

III

VIDEOCULTURA E HIPERTROFIA DEL IMAGINARIO: TRAS LAS HUELLAS DEL *HOMBRE MISTERIOSO*

La lógica cultural postmoderna ha configurado un medio que puede hasta cierto punto considerarse como no antropocéntrico. Lo que en términos generales es definible como una situación de inconmensurabilidad entre cuerpo y entorno (no ya sólo la desaparición del módulo en el crecimiento urbano moderno, sino la desaparición de la esfera civil localizada en la plaza pública e, incluso, de la ciudad misma en tanto que entorno existencial prioritario⁴⁵), se percibe en lo que nos ocupa como una relación de inconmensurabilidad entre las imágenes efectivamente circulantes y la imaginación como facultad de corte humanista. Si la presencia de la imagen y la cámara es en efecto central en la configuración de tal entorno⁴⁶, esa presencia puede definirse a partir de un

⁴⁵ Para el asunto de lo que podría llamarse la «planetarización de lo urbano», ver LEFEVRE, 1989, así como el apartado «El espacio de los flujos» en el primer volumen de *La Era de la Información*, donde Manuel Castells se refiere al «hogar electrónico» y a la «ciudad informacional» en un contexto donde, frente a la tesis sociológica clásica, Castells piensa que es el espacio el que organiza el tiempo, y no al revés (CASTELLS, 1996, pp.453-501) .

⁴⁶ BAUDRILLARD, 1989, p.32.

desajuste entre la estructura de la memoria y una relación espaciotemporal que no la permite, que no parece permitir siquiera el sueño de convertir en modelo colectivo al *sujeto ideal* ilustrado-moderno. El problema surge cuando se toma en cuenta que el impulso hacia la figuración es necesariamente un impulso antropocéntrico. Pues bien, esta es precisamente la cuestión que pretende afrontar el desmesurado intento de David Lynch. El mismo hecho de que la estructura narrativa de *Lost Highway* esté concebida como una banda de Moebius puede entenderse en este sentido: al margen de su mayor o menor validez teórica, el recurso de Lacan a la topología para explicar matemáticamente la estructura del sujeto tenía como propósito encontrar para ésta una formulación que no pudiera ser *imaginada*.⁴⁷ Pero el intento de Lynch se revela como desmesurado tan pronto se constata que ese no antropocentrismo postmoderno debe ser matizado con el fin de evitar la caída en una mistificación: aquella resultante de haber fundado la noción de antropocentrismo en una determinada medida de lo imaginario. En efecto, es precisamente la desaparición de la mitología y la constitución de un mundo propiamente «humano» lo que imposibilita imaginarlo desde las viejas «líneas de ficción»⁴⁸. En otras palabras: lo que ha cambiado es simplemente nuestro imaginario general⁴⁹, y no el hecho de la centralidad del hombre en la cultura

⁴⁷ Y precisamente en ello es donde radica también la más seria limitación de Lacan (y quizá de Lynch), porque evitar que una estructura pudiera ser imaginada provenía de la confianza excesiva en la lingüística estructural: «ahora bien, la estructura no es una forma, hemos insistido en otro lugar, y precisamente la cuestión es avezar el pensamiento en una topología, que sólo la estructura necesita. Pretendemos que la estética trascendental tiene que rehacerse para el tiempo en que la lingüística ha introducido en la ciencia su estatuto innegable: con la estructura definida por la articulación significante como tal». (LACAN, 1960, p. 629. Subrayado nuestro).

⁴⁸ Esa «línea de ficción» que se filtra en el análisis lacaniano del «estadio del espejo» y que permanecerá siempre como inseparable del *yo*. La forma en que el *infans* aún impotente desde el punto de vista psicomotriz se reconoce jubilosamente y se configura como *yo-ideal* «sitúa la instancia del yo, aun antes de su determinación social, en una línea de ficción, irreductible para siempre por el individuo solo; o, más bien, que sólo asintóticamente tocará el devenir del sujeto, cualquiera que sea el éxito de las síntesis dialécticas por medio de las cuales tiene que resolver en cuanto yo [je] su discordancia con respecto a su propia realidad». LACAN, 1949, p. 87. La terminología misma que Lacan utiliza para denominar esa «línea de ficción» sugiere la posibilidad de encontrar en ella una pista sobre el lugar que la creatividad ocupa en la psique. La propia idea de ficción apunta a la construcción de un relato, lo cual habla de una intromisión de lo simbólico y, con él, de lo social, en la configuración de esas líneas de ficción.

