

IV

UN CUERPO SIN PAISAJE:

LO REAL VISTO Y NO VISTO EN EL HOTEL *LOST HIGHWAY*

De lo anterior se sigue una conclusión que puede formularse de manera sencilla: las apariencias *son del caso*, lo oculto *debe* permanecer oculto para que el sujeto funcione. De este modo, es el acto de desvelar aquello que permanecía escondido lo que a fin de cuentas constituye una transgresión inherente con respecto al viejo ideal de sujeto: Dick Laurant ha muerto, y ha muerto de emergencia de lo siniestro. El enfrentamiento directo con lo real, el

desmoronarse del imaginario que se pone de manifiesto en la forma de morir de Dick Laurant, es el reverso de la estructura conspirativa del conocimiento en *Lost Highway* (y, por extensión, de la paranoia postmoderna de la conspiración). La obsesión de Lynch por hacer ver esto al espectador es entonces el cierre último de la banda de Moebius: no ya el lugar donde el *croupier* cortó la baraja, sino el lugar donde el jugador, nosotros mismos si nos tomamos en serio a Lynch, acepta el juego trucado. En efecto, si bien todo se ha dispuesto para que el espectador no pueda entender la trama al viejo modo detectivesco, sin embargo sí que se ha procurado su percepción de lo que le pasa a Fred en términos sensoriales.⁶⁷ De este modo, la naturaleza extrasensorial de la conspiración se ve afirmada por su contrafigura, por el contacto hipersensorial (visual y musical) que Lynch establece con el espectador. Esta contradicción, fuente del terror que inspira la historia de Fred, es el centro de la película de Lynch, de manera que puede afirmarse que el límite efectivamente cercado por *Lost Highway* es el constituido por la terrorífica alianza entre la paranoia conspirativa (la invisibilidad de las redes por las que circula el capital multinacional) y la hipertrofia de lo visual (el desmoronamiento del imaginario y la emergencia de lo real en su calidad física) características de nuestra lógica cultural. Si, en efecto, una de las claves de la lógica cultural postmoderna es la inconmensurabilidad entre cuerpo y espacio, ésta es su figuración más perfecta: la ausencia de un paisaje donde las cosas puedan cobrar valor a partir de un imaginario estable, debidamente vertebrado por lo simbólico⁶⁸, la ausencia de puntos de almohadillado que permitan a Fred/Pete habitar un lugar, un tiempo, una historia.

Lo visual significa siempre en Lynch. Como ha señalado Guy Astic, Lynch cuenta siempre con el espectador a través de procesos metonímicos donde el proceso de sustitución tiene más importancia que lo sustituido.⁶⁹ De modo que la desaparición de Fred/Pete como sujeto es puesta de manifiesto

⁶⁷ Aunque no haya reparado en la razón de la estricta interdependencia entre ambas cosas, Thierry Jousse ha señalado la insistencia de Lynch tanto en la construcción de un complot extrasensorial como del contacto hipersensorial (visual y musical) con el espectador. (JOUSSE, 1997, pp. 57-59).

⁶⁸ Para la noción de paisaje como lo que aparece entre la figura y el fondo, ver GONZÁLEZ REQUENA, 1995b.

⁶⁹ ASTIC, 2000, p.13.

en su forma más acabada merced a su figuración como la desaparición del paisaje. Ya señalamos que el comienzo de la película se caracteriza porque en la puesta en escena de la deriva por la *Lost Highway* no se encuentra huella de personaje alguno. Ninguna traza metonímica hace referencia a Fred Madison, y de hecho así tiene que ser en la medida en que la única referencia posible a la inexistencia de Fred debe forzosamente orientarse en la dirección de que su biografía resulte obliterada por la emergencia de la repetición, de lo siniestro.

Esa emergencia de lo siniestro es figurada por Lynch de muchas maneras, casi todas ellas relacionadas con figuraciones que él mismo había



Figura 33. Los insectos en *Blue Velvet* (arriba) y *Wild at Heart* (abajo)

realizado en películas anteriores. En primer lugar, esa figuración se realiza desde un punto de vista que podría llamarse iconográfico. Así ocurre con la aparición de los insectos, que resumen la crueldad subyacente que sólo puede sin embargo percibirse en la superficie del sujeto como irrupción del

azar (cumpliendo así una función parecida a la que cumplen la oreja cortada en *Blue Velvet*, el extraño accidente de tráfico en *Wild at Heart* o la muerte absurda de Andy en *Lost Highway*), y que constituyen una herencia surrealista común en la obra de Lynch, desde los insectos del jardín de Jeffrey en *Blue Velvet* a los del hotel de *Big Tuna* en *Wild at Heart* o los que pueblan la habitación de Pete en *Lost Highway*.

