
7. LA INTERSUBJETIVIDAD DEL DESEO (ARQUEOLOGÍA DE LA SIMULACIÓN)

I LA AUTOCONSTRUCCIÓN IMPOSIBLE: EL IMAGINARIO ANTES DE LA PANTALLA

Por sugerente que pueda ser su valoración, las injerencias del tiempo real no pueden explicarse sin las diferencias espaciales y sociales. Si la hipertrofia del imaginario se ha convertido en un elemento indispensable para entender la construcción del sujeto en el capitalismo avanzado, ello no quiere decir que aquellas injerencias no tengan siempre lugar en el interior de las instancias legales (en su doble vertiente de ley escrita —jurídica— y de impulso libibinal) y precondiciones históricas concretas que constituyen el material base sobre el que se configura el sujeto maduro. Siempre desde su habitual ambigüedad, Baudrillard ha formulado el carácter de esa hipertrofia como una intromisión directa de la videocultura en la estructura psíquica: «*El estadio del vídeo ha reemplazado al estadio del espejo*». Sin embargo, él mismo no deduce de ello que deba hablarse sin más de la consolidación de un imaginario narcisista. El resultado es más bien «*un efecto de autorreferencia desolada*». En efecto, «*en el corazón*

*de esta videocultura siempre hay una pantalla, pero no hay forzosamente una mirada», y ello porque «ya no tenemos la distancia del espectador con relación a la escena, ya no hay convención escénica»¹. De modo que la centralidad de la imagen como modelo de una nueva presencia, la ubicuidad de esas «*imágenes que vemos sin estar*»², no parece agotar la lógica autorreferencial del simulacro.³*

Más allá entonces de la vieja noción de narcisismo —el cual, frente al esfuerzo y la reificación que encarnaba la figura de Proteo, era concebido en el freudomarxismo de *Eros y Civilización* como condición de posibilidad para la elaboración de utopías—, esa lógica es más bien similar a la del ciberespacio. Con su vagar indefinido e inagotable, el ciberespacio es la perfecta encarnación de la resistencia a alcanzar el final, a no culminar la clausura de un relato. Es así la contrafigura precisa de una realidad base altamente cosificada, de una carencia de proyecto que nos sitúa instalados en la nada. Sin embargo, hablar de contrafigura es quizá exagerado, pues lo que da la impresión de haber sido alcanzado es precisamente la conjunción ideal de ciberespacio y mercancía. Aquí es donde radica lo fascinante del asunto: la negación del nihilismo confluye con lo que ella misma niega; la misma quietud, la misma abulia nos espera al final (y hay en efecto un final en la medida en que puede siempre llegar un momento en que el discurrir del tiempo real y el discurrir del tiempo biográfico se separen en exceso) del ciberespacio. Se trata de un proceso que no puede captarse sólo desde el punto de vista de la hipertrofia de la imagen, sino desde la percepción del conjunto de la situación en que tiene lugar el acto

¹ BAUDRILLARD, 1989, p. 31

² LLEDÓ, 1998, p. 151.

³ Para Baudrillard, incluso el proceso de elaboración de este mismo texto puede ser tomado como un ejemplo del funcionamiento de esa lógica autorreferencial: «*Así, el universitario trabajando con su ordenador, corrigiendo, retocando, adulterando sin pausa, haciendo de este ejercicio una especie de psicoanálisis interminable, memorizándolo todo para huir del resultado final, para rechazar la fecha de la muerte y, la fatal, de la escritura, gracias a un eterno feed back, a una eterna interacción con la máquina, cuyo funcionamiento se identifica con el del mismo cerebro*» (BAUDRILLARD, 1989, p. 30). Pero esto, claro, no es mucho decir. Frente al ciberespacio como prolongación perversa, se trata (y a pesar de que Baudrillard tiene en efecto razón cuando uno piensa en el modo de funcionar de buena parte del trabajo académico) de dotar a todo texto de clausura narrativa, de que todo texto sea al mismo tiempo un impulso cartográfico.

