

II

**«ERA PARTE DEL TRATO»:
LA FEMME FATALE POSTMODERNA
Y LA RETÓRICA DE LA ACEPTACIÓN**

*Para «Clipo», cuya dignidad
escribió conmigo estas páginas*

La ubicación de Renee/Alice en el interior del triángulo edípico, su reducción a una mera posición imaginaria de Fred/Pete, hace que la consideración de la mujer en *Lost Highway* pueda en primera instancia tomarse como un ejemplo más del tratamiento común al cine clásico: la reducción de la mujer a la de mera posición neutral en la relación padre/hijo (en el intercambio simbólico en el que se establece el comercio de la ley)¹³. La forma en que

¹³ Un ejemplo nítido es, por supuesto, *Casablanca*. A pesar de las apariencias (aunque estas sean precisamente lo que constituye el argumento de la película), lo único que

Lynch nos muestra a la mujer a la manera de síntoma de la situación de Fred es en este sentido clara: la aparición de otro rostro en el rostro de su amante; la aparición del Hombre Misterioso en el rostro de Renee. El momento en que se produce esa visión tiene lugar tras un despertar agitado de Fred a medianoche. Fred cuenta su sueño a Renee («*anoche tuve un sueño...*»), y le dice que en su sueño ella aparecía, pero que lo hacía sin embargo como alguien distinto: «*estabas allí, pero no eras tú*». Fred cierra de nuevo los ojos en actitud de dormir, pero se gira de pronto y, al volver a mirar hacia Renee, el rostro que ve en ella es el del Hombre Misterioso. La aparición de ese rostro en el de Renee deja claro que lo que la señora Madison representa para Fred es un fantasma nacido de Fred mismo: lo que Renee sea o no sea para su esposo —y, con él, para un espectador al que se ha procurado desde el comienzo identificar con éste— tiene su origen en la propia psique de Fred Madison. El arquetipo de la *femme fatale*, al que sin duda se amolda una Renee a quien Fred, recordemos, *crea* infiel, no viene sino a confirmar esa posición de la mujer (mejor dicho: de determinada *idea* de la mujer) como constructo masculino.

La figura de la *femme fatale* nació en paralelo a la cultura de vanguardia. Cuando, a finales del siglo XIX, la industrialización y la urbanización comenzaron a abortar la posibilidad de una experiencia digna del cuerpo propio, la autocomprensión masculina encontró una compensación ideal en el exceso de cuerpo que iba a proporcionar la representación de la *femme fatale*. Contrafigura perfecta de ese cuerpo abolido por el trabajo mecanizado y por el proceso de abstracción creciente en las relaciones humanas, la *femme fatale* seduce dada su condición de entidad absolutamente improductiva desde el punto de vista social (a diferencia de la figura materna, cuya importancia en relación con la reproducción y el mantenimiento de la institución familiar —a su vez uno de los garantes de la productividad— son indiscutibles).¹⁴ La *femme fatale* será entonces un constructo a cuyo envite no escapan ni siquiera las

importa en *Casablanca* es la relación entre Laszlo y Rick, un intercambio simbólico en el que Ilsa apenas si actúa como moneda de cambio. Rick termina por abandonar su condición de maldito y asume finalmente la *ley* de Laszlo (de quien Ilsa, como el propio Rick dice, es nada menos que *obra*), su compromiso ético en la lucha contra el fascismo, como simboliza el gesto final con que lanza a la papelera una botella de agua de Vichy.

¹⁴ DOANE, 1991, pp.1-2.

vanguardias radicales, que de este modo han de verse también sometidas a la crítica feminista. La portada del número tres (agosto de 1935) del *Bulletin*

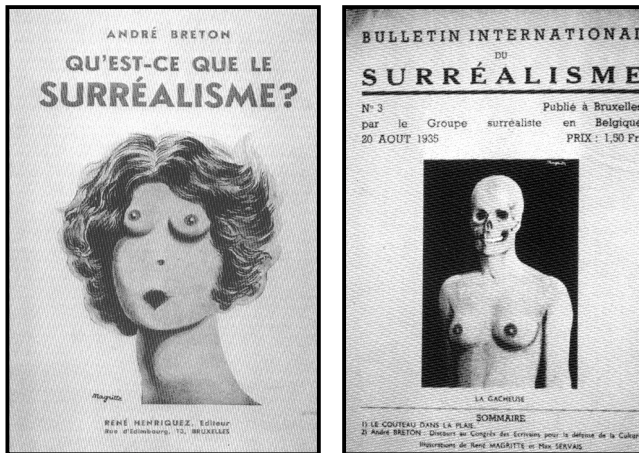


Figura 19. Portadas de *Qu'est-ce que le Surréalisme?* (1934) y del número 3 del *Bulletin international du Surréalisme* (agosto de 1935)

international du Surréalisme muestra una enorme coincidencia con la imagen lyncheana de la aparición del fantasma en el rostro de Renee. La mujer, al igual que ocurre en la película de Lynch, constituye aquí el *locus* de un encuentro con la repetición de lo

mismo, con *thánatos*, simbolizando así la que será una constante general en la teoría y la práctica surrealistas.¹⁵ Y, ciertamente, entre esa aparición de la muerte en el rostro de la mujer y la visión del cuerpo descuartizado de Renee



Figura 20. El Hombre Misterioso en el rostro de Renee

Madison sólo hay un paso, como sólo un paso hay entre la mecánica de *l'amour fou* y las muñecas troceadas de Bellmer. Una asociación un tanto perversa puede incluso mostrarlo visualmente, como de hecho hubieran preferido los propios surrealistas. Si yuxtaponemos la cubierta del *Qu'est-ce que le Surréalisme?* (1934) de André Breton a la ya citada del *Bulletin International du Surréalisme*, podremos concluir que la

desaparición en la primera del rostro de la mujer a favor de la única presencia de los atributos sexuales femeninos (el alma misma de la mujer como mero objeto sexual) puede concebirse como la antesala de ese rostro de muerte de la segunda: la mujer objeto sexual (la mujer como objeto exclusivamente de goce) y la mujer heraldo de la muerte resultan sospechosamente cercanas.