No obstante, Lynch consigue lograr el mismo efecto de modo más sutil. Así, si los insectos suponen la irrupción del azar que hace añicos el imaginario, Lynch diseña también una forma de mostrar ese bloqueo desde el interior del sujeto mismo, para lo que se sirve de la metáfora del pasillo como

la cadena inconsciente que, en ocasiones, se rompe, se incendia, y lleva hasta lo siniestro. Curiosamente, el referente más claro del pasillo que cruzan Fred o Pete en *Lost Highway* en este punto es la película más cercana a la enunciación clásica que Lynch ha realizado, *El Hombre Elefante* (1980).⁷⁰ Toda la película está presidida por la figuración inicial, el retrato de una mujer al que se sobrepone la violencia de los elefantes (no hay que estirar mucho la asociación para ver en esas trompas símbolos fálicos). El primer plano de la película muestra una mirada femenina, la mirada de la madre de Merrick (en la que también es individualizado el espectador con un contracampo heterogéneo), que se acompaña con una música acogedora como de cajita de música o nana. A esta imagen se superpone la marcha de unos elefantes que obliteran ese rostro, para abrir paso a la escena de la violación de la madre de Merrick por los elefantes, en la que ella aparece gritando bajo una música de tambores. Finalmente, el comienzo de la película se cierra con la aparición de una imagen con humo, metáfora de la fusión de las formas blandas y casi acuosas con el fuego que las ha producido, metáfora, en suma, de la fusión de los dos orígenes de Merrick. Desde aquí en adelante, toda la historia consistirá en la búsqueda de Treves hacia el origen real del Hombre Elefante, el hombre que, según el feriante que le da lugar social, ha nacido de la violación de una mujer por un elefante. Un origen que apunta en última instancia hacia el origen violento de todo hombre, al hecho biológico y, por tanto, pre-mítico, de que todos nacemos de la relación sexual entre un hombre y una mujer. La búsqueda de Treves equivale entonces a un intento de ver lo que no se puede ver, al intento de ver lo que debe permanecer oculto.



Figura 34. La madre de Merrick y los elefantes al comienzo de *The Elephant Man*

⁷⁰ Ver, para esto, BAENA/PIMENTEL, 1996.

Tras la imagen de la mujer violada pasamos a una feria, a través de un plano puente de fuego (en la era victoriana, la feria es justamente el lugar donde se aúnan el puritanismo y la miseria descrita por Dickens) donde el protagonista, perdido entre la multitud, se detiene de pronto ante un estímulo: su deseo se ha individualizado, y es un deseo prohibido, porque se fija en un cartel que, instalado sobre una casetilla de carnaval, dice *No Entry*. Es precisamente esa prohibición lo que le hace encaminarse hacia ella. Cruza la puerta, baja unas escaleras y se adentra por un pasillo laberíntico donde todo parece dispuesto como un descenso hacia la memoria más íntima: pasa ante dos espejos (en los que por cierto sólo se refleja de espaldas), ante el cuadro de una suerte de ninfa desnuda (aunque con el sexo cubierto) y ante un frasco que alberga un feto, para terminar finalmente encontrándose con un cartel donde se lee *Elephant Man*. No obstante, la policía (la ley) le impedirá seguir adelante y le obligará a regresar. Un plano de fuego sirve como transición hacia una escena en la que Treves, que es médico, aparece diseccionando un cadáver.



Figura 35. El doctor Treves en la feria al comienzo de *The Elephant Man*

No es difícil adivinar el contenido simbólico de este pasillo de feria. La prohibición de verlo, los espejos que hacen referencia a la imagen especular que Treves abandona desde el momento en que se adentra por él, la ninfa desnuda como alusión al origen femenino de la vida, el pequeño feto y, finalmente, el monstruo al que un policía le niega el camino y que es el resultado de la violación de una mujer por un elefante. Durante el resto de la película Treves quedará ligado a ese engendro, si bien su acercamiento permanecerá siempre protegido por una instancia legal que le otorga un lugar en lo simbólico: Treves es un científico que puede narrativizar su acercamiento a Merrick desde el punto de vista de la ciencia.

De modo que el pasillo metaforiza el camino del subconsciente, una cadena temporal sita bajo la superficie cotidiana y que al mismo tiempo se estructura como emergiendo de un vacío. Se trata de un tema recurrente en



Figura 36. El pasillo en el hotel del secuestro de Johnny Farragut (*Wild at Heart*) y en la pesadilla de *Burton Fink*

Lynch, como muestra la similitud del pasillo del hotel del secuestro de Johnny Farragut en *Wild at Heart* con los

pasillos que aparecen en *Lost Highway*, y que encontramos también

en otros filmes contemporáneos, a veces, como en el caso del pasillo de la pesadilla en *Burton Fink* (1991), cumpliendo una función realmente similar. Varios pasillos cumplen esta función en *Lost Highway*, cada uno de ellos sito en un distinto nivel de narración. Uno de ellos se sitúa en el corazón mismo del soporte fantasmático de la vida de Fred Madison: se trata del pasillo de la casa de Andy, a la cual Pete Dayton ha sido conducido por Alice. En líneas generales, la casa de Andy es uno de esos lugares que, como la habitación de Dorothy en *Blue Velvet* o la habitación roja en *Twin Peaks*, constituyen en la obra de Lynch el espacio donde, como una suerte de *Alcoba del Maestro*, tiene lugar la escena primordial, la escena premítica que nadie puede ver pero que a todos nos determina. La habitación de Dorothy constituye el lugar donde

Jeffrey puede ver el soporte obsceno de su realidad psíquica, como se pone de manifiesto en la escena en que él, escondido en el armario después de haber tenido una relación sexual con Dorothy, puede ver a Frank en una escena de



Figura 37, Jeffrey en el armario de la habitación de Dorothy, contemplando la escena de sexo entre ella y Frank.

sexo que roza la violación de Dorothy y durante la cual se llama a sí mismo «papito» señalando que «papito» vuelve «a casa» durante el acto sexual. Por su parte, la habitación roja de

Twin Peaks, regentada por un enano que Linda Nochimson ha identificado como un símbolo fálico, es el lugar donde se revela la verdad sobre el asesinato de Laura, donde ella dice al hipersensible agente Cooper al oído que fue su padre quien la mató. La habitación roja preside toda la trama de *Twin Peaks*. Allí termina de hecho el agente Cooper que al final se transformará en Bob, mientras que el reflejo de los árboles sobre las onduladas aguas del *Black Lake* (precisamente el lugar donde apareció el cadáver de Laura) al comienzo de cada capítulo sugieren el ondularse de la cortina roja que abre paso a la habitación.

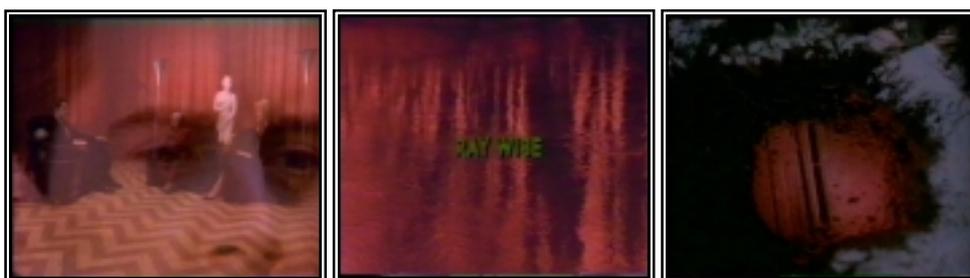


Figura 38. La habitación Roja soñada por Cooper (en fundido) y la cortina roja que le da paso en *Twin Peaks*

La casa de Andy se asimila en efecto a esos lugares. En el salón principal de la casa, una pantalla muestra a Alice siendo sodomizada por un afroamericano. Pete, desconcertado, sube unas escaleras y se adentra por un pasillo. Allí la luz es extraña y a él le aparece sangre en las comisuras de los

labios. Pasa ante varias puertas y se detiene en la que lleva el número 26. En el interior de la habitación le espera la imagen distorsionada de la Alice sodomizada de la pantalla: «¿Querías preguntarme por qué?», le dice a Pete en tono sarcástico.



Figura 39. Pete en el pasillo de la casa de Andy

De nuevo, el pasillo metaforiza el camino del inconsciente que termina llevando al vacío de la escena originaria, que lleva a ver lo que no se puede ver. De nuevo la antesala a un cuerpo fragmentado, el de Renee Madison. Pero aquí no existe ninguna instancia legal de protección no existe ni tan siquiera el principio científico que, por insuficiente que sea, sirve de escudo a las pesquisas del doctor Treves.

El mismo pasillo vuelve a mostrarse en la secuencia en que Fred, después de su encuentro con el Hombre Misterioso en la cabaña, conduce hasta el hotel *Lost Highway* y se adentra en él. En esta ocasión, lo que se muestra no es la fantasía de Fred, el soporte fantasmático de su desestructuración, sino la causa misma del desmoronarse del Orden Simbólico, el origen de la muerte de Dick Laurant. Fred da exactamente los mismos pasos que Pete por un pasillo idéntico. Pero lo que ocurre en la habitación número 26 es una escena de sexo entre Renee Madison y Mr.Eddy/Dick Laurant. De modo que Fred entra y golpea a Mr. Eddy/Dick Laurant hasta reducirlo y

llevarlo al maletero de su coche, momento en el que se percibe que toda la escena ha venido siendo vigilada por el Hombre Misterioso.



Figura 40. Fred en el pasillo del Hotel *Lost Highway*

Lynch nos ha hecho así ver el soporte fantasmático de lo que pasa a Fred así como lo que le ocurre a Fred desde el punto de vista simbólico (que, en colaboración con el Hombre Misterioso, ha acelerado la muerte de Dick Laurant).

Finalmente, existe un tercer pasillo en *Lost Highway* que figura lo que ocurre en el inconsciente de Fred tal como se percibe en superficie, y por tanto tal como se percibe, en primera instancia, en términos visuales. Se trata del pasillo de la casa de los Madison, al que ya nos referimos en el análisis de la Secuencia I, y cuyo carácter misterioso ha sido revelado desde el principio merced a la aparición en él de la misma cortina roja que da paso a la habitación roja de *Twin Peaks*. Mientras Renee se mira al espejo (un espejo en el que Fred, que se ha acercado por detrás, sólo se refleja de manera fragmentada) para



Figura 41. La cortina roja en el pasillo de los Madison

acicalarse en el interior del cuarto de baño, Fred se adentra en un pasillo que se abre hacia lo negro de modo que recuerda unas piernas abiertas. Desaparece en él, hasta el punto de que Renee, que deja de mirarse al espejo, se alarma y, al preguntar dónde está, no recibe respuesta alguna.

La apertura que abre paso a la oscuridad no es figurada de acuerdo con ningún objeto, y funciona de manera metonímica en la medida en que es un desaparecer todo lo visible cruzado el umbral que recuerda a unas piernas abiertas, el camino hacia un sexo o el origen real del inconsciente.



Figura 42. Fred Madison en el pasillo de su casa

El siguiente plano muestra a Fred poniendo una cinta de vídeo. En la pantalla se ve el cuerpo descuartizado de Renee Madison.

La aparición de fragmentos de cuerpo, la figuración más clara de la ruptura del ideal



Figura 43. La mano robada por el perro en *Wild at Heart* y Henry con su hijo en *Eraserhead*.



Figura 44. Las cabezas destrozadas de Andy, Bob Ray Lemon y Bobby Perú en *Lost Highway* y *Wild at Heart*.

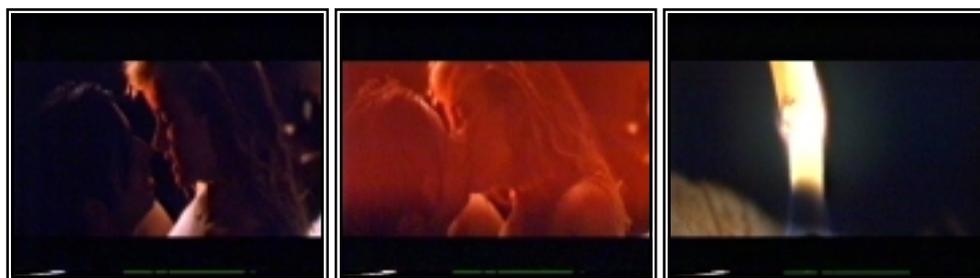
del yo, es recurrente en Lynch, como en la mano arrancada que un perro se lleva en la boca (mientras el empleado de banco que la ha perdido la busca por el suelo ensangrentado) durante el atraco de *Wild at Heart*, el cuerpo en forma de feto del hijo de Henry en *Eraserhead* o, por supuesto, las cabezas destrozadas de Bob Ray Lemon (muerto tan violenta como groseramente a manos de Sailor al comienzo de la película) y de Bobby Perú (muerto por un disparo de la policía durante el atraco) en *Wild at Heart*, o la cabeza de Andy incrustada en el cristal tras su estúpido accidente

durante la pelea con Pete en *Lost Highway*.

Ningún fragmento de cuerpo, no obstante, más sugerente que la oreja cortada que Jeffrey encuentra al comienzo de *Blue Velvet*. En la aparición de la oreja de *Blue Velvet* se aúnan el hecho de la aparición azarosa de un fragmento de cuerpo (que, además, aparece bajo la hierba, igual que los insectos a los que se acerca la cámara tras el desplome de la figura paterna, subrayando así su carácter de azar incontrolable y más allá de la ley simbólica), con una referencia visual que señala el paso, a través del fragmento de cuerpo, hacia una dimensión oscura verdaderamente cercana a la que se muestra en el interior del pasillo de la casa de los Madison: a la dimensión oscura de eso real que no puede señalarse salvo como resistiéndose precisamente a la simbolización.

Figura 45. Hallazgo de la oreja en *Blue Velvet*

La referencia a una pura metonimia sin anclaje metafórico, que por su propia naturaleza sólo puede mostrarse como la referencia al proceso de desaparición de ese anclaje, es la manera última en que Lynch figura lo real. De un modo u otro, Lynch ha procurado siempre figurar la emergencia de ese nexo real. En *Wild at Heart*, por ejemplo, es el fuego (cuyo papel destructor y consumidor indica de por sí un desmoronarse) del comienzo de la película el que riges el fondo oscuro de la trama, de manera que aparecerá constantemente en diversas transiciones entre secuencias como ese *continuum* que sirve de sustento último a la historia, que es la historia de una huida, de Sailor y Lula.

Figura 46. Escena de amor y fuego en *Wild at Heart*

Más radical es la formulación de lo real en términos visuales en el caso de *Dune*. Según la trama de la película, el planeta Dune es el fundamento del

mundo conocido, porque es el único planeta donde puede encontrarse la especia naranja, al mismo tiempo una droga que altera la mente y extiende la vida y un combustible. Precisamente Paul Atreides, típico héroe lynchiano que, como el agente Cooper de *Twin Peaks*, alcanza su identidad a través de los sueños⁷¹, ha heredado de su madre un poder visionario que le permite dominar a los gusanos gigantes que producen la especia. La escena en que Paul doma a un gusano muestra en términos visuales el fundamento femenino del mundo conocido (el fondo real), puesto que el trayecto de la cámara muestra el interior casi vaginal de la boca del gusano. De este modo, la trama lineal acerca de la recuperación de un imperio por parte del heredero legítimo se ve atravesada por el fundamento femenino de toda trama, de todo mundo visible.