de lo que Jameson llama «*leer sin interpretar*»⁴; una situación que trae consigo el reforzamiento del yo ideal, de la posición imaginaria —no reductible, como hemos visto, a la imagen— en que radica la matriz de la ideología⁵. Desde esta perspectiva, la revalorización baudrillardiana de la seducción resulta desautorizada en la medida en que de la instalación del sujeto en la demanda a la emergencia de lo siniestro (la cual cifra el punto donde se desmorona el imaginario, el lugar donde se agotan las contradicciones discursivas y aparece el *no más* que da cuenta de las limitaciones ideológicas del discurso) sólo hay un paso. La «espacialización del pensamiento» se convierte así en la metáfora de una subjetividad construida sobre la forclusión de la metáfora del Nombre-del-Padre en lo que se ha dado en llamar la esquizofrenia postmoderna.

Como tematización del ciberespacio, *Last Highway* es una especie de *Sostiene Pereira* al revés: como el protagonista de la novela de Tabucchi, también Fred Madison piensa en la muerte; la diferencia está en que, mientras Pereira puede construirse de nuevo a partir de su oposición a una realidad radicalmente opresora fácilmente objetivable (nada menos que el fascismo de preguerra), y por tanto le queda espacio para ese «*sostiene*» —que es, lógicamente, un «*se sostiene*»—, Fred, en cambio, no sostiene nada, no «*se sostiene*». Tabucchi, que da la impresión de haber querido poner en escena una *coupure* althusseriana y hace que la historia concluya de hecho con un giro

⁴ En realidad, la expresión se debe a una traducción errónea, pero en gran medida afortunada, del texto de Jameson «*Surrealism without the unconscious*».

⁵ Nos hallamos aquí de nuevo ante cuestiones a las que ya nos hemos venido refiriendo. Con respecto a la irreductibilidad de lo imaginario a su matriz visual, nos remitimos a lo dicho más arriba (pp. 91-93). Por otra parte, la cuestión de la ventaja de los tres órdenes de Lacan frente a la teoría de los simulacros puede verse sin dificultad al tomar en cuenta las consecuencias de haber hecho de la negación del *versus*, de la distancia —cuya solidez y ahistoricidad resultan indiscutibles en esta lectura— el origen de la autorreferencialidad del simulacro. Si se ha culpado a la subjetividad moderna de la culminación de la relación de dominio en la lógica del simulacro, sin embargo se reclama en su contra a una suerte de sujeto natural que, para evitar su filiación con el sujeto «moderno», simplemente se reclama lábil. Sin duda que este esfuerzo tiene la virtud de «disolver problemas», de abolir el germen paranoide que siempre anidó en el paradigma lingüístico estructuralista, pero no deja de resultar algo así como una manera de convertir la búsqueda de salud mental en paradigma de análisis. Por el contrario, el esquema lacaniano de los tres órdenes ofrece un modelo de sujeto que incluye desde el comienzo lo social, de modo que nunca se podrá recuperar un sujeto completamente aislado y que aceptará tanto las diferencias sociales como las variaciones diacrónicas.

pasional hacia la *praxis* política, basó toda su novela en la idea del cambio del «yo hegemónico» de Pereira. Pero, tal como Tabucchi plantea el asunto, ello aparece como posible sólo en la medida en que Pereira se construye al mismo tiempo tanto contra la pequeña burguesía que él mismo encarna como contra el emergente fascismo de entreguerras, que sin duda pone en peligro las buenas intenciones (imaginarias) de aquélla. Algo ha debido cambiar en esa pareja de oposiciones para que Fred, por el contrario, no pueda «sostenerse» en *Last Highway*. Aquí es donde hay que buscar la raíz de historia de Fred, una raíz cuya indagación resulta entonces inevitable si se quiere analizar esa hipertrofia del imaginario. No sólo porque, como hemos venido repitiendo, el ámbito de lo imaginario no debe identificarse sin más con el ámbito de la imagen, sino sobre todo porque, si el sujeto de la falta es el sujeto de deseo (que es el único en el que puede fundarse la esperanza de lograr una comunidad), y si la naturaleza del deseo es fundamentalmente intersubjetiva, si todos necesitamos desear (y lo hacemos a través de los otros) y al mismo tiempo ser deseados, si el deseo del hombre es, en suma, *el deseo del Otro*⁶, será entonces en el modo de articularse esa intersubjetividad donde haya que rastrear la raíz del asunto. Pero esa articulación descansa siempre sobre una prioridad ausente, sobre el orden de lo real o las precondiciones históricas que constituyen el material base sobre el que edificar el imaginario y la legalidad. Y es aquí donde la historia de Fred/Pete alcanza su verdadera dimensión. Esto es: su dimensión *concreta*.

Aunque David Lynch sí que tematiza la lógica del simulacro y del ciberespacio a partir en primera instancia de la imagen (como hemos visto al referirnos a su figuración de la cámara a partir del Hombre Misterioso, Lynch se toma en serio esa afirmación de que siempre hay una pantalla), lo cierto es que su presentación de cómo se configura la libido postmoderna a partir de la mediación de la videocultura es realizada con todo rigor en los términos de una

⁶ «*El deseo del hombre es el deseo del Otro*» (LACAN, 1964, p. 243). La fórmula significa varias cosas al mismo tiempo. Según Evans, son al menos cinco sus significados entrelazados y no excluyentes: 1) el deseo es «deseo del deseo del Otro» (deseo de ser objeto del deseo de otro, de ser reconocido por otro); 2) el sujeto desea *qua* Otro (se desea desde el punto de vista de otro, el objeto de deseo es algo ya deseado por otro); 3) el deseo es deseo *del* Otro en el sentido de que es deseo del Otro primordial (la madre, a la que se desea incestuosamente); 4) el deseo es siempre deseo de alguna otra cosa (lo que ya se tiene no se desea); 5) el deseo surge en el campo del Otro, es decir, en el inconsciente. Véase: EVANS (1996), pp. 68-69.

injerencia en la construcción del sujeto por la vía de una hipertrofia del imaginario. En efecto, la esquizia de Fred es presentada como el resultado de una serie de operaciones en el triángulo edípico. El primer momento de esas operaciones, el momento que sitúa a Pete en la posición de *infans* ante la figura de Mr. Eddy/Dick Laurant, es el constituido por el rechazo de la película pornográfica que éste le ofrece inmediatamente después de la secuencia de la reparación del coche —en la cual ya se ha dejado ver claramente que Mr. Eddy/Dick Laurant es la ley en *Lost Highway*⁷. Con este gesto, Pete deja ver dónde se sitúa para él el umbral del goce (aquello que, atravesando el principio del placer, se encamina hacia *thánatos*) Dado que el umbral del goce depende en principio de cada cual, Pete muestra de este modo que el umbral de su goce está más acá de la pornografía. Con ello se nos están diciendo a la vez dos cosas: no solamente que Pete rechaza el modo particular de goce de Mr. Eddy —las películas con que comercia Mr. Eddy/Dick Laurant, en términos de este último, «*no se la ponen dura*»—, sino también que, con el mismo gesto, lo que Pete está asimismo rechazando es el hecho de la ostentación del goce *per se*, la obscenidad que supone traer a la superficie la sucia imaginación que debía permanecer oculta para garantizar el comercio legal. Lo peligroso de la pornografía es que su tendencia a la fragmentación (a la emergencia del cuerpo real) pone en peligro la unidad del imaginario, de la identificación especular narcisita.⁸ Sin embargo, el rechazo de Pete no trae consigo un rechazo de la ilusión imaginaria de semejanza. Indudablemente, Pete quiere insertarse en lo Simbólico. Pero no irá más allá de una detención en la dialéctica de la demanda.

De hecho, puede seguirse el verdadero *leit motiv* de la película, el proceso del asesinato/muerte de Dick Laurant, a través en primer lugar de la sobrecarga de una posición imaginaria. Este *en primer lugar* debe ser tomado literalmente. De lo que se trata no es en ningún caso de articular el modo de darse de una oposición abstracta en el *interior* de la estética (la modernidad habría sido el tiempo de la norma, la postmodernidad el de la ausencia —delirante— de norma), sino más bien de la imposibilidad de lograr reescrituras

⁷ Ver, más abajo, pp.159-160.

⁸ Sobre el asunto de la pornografía y el umbral del goce, ver, más abajo, pp. 164-165.

alternativas en una situación donde la legalidad escrita, el Gran Otro, roza peligrosamente el imperativo del goce del superego obscuro. El apego radical al economicismo (la sustitución de la plaza pública por el silencioso centro comercial) ubica al orden simbólico en los límites de la «metáfora blanca» nietzscheana. Nunca ha habido una sociedad tan alejada de las preocupaciones metafísicas, luego nunca nuestro deseo estuvo tan cerca de la obscenidad. Kubric lo vio bien en la que fuera su última película, *Eyes Wide Shut* (1999). La orgía a la que el marido celoso pretende asistir por despecho no es sino un sangriento aquelarre de máscaras y muertos al que, de paso (o quizá es precisamente por esto último por lo que es percibido como tal aquelarre), no se tiene acceso si no se es multimillonario. Lo interesante es que tanto Kubric como Lynch ponen el acento en los celos como causa efectiva de ambas historias, y con ello en la cuestión de las pretensiones de ascensión social. En efecto, a la estructura de los celos hay subyaciendo un «*Yo lo amo a él*» que los instala en el centro mismo de esa pretensión.

En cualquier caso, lo que se hace obligado subrayar es que Renee representa para Fred no otra cosa que una posición imaginaria. La cosa se anticipa desde el comienzo mismo de la película, donde queda claro que Fred se ha casado con ella por el hecho de que a Renee «le gusta reír». Inmediatamente después de que Fred escuche por el interfono la frase fatal, «*Dick Laurent is dead*», tiene lugar el primer diálogo de la película. Fred se va a tocar el saxo mientras que Renee se queda en casa; «*a leer*», según ella. «—¿*Leer qué?*» pregunta Fred, y Renee se echa a reír. «—*Me alegra que aún pueda hacerte reír*», añade Fred. «—*Me gusta reír*», responde Renee. «—*Por eso me casé contigo*», concluye aquél. De modo que, desde el comienzo mismo, se está planteando el asunto de que el relato es algo muy diferente, casi opuesto, a los mecanismos imaginarios de la seducción, a la sonrisa seductora de Renee. Al mismo tiempo, si Fred no recuerda las cosas tal como han sucedido, si no recuerda que ha asesinado a Renee («—¿*La he matado? Dígame que no lo he hecho*», dice a la policía), sin embargo, cuando Alice aparece seductoramente ante Pete y le pregunta si recuerda que ella ya estuvo en el taller el día anterior, Pete responde enérgico: «—*Me acuerdo*». De modo que, en el mismo grado en que Fred no recuerda el asesinato, su memoria (en este caso la de Pete) es infalible en lo

que se refiere a los detalles de la imagen seductora, en lo que se refiere a la dimensión imaginaria⁹.

No obstante, la condición meramente imaginaria de Renee/Alice se deja asimismo percibir en términos propiamente visuales, particularmente en tres secuencias:

1)- En primer lugar, en la secuencia inmediatamente anterior al asesinato de Renee (SECUENCIA I), que tiene lugar justo después del encuentro con el Hombre Misterioso en la fiesta de Andy. Renee está en el baño, maquillándose frente al espejo. Desde la habitación matrimonial, Fred se desplaza hasta en el baño y se sitúa tras ella. La cámara en plano subjetivo nos permite ver el espejo: Renee está mirándose en él, mientras que Fred aparece por detrás y se introduce así en el reflejo especular. Sin embargo, el espejo refleja solamente la parte inferior de su cuerpo, justo hasta el comienzo del pecho. Fred permanece apenas un instante en esa posición, de modo que regresa casi de inmediato a la habitación. No sabemos qué está pensando, pero tras cerrar la puerta ofrece claras muestras de pesadumbre. A continuación, encara el negro pasillo que se sitúa al otro lado de la habitación (se intercala un plano de Renee mirándose al espejo) y se adentra por él. Al hacerlo, da la impresión de que ha entrado en algún lugar extraño, porque en ese mismo momento Renee se asusta, deja de mirarse al espejo y pregunta por Fred («¿Fred...? ¿Fred...?»). En el pasillo hay un espejo: Fred se mira, pero su rostro indica que no parece gustarse. De lo que no cabe duda es de que el espejo en el que Fred se mira (o el modo en el que Fred se mira en el espejo) es bien distinto del espejo en que se mira Renee (o del modo en que Renee se mira en el espejo). Renee, presa de la preocupación, sale del baño, entra en la habitación y se detiene ante el pasillo. Visiblemente asustada, comienza a llamar a Fred («¿Fred, dónde estás?»), pero éste no responde (quizá porque desde *dentro* del pasillo ya no se puede responder). Finalmente, Fred sale del pasillo, con aspecto cansino. Tras un fundido en negro, lo siguiente que vemos es a Fred que lleva al salón una cinta de vídeo, la tercera

⁹ Aquí nos encontramos, de nuevo, con la cuestión del doble espejo: Fred recuerda todo aquello que tiene que ver con la identificación imaginaria, pero sólo la cinta de vídeo enviada —presumiblemente— por el Hombre Misterioso le hace ver lo que ocurre en el espejo real (el cuerpo fragmentado de Renee).

(en este caso, no sabemos si la ha recogido del exterior de la casa o si estaba ya dentro de ella —lo que sabemos es que no ha habido ninguna llamada al interfono como las que anteriormente indicaban la presencia de una cinta—; pero, de todos modos, si es cierto que las cintas de vídeo han sido grabadas y dejadas en casa de los Madison por el Hombre Misterioso, tanto da que ubiquemos a éste en el exterior o en el interior de la casa, ya que, al fin y al cabo, el Hombre Misterioso es un fantasma de Fred), y la pone. El vídeo parece similar al recibido anteriormente: en primer lugar aparece el exterior de la casa, y a continuación el interior filmado en contrapicado, desde los pasillos hasta la habitación matrimonial. Sólo que, en esta ocasión, lo que se ve en el interior de la habitación matrimonial no es lo mismo que lo visto en la cinta anterior, es decir, la pareja durmiendo en la cama, sino que ahora estamos viendo el cuerpo de Renee descuartizado y a un Fred que, situado junto a él, gesticula convulsivamente —lo que hace pensar que ha sido él mismo quien ha troceado a Renee. Fred (no el Fred del vídeo, sino el que está sentado en el sofá) se levanta rápidamente, mira a cámara con el rostro desencajado y grita: «—¡Renee, Renee!». Inmediatamente después, en plano subjetivo, vemos el golpe de un policía en el rostro de Fred.

Los elementos de la secuencia parecen dispuestos para no dejar lugar a dudas: la imagen seductora de Renee en el espejo (un espejo en el que Fred sólo se refleja, sin embargo, fragmentadamente); un pasillo oscuro cuya entrada, visualmente —y en Lynch, huelga decirlo, todo lo visual significa— tiene el aspecto de unas piernas abiertas, lo cual señala aún más a su carácter de paso hacia *eso* real¹⁰; otro espejo en el interior del pasillo, y un espejo donde la imagen de sí mismo que Fred ve en él no es seductora; finalmente, una cinta de vídeo cuyo contenido final es el propio Fred gesticulando junto al cuerpo descuartizado de Renee, es decir, experimentando dolorosamente la fragmentación de la imagen seductora, el desmoronarse del yo ideal. Sólo el golpe del policía nos hace ver que ello ha tenido consecuencias en el mundo exterior, en la realidad efectiva.

¹⁰ Este efecto resulta aún más claro si se repara en la escena simétrica que tiene lugar cuando se expone (a través del silencio de los padres) lo que pasó a Pete aquella noche. Ver más abajo, en Capítulo 8, pp.194-95.