⁴⁹ Y «general» es un término que debe ser tomado aquí en sentido literal, porque si algo caracteriza al imaginario colectivo actual es precisamente la imposibilidad de

postmoderna; bien al contrario, habría que pensar en la expansión del dominio humano sobre la naturaleza como uno de los factores que coadyuvan a consumir esa transformación.

La desmesura de Lynch se centra de hecho en el asunto de la figuración de la cámara (exactamente: de la videocámara) como un elemento que oblitera la construcción de una biografía y que Lynch ubica en el corazón y centro mismo de *Lost Highway*. La cuestión tiene raíces en la propia biografía de Fred Madison, ya que, literalmente —en palabras de Renee— «Fred odia las cámaras». La justificación de ello la proporciona inmediatamente el propio Fred: si no le gustan las cámaras es porque le gusta recordar las cosas *a su manera*. Para este saxofonista cuyo *alter-ego* Pete es precisamente el mecánico con «*los mejores oídos de la ciudad*»⁵⁰, la cámara se configura entonces como un objeto agresor, y así de hecho se refleja en la relación de Fred con las cintas de vídeo y con el Hombre Misterioso (desde el primer encuentro en casa de Andy hasta la escena final de la pregunta por el nombre). Pero que Fred *odie* las cámaras sólo puede ser por una razón: porque le gustan *demasiado* las cámaras. Es evidente que a Fred no puede gustarle la labor de vigilancia, de mirada constante sobre él que, como en el tan traído panóptico, realiza de hecho el Hombre Misterioso: filmar el interior de su casa, filmar el asesinato de Renee, vigilar el rapto de Mr. Eddy/Laurant a manos de Fred; en suma, vigilar (e incluso filmar) el inconsciente mismo de Fred, que de hecho sólo se entera de que ha asesinado a Renee por una cinta de vídeo (quizá esto sea lo que en primer lugar quiere decir ese recordar las cosas «a su manera»). Pero como resulta que, por su propia naturaleza, la cámara no puede ser figurada con justicia atendiendo solamente a su valor objetual —que es incomparablemente inferior al potencial

definirlo con rigor.

⁵⁰ El tema, recurrente en Lynch, de la supremacía vital de la voz respecto a la mirada, remite a la posición del psicoanálisis al respecto de la simetría fundamental entre mirada y voz. Ésta es la vida, mientras que aquélla es la muerte: «*Voz y mirada remiten la una a la otra como vida y muerte: la voz vivifica, mientras que la mirada mortifica. Esa es la razón por la cual “escucharse a uno mismo hablando” [s’entendre parler] es, como Derrida ha demostrado, el verdadero centro, la matriz fundamental de la experiencia de uno mismo como un ser vivo, mientras que su contrafigura en el nivel de la mirada, “verse a uno a sí mismo mirando” [se voir voyant], cae indiscutiblemente del lado de la muerte: cuando la mirada qua objeto deja de ser el punto ciego ajeno al campo de lo visible y es incluida en éste, uno se encuentra con su propia muerte. Es suficiente recordar que, en el encuentro siniestro con el doble (Doppelgänger), lo que elude nuestra mirada son siempre sus ojos...*» (ŽIŽEK, 1996, p.94. Traducción nuestra).

simbólico que desarrolla— es imposible entonces hacerle justicia a partir de su apariencia como objeto, de manera que será mejor estrategia tomar como punto de partida los *síntomas* de Fred que la figuración directa de la cámara que Lynch realiza. Lo interesante es que, rastreando esos síntomas, se descubre cómo Lynch lleva a cabo una tematización del asunto que va más allá del inadecuado modelo del panóptico.

En efecto, Fred Madison deja ver síntomas que pueden ser asociados con la hipertrofia de lo visual en la videocultura. No otra cosa es lo que se pone de manifiesto en la escena inmediatamente anterior al asesinato, donde Fred no soporta la visión de su propia imagen en el espejo. Y sólo puede haber una razón para no soportar la imagen en el espejo: estar construido en lo imaginario, vivir en el interior de la relación dual que forman la imagen gestáltica (la «buena forma», el *yo-ideal*) y el espejo roto; vivir entre el intento de capturar la propia imagen en el espejo y la experiencia del cuerpo fragmentado; vivir, en suma, sin ocupar un *lugar* en el orden simbólico, ya que no se ha producido la introducción del tercer término fundamental, la introducción del significativo Nombre-del-Padre. En la vida de Fred están presentes constantemente estos dos espejos, y de hecho son reiteradamente figurados: de una parte, Renee/Alice, tanto maquillándose seductoramente ante el espejo como directamente representada a la manera de una posición imaginaria de Pete, es decir, como la imagen ideal de Pete (Pete experimentándose *a sí mismo* como completo en la imagen seductora de Alice); de otra parte, Fred Madison, bien no soportando la visión de su propia imagen especular, o bien gritando ante el cuerpo descuartizado de Renee Madison (gritando ante la fragmentación de su propio imaginario). Pero la alusión al doble espejo no debe hacernos pensar que el asunto pueda tratarse desde una problematización de lo estrictamente visual⁵¹, ya que, a pesar de que retenga siempre algo de su

⁵¹ González Requena ha tematizado el asunto de los dos espejos, distinguiendo entre el espejo identificativo («*el espejo identificativo —narcisista, constitutivo del yo—; es un espejo en el que siempre alguien deseable me mira y afirma desearme, alguien con quien mi mirada se cruza; es el espejo de los objetos de deseo...*») y el espejo real («*espejo de las cosas, independiente de toda mirada y de todo deseo, independiente, en el extremo, de alguien que pueda mirarlo. Es un espejo siempre excesivo, lo capta todo y obliga a mirarlo todo; y por eso me desordena, me amenaza. Es un espejo radicalmente no antropomórfico, que me desplaza, que refleja las cosas, marca sus huellas especulares con la precisión de lo mecánico, sin que sea necesario que medie en el proceso gesto de búsqueda alguno*»). (GONZÁLEZ REQUENA, 1989, p.61). No coincidimos, no

matriz visual, hay que insistir en que lo imaginario *no* es una imagen. La noción de lo imaginario nos ha llegado desde formulaciones producidas en contextos ligados al estructuralismo, de manera que sólo puede entenderse de manera relacional y —en primera instancia al menos— temporalizada. En consecuencia, nunca será correcto concebir un elemento imaginario como la imagen mental de un objeto exterior determinado, sino como parte de la estructura del sujeto, el cual está siempre en continuo movimiento⁵². Edmond Ortigues expuso con claridad cómo la diferencia entre lo simbólico y lo imaginario no podía ser tomada desde un punto de vista semántico, sino desde la perspectiva de tener en cuenta la existencia, en la mente humana, de un «*proceso de simbolización*» al que es consustancial la oscilación entre un mínimo de apertura (lo imaginario) y un máximo de disponibilidad al reconocimiento social. Fue desde esta perspectiva como Ortigues logró ofrecer una afortunada definición estratégica de lo imaginario: «*Un mismo término puede ser imaginario si se le considera absolutamente y simbólico si se le comprende como valor diferencial correlativo de otros términos que lo limitan recíprocamente*»⁵³. Esta perspectiva de lo imaginario como elemento en el *proceso* de construcción del sujeto no debe olvidarse para dar paso a algo así como la identificación de lo imaginario con una imagen. De hecho, el tema de la hipertrofia del imaginario había sido ya tratado por Lynch al margen de la cámara propiamente dicha en la cruel escena del coche en *Wild at Heart*. Sailor y Lula conducen siguiendo su particular camino de baldosas

obstante, en su focalización del asunto exclusivamente en la imagen, resultado sin duda del campo desde el que se aproxima: la crítica de cine y televisión.

⁵² Desde este punto de vista, el imaginario es el lugar de la realidad, de las condensaciones metafóricas del deseo. Pero así, desplazado el problema no a la realidad exterior sino a la estructura del sujeto, las preguntas habrá entonces que dirigir las a esa estructura. Y en este momento vuelve a surgir la cuestión: ¿es realmente acertado pensar al sujeto como lenguaje, especialmente después de la puesta en entredicho del paradigma de la lingüística estructural? ¿es el orden simbólico de Lacan reducible al orden del lenguaje? ¿qué ocurre entonces con el caso del paranoico?. Etcétera.

⁵³ «*Un même terme peut être imaginaire si on le considère absolument et symbolique si on le comprend comme valeur différentielle corrélatrice d'autres termes qui le limitent réciproquement*» (ORTIGUES, 1962, p.194. Traducción nuestra.). Esta definición es mucho más productiva que aquellas que provienen directamente de Lacan, donde el galimatías llega a ser monumental. Para Lacan, lo imaginario es el reino de la imagen en la imaginación, el engaño y el señuelo. Es lo que genera las ilusiones de totalidad, de autonomía o de semejanza. Los fenómenos superficiales que ocultan estructuras subyacentes, como los afectos, pertenecen a lo imaginario. Sin embargo, para Lacan el imaginario está

amarillas con el fin de evitar la ira de la madre de Lula, cuando se topan con un accidente. Como resultado de él han quedado un coche destrozado, un muerto y una superviviente. Pero la superviviente no parece querer saber nada del accidente. Ella sólo se preocupa porque no sabe dónde estará su bolso y por qué pensará su madre cuando se entere de que ha perdido sus tarjetas, todo ello mientras se hurga la cabeza ensangrentada preocupándose por el hecho de que su pelo está «pringoso». De hecho, morirá pidiendo su pintalabios, que debe según ella estar en el bolso. En suma: una anulación completa de la realidad efectiva (por cruel e imperativa que ésta sea, como en el caso de un accidente mortal) en favor del mantenimiento de la imagen ideal de la accidentada, por ridícula que ésta sea.

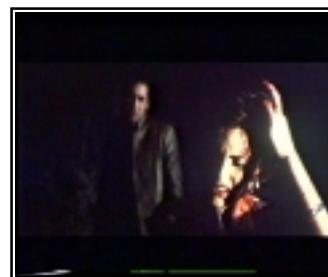


Figura 11. Sailor y la accidentada en *Wild at Heart*.

No obstante, dadas tanto la originaria matriz visual de lo imaginario como la detención en la demanda propia de la conversación videocultural, es comprensible que Lynch se detenga en primer lugar en el asunto de ver cómo la imagen óptica tal como circula en nuestra sociedad se ha hipertrofiado, llegando a saturar el imaginario. Y es en la génesis de esa hipertrofia donde, lógicamente, tiene lugar la acción de la cámara. El problema estriba en que, si la manera de figurar de la cámara no debe ser antropocéntrica (en un sentido ilustrado-humanista) pero toda figuración tradicional sí lo es, la cuestión de su representación se complica. Esta es precisamente la cuestión que Lynch intenta resolver con la figura del Hombre Misterioso: la de cómo objetivar aquello cuya característica básica parece justamente ser el hecho de resistirse a una reducción fenomenológica (el tipo de distanciamiento en que se constituyen a la vez el objeto y el sujeto). De hecho, uno de los retos actuales del cine es precisamente el de lograr una utilización novedosa de la cámara como icono, y así se lo preguntaba Jameson:

Que la representación pueda figurar directamente, de alguna forma novedosa, la tecnología característica del tercer estadio del

siempre estructurado por el Orden Simbólico.

*capitalismo, cuyo mobiliario formado por vídeos y ordenadores y cuyo mundo de objetos son claramente menos fotogénicos que los medios y la tecnología de transportes del segundo (incluidos los teléfonos), sigue siendo una de las grandes incógnitas aún abiertas en la cultura postmoderna en general*⁵⁴.

Naturalmente, el más vulgar de todos esos intentos de figuración es el que se basa en la pretensión de lograr una objetivación positivista de los procesos videográficos, pretensión que termina necesariamente en la elaboración paranoide de un *deus ex machina* controlador, de una figura alegórica que represente a la cámara como si ésta fuera realmente una suerte de poder autónomo (lo que ocurre en películas como *El Show de Truman* o *El final de la violencia*). Se trabaja entonces según una relación sujeto/objeto tradicional que olvida el carácter *procesual* de la acción de la videocultura. A pesar de las apariencias, resulta mucho más ajustada (además de humilde y divertida) la figuración en negativo que Woody Allen introdujo en *Desmontando a Harry*. «*¡Estoy desenfocado!*», dice a su familia un deprimido Robin Williams, a quien en efecto tanto la familia («*¡Papá, papá, estás desenfocado!*», le dicen sus hijos al verlo) como el espectador perciben «*desenfocado*», aludiéndose así no tanto a una cualidad del objeto reproductor como a la percepción que, tras la acción de éste, el sujeto tiene de sí mismo⁵⁵. La estrategia de Lynch sitúa desde el principio la tematización de la videocámara más allá de aquella objetivación vulgar al tiempo que elude el modelo del panóptico. Esa estrategia consiste en colocarse no ante el objeto novedoso como tal, sino en lo que se aparece al enfermo como defensa ante el trauma causado por la aparición de una nueva situación psíquica (la cual puede aquí ser concebida desde el punto de vista de una transformación epocal a gran escala): el *fantasma*.

Lo interesante es que las connotaciones de ese fantasma van a permitir entender la tematización de la videocultura en *Lost Highway* al margen de las mitologizaciones tradicionales. El Hombre Misterioso es ciertamente una

⁵⁴ JAMESON, 1995, pp.15-16.

⁵⁵ Para el asunto de las diversas figuraciones de la cámara en el cine, véase el libro, aún inédito, que Francisco Baena prepara sobre el asunto. Agradecemos a su autor el haber puesto a nuestra disposición el material de su investigación durante el «Primer Seminario de Análisis Filmico», celebrado en la Universidad de Granada durante el

figura mítica en la medida en que puede entenderse como figuración de algo. Sin embargo, no puede entenderse como una figura mítica en el sentido de que su formulación misma constituya una manera de poner en suspenso contradicciones reales resolviéndolas en el orden de la apariencia (en la apariencia que constituye el relato mítico mismo), es decir, en la medida en que permita elaborar discursos con sentido y, así, crecer como sujeto. Desde este punto de vista, el Hombre Misterioso es más bien lo contrario del mito, lo contrario de lo que Lévi-Strauss llamaba la «*eficacia simbólica*». En efecto, lo que define al fantasma (situándolo en este aspecto en el lado opuesto del mito) es su carácter de detención del deseo. Con el fin de llevar a cabo su función protectora (evitar la aparición de una escena traumática) y sostener así el deseo del sujeto, la escena fantasmaticada tiene sin embargo que paralizar la cadena significativa en que se construye el sujeto, en una operación que, significativamente para nosotros, Lacan comparaba con la imagen detenida en una pantalla cinematográfica⁵⁶. Así pues, si todos los mitos pueden ser descompuestos en las contradicciones reales que los sustentan, el caso del Hombre Misterioso de *Lost Highway*, concebido como el substrato fantasmático sobre el que se edifica el deseo (y, con él, la cultura⁵⁷) y siendo entonces él mismo indescomponible, constituye una suerte de grado cero donde van a abolirse todas aquellas estructuras míticas que quedan detenidas, sostenidas pero no reescritas, con su presencia.

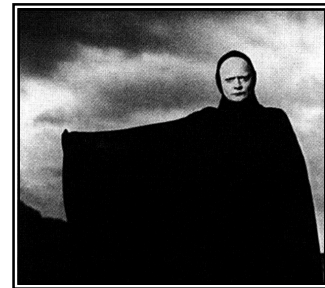


Figura 12. La muerte en *El Séptimo Sello*

De ahí que, en primera instancia, el Hombre Misterioso figure la muerte, como pone de manifiesto su semejanza con la personificación de la muerte en *El Séptimo Sello* de Bergman. Pero Lynch ha dispuesto los haces para que sea posible una reconstrucción de las estructuras míticas que vienen a implosionar en el fantasma de Fred Madison, ya que en éste se aúnan asimismo las figuras de la

curso 1998-99.

⁵⁶ LACAN, 1956-7, pp. 119-20.

⁵⁷ Lo cual imposibilita una lectura simple, como la de Nochimson, que lo equipara con el Bob de *Twin Peaks*. (NOCHIMSON, 1997, p. 215). Lynch es enormemente

femme fatale, del vampiro y de la videocámara (o, con más precisión, de la lógica del tiempo real).

Lo que debemos constatar en primer lugar es que el Hombre Misterioso difiere del resto de los personajes de la película. Del único personaje que, aparte de la policía (la cual está situada completamente fuera del juego salvo en su misión inagotable de perseguir crímenes que no comprende) no parece tener problema alguno, no sabemos ni siquiera el nombre. En las dos ocasiones en que Fred le pregunta por su identidad, en la fiesta en casa de Andy y en la escena de la cabaña, sólo obtiene por toda respuesta una carcajada. Las cintas de vídeo que el Hombre Misterioso envía a los Madison no llevan, por supuesto, remite. De lo que en principio tenemos certeza es de que el Hombre Misterioso está en el nudo de toda la trama. De que él es quien ha filmado las cintas de vídeo que reciben los Madison y de que el lugar donde habita (donde de hecho se aparece a la imaginación de Fred inmediatamente antes de transformarse en Pete), la cabaña que implosiona, está en el centro de la estructura temporal de la película o, lo que es lo mismo, de la detención biográfica de Fred

Madison. Que el Hombre Misterioso es un fantasma nacido de la psique de Fred parece claro. Así lo confirma, en primer lugar, el encuentro de



Figura 13. El Hombre Misterioso en la Cabaña que implosiona

ambos en la fiesta que Andy había organizado en su casa. Al ver a Fred, que camina solitario entre la gente, el Hombre Misterioso se le acerca y, sin presentación alguna, le dice: «*nos conocemos, ¿verdad?*». Cuando Fred, al no reconocerlo, le pregunta que dónde se conocieron, el Hombre Misterioso responde: «*en tu casa*». Es entonces cuando saca del bolsillo interior de su traje negro un teléfono inalámbrico, marca el número de casa de los Madison y se lo da a Fred diciendo: «*De hecho, ahora mismo estoy allí*». Fred toma el teléfono y

cuidadoso con esto. No hay algo así como el espíritu del mal más allá de la abstracción misma, del «*jgoza!*» que nos grita el super-ego obsceno.



Figura 14. El encuentro con el *Hombre Misterioso* en la fiesta de Andy

comprueba que, en efecto, el *Hombre Misterioso* le contesta desde el teléfono de su casa. Sorprendido y asustado, le pregunta «¿cómo entraste?», a lo que el *Hombre Misterioso* responde: «*Tú me invitaste. No tengo por costumbre entrar allí donde no me invitan*». Fred le

pregunta por su nombre y recibe por respuesta una carcajada (que se oye doblemente, tanto desde el teléfono como desde quien está frente a Fred). El *Hombre Misterioso* le pide secamente el teléfono y se va. «*Hasta pronto*», le dice.

La pregunta es inmediata: ¿cuándo invitó Fred al *Hombre Misterioso*? Cabe suponer que en algún momento (quizá desde el principio mismo) de su relación con Renee, porque, de hecho, la primera vez que aparece el rostro del *Hombre Misterioso* es cuando Fred, despertado por Renee de una pesadilla, lo ve en el rostro de ésta. Ha sido a través de Renee (de la forma en que Fred entiende a Renee) como el *Hombre Misterioso* ha entrado en su vida.

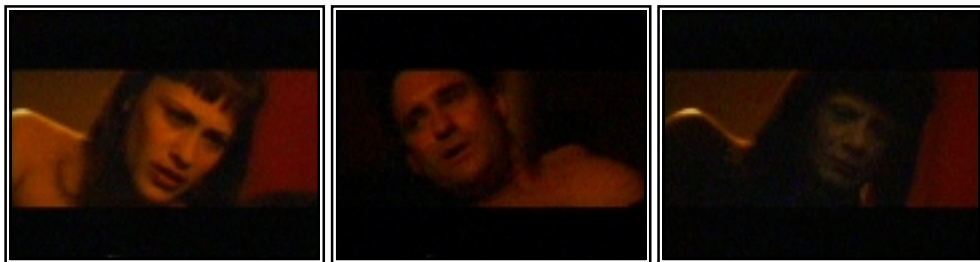


Figura 15. El fantasma en el rostro de Renee

Pero, como hemos anticipado, el *Hombre Misterioso* aparece asimismo connotado con elementos cercanos a la figura del vampiro. Además de la indumentaria (levita negra de solapas altas) y la tez mortecina, existe una coincidencia —en la que ha reparado Guy Astic— entre el hecho de que el

Hombre Misterioso «no tenga la costumbre de ir a los lugares donde no ha sido invitado» y el hecho de que, en el *Drácula* de Stoker, Van Helsing exponga la necesidad para el vampiro de ser invitado antes de actuar.⁵⁸ Pero tenemos más datos. Si el Hombre Misterioso es en primer lugar un fantasma, es interesante señalar cómo en el propio Fred/Pete se encuentran guiños que remiten de nuevo a la figura del vampiro. Inmediatamente antes de *Lost Highway*, Lynch ejerció como productor ejecutivo en *Nadja*, una película de Michael Almereyda que cuenta una historia de vampiros cuyo desarrollo tiene



Figura 16. Nadja y Fred mirando a la videocámara tras atacar

lugar en Nueva York. De manera significativa, existen similitudes visuales (y en Lynch, insistimos, todo lo visual significa) entre los momentos en que Nadja, la vampiresa, ataca a sus víctimas y el momento del asesinato de Renee a manos de Fred, ambos rodados en blanco y negro y en formato de vídeo, y donde



Figura 17. La boca ensangrentada de Pete

tanto Nadja como Fred terminan mirando a la cámara. Además, existe un momento en que Pete, cruzando el pasillo de casa de Andy durante la segunda parte de la película, aparece de pronto con la boca ensangrentada, como si hubiera mordido un cuerpo. La asociación de la cámara con el vampiro no es del todo nueva, y nos consta la existencia de al menos dos

antecedentes: *Arrebato* (1979) de Ivan Zulueta, donde el protagonista es finalmente vampirizado por la cámara y convertido en una entidad de celuloide, y *Double Body* (1984) de Brian de Palma, donde la cámara-voyeur es asociada desde el comienzo con el despertar de un vampiro.

⁵⁸ ASTIC, 2000, p. 95.



Fig.18. Eusebio Poncela es vampirizado por la cámara en *Arrebato*.



Fig. 19. Asociación entre la cámara-voyeur y el vampiro en *Double Body*

Pero el uso que Lynch hace de la asociación permite dar cuenta en una misma figura tanto una situación psíquica como una figura antropológica que permite instaurarse en la diacronía. De modo que las características de este fantasma-vampiro van a permitir el establecimiento de las diferencias epocales entre el vampiro tradicional y este nuevo fantasma de la ubicuidad.