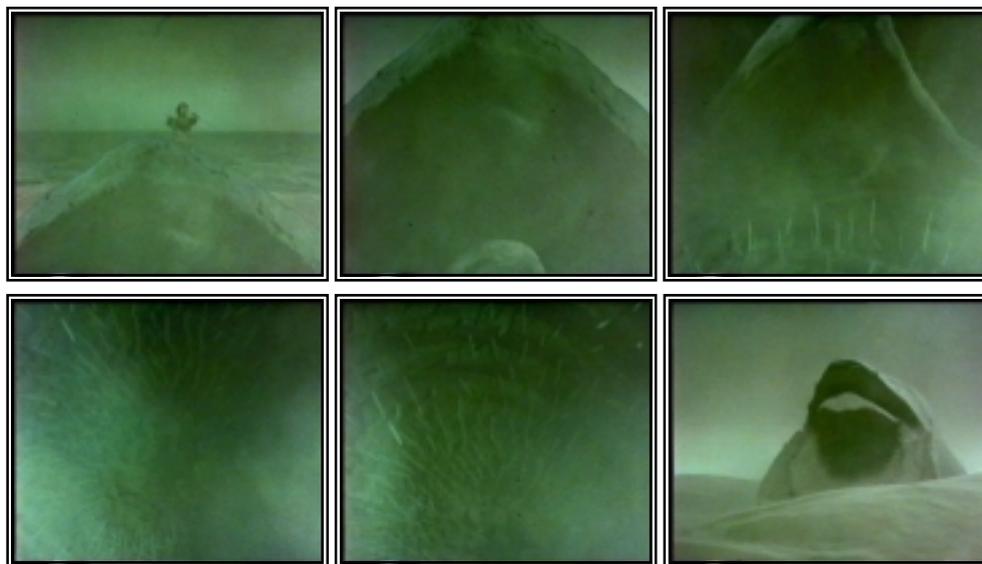


Figura 47. Paul Atreides captura a un gusano en *Dune*

Igualmente, la voz profética del Navegante de Tercer Grado (posiblemente un futuro gusano gigante) que la Cofradía envía a dialogar con el emperador brota de una boca que semeja una vagina cuyos labios se mueven en todas direcciones y que expulsa por sus labios un fluido rosado. La voz, que en toda la historia posee un poder superior al de la vista, parece entonces surgir de una matriz en última instancia femenina.

⁷¹ Para esto, ver NOCHIMSON, 1997, pp. 124ss.

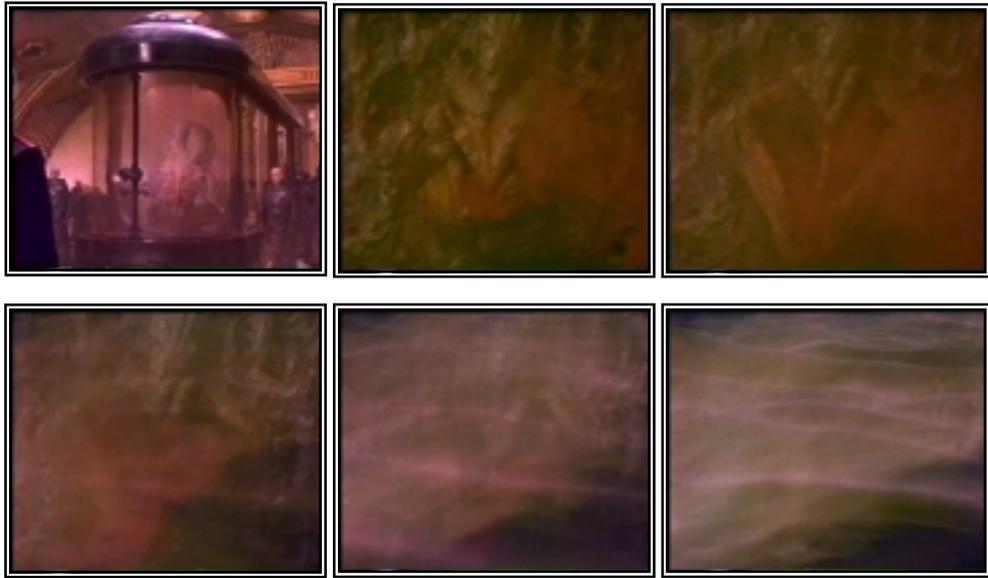


Figura 48. La boca vaginal del Navegante de Tercer Grado

La forma vaginal aparece también en *Lost Highway* haciendo referencia al origen real de la identidad. El relato que los padres de Pete Dayton hacen de lo que pasó «*la otra noche*» se pone en escena mediante su incapacidad para alcanzar a Pete, seguida inmediatamente de la aparición de una forma carnal que semeja una vagina, por cuya hendidura emerge sobre el fondo negro el cuerpo descuartizado de Renee.



Figura 49. Lo que pasó «*la otra noche*»

Por su parte, la transformación de Fred Madison en Pete Dayton en la comisaría, es decir, la desaparición de una identidad simbólica y su sustitución por otra, se produce a través de un proceso de desaparición y sutura que alberga en su centro la emergencia de formas cárnicas, viscosas (el cuerpo biológico), que incluyen una apertura cuya referencia más plausible es una vagina.



Figura 50. La transformación de Fred Madison en Pete Dayton

Se trata, en suma, de dos asociaciones de la aparición de lo real con su

origen vaginal. Sin embargo, al margen de esa figuración y de la filogénesis de la fuga sicogénica de Fred en la historia de Pete Dayton, la referencia a lo que pasó «*la otra noche*» supone un grado más en la explicación de Lynch, puesto que es lo que pasó aquella noche lo que supone la ruptura de Pete con lo simbólico, y por tanto el verdadero fundamento de que Fred Madison no pueda hacer otra cosa que circular por la *Lost Highway*.