Exactamente lo mismo ocurre con la *femme fatale* de Lynch. Al fin y al cabo, que el Hombre Misterioso aparezca en el rostro de Renee no quiere decir sino que, a ojos de Fred, es la muerte misma (uno de los referentes figurados por el Hombre Misterioso) lo que ha aparecido en ese rostro. Una asociación que no ha sido, desde luego, privativa de David Lynch durante los años noventa, y que



Figura 21. CINDY SHERMAN: *Untitled # 250* (1992). De la serie *Sex Pictures*.

está presente, por ejemplo, en algunas de las series sobre sexo de Cindy Sherman. De hecho, su *Untitled # 250* (1992) de la serie *Sex Pictures* bien puede constituir una de las referencias que Lynch tomara a la hora de figurar la aparición del Hombre Misterioso en el rostro de Renee.¹⁶

Sin embargo, también es cierto que el «*desencantamiento del ojo*»¹⁷ operado en el entorno surrealista vendría a contribuir al desarrollo de la crítica feminista en otro sentido. El descrédito de la mirada que acompañó a las prácticas fundadas en el montaje y el automatismo psíquico iba a abrir la puerta para que un nuevo problema fuera puesto sobre la mesa: el papel de la mirada en la construcción de esa posición meramente objetual de la mujer. En el *Monumento a Sade* (1933) de Man Ray, la silueta de una cruz invertida —símbolo del acto sadeano de sacrilegio— se superpone a unas nalgas de volúmenes cuidadosamente moldeados. La actuación de esa silueta como marco (los volúmenes de las nalgas se difuminan a medida que se acercan a los contornos de la cruz llegando a confundirse con el papel blanco) y la rima que se forma entre las líneas de la cruz y las que configuran las nalgas, hacen pensar no ya sólo que la representación naturalista tenga siempre que inscribirse en el interior de un marco (porque, de hecho, esa representación se diluye antes de

¹⁵ CABELLO, 2000a, pp. 224-25; FOSTER, 1997, p.20.

¹⁶ De hecho, Anna María Guasch repara en la cercanía del material de Sherman no sólo con las muñecas troceadas de Bellmer, sino también con lo que ella llama «*la escenografía turbadora del cineasta David Lynch*» (GUASCH, 2000, p. 508, n.29).

¹⁷ JAY, 1993, pp. 211-263.

alcanzar el marco último que engloba también a la cruz), sino también, y sobre todo, que la representación es ella misma *construida* por el marco (el formado por la cruz invertida). Que la representación sea *construida* por el marco implica el reconocimiento de que se ha operado un acto de violencia por parte de la acción misma de enmarcar con respecto a la realidad efectiva, como si fuera la propia mirada en su actividad de encuadrar la que construyera al objeto. Pero existe además una segunda violencia que refuerza la anterior: el hecho de

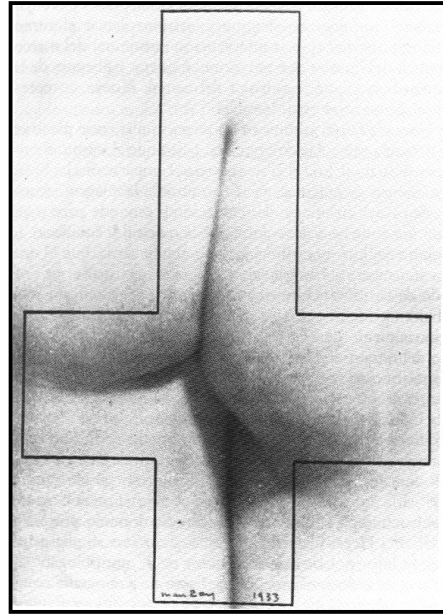


Figura 22. MAN RAY: *Monumento a Sade*. Publicado en *Le Surréalisme au service de la révolution* (mayo de 1933)

tratarse de unas nalgas a las que se superpone una cruz invertida, y todo ello bajo el manto general de la referencia al sadismo, permite interpretar la imagen en su conjunto como la simbolización de un falo en el acto mismo de la penetración. Y, como resulta que esa penetración sugerida alegóricamente coincide exactamente en el plano perceptivo con el acto mismo de enmarcar, de ejercer la violencia constructiva de la mirada sobre el objeto de deseo, la pregunta surge entonces de inmediato: si la imagen de la cruz invertida representa al mismo tiempo tanto el ejecutarse de una violación como el acto de construir el objeto por parte de la mirada, ¿no es entonces ya la mirada misma el primer acto de esa penetración?. En un texto encaminado a mostrar la crítica a la existencia de un «ojo inocente» que realizaron los surrealistas, Rosalind Krauss ha dicho del *Monumento a Sade*. «*Nunca se representó el objeto de violación de un modo tan deseable*». ¹⁸

La asociación del ojo con el falocentrismo se ha convertido de hecho en un lugar común en la crítica y la práctica artística feministas. De los controvertidos y sugerentes análisis realizados por Luce Irigaray se han seguido las preguntas acerca de la posibilidad de realizar una representación visual de la

mujer, que en ocasiones ha llegado incluso a darse por imposible.¹⁹ La denuncia de Irigaray a la configuración del triángulo psicoanalítico (la mujer como mera transmisora —y no productora— en el comercio padre/hijo en el que se juega la transmisión del nombre propio, de la ley, de la inclusión en el orden social) incluye una denuncia del «estadio del espejo» como construcción intrínsecamente machista. El ‘espejo’ no es en realidad sino ese ser carente de símbolo que devuelve al hombre *su* imagen. De este modo, se imposibilita la existencia de una relación madre/hija al tiempo que se ubica a la mirada como algo fundamentalmente masculino. La forma propiamente femenina de autoidentificarse tendrá por tanto que estar más allá de la mirada, «al otro lado del espejo», en un lado oscuro más cercano a los impulsos corporales que a la abstracción formada por la alianza del ojo con la ley.²⁰ Dos imágenes pueden servir aquí de ejemplo. La primera proviene del intento de autocuestionar la

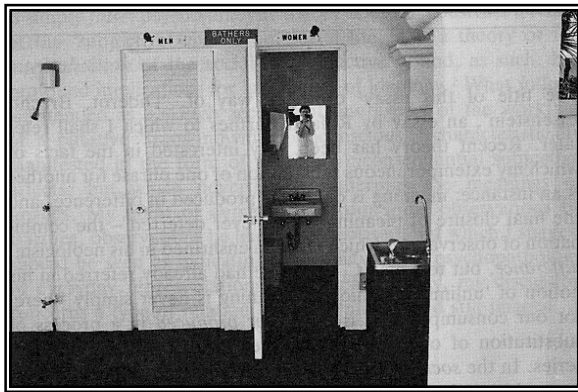


Figura 23. VICTOR BURGÍN: *Siesta Key, Florida* (1980)

posición masculina que realizó Victor Burgin. En su *Siesta Key, Florida* (1980), se fotografía la doble entrada, dividida según sexos, de un cuarto de aseo. Mientras que la puerta destinada a los hombres permanece cerrada, la destinada a las mujeres está, en cambio, abierta. Sin embargo, en su interior no

hay ninguna persona efectiva, sólo una imagen especular; sólo un espejo donde lo que se refleja es, precisamente, la imagen del fotógrafo en el acto de disparar. Desde el lado de la autorrepresentación femenina, el *Untitled (You are not Yourself)* (1983) de Barbara Kruger muestra visualmente el fracaso que conlleva el intento de realizar esa autorrepresentación cuando se basa en la

¹⁸ KRAUSS, 1981, p. 104.

¹⁹ ROSE, 1988, p. 123.

²⁰ Para esto, ver MOI, 1995, pp. 136-157. Más recientemente, y desde la sociología, Pierre Bourdieu se ha preguntado si al discurso del psicoanalista no subyacerá en

primacía de la mirada. Tal intento es aquí mostrado como la aparición de un rostro femenino fragmentado, dando la impresión de ser el reflejo sobre un espejo roto: ¿cómo, en efecto, es posible representar el reflejo de la mujer en el espejo si la metáfora de la identificación especular da cuenta exclusivamente de la autoconstrucción masculina?. La mujer parece condenada a no formar nunca parte del orden simbólico y a permanecer por el contrario oscilando entre ser un objeto de seducción (o seductor) o desmoronarse en un cuerpo fragmentado, quedando en cualquier caso relegada a ese

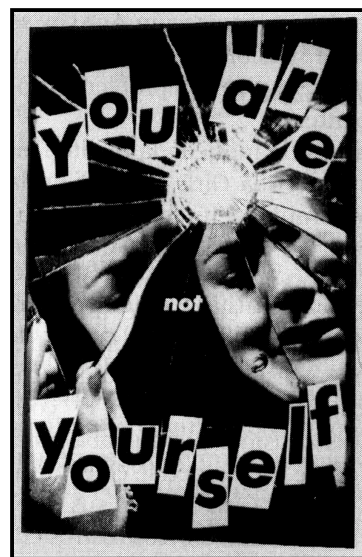


Figura 24. Barbara Kruger:
Untitled (You are not yourself).
Sin título. (No eres tú mismo/a),
1983.

momento previo a la inserción en el orden simbólico que constituye el «Estadio del espejo». La extrema dificultad (o incluso la imposibilidad) que encuentra una mujer para alcanzar una identidad estable parece así ser la condena que refleja el título de la obra, según el cual la autorrepresentación femenina resulta condenada a la dependencia con respecto a las reglas del juego viriles: «*You are not yourself*». Sólo la indefinición de géneros que conlleva el uso del «*yourself*» inglés (que puede ser tanto masculino como femenino) parece abrir una vía de escape a esa situación. Si es cierto que el lenguaje ocupa un lugar activo en la constitución de las identidades sexuales, ese «*yourself*» está entonces indicando que existe una indefinición en ellas. En otras palabras: que esas identidades construidas por el lenguaje no son completamente fijas y pueden movilizarse.

Pero ha sido quizá en la crítica cinematográfica donde esa asociación entre el ojo y el falocentrismo ha alcanzado mayor énfasis. Es así como Laura Mulvey ha descrito el rol de la mujer en el cine tradicional, su condición de *para-ser-vista*, como la construcción de un objeto diseñado «*a la medida del deseo*» masculino. Se trata de algo que se sigue no sólo de su papel en el interior del

efecto un inconsciente no analizado que desvela una personalidad fálico-narcisista (BOURDIEU, 1990, p.4).

relato cinematográfico, sino también, en un nivel más básico de materialidad, de la relación de la imagen femenina con el espectador efectivo que se ha sentado en la sala de cine. Tanto las condiciones de recepción proporcionadas por la sala de proyección como los códigos cinematográficos mismos terminan de este modo por crear «una mirada, un mundo, y un objeto, y a través de ellos producen una ilusión cortada a la medida del deseo».²¹ Es decir, que crean las condiciones ideales para la realización de una proyección imaginaria y, con ella, para el ejercicio del narcisismo, cuyo inevitable corolario es la agresividad.

La confirmación última de esa ubicación de la mujer como proyección imaginaria en el cine clásico no es otra cosa que la puesta en escena de la *femme fatale*. Se trata con ella de una construcción propiamente masculina donde la mujer, debido a un exceso de cuerpo que se percibe como el lugar donde el discurso se fisura, aparece siempre como lo *no-conocido*. El cuerpo femenino trae en efecto consigo la fractura entre lo visible y lo cognoscible: a pesar de su visibilidad, su sexualidad difusa no es localizable, de manera que se configura como el *locus* donde se produce una fractura entre ver y ser.²² De este modo, la importancia que cobra la mujer fatal será adquirida a partir de una sobrerrepresentación del cuerpo que, por así decirlo, le otorga poder «a pesar de sí misma».²³ No obstante, este carácter provocador no dejará de permanecer disponible para su integración en la buena legalidad (masculina), y de hecho lo habitual en el cine clásico es procurar esa reconciliación de la *femme fatale* con la autoridad paterna. El *striptease* de Gilda puede tomarse aquí como ejemplo. Si puede considerarse al *striptease* en general como una forma de naturalizar el desnudo femenino, mostrando que la vestimenta (habitualmente sofisticada) que cubre el cuerpo de la mujer es sólo un artificio que oculta su vestimenta *natural* (el desnudo), el conjunto de *Gilda* puede entonces entenderse como una suerte de *striptease*, como el proceso por el cual se desvela que Gilda es una mujer fatal (que Gilda es mala, que su comportamiento supone una agresión a

²¹ MULVEY, 1975, p.20. En *El Último Tango en París*, Bertolucci ilustró con claridad esta contradicción. La vertebrada por los polos que constituyen el marido fotógrafo (que deja a la mujer en una permanente posición imaginaria) de cuya cámara huye la protagonista, y la relación corporal y casi animal con el amante, las cuales se desvelarán en última instancia como igualmente frustrantes.

²² DOANE, 1991, p.103.

²³ DOANE, 1991, p.1.

la ley) sólo, como señala Mary Ann Doane, por un accidente *artificial*, sólo por el hecho de que va con gangsters y trabaja en un *Saloon*.²⁴ El desvelamiento de la bondad natural de la mujer, y no del cuerpo desnudo, es por tanto el fin último que persigue el *striptease*

David Lynch ha tratado de subvertir esa situación mediante el recurso a dos mecanismos antagónicos. En primer lugar, mediante la pretensión de construir un lenguaje *otro*, propiamente femenino, por la vía del cuerpo. El mejor ejemplo de tal estrategia es su otra historia acerca de un asesinato femenino, *Twin Peaks*. De nuevo, se trata de encontrar al culpable del asesinato, en un proceso en que Lynch lleva al límite las posibilidades de la paranoia conspirativa postmoderna,²⁵ resultando a la postre que sólo un segundo nivel de significación, aquel constituido por el oído privilegiado de Dale Cooper y su sensibilidad «femenina», permitirá resolver el crimen (al igual que el doloroso final será el resultado del impulso de Cooper hacia el goce de su posición masculina).²⁶

Sin embargo, en *Lost Highway* no existe este segundo nivel de significación. Por el contrario, puede incluso pensarse que la historia de Fred Madison no es otra cosa que el relato de la imposibilidad de que ese nivel pueda realmente ser funcional. Fred y Pete, de hecho, poseen rasgos cercanos al carácter del agente Cooper. Fred *odia* las cámaras, al tiempo que comparte con Pete el privilegio del oído: si Fred es un músico, Pete posee a su vez «*los mejores oídos de la ciudad*» a juicio de Mr. Eddy. Sin embargo, ello sirve a Lynch en esta ocasión sólo para invertir el proceso. Al contrario de lo que ocurre en el caso de *Twin Peaks*, en *Lost Highway* la mujer aparece como un ser que carece *absolutamente* de lenguaje propio: es decir, que aparece sólo en la medida en que existe para el narcisismo masculino, bien sea como objeto seductor, bien sea como cuerpo descuartizado. De modo que el conjunto de *Lost Highway*

²⁴ DOANE, 1991, pp.107-108. En efecto, vemos cómo en realidad Gilda vive toda su tragedia de *femme fatale* sólo porque una vez fue traicionada. «*Una vez fue fiel a un hombre*», dice a Johnny (que es de hecho el hombre a quien ella fue una vez fiel), añadiendo que tiene miedo y que ojalá no se hubiera casado con el gángster Balin: — «*casarse por despecho es una estupidez*», dice; — «*¿despecho por qué?*», inquiera Johnny; — «*por tí*», concluye Gilda. De modo que toda su desgracia encuentra su origen en un desamor *sincero*.

²⁵ Ver, más arriba, p.60, nota 9.

constituye un reforzamiento del punto de vista masculino (Pete Dayton está desde luego más preocupado por poseer a Alice —y «robársela» así a Mr. Eddy— que por comprender su situación), hasta el punto de que la absoluta sumisión de la mujer al rol masculino en *Lost Highway* constituye una clave sin la que no se puede entender la película. No obstante, esa sumisión radical posee un carácter siniestramente transgresor, del cual la víctima resulta ser el propio asesino: si ciertamente Fred Madison ha matado a su esposa, en la desestructuración síquica de Fred ha tenido que ver la «masculinidad» que, al menos a ojos de Fred (que son, recordemos, los ojos del espectador), Renee incorpora.

A David Lynch le gusta mostrar la aparición incesante de la violencia sobre las apariencias.²⁷ Así, del mismo modo que se preguntaba cuánto debía superar un árbol para llegar a convertirse en tal árbol,²⁸ Lynch parece también preguntarse cuánto debe superar una mujer para convertirse en lo que una mujer sexuada es socialmente. Y mirado de cerca, parece que en ello se encuentran también, como ocurre cuando se mira de cerca a los árboles, multitudes de hormigas rojas. Un buen ejemplo puede ser la escena de sexo que protagonizan Lula y Bobby Perú (el «ángel negro») en *Wild at heart*. Bobby ha entrado al dormitorio de Lula, donde ésta se encuentra sola e indispuesta. Después de pasar al baño, y haciendo uso de un lenguaje manifiestamente obsceno, Bobby le pregunta si quiere practicar el sexo con él. Lula no responde, pero entonces él comienza a tocar el sexo de ella con la mano. Ante ello, Lula retrocede y, claramente asustada, se coloca en una posición púdica clásica, abrazándose los senos y la cintura. Perú, no obstante, no se rinde: la asalta por la fuerza y, mientras comienza a tocarla obscenamente, le pide cadenciosa y repetidamente que diga: «fóllame». La mano y el rostro de Lula indican que, poco a poco, el miedo va cediendo a la sensación de placer: Lula

²⁶ Ver, más abajo, pp.160-161.

²⁷ Algunas sugerencias sobre la violencia en el cine de Lynch pueden encontrarse en BREA, 1994.

²⁸ «La foto de un jardín del *National Geographic* es la cosa más bella del mundo. O un pino sobre un cielo azul con un par de nubes algodonosas. Pero si te acercas un poco más descubres que cada árbol tiene que superar muchas cosas para llegar a ese tamaño. (...) Descubrí que si uno observa más de cerca este mundo hermoso, siempre encuentra hormigas rojas por debajo». David Lynch en RODLEY, 1997, p.32.

parece haber aceptado la situación y comienza a susurrar (con evidentes signos de goce) la expresión requerida («*fóllame..fóllame..*», dice). Sin embargo, la aceptación de Lula no hace que Bobby comience a practicar el sexo con ella. Bien al contrario, en cuanto escucha que Lula acepta su «oferta», Bobby se separa de ella, da un paso hacia atrás y, con una carcajada grotesca, le recuerda que practicarán el sexo sólo cuando él lo decida. Parece entonces claro que el interés de Perú no radicaba en tener una relación sexual con Lula, sino en arrancarle una aceptación explícita de su dominio, en lograr la más abstracta y pura posesión del cuerpo femenino. «*Viva Polonia. Porque si no hubiera Polonia, no habría polacos*», parece decir Bobby Perú con respecto a las mujeres. Lula vuelve a quedarse sola, esta vez llorando.



Figura 25. Bobby Perú y Lula en *Wild at Heart*

En cierto momento de *Lost Highway*, una vez que Alice ha informado a Pete de que Mr.Eddy/Dick Laurant sabe lo que hay entre ambos y de que deben robar dinero en casa de un amigo que suele gastar mucho en prostitutas —no otro que Andy— con el fin de poder pagar una huida, Pete le pregunta si «*se lo ha hecho*» con él. Alice queda entonces en silencio, con rostro triste.

Asumiendo que ello ha ocurrido en efecto, Pete se limita a preguntar: «¿Te gustó?». Alice adopta entonces una expresión entre dolorida y maternal, y responde: «No. Era parte del trato». De modo que, sea cual fuere la relación que Alice tuviera con Andy o con Mr. Eddy, se trataba del resultado de un *trato*. En líneas generales, la noción de trato hace referencia a la posibilidad de establecer un acuerdo entre dos “sujetos” configurados como igualmente libres (del mismo modo que son libres para «acordar» un intercambio de fuerza de trabajo por un salario).²⁹ La cuestión es entonces la de si tal acuerdo entre sujetos “libres” es posible cuando el establecimiento de un consenso práctico se ve mediado por una relación de dominio, como suele ocurrir de manera general en la experiencia cotidiana y, particularmente, en las relaciones entre sexos.

En efecto, quizá el ideal de comunicación sólo pueda darse de manera efectiva en el caso extremo de una situación de *absoluta* asimetría. Un ejemplo radical puede entonces servir para iniciar el análisis.³⁰ Si, en el cadalso, el reo maniatado puede decir a su verdugo que se siente físicamente mal y esperar un gesto de humanidad por parte de éste en el interior de una situación en la que no existe posibilidad alguna de que la seducción trabaje en pos de un beneficio para el reo, un gesto de sincera humanidad es, por el contrario, difícilmente esperable durante el juicio, donde cualquier elemento de seducción puede poner en movimiento los afectos del jurado hasta modificar su veredicto o, simplemente, retrasar el desenlace. De este modo, parece confirmarse que la comunicación perfecta sólo puede darse cuando existe una previa aceptación del estado de cosas. Apenas ningún ruido parece intervenir en el caso extremo del reo que *sabe (y por tanto ha aceptado) que va a morir*; por el contrario, ninguna opción de comunicación espontánea y sincera queda al reo que aún *no sabe si va a ser condenado o no*. Más allá de este ejemplo, que se basa en la literalidad de la ley escrita, puede decirse que la posibilidad de recurrir a un lenguaje neutralizado (el máximo de abolición del ruido) tiene lugar cuando se trata de establecer un consenso práctico. Pero en la comunicación entre clases se abre

²⁹ RODRIGUEZ, 1994a, p.63

³⁰ Debo este ejemplo, a lo que me alcanza inédito, a las innumerables y siempre sugerentes conversaciones que, desde hace muchos años, mantengo con mi amigo Antonio Dafos.

paso a la posibilidad del malentendido, desde el momento en que un mismo término puede ser tomado de maneras muy distintas por el emisor y el receptor si ambos no se reconocen en el mismo mensaje. El papel del lenguaje en la constitución de los modos de dominación tendrá que contar entonces siempre con la especificidad del lenguaje: con el hecho de que las palabras pueden tener sentido sin que se produzca el *despegue semántico*, es decir, ubicándose más allá de los límites de la intuición o la verificación empírica. El grado máximo de esa competencia técnica donde lo formalmente correcto se configura como fundamento del deber es precisamente el derecho, donde el lenguaje se configura explícitamente como norma.³¹ De este modo, la especificidad del lenguaje es parte constitutiva de toda forma de comunicación aunque, desde luego (y como veremos en nuestro caso concreto), la autoridad siempre le llegue al lenguaje desde el exterior.

Precisamente las mujeres, condicionadas por la división del trabajo entre los sexos y por la presencia del matrimonio como principal vía de ascenso social, se encuentran en permanente disposición a aceptar cualquier nueva exigencia simbólica y son de hecho quienes suelen adoptar en primer lugar la lengua o la pronunciación legítimas.³² Nada extraño cuando incluso la propia percepción de los órganos sexuales ratifica la superioridad social masculina. En efecto, el cuerpo sexuado tal como circula socialmente es el resultado de un proceso que transforma al perverso polimorfo freudiano en hombres viriles y mujeres femeninas, regulando incluso los gestos propios de cada condición sexual, desde la forma de andar a la de mirar: la vagina, revestida de un carácter funesto, como *inversión* negativa de las virtudes del falo y su asociación con el *logos*; la mujer como depositaria de la sexualidad natural y el hombre como depositario de la sexualidad humanizada, de la sexualidad conforme a la cultura, al orden y la jerarquía de las cosas humanas. Como señala Bourdieu, *«todo poder comporta una dimensión simbólica: debe obtener de los dominados una forma de adhesión que no descansa sobre la decisión deliberada de una conciencia clara, sino sobre la*

³¹ BOURDIEU, 1985, pp.15-16. Bourdieu recuerda asimismo cómo Benveniste descubrió que, en las lenguas indoeuropeas, las palabras que enuncian el derecho están vinculadas a la raíz *decir*.

³² BOURDIEU, 1985, p.24.

sumisión inmediata y prerreflexiva de los cuerpos socializados».³³ Se trata, en nuestro caso, de socializar el cuerpo, de cultivar a la bestia natural hasta que llegue a interiorizar determinadas categorías de percepción y de apreciación sexuales a la manera de un *habitus* prerreflexivo que se percibirá, dada esa prerreflexividad misma, como el estado natural del cuerpo (la exclusión explícita quedará sustituida por la autoexclusión y por el ejercicio de la «vocación»), y que sólo un humanismo de corte populista puede dejar de cuestionarse. De este modo, la transgresión queda relegada al orden de lo impensable. Formulado de otra manera: que el *habitus* permanezca impensado es crucial para la naturalización —y, con ello, para el establecimiento— de las relaciones de dominio.

El conocimiento de las coerciones que dificultan la comunicación aparece entonces como un elemento clave en la mejora de ésta, porque sólo la toma en consideración de tales coerciones por parte del hablante puede neutralizar los elementos de seducción y dominio responsables de la introducción del ruido. Podemos incluso dar un paso más en este sentido: si el hecho de ser consciente de las coerciones que han forjado nuestro hábito es un paso en sí mismo liberador, la aceptación consciente de la situación de dominación supone en sí misma una forma de transgresión en la que, por así decirlo, el esclavo rompe las apariencias que sostienen la satisfacción del amo (el amo no es tal por ser mejor que el esclavo, sino simplemente porque así, de esa manera tan absurda como podría serlo cualquier otra, son las cosas). De este modo, esa aceptación consciente se configura como una «transgresión inherente», una comunicación perfecta que sanciona la relación dominante/dominado al precio, al menos en primera instancia, de una inversión de papeles (lo cual genera, por cierto, un efecto similar al de la temporalidad de Banda de Moebius³⁴) que imposibilita establecer con claridad la distinción entre dominante y dominado. Sólo que, lógicamente, la situación

³³ «*Tout pouvoir comporte une dimension symbolique: il doit obtenir des dominés une forme d'adhésion qui ne repose pas sur la décision délibérée d'une conscience éclairée mais sur la soumission immédiate et préreflexive des corps socialisés*». (BOURDIEU, 1990, p.11)

³⁴ Esa comunicación perfecta es en efecto tan socorrida para definir la lógica del simulacro como la topología de la banda de Moebius. En efecto, el propio Baudrillard nos recuerda que la comunicación necesita de un retardo: si la velocidad de la luz fuera infinita, el cielo estrellado sería de una incandescencia insoportable (BAUDRILLARD, 1995, p.49). El mal, como sugiere el título de otro de sus libros, es *transparente* (BAUDRILLARD, 1990).

de dominio entre sexos no agota todas las relaciones de dominio, y en consecuencia no da cuenta de las mediaciones producidas a causa de la presión exterior (de la que, insistimos, le llega al lenguaje la autoridad).

Todo esto es lo que parece ponerse de manifiesto en la historia de Renee/Alice, según ella misma dice a Fred. En efecto, en esta historia se desvela el origen oculto de la «vocación» de Renee/Alice, de su condición de *femme fatale*. Sin embargo, al mismo tiempo la puesta en escena de ese origen revela a su vez la peculiaridad de la *femme fatale* postmoderna, fundada en la retórica de la aceptación. Alice es plenamente consciente de las coerciones que acepta. Todo ha ocurrido, según Renee, en un local llamado Mox. De vuelta en coche de la fiesta en casa de Andy, Fred, impresionado por el encuentro con el Hombre Misterioso, pregunta a Renee cómo conoció a Andy. «*Fue hace mucho tiempo, en un local llamado Mox. Nos hicimos amigos, me habló de un trabajo*»; «*¿Qué trabajo?*», pregunta Fred. «*Ya no me acuerdo. De todos modos, Andy es un buen tío*», responde definitivamente Renee. «*Pues tiene unos amigos muy colgados*», sentencia Fred.



Figura 26. Fred y Renee hablan sobre Andy al volver de la fiesta.

La misma conversación vuelve a tener lugar más tarde, sólo que esta vez entre Pete y Alice, de modo que, como siempre en *Lost Highway*, en ella se va a hacer explícito en qué consistía verdaderamente ese trato. En efecto, del mismo modo que Fred no se acordaba de que había matado a Renee (y que Pete no se acuerda de lo que pasó «*aquella noche*»), igualmente Renee *no se acuerda* del tipo de trabajo que le ofreció Andy, quien, no obstante, es para ella ante todo «*un buen tío*». Y, sin embargo, aquello de lo que no se acuerda es precisamente lo que la define a ojos de Fred. Recordemos que, hacia el final de

la película, el Hombre Misterioso dice a Fred que la mujer que busca no se llama Alice, sino Renee, y que si le ha dicho que se llama Renee es que miente. De modo que lo que Fred imagina en la historia del trato de Alice con Andy es el soporte fantasmático de su relación con su propia esposa.³⁵ Pete ha preguntado a Alice qué trato es el que hizo con Andy. Ella le responde que Andy se dedicaba a filmar películas pornográficas para Mr. Eddy. Pete, visiblemente afectado, le exige que le cuente cómo llegó a liarse con esa «*gente de mierda*». Alice responde: «*Fue hace mucho tiempo. Conocí a un tío en un local llamado Mox. Nos hicimos amigos. Me habló de un trabajo*». Hasta aquí, sus palabras son las mismas que las de Renee. Pero la historia de Alice es la historia donde se pone boca arriba la condición de *femme fatale* de Renee. De modo que, cuando a continuación Pete le pregunta si el trabajo consistía en participar en películas pornográficas, Alice comienza a desvelar la historia donde se fraguó ese «trato»: «*No, un trabajo. Yo no sabía cual. Me concedió una cita para que fuera a ver a un hombre. Llegué a una casa, me hicieron esperar una eternidad (...). Me puse nerviosa, cuando se hizo de noche me llevaron a otra habitación...*». Quien esperaba en esa otra habitación no era otro que Mr. Eddy/Dick Laurant, y la secuencia en que Lynch relata es establecimiento del «trato» (SECUENCIA IV) es, sencillamente, sobrecogedora.

Un trato, es decir, un acuerdo entre dos personas libres. Sólo que únicamente Alice necesita un trabajo, mientras que únicamente Mr. Eddy puede efectivamente ofrecerlo. Si en efecto la autoridad le llega siempre al lenguaje desde el exterior, es precisamente esa exterioridad que subyace al acto mágico de nombrar lo que David Lynch relata en la escena del trato. Que nos hallamos ante un acto mágico es manifiesto si se repara en que la música que suena durante la secuencia es la canción «*I put a spell on you*», interpretada por Marilyn Manson (precisamente un travesti, alguien que ha cambiado su identidad sexual): «*Yo te hechizo, te impongo un nuevo nombre*». Un acto mágico que,

³⁵ El estatuto de realidad de Renee/Alice resulta sin duda difícil de determinar. El espectador está identificado con Fred/Pete, y Renee/Alice aparece como una posición imaginaria de su esposo. La pregunta es, entonces: ¿realmente el trato que Renee hizo con Andy es tan importante para su definición personal, o es simplemente la fantasía de Fred lo que hace de ese trato el hecho que realmente la define?.

por tanto, no hace referencia sino a la imposición del nombre simbólico a Alice, a su nominación como mujer sexuada.

Alice entra a una habitación donde Mr. Eddy, sentado en una butaca, comienza a mirarla. Inmediatamente, un hombre armado entra por la derecha y apunta a Alice con su pistola en la cabeza. Alice, con expresión asustada, mira hacia el cañón de la pistola y luego se gira para encontrar la mirada de Mr. Eddy. Los ojos de Alice se llenan de lágrimas, pero Mr. Eddy permanece impassible. Se limita, de hecho, a realizar un gesto con las manos que Alice capta al momento: comienza a desnudarse. Mientras continúa mirándola, Mr. Eddy se pasa un dedo por los labios en actitud claramente obscena. Alice comienza entonces a cambiar su expresión y parece responder de manera igualmente obscena con la lengua, dando la impresión de aceptar la «oferta» de aquél. Termina de desnudarse y se acerca a Mr. Eddy, quien ya ni siquiera la mira, sino que permanece con los ojos cerrados, en una expresión de satisfacción silenciosa. Alice ya no llora, y sus pasos al acercarse son los de una mujer que quiere seducir. Tanto es así que, de hecho, comienza a acariciar innecesariamente a Mr. Eddy hasta que un cambio de plano la muestra (ahora con las uñas pintadas de negro) acariciando a Pete. El hechizo es la palabra, el nombre de Alice, pero la autoridad le ha llegado desde esa mirada y esa pistola, previamente preparadas por la larga espera.

Esa era entonces la naturaleza del trato: la sumisión femenina, operada bajo unas condiciones de violencia extrema, que supone un acto de reconocimiento para con Dick Laurant. La imagen vuelve a mostrar a Pete y a Alice solos en la habitación de un hotel. «¿Por qué no te marchaste de allí?», pregunta Pete. Como Alice no contesta, añade: «te gustaba, ¿eh?». Alice, con los ojos llorosos, se limita a decir: «sí quieres que me vaya, me voy». Pete responde insistiéndole en que no quiere que se vaya y en que la ama, y finalmente la besa.

De modo que Alice ha aceptado (y, así, naturalizado) la situación. Sin duda que en esa aceptación se ha producido un tipo de comprensión pleno, pero, al mismo tiempo, es precisamente esa comprensión lo que constituye una «transgresión inherente»³⁶ con respecto a las reglas del juego normalizadas

³⁶ Lo que se juega en el asunto de la abolición de la feminidad es mucho. La idea del exterminio de la feminidad es la «alegoría terrorífica del exterminio de cualquier alteridad, de la

entre sexos, y es la explicación de la manera en que Alice se aparece a Pete Dayton de forma bien diferente a como Gilda lo hacía ante Johnny Farrell. Manipuladora e interesada en el sexo bruto, la *femme fatale* postmoderna disuelve el «misterio femenino» necesario para la naturalización de la dominación masculina³⁷. Aquí podría traerse a colación la pregunta de Laurie Anderson cuando, en *Home of the Brave* (1986), realiza una parodia de los concursos televisivos donde los concursantes son obligados a contestar a la pregunta de «¿qué es más macho?» en relación con objetos aparentemente incongruentes («¿qué es más macho, piña o cuchillo?», «¿qué es más macho, bombilla o autobús escolar?» etc.).



Figura 27. Laurie Anderson pregunta «¿qué es más macho?» en *Home of the Brave* (1986).

¿Qué habría que contestar después de la aceptación de Alice?, ¿qué es más macho, Alice o Pete?. Lo cual, de algún modo, equivale a preguntar: ¿qué es más acorde con la realidad del mercado, el protagonista de *Plataforma*, la novela de Michel Houellebecq donde el viejo varón romántico salva su virilidad sentimental gracias al consumo de prostitutas exóticas (es decir, pagando), o la protagonista de *La vida sexual de Catherine M.*, la novela de Chaterine Millet donde una ninfómana de vida sexual más que plena sólo es sin embargo capaz de experimentar placer en el acto privado de masturbarse?.

De manera que, si la *femme fatale*, en cuyo cuerpo seductor sólo se encuentran proyecciones masculinas, constituye el grado máximo de abolición de la mujer, la *femme fatale* postmoderna (Alice tal como se aparece a Pete Dayton)³⁸ supone la aceptación cínica de esa situación. Una aceptación que termina por desbordar su fundamento mismo. Si el «misterio femenino» es la

«cual lo femenino es la metáfora, y quizá algo más que la metáfora» (BAUDRILLARD, 1995, pp.152-2. Subrayado nuestro). En efecto, la sexual supone la más real de las alteridades. La vertiente masculina como la forma universal gracias a la posesión del símbolo, y la vertiente femenina como la nunca universal (ŽIŽEK, 1991b, p.46).

³⁷ ŽIŽEK, 2000, p.11.

³⁸ Naturalmente, el fundamento experiencial de cómo Pete ve a Alice se encuentra en la transformación de la autoridad masculina en las estructuras familiares (CASTELLS, 1997, pp 159-270).

construcción masculina que permite ubicar a la mujer en la posición de aparecer como campo de batalla para la disputa entre hombres, la aceptación sin mediaciones del goce masculino por parte de Alice (que se traduce en la relación de Alice con Mr. Eddy en forma de conversión de la violencia en un «trato», y en la relación de Alice con Pete en forma de una *anticipación* con respecto al deseo de Pete, que resulta casi asaltado por una mujer que lo invita a gozar su virilidad frente a la de un hombre poderoso como Dick Laurant), ¿a quién se enfrenta Pete si Alice ha aceptado desde el principio la situación sin poner ningún obstáculo que funcione como estímulo para la competición?. En otras palabras: ¿a quién se enfrenta Pete si Dick Laurant ya *está muerto*?

SECUENCIA IV



Fotograma 1

Fotograma 2

Fotograma 3



Fotograma 4

Fotograma 5

Fotograma 6



Fotograma 7

Fotograma 8

Fotograma 9



Fotograma 10

Fotograma 11

Fotograma 12



Fotograma 13



Fotograma 14



Fotograma 15



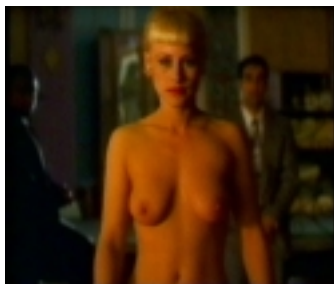
Fotograma 16



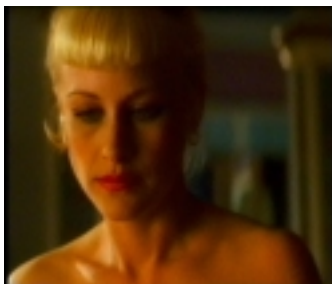
Fotograma 17



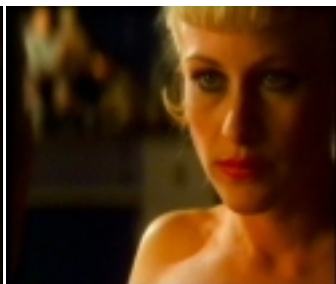
Fotograma 18



Fotograma 19



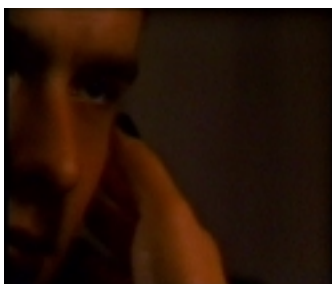
Fotograma 20



Fotograma 21



Fotograma 22



Fotograma 23



Fotograma 24