2)- En segundo lugar, en la secuencia de la primera aparición de Alice (SECUENCIA II), que va acompañada de la canción de Lou Reed *This Magic moment*. En esta secuencia, la condición imaginaria de Alice es insertada de manera directa en un triángulo edípico. Al mismo tiempo, el paisaje en que se inserta ese triángulo constituye una tematización implícita de la prehistoria de la videocultura postmoderna en los años sesenta. Pete es el mecánico preferido de Mr. Eddy/Dick Laurent (ya que, según éste, los de Pete son «*los mejores oídos de la ciudad*»), de modo que a menudo se acerca al taller donde Pete trabaja para que arregle sus coches. En esta ocasión ha llegado en un *Cadillac*, en cuyo interior hay una rubia platino —todo un video-clip, tanto más si se repara en el aspecto del joven mecánico, vestido con su mono de trabajo y luciendo sus patillas años sesenta—, no otra que Alice. El primer reconocimiento de Pete con Alice es la fascinación de la mirada. En plano subjetivo, Pete mira a Alice, que le devuelve la mirada. Aunque pronto se cruza entre ellos la figura de Laurent, que comienza a mirar a Pete (mirada a cámara de Robert Loggia) interrumpiendo el comercio entre la mirada de éste y la de Alice, el reconocimiento entre ambos no cesa, como se muestra en cuanto Dick Laurent se desplaza mínimamente, momento en que las miradas de Alice y Pete esquivan su figura para seguir encontrándose. En este momento, cuando se comprueba que ambos deben esquivar a Laurent para poder mirarse y logran hacerlo, comienza la música y desaparece todo diálogo que no sea la letra de la canción.

La canción de Lou Reed da perfecta cuenta de lo que está sucediendo. De que el centro de la secuencia es un reconocimiento imaginario que se funda en la acción de una mirada recíproca. La existencia de ese «*momento mágico*» — que es, según la canción, «*más dulce que el vino*» y «*más suave que una noche de verano*»—, debe haber sido percibido no sólo por Pete, sino también por Alice, ya que así lo constata la primera persona de la canción (que remite antes que nada a Pete tanto por el hecho de que se trata de una figura masculina como por el hecho de que Pete es el principal protagonista de la película en general y de la secuencia en particular). Sin embargo, ello sólo ha sido deducido gracias a detalles que pertenecen de pleno al ámbito del reconocimiento imaginario: «*I*

knew that you felt it too, I could see it by the look in your eyes («Yo sabía que tú también lo sentías, pude verlo en el brillo de tus ojos»). Al mismo tiempo, esta canción años sesenta refuerza también lo que le está ocurriendo al joven mecánico enamorado de la rubia platino que es la chica del gángster propietario de un *Cadillac* que Pete está completamente *en el interior* de un video-clip; que Pete Dayton se encuentra a sí mismo participando como actor en el interior de una historia que en realidad está dada de antemano, el video-clip rock and roll de los 60. La mirada final de ella mientras se mueve hacia atrás, alejándose, un claro reclamo, dejar espacio. Él está completamente dentro –no puede mantener distancia para ver, esa distancia en que él se puede separar y construirse como sujeto fuera, incorporando esa experiencia en la autoconstrucción del Yo. Pete es *capturado* por la situación, justamente lo que ocurre en la posición imaginaria. Relación parte/todo donde la obra se integra en un tiempo externo propio del sujeto, empezando el trabajo de la memoria. Más bien queda integrado en ese video-clip. De modo que se pone de manifiesto lo que pasa ocurre en el inconsciente ya no de Pete Dayton, sino de Fred Madison: la prehistoria del horror de Fred en un imaginario tejido según el modelo de la videocultura tal y como nació originalmente en los años sesenta.¹¹

3- Finalmente, en la secuencia en que Pete se queda solo en su habitación, justo después de recibir una llamada de Alice donde ésta le ha avisado de que Mr. Eddy sabe algo de lo que ocurre entre ambos y de que puede matarlos por ello (SECUENCIA III). La cámara, en plano subjetivo (la mirada de Pete), comienza a girar filmando la habitación. Sobre el fondo giratorio de la habitación, paredes y ventanas a gran velocidad, se superpone una imagen fija, inmóvil: el rostro de Alice. Se trata de una manifestación inequívoca de lo imaginario, tratado de manera exacta como aquello que tiende a ser tomado absolutamente y no en relación con otras cosas; es decir, como aquello que tiende a escapar del orden relacional instaurado por la ley y el lenguaje. Al no existir esa «línea de ficción» que permite el intento de reintegrar

¹¹ Para el asunto del lugar que los sesenta ocupan en David Lynch y en *Lost Highway* como prehistoria de la postmodernidad, ver, más abajo, en Capítulo 8, pp.201-202.

lo imaginario, no hay paisaje. De este modo, el rostro de Alice aparece autonomizado con respecto a la habitación, es decir, sin relación alguna con el fondo. Pero lo imaginario como tal es sencillamente insostenible. La ausencia de impregnaciones del yo ideal en el fondo real, señalan hacia la imposibilidad por parte de Pete de construir un paisaje (lo que se habita, como dijimos, es el paisaje). De ahí que, de inmediato, la siguiente imagen nos sitúe ante la vida de los insectos: una araña que sube por la pared y un grupo de polillas que se agitan justo a la bombilla en el interior de una lámpara. La vida de los insectos, la incansable violencia que se esconde tras el fondo fantasmático que nos soporta, es una figuración clara de lo real, del movimiento tanático a lo real. Así en los surrealistas, y así en el Lynch de *Blue Velvet*. Es sabido el caso de Buñuel: Lynch: Rodley, y el árbol, también *Blue Velvet*, la aparición de los insectos abre y cierra la película: en el primer momento, justo después del infarto del padre, de la ruptura del Gran Otro, para cerrarse con el jilguero que atrapa a un insecto, *Lumberton* de nuevo en paz. Lo impresentable, el sustrato violento del equilibrio visible en la naturaleza y en las vidas de la clase media¹². Es decir: la emergencia de lo real o el desmoronarse de lo imaginario. El plano subjetivo, la mirada de Pete, reproduce el movimiento nervioso de las polillas. Pete se asusta, sufre pánico, y se va. La música que suena en esta secuencia, una canción de Marilyn Manson (*Apple of Sodom*) cuyo estribillo dice «*I've got something you can never eat*» («*tengo algo que nunca podrás comer*»), apunta aún más hacia la condición de posición imaginaria de Alice, ya que es precisamente la posición imaginaria, *id. est.*, la imagen ideal en el espejo, lo que nunca podrá alcanzarse.

La canción de Marilyn Manson remite asimismo a un momento esencial de la película. Pete y Alice han huído al desierto, y allí hacen el amor en al que constituye la escena amorosa cumbre de la película (es la única vez que una escena amorosa es, por así decirlo, sublime, y no se ve truncada por ningún extraño pensamiento de Pete o Fred). Durante el acto, Pete dice a Alice repetidas veces: «te deseo», respondiendo así a lo que ella había afirmado

¹² DENZIN, 1991, p. 75.

inmediatamente antes de comenzar: «*Me deseas. Más que nunca*». Sin embargo, inmediatamente después del acto Alice se acerca al oído de Fred para pronunciar unas palabras crueles: «*nunca me tendrás*». Se desvela así de manera rotunda la condición imaginaria de Alice. Tras decir esto, Alice se levanta y se aleja (mirándolo) de Pete, esta vez de forma definitiva, y se encamina a la cabaña del desierto, donde todo, como sabemos, implosiona.



Figura 18. Escena de amor y despedida entre Alice y Pete

Pete se queda tendido en el suelo. Pero cuando se levanta ya no es Pete Dayton, sino que es de nuevo Fred Madison, como si la ficción de la historia de Pete se hubiera acabado completamente. Entonces Fred se levanta y se encamina también hacia la cabaña. Allí le espera el Hombre Misterioso frente a su sofá de plástico para, empuñando una cámara que lo filme en primer plano, preguntar a Fred por su nombre.