El vampiro ha sido una construcción de la cultura burguesa. Como tal, su introducción en el imaginario vino a consolidar en este nivel la sustitución de la relación diablo/dios (que venía a reproducir la relación siervo/señor) por la relación padre/vampiro (sujeto/sujeto) y, con ello, la de un discurso totalizador por un discurso del sujeto. Como escribía Juan Carlos Rodríguez, «el vampiro ya no es (no puede ser) un siervo, sino sólo la vitalización del Padre, el Diablo encarnado: repito, su hijo»⁵⁹. El vampiro emerge entonces no como un siervo, sino como el resultado de una cadena de oposiciones dentro de la temática familiarista. El vampiro es el anverso del Hijo de Dios definitivamente

⁵⁹ RODRÍGUEZ, 1994, p. 381.

encarnado, el hijo malo que se constituye como anverso del bueno: su vida es la muerte, su espacio es un espacio tan privado como el de la vida, pero en el reino de la muerte (el ataúd); su reino es el de la plenitud nietzscheana del mediodía (abolición del tiempo del trabajo, unión de esencia y existencia), sólo que a media noche; su trabajo es el anverso del ofrecimiento de la propia sangre que da la vida eterna, es robar sangre en su mordida. De modo que la lucha contra el vampiro sólo puede ser una lucha establecida en términos de Hijo contra Hijo. Nada más elocuente que el instrumento con el que el vampiro es destruido en la novela de Stoker: un copón de Hostias Consagradas, el símbolo de la comunión; el símbolo de la inclusión de lo Otro (ya subjetivizado) en una totalidad que asegura la salvación. Es así como la figura de Drácula queda en última instancia incardinada en un ritual colectivo de corte humanista. El Drácula de Stoker se destruye con el símbolo de la comunión. Es decir, que forma parte de un rito. Pues en todo rito, como nos enseñó Lévi-Strauss al distinguir el juego de la fiesta, lo que se instituye es precisamente una comunión⁶⁰, aunque se trate, como en este caso, de una comunión secular fundada en la idea de un sujeto trascendental y, en definitiva, sustentado en la idea de una naturaleza humana previa. Esa comunión, fundamento de la relación aurática y de la relación del sujeto con la obra de arte, es lo que distingue al receptor participante del espectador de un espectáculo⁶¹. Es lo que distingue una experiencia de la imagen que incluya el orden de la enunciación (necesariamente edificado sobre el deseo, sobre la *falta*), de una experiencia de la imagen fundada en la satisfacción de la *demanda*, tal como se estructura en líneas generales nuestra videocultura.

Pero el vampiro con el que pacta Fred Madison tiene caracteres diferentes. Su trabajo no es morder, sino vigilar: deja por las mañanas una cinta de vídeo donde filma el interior de la casa (e incluso el subconsciente) de Fred, cuyos actos son incansablemente vigilados por el Hombre Misterioso. No ocupa un lugar físico determinado: cuando Fred lo encuentra por primera vez en una fiesta, el vampiro está al mismo tiempo en casa de Fred (y de hecho con él puede hablar Fred por teléfono al tiempo que lo ve ante sí); no

⁶⁰ LÉVI-STRAUSS, 1962, pp. 58 y 327.

⁶¹ GONZÁLEZ REQUENA, 1995, pp.58-59.



Figura 20. Vigilando el rapto de Mr. Eddy.

trabaja cuerpo a cuerpo, sino con artefactos (cámaras, teléfono, pistola). Pero, sobre todo, no se presenta como el *enemigo* de Fred sino que, por el contrario, es precisamente el Hombre Misterioso quien ayuda a Fred a matar a Dick Laurant, trastocando por completo la temática familiarista que acompañaba al vampiro de Stoker. Si la puesta en suspensión

de la autoridad paterna (que, naturalmente, hay que entender como el mandato del Gran Otro, del Orden simbólico en general) está presente en toda la obra de Lynch, de *Blue Velvet* a *The Straight Story*, como la apertura al «mundo extraño» de Sandy, en *Lost Highway* no se trata tanto de una suspensión como de tematizar su desaparición misma. De ahí que, frente a la destrucción por la comunión del Drácula de Stoker, nos encontremos con una detención en el imaginario sostenida en primer lugar por la tecnología que permite la experiencia en tiempo real y, fundamentalmente, la videocámara.



Hablando por teléfono con Fred



El Hombre Misterioso en su

Filmando a Fred cara a cara

Dando un vídeo portátil a Dick Laurant

Llamando a los Madison desde un inalámbrico

Disparando a Dick Laurant

Figura 21. El Hombre Misterioso y la tecnología