso de la mujer del leño (NOCHIMSON, 1997, pp.73-98). Incluso se ha llegado a hablar de una suerte de «proyecto Lynch» fundado en la construcción de una realidad post-patriarcal (la expresión proviene de Anne Jerslev — cit. en HERZOGENRATH, 1999, p.18). La crítica alejada de este tono *new age* ha sido en cambio más dura. En su revisión de la historia del cine negro, James Naremore afirma que *Lost Highway* es un intento de asumir todos los tópicos de aquél. Todo en la película es arquetípicamente *noir*: la autopista y el hotel perdidos, una casa elevada sobre pilotes que explota (aunque, y significativamente, en realidad implosiona), un músico de Jazz alienado que podría ser un asesino, un rebelde sin causa, un gángster pornógrafo y sádico, una mujer descuartizada, y dos *femmes fatales*, una rubia y otra morena. Es más: para Naremore *Lost Highway* alcanza la meta última del cine negro, que consiste en hacer desaparecer todo asidero psicológico, y trata de manera impresionante las ansiedades primarias; y sin embargo, «parece no poseer rabia destructiva, ni política específica, ni otro propósito que la regresión». *Lost Highway* no es más que «otra película sobre películas» (NAREMORE, 1998, p. 275.). El coqueteo con lo mediático y la espectacularización de la vida cotidiana han sido otro de los flancos débiles de Lynch. Ésa es sobre todo la razón por la que Perry Anderson ubica a Lynch, oponiéndolo con ello a Sokurov, en lo que Anderson llama la corriente reactiva postmoderna —la *átra-modernidad*— que se acerca a la realidad espectacular, teniendo en cuenta que, para Anderson, es precisamente la cercanía con respecto a ella, o su rechazo, lo que marca la línea que separa los momentos proyectivos de los reactivos en la elaboración postmoderna de formas (ANDERSON, 1998, pp. 100-103).

¹⁸ «*Lynch's anti-feminism, anti-environmentalism (reduced to a comical 'Save the Pine Weasel' campaign in Twin Peaks), his evasion of urban crisis, racial crisis, class hostility and the conditions of labour, alongside his essentially religious representation of crime as sin, are all indices of the*

Finalmente, el fundamento último de la obra de Lynch no vendría a ser otra cosa que un trasunto cinematográfico de la hiperrealidad sin referente baudrillardiana:

La mejor manera de describir a Lynch es tratarlo como un cineasta fin de siècle que, como el profeta milenarista Baudrillard, produce imágenes del espacio imbuidas de un gozoso nihilismo apocalíptico, imágenes que testifican en última instancia el triunfo del estilo sobre la sustancia¹⁹.

De hecho, quizá sea la de Jarvis la mejor manera de enfrentarse a *Last Highway*. Y no sólo porque Lynch se haya realmente propuesto reflexionar sobre la lógica del simulacro, sino especialmente porque a partir de ella se hace más sencillo ubicarse en el lugar opuesto. En efecto, creemos que la historia que cuenta Lynch es justamente la contraria: la de la imposibilidad del triunfo de la forma sobre la sustancia histórica, la de la resistencia de la psique y de la historia al crimen perfecto. Slavoj Žižek ha señalado cómo en la estructura misma de *Last Highway* se ponen sobre una misma superficie la realidad y su soporte fantasmático, la fantasmática transgresión inherente (el triángulo edípico de la segunda parte de la película) de la abúlica vida cotidiana de la primera parte²⁰. Pero esa contigüidad sobre una misma superficie genera por sí misma el primero de los problemas a que se enfrenta la película: si es cierto que el enigma de la postmodernidad es el enigma de la coincidencia de los opuestos, la primera y fundamental es la supuesta coincidencia de la realidad y su simulacro. De modo que, a partir de aquella transgresión inherente, lo primero sobre lo que Lynch reflexiona es sobre la imposibilidad misma de la simulación. El único matiz incómodo es que esto pasa por tomarse a Baudrillard *al pie de la letra*. De modo que el juego de Lynch (aunque lógicamente este juego sea también lo que defina el horizonte de sus

consonance, beneath the glossy postmodern stylistics, between his work and the dominant ideology in the Reagan-Bush era» (JARVIS, 1998, p. 184).

¹⁹ «*Lynch is best described as a fin de siècle film-maker who, like the millennial prophet Baudrillard, produces images of space imbued with a gleefully apocalyptic nihilism, images that testify ultimately to the triumph of style over substance» (JARVIS, 1998, p. 184).*

limitaciones) es empezar por el final: no por la tematización de una realidad efectiva, sino por la pretensión de que es imposible tematizar dicha realidad. Finalmente, no es sino esa pretensión la que se va a revelar como imposible al espectador de *Lost Highway*.

El problema central de las poéticas contemporáneas es el de la *representación*: ¿cómo figurar un sistema económico que, configurado a escala mundial, se nos ha vuelto irrepresentable?. En este sentido, la ideología de la «pérdida del referente» puede leerse como *síntoma* de una situación en la que se dificulta hasta el extremo la posibilidad de incluir una norma orientativa en el material base, en lo real. Desde el momento en que introducir una norma no puede sino significar la introducción de una forma, y siendo la introducción de una forma no otra cosa que la introducción de tiempo²¹, el imperativo *práctico* de configurar puntos axiológicos de referencia puede entenderse entonces como la necesidad de inscribirse en una textualización que funcione a la manera de un mapa orientativo o cartografía cognitiva. Es precisamente ese carácter *práctico* de la cartografía, su misión como aparato de sentido en cuyo seno el sujeto pueda inscribirse (y así, digamos, navegar), lo que Baudrillard parece haber olvidado. El problema de la cartografía como una cuestión que, a pesar de su naturaleza prioritariamente formal, trasciende la lógica del simulacro está en efecto presente cuando Baudrillard se pregunta por el estatuto actual de la constelación del sentido²², pero no en cambio en la referencia directa que, al comienzo de *Cultura y Simulacro*, él mismo hace a la metáfora del mapa como manera de ejemplificar la inutilidad de la cultura moderna. Baudrillard recuerda la fábula de Borges acerca de la cartografía del siglo XVII: el mapa perfecto no es útil, porque no orienta; con el tiempo, se hallarán sus restos como jirones confundidos con la arena del desierto. Pero Baudrillard la caracteriza como una fábula caduca, porque la toma, también él,

²⁰ ŽIŽEK, 2000, p.35.

²¹ VIRILIO, 1980, p.17. Escribir desde Granada *vuelve* por cierto a resultar divertido. ¿Cómo es posible decir que el problema de las poéticas contemporáneas es el de la *representación* en un lugar donde el gusto moderno —el tipo de gusto que no puede olvidar la tendencia abstracción formal— ha sido siempre tan escaso?

²² «*Ahora bien, la imagen ya no puede imaginar lo real, ya que ella misma lo es. Ya no puede soñarlo, ya que ella es su realidad virtual. (...)La realidad ha sido expulsada de la realidad. Sólo la tecnología sigue tal vez uniendo los fragmentos dispersos de lo real: Pero ¿adónde ha ido a parar la constelación del sentido?*». (BAUDRILLARD, 1995, p. 15).

desde la hipótesis del doble o del concepto (podemos decir: desde la significación, desde la extensión, y no desde el sentido o la intensión)²³. La objeción que habría que hacerle a Baudrillard es bien sencilla: no ya sólo la que pone sobre la mesa el hecho de que la finalidad de elaborar un mapa no ha sido nunca la de obtener un doble del mundo, sino la de que en los límites de toda elaboración cartográfica (que se dan a ver aún en su extrema forma negativa a modo de esos jirones dispersos por el desierto) se vislumbra en efecto el carácter inevitablemente *práctico* de la cartografía. Si los habitantes del archipiélago de las Marshall disponían de mapas mentales con los que figuraban las rutas marítimas,²⁴ ello era solamente porque tales figuraciones constituían un instrumento orientativo capaz de gestionar satisfactoriamente el medio en el que habían de sobrevivir. Sólo que ese archipiélago se encuentra hoy formado menos por escollos naturales que por un sistema social de sofisticación creciente y que ha generado la constelación de necesidades más compleja de la historia de la humanidad. Lo que ciertamente no parece ya encontrarse en este horizonte es una causa natural positiva, sino una causa ausente sólo perceptible justamente a través de su textualización en un mapa: no otra cosa que la historia misma.

La retórica de la desaparición de lo otro puede de hecho entenderse como una manera de tematizar el problema de la cartografía, que en su nivel más básico implica la existencia de una dependencia mutua entre personas, el intento de responder a la pregunta de «¿quién, en la sociedad, me necesita?». En efecto, la orientación requiere necesariamente de una tematización de la alteridad, de la inclusión de aquello que es *otro que yo* en la producción de mundos posibles (cuya matriz moderna es, claro, la producción formal propia de la modernidad estética, su formalización del *envío del ser* a la manera de una reconciliación utópica). En este sentido, la *otredad* que Octavio Paz señaló como principio motor de la «*tradicón de la ruptura*»²⁵ se tocaba con la ética, en ese nexo entre *ideas de la razón* e *ideas estéticas* que Eugenio Trías ha formulado

²³ BAUBRILLARD, 1978, p.9

²⁴ Y la imagen del archipiélago puede incluso ser tomada en términos literales. En el seno del capitalismo flexible, la empresa debe sustituir el viejo orden jerárquico para «*llegar a ser un archipiélago de actividades interrelacionadas*». (SENNET, 1998, p.22).

²⁵ Véase PAZ, 1964 y 1972.

como una *simbolización* de la ética por parte de la estética —el arte bello como símbolo moral o símbolo de las ideas de la razón²⁶. Y, como quiera que toda tematización es también una forma de colonización, el proceso moderno de secularización de la cultura puede, en un determinado nivel de análisis, definirse como el proceso de incorporación como objeto propio de los restos del imaginario premoderno —cuya matriz es la autenticidad divina que había constituido el garante simbólico del mantenimiento de una sociedad estable— convertidos ahora en territorio por colonizar, convertidos en autenticidad natural. La propia existencia secular de esta última es en sí la confirmación de un proceso de racionalización que, a la larga, terminará por disolver la propia idea de autenticidad. De modo que ésta fue, al mismo tiempo, tanto el objeto de esa actividad de racionalización de lo Otro como su propio constructo. El silencio de *Fountain* en 1912 constituye la imagen deslumbrante del auténtico «*degré zéro*» donde ambas figuras se abolen en el interior del pequeño reducto de la alta cultura (en la actualidad, el asunto estriba más bien en que esa abolición se realiza en el nivel más riguroso de la facticidad histórica misma). Y, como a veces la casualidad engendra metáforas perfectas, el hecho de que *Fountain* fuese rechazada por un «*defecto de forma*» contractual²⁷ bien puede metaforizar el paso de un concepto metafísico a uno inmanente en la reflexión sobre el arte. En el mismo sentido, el paso del modelo utópico de la razón kantiana a la intersubjetividad del uso lingüístico o del deseo, bien puede no significar otra cosa que el traer esa alteridad desde la metafísica a la horizontalidad social. En suma: la secularización de la alteridad, que precisamente coloca en el primer plano la cuestión de la cartografía.

Si es cierto que todo pensamiento nace con la estructura de una trama policíaca²⁸, la paranoia postmoderna de la conspiración, que unifica el juego

²⁶ TRÍAS, 1994, p.589.

²⁷ La razón por la que *Fountain* fue rechazada de la exposición de la *Society of Independent Artists* de 1917 fue, en efecto, un «defecto de forma» en el sentido más literal: la cumplimentación incorrecta de un formulario. (DUVE, 1996, p. 99).

²⁸ Como nos dice un maestro de la conversión del relato policíaco en trama filosófica e histórica: «*En el fondo, la pregunta fundamental de la filosofía (igual que la del psicoanálisis) coincide con la de la novela policíaca: ¿quién es el culpable? Para saberlo (para creer que se sabe) hay que conjeturar que todos los hechos tienen una lógica, la lógica que les ha impuesto el culpable. Toda historia de investigación y conjetura nos cuenta algo con lo que convivimos desde siempre (cita pseudo heideggeriana). A estas alturas se habrá comprendido por qué mi historia inicial (¿quién es el*

político con aquélla²⁹, puede identificarse como un legítimo impulso cognoscitivo, por más que, limitada por sus procedimientos alegóricos, termine sufriendo la misma condena que la policía de *La Carta Robada* (que nunca encontrará la carta, por la sencilla razón de que la policía *no sabe lo que es un símbolo*). Como ha visto Jameson, la rehabilitación cinematográfica de la conspiración puede entonces leerse como un intento de presentar los elementos básicos mínimos que permitan configurar una imagen del sistema económico global: «una red potencialmente infinita —lo colectivo— junto con una explicación plausible de su invisibilidad —lo epistemológico»³⁰. Pero la paranoia conspirativa sólo vale como intento, sólo posee el valor del gesto y de las intenciones (aunque en cierto sentido se trate de lo que hoy más cuenta) y, en última instancia, viene a ser una forma de legitimar la situación efectivamente vivida.³¹ Si es en efecto la propia cobertura del mundo lo que dificulta hasta el extremo su representación, el impulso prioritario debe ser más bien el que apunta hacia constatar la imperfección del crimen, al hecho de que el cadáver de la realidad existe. David Lynch, que al fin y al cabo creció en Missoula (Montana), y no ha dejado de recordar el horror experimentado en el metro de sus primeros viajes a *New York*, siempre ha preferido los mundos en miniatura donde puede suceder realmente todo y no las grandes historias que giran alrededor del presidente de los Estados Unidos o de vastas organizaciones internacionales³², de modo que no le ha sido difícil asumir esa presencia concreta como punto de partida. No tanto el impulso cognoscitivo o la dificultad (o imposibilidad) teórica para con la globalidad *per se*, sino la

asesino?) se ramifica en tantas otras historias, todas ellas historias de otras conjeturas, todas ellas alrededor de la estructura de la conjetura como tal». (ECO, 1983, pp.59-60).

²⁹ Puede definirse la conspiración a partir de la existencia de un poder oculto situado más allá de las instituciones objetivables (y, de este modo, controlables, aunque ese control sólo se haga realmente efectivo en el nivel de la colectividad desde el punto de vista de la estabilización del imaginario) y, en suma, y más allá de ellas, del Gran Otro que se deja ver en primera instancia a partir de la ley escrita.

³⁰ JAMESON, 1992, p.29.

³¹ De hecho, la idea paranoide de que existen mecanismos de poder más allá de la situación de explotación efectivamente vivida es uno de los recursos más comunes por parte de quienes desean legitimar una situación de dominio, como muestra *El proceso* de Kafka. Según Žižek, «la verdadera conspiración del poder reside en la propia noción de conspiración, en la idea de que es alguna instancia misteriosa la que “mueve los hilos” y efectivamente controla la situación; es decir, en la noción de que, más allá del poder público visible, existe otra obscena, invisible y “loca” estructura de poder» (ŽIŽEK, 1996, p.96. Traducción nuestra).

presencia repulsiva e intolerable del cadáver o, al menos, del moribundo. Los dos cadáveres centrales de *Lost Highway*, el cuerpo troceado de Renee Madison y el omnipresente cadáver de Dick Laurant, tienen sin duda algo que ver con la estructura repetitiva de la vida de Fred Madison. Porque el nexo con lo real (aquello que siempre es un poco más y al tiempo punto de partida de la cartografía) se sitúa en *Lost Highway* justamente en lo que el moribundo entrevé desde su inevitable instalación en el lugar del crimen. Y es precisamente porque el cadáver existe por lo que en la simultaneidad psíquica (donde se carece de los elementos mínimos para elaborar una biografía personal y política), en un estadio imaginario, privado el acceso a lo simbólico (al tiempo, a la historia) no se puede vivir. Y, sin embargo, esto es lo que parece ocurrir con la generalidad de la esquizofrenia postmoderna cuando no encuentra consuelo en el interior de una estructura grupal (como en las sociedades primitivas, el miedo parece hoy estar menos relacionado con el sentimiento de culpa que con la posibilidad de ser expulsado del seno del grupo)³³.

El problema es que la cartografía es por definición no generalizable. Siendo la cartografía exactamente lo contrario del simulacro, tematizar su ausencia es en última instancia un imposible, salvo que ello se haga volviendo a asumir —como en el simulacro, y aunque sea en posición invertida— la prioridad de la forma sobre el contenido. Salvo que en efecto no se conciba posibilidad alguna de acceso a lo real, salvo que se conciba la historia como algo absolutamente ajeno a la simbolización. De ahí que Lynch no pueda hacer otra cosa más que llevar hasta el extremo la dialéctica entre la conspiración y la emergencia del cuerpo fragmentado. Quizá aquí está el lugar de la clausura narrativa e ideológica de *Lost Highway*, el precio de construir «*cine negro de terror del siglo XXI*» («*a twenty-first-century noir horror film*», como reza el subtítulo de la película). Al no dar paso a la mediación de lo real, al no permitir la construcción de un paisaje que lo integre, al protagonista de *Lost Highway*, cuya

³² HENRY, 1997, p.10.

³³ Como dice el propio Lynch del mundo de Fred, preso en el interior de una cinta de Moebius, «*hay millares de personas que se debaten en el interior de tales tormentos*» (LYNCH, en HENRY, 1997, p.12.). Para el asunto de cómo esa perpetua «minoría de edad» (una vida sin proyecto biográfico-político) se sigue de la creciente precarización del trabajador y de la ruptura de las viejas identidades colectivas, véase MORENO PESTAÑA, 1998.

historia es identificable con la totalidad de la película, no le pasa, en última instancia, nada. Nada salvo la insignificante inversión que se produce al circular desesperadamente sobre la superficie de una banda de Moebius.