SECUENCIA I



Fotograma 1



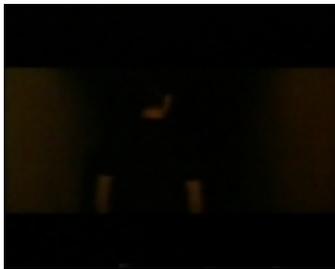
Fotograma 2



Fotograma 3



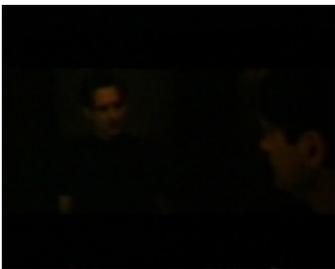
Fotograma 4



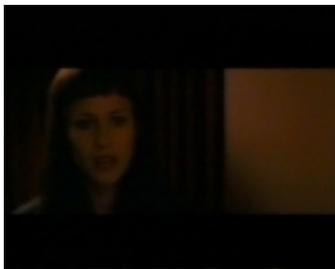
Fotograma 5



Fotograma 6



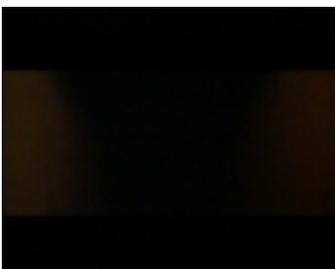
Fotograma 7



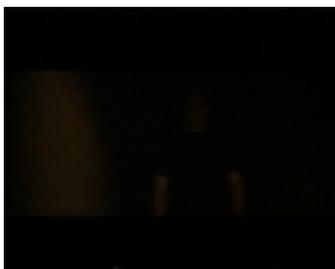
Fotograma 8



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

SECUENCIA II



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

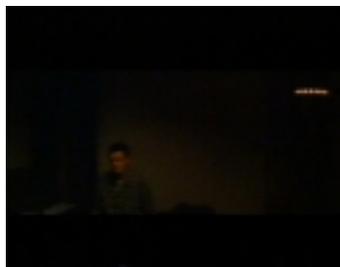


Fotograma 20

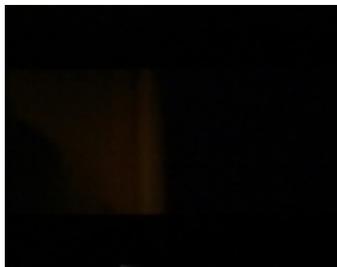


Fotograma 21

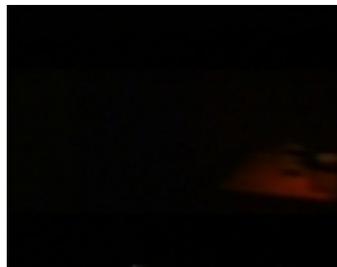
SECUENCIA III



Fotograma 1



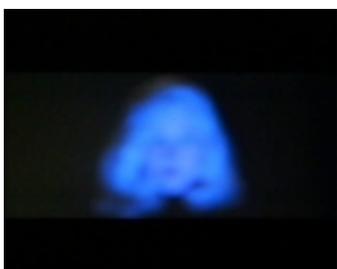
Fotograma 2



Fotograma 3



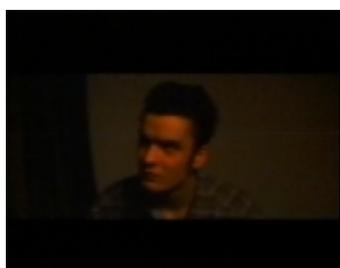
Fotograma 4



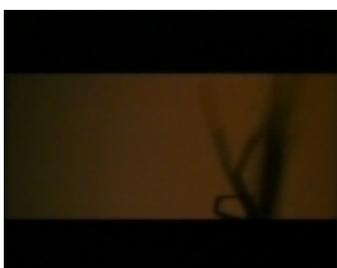
Fotograma 5



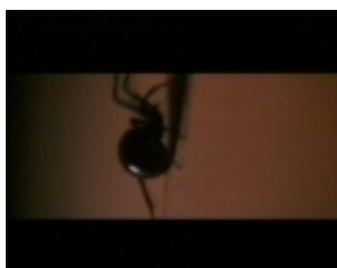
Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12



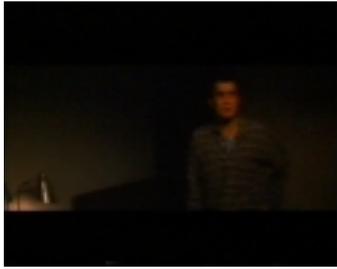
Fotograma 13



Fotograma 14



Fotograma 15



Fotograma 16



Fotograma 17



Fotograma 18