
8. LA HISTORIA FORCLUIDA: DE *LOST HIGHWAY* A *BLUE VEL VET*

I

La historia de Pete Dayton se incrusta en la estructura de *Lost Highway* a manera de injerto o cita historicista en el interior la aventura de Fred Madison, de forma parecida a como un edificio de los años veinte queda inserto en el interior de un caparazón postmoderno en la casa que Frank Gehry construyó para sí mismo en Santa Mónica. De esta manera, puede decirse que la historia de Pete se configura no sólo como el soporte obscuro, sino como la prehistoria misma —y por lo tanto históricamente dada— de la fuga sicogénica del señor Madison. No obstante, la historia de Pete Dayton posee en sí misma diferentes niveles arqueológicos y, a diferencia de lo que ocurre con la casa de Gehry, alberga un último estrato que se configura como absolutamente ajeno a la narrativización y que, precisamente por ello, ubica la historia del joven

mecánico en un plano de continuidad con la deriva por la *Lost Highway* de Fred. Si, por una parte, la historia de Pete constituye la explicación

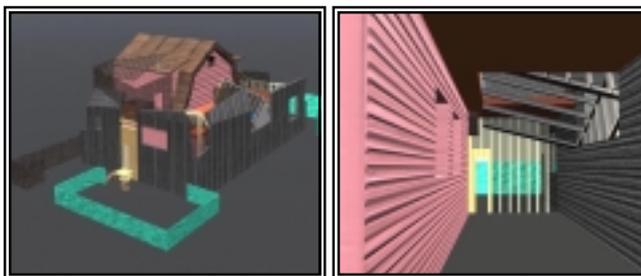


Figura 49. La casa de Frank Gehry, según estudio de Rebecca Breazele

arqueológica del desmoronarse de una subjetividad construida sobre la forclusión del Gran Otro, lo cierto es que todo lo que le ocurre a Pete está presidido por un nivel ulterior al que no tenemos acceso: lo que pasó «*aquella noche*».

Nada sabemos acerca de lo que pasó aquella noche. Significativamente, sólo tenemos constancia de que, sea lo que fuere «*lo que pasó*», comienza allí donde se detienen las palabras: su única representación es el silencio de los padres reales de Pete. «*Nosotros te vimos aquella noche. No diremos a la policía lo que pasó aquella noche*», le dicen inmediatamente después de su conversación telefónica con el Hombre Misterioso. Este hecho ausente acompaña a Pete de manera constante. De hecho, el momento de su aparición en la *Lost Highway* (su intercambio por Fred) remite a esa ausencia omnipresente. Con el exterior de la casa de los Dayton como marco, Pete aparece sobre el fondo de su familia real y, en plano intermedio, de su novia Sheila acercándose. Sheila lo está llamando, pero él, presente en cuerpo pero no en mente, no escucha. Los padres de Pete se acercan corriendo hacia el primer plano alertados por los gritos de Sheila, pero, como se desprende de lo terrible que sin duda fue «*lo que pasó*», no llegan.



Figura 50. Aparición de Pete en la *Lost Highway*

La misma situación, pero más completa, se repite en el momento en que los padres de Pete se disponen a contar a éste lo que pasó «*aquella noche*», y lo hace de manera que invierte la escena inmediatamente anterior al descuartizamiento de Renee por parte de Fred. La secuencia reproduce el mismo esquema de Pete en primer plano con Sheila y sus padres llamándolo desde atrás, de modo que, en oposición a la identificación imaginaria (el espejo donde se refleja Renee) que precede al descuartizamiento, nos hallamos por el contrario ante un fondo del que no queremos saber nada, al que damos la espalda para evitar así integrarlo en nuestro imaginario. En otras palabras: un fondo que hemos *forcluido*. De pronto, entre gritos, cambia el plano. Aparece una forma viscosa, como una masa de carne. En el centro se abre una hendidura, algo negro, de tal modo que aparece como una suerte de forma vaginal, hacia cuyo interior se introduce la cámara. Al final del túnel negro, un plano secuencia recorre el cuerpo destrozado de Renee. De hecho, el cuerpo comienza a visualizarse justo por la zona que ha sido seccionada, una zona abierta donde la carne y la sangre parecen sin más continuar metonímicamente la forma vaginal anterior.

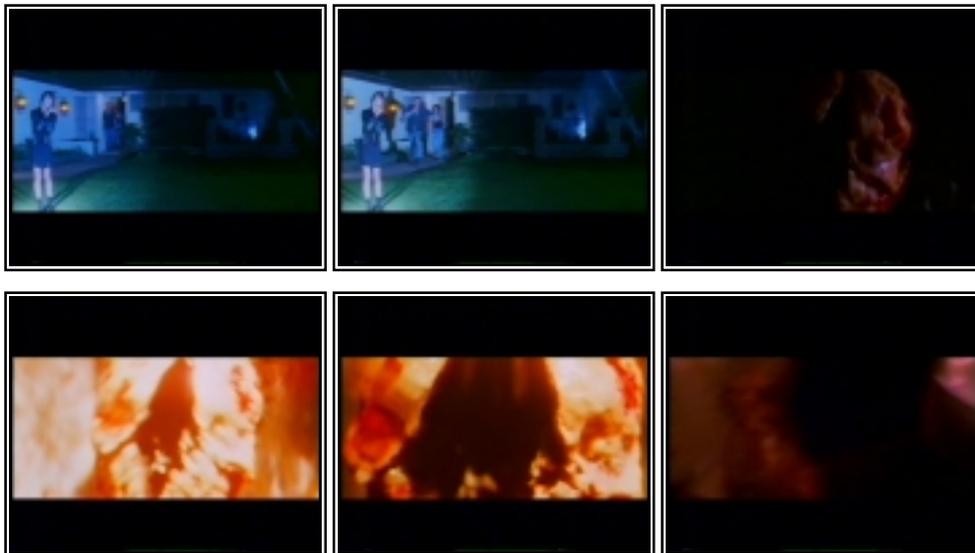


Figura 51. «Lo que pasó aquella noche»

Es, por tanto, un intento de figurar lo Real, una pura metonimia sin enganche metafórico que pretende captar la especificidad última del lenguaje.

De modo que lo que pasó aquella noche y el descuartizamiento de Renee se ubican en el mismo plano, el de la tangencia de lo imaginario y lo real, el plano donde impera un lenguaje que ya no cuenta nada. En suma: en la ausencia absoluta de un paisaje en su doble vertiente no ya sólo de expansión del propio cuerpo, sino de coordinación de la *praxis* individual con la realidad histórica.¹

Varias veces es pronunciada en *Lost Highway* la expresión «no me acuerdo». Y ocurre justamente cuando Fred/Pete o Alice/Renee son interrogados sobre alguno de los hechos reales que rigen la historia (aquellos que han modificado su existencia). Fred, desde luego, *no sabe* que ha matado a Renee, como muestra su reclamo a la policía una vez que ha sido detenido: «No lo he hecho. Dígame que no lo he hecho». Tampoco Renee se acuerda de cuál fue el tipo de trabajo que le ofreció Andy, aunque sí tenga siempre presente que Andy es «un buen tío». De este modo, y al igual que Pete sí se acuerda de Alice la segunda vez que la ve en el taller, tal como él mismo le dice, las cosas que recuerdan los protagonistas de *Lost Highway* no son necesariamente aquellas que poseen un referente empírico claro, sino únicamente las que ocupan un lugar en su imaginario. Significativamente en este sentido, cabe recordar que Fred no ve el asesinato de Renee (que él mismo ha cometido) sino a través de una cinta de vídeo. Finalmente, tampoco se acordará de lo que ocurrió «la otra noche», como muestra su conversación con Sheila: — «Últimamente estás muy raro. Como la otra noche». — «¿Qué noche?». — «La última vez que nos vimos».

Aquí está la verdadera cuestión. Tanto el asesinato de Renee como lo que pudiera haber pasado aquella noche quedan fuera del imaginario de Pete. Ya hemos visto que la función paterna en *Lost Highway* es la ocupada por Dick Laurant, y también hemos visto que el tipo de ley incorporada por Laurant es precisamente el ejercicio de la obscenidad que deja a Fred en un estado imaginario que, como tal, no se sostiene. De hecho, deberíamos decir que la verdadera posición de Dick Laurant en el desmoronarse del Orden Simbólico es precisamente la del padre imaginario, es decir, la del conjunto de fantasmas que se agolpan en torno a una figura que aparece oscilando entre la posición del padre ideal, un protector omnipotente, o, por el contrario, la del padre

¹ Ver, más arriba, p.175.

terrorífico que fastidia constantemente al hijo. Lo que resulta en definitiva claro es que la familia real de Pete/Fred no parece pintar nada en todo el asunto.

Lo interesante de todo ello es que de la situación se deduce fácilmente el que los padres reales de Pete no tienen por qué ocupar un lugar privilegiado en el conjunto de las funciones que pueden efectivamente asociarse a la figura paterna en la vida del sujeto maduro. Si, al igual que ocurría en la historia de *J.*, la detención en el fantasma y el *acting out* deben pensarse como maneras de lanzar un mensaje cifrado a otro que no escucha, este otro sólo puede ser en primera instancia el origen familiar biológico de Fred/Pete. En este sentido, lo que puede comprobarse con la aparición de los padres de Pete en la comisaría es que su papel con respecto a su hijo nunca ha sido un papel castrador. Tal actitud protectora es, en primer lugar, sugerida explícitamente por lo que manifiestan a Pete tras su conversación con el Hombre Misterioso («*nunca le diremos a la policía lo que pasó aquella noche*») o por las invitaciones constantes a que Pete se marche a divertirse.

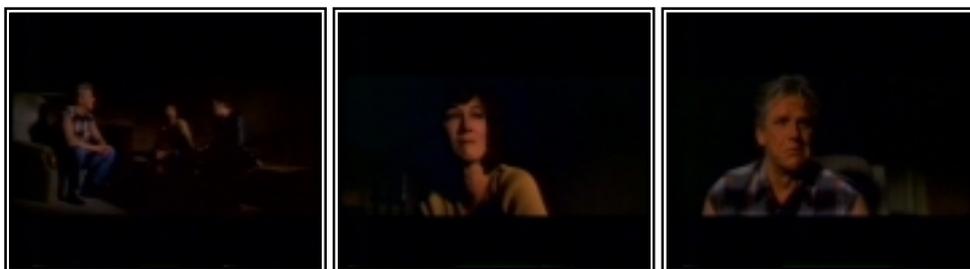


Figura 52. «No diremos a la policía lo que pasó aquella noche»

En segundo lugar, y más sutilmente, es también sugerida por la apariencia de los padres de Pete cuando llegan a recogerlo en comisaría: visten chaquetas de cuero y gafas de sol que nos muestran personalidades fundadas en el *rock and roll*, la perfecta metáfora de la génesis de la realidad espectacular. Las gafas de sol pueden de hecho ser entendidas como la metáfora de una subjetividad que no quiere saber nada de la intersubjetividad y de lo simbólico: abortan la posibilidad de que el interlocutor vea tus ojos y, con ello, de que

pueda alcanzar la autoridad que confiere la mirada.²



Figura 53. Aparición de los padres de Pete Dayton en la comisaría

De modo que la familia biológica de Pete ha representado para éste un rol hiperprotector: no el rol del padre real que castra y así introduce al niño en lo simbólico, sino el del padre imaginario que se configura como hiperprotector y no enseña al niño a establecer ninguna mediación con lo real. No obstante, sabemos que para el Pete que hemos conocido a lo largo de la película el lugar de la Ley es ocupado por Dick Laurant, y asimismo sabemos que la tangencia de esa Ley con la obscenidad viene a reducir el papel de Laurant al de padre imaginario en su doble vertiente de protector omnipotente y de cruel agente de la privación. En suma: que lo que permanece ausente a lo largo de toda la historia es el papel del Gran Otro, del Orden Cultural cuya actividad es en sí misma una mediación con lo real. De hecho, tanto los padres de Pete como Mr. Eddy/Dick Laurant se ubican, aunque ciertamente de un modo distinto, al margen del espacio institucional/policial. «*No le diremos a la policía lo que pasó aquella noche*», dicen los padres biológicos de Pete, mientras que, por otro lado, Mr. Eddy, que no hay que olvidar que es el hombre poderoso de la película y, por tanto, quien tiene la sartén por el mango (su muerte es real sólo a efectos de lo que importa desde el punto de vista de la biografía de Fred/Pete), es un acérrimo defensor de la Ley que, sin embargo, realiza negocios sucios de los que la policía sospecha.

También en *Blue Velvet* es la desaparición (en este caso temporal) del padre de Jeffrey lo que abre la puerta al extraño mundo de Frank. De hecho,

² Jameson incluso establece una analogía entre esta naturaleza de las gafas de sol y la piel de cristal que, en el Hotel *Westin Bonaventure* de Portman, repele el tejido urbano que lo rodea para constituirse en algo así como una macrociudad autónoma (JAMESON, 1991, p.42).

el comienzo de *Blue Velvet*, en referencia a *El regador regado*, es la llegada de la enfermedad paterna. El padre de Pete está regando tranquilamente el jardín de su casa cuando, de pronto, le sobreviene un dolor cervical que le hace caer al suelo. En ese momento comienzan los guiños lyncheanos sobre la desaparición de lo simbólico. Una vez en el suelo un niño pequeño puede ver cómo un perro se acerca al cuerpo inconsciente del padre de Jeffrey y comienza a lanzar bocados al chorro de agua que surge de la manguera, cuya posición sugiere un símbolo fálico. Inmediatamente después, la cámara se adentra bajo la hierba, para descubrir que, bajo el amable aspecto del césped regado se esconde una incesante y cruel actividad de insectos. Sin embargo, en *Blue Velvet* existe un retorno de la figura paterna (cuya reaparición se produce cuando sale del hospital justo después de que la policía haya detenido a Frank) que devuelve *Lumberton* a la normalidad.



Figura 54. Enfermedad del padre de Jeffrey al comienzo de *Blue Velvet*

II

La casa familiar de Pete Dayton en *Lost Highway* es similar a la de Sandy en *Blue Velvet* y, de hecho, tras salir de la cárcel Pete aparece sobre un hamaca de manera similar a como lo hace Jeffrey al final de *Blue Velvet*. Incluso la valla blanca que rodea el jardín de la casa es similar. Ambas escenas constituyen una referencia autobiográfica. El propio Lynch recuerda cómo en Spokane, el lugar de su infancia, él solía habitar de niño una pequeña tumbona. De modo que la casa de los Dayton hace referencia al pacífico Lumberton de Jeffrey y, finalmente, al pacífico *Spokane* donde David Lynch pasó varios años de su infancia.³



Figura 55. Los jardines de Pete (*Lost Highway*) y Jeffrey (*Blue Velvet*)

Y esta prehistoria de la historia de Fred Madison está datada: los años

³ «Es la nueva vida de Pete, como despertarse y ver a los niños y preguntarse cosas. Ese plano surge de mi infancia en Spokane, Washington. Era así como vivía cuando tenía dos o tres años: en una pequeña tumbona. ¡Una época hermosa! Y tampoco pusimos allí la valla para el rodaje. Ya estaba allí, pero conozco a gente que cree que fue un añadido» (David Lynch, en RODLEY, 1997, p.362.) Al mismo tiempo, la propia referencia a los insectos durante la enfermedad paterna al comienzo de *Blue Velvet* vuelve a ser un guiño a su infancia: «Mi padre experimentaba frecuentemente con enfermedades de los árboles y con insectos. (...) Y hay cantidad de cosas que atacan al jardín. Un montón de muertes y asesinatos, enfermedades, gusanos, bichos, hormigas. Pasan muchas cosas» (David Lynch, en: RODLEY, 1997, p.31).

cincuenta, la mitología del automóvil, el *rock and roll*, el optimismo, en suma, que siguió a la Segunda Guerra Mundial. El propio David Lynch ha reconocido la deuda que la historia de Pete tiene con esos años, con Elvis Presley y con el culto a los coches, hasta el punto de afirmar que «*los cincuenta siguen aquí. Están en todas partes. Nunca se han ido*»⁴. No obstante, en el reconocimiento de tal deuda ha dejado traslucir tanto ese optimismo como una ambigüedad ciertamente sombría:

*Así que había algo en el ambiente que ya no está en absoluto. Era una sensación tan genial, y no sólo porque fuera un chaval. Era una época realmente de esperanza y las cosas iban para arriba en vez de para abajo. Tenías la sensación de que podías hacer algo. El futuro era brillante. No teníamos ni idea de que estábamos sentando el terreno para un futuro desastroso. Todos los problemas estaban allí, pero de alguna manera estaban cubiertos de un barniz brillante. Y luego el barniz se rompió, o se pudrió y todo empezó a rezumar*⁵.

Pero, sobre todo, esos años constituyen el momento del eclipse de la cultura; es decir, de la expansión de la cultura a todos los niveles sociales hasta el punto de que toda la vida cotidiana se rige por artefactos culturales. Esta situación, que convierte desde entonces en problemática la referencia a qué es cultura, es la que fue tematizada por Marcuse desde el punto de vista de la «desublimación represiva» (de la fruición del deseo sin necesidad de sublimación alguna por la vía de la creación intelectual o artística⁶) y por Debord como «Sociedad del espectáculo», y está marcada por la aparición de la ideología de la pérdida del referente, a partir de la cual no hay una oposición autónoma a ese anclaje referencial⁷. El proceso se culmina cuando, en los años sesenta, los últimos vestigios precapitalistas son colonizados, es decir, incorporados al proceso de estandarización, mecanización y parcelación del

⁴ David Lynch, en: RODLEY, 1997, p.22.

⁵ David Lynch, en: RODLEY, 1997, p.23.

⁶ MARCUSE, 1965, pp. 86-113. Naturalmente, en términos de Lacan esa satisfacción del deseo sólo podría ser una satisfacción *imaginaria*.

⁷ JAMESON, 1984, p.201.

trabajo: el tercer mundo y el inconsciente⁸. En última instancia, la situación marca el inicio de lo que característicamente se configura como el mercado postmoderno, donde es el mercado mismo lo que se convierte en mercancía.

La cuestión es entonces la de cómo se suturan estos dos momentos del relato, la historia de Fred y la historia de Pete, prehistoria de aquélla. Mientras que en la casa de la intervención del armazón postmoderno sobre la vieja casa familiar de los años veinte crea una suerte de hiperespacio que no oblitera la distinción interior/exterior sólo al precio de la presencia de una sutura entre la envoltura de nuevos materiales y la vieja casa de madera —una sutura que, al fin y al cabo, constituye un intento de vadear la distancia temporal donde emerge, si se quiere, una articulación histórica que testimonia la necesidad de gestionar la persistencia del pasado— no existe sin embargo tal sutura (salvo la visión del desmoronarse del imaginario) en la relación que existe entre la historia años noventa de Fred Madison y la historia años cincuenta de Pete Dayton: sólo hay continuidad. Y esta continuidad es lo verdaderamente sospechoso: no se toma un texto como soporte real para la construcción de un nuevo relato, por arriesgado que fuere —aportando de paso una muestra más sobre la imposibilidad de alcanzar algo así como el *grado cero* de la historia— sino que ambos, el texto y su subtexto, son entendidos al mismo nivel, en un plano de continuidad que imposibilita la tematización del fondo sobre el que se edifica la historia narrada. En otras palabras: la forma vaginal que se abre al vacío en el intercambio entre Fred y Pete está exactamente al mismo nivel que la forma vaginal que se abre al vacío en la explicación de lo que pasó aquella noche. La continuidad entre Fred y Pete está trazada de acuerdo con la contigüidad metonímica, con la hipertrofia formal. Pero la historia, y aquí está sin duda el lugar donde David Lynch deja ver sus propios límites, *no* es simplemente un texto suspendido sobre el vacío de lo real. El intento de cotejar la historia con una totalidad formal no puede ser otra cosa que una (aunque imprescindible) operación estratégica enfocada a hacer accesible la historia a la manera de un subtexto que se delata en el mismo movimiento en que el relato intenta evitarla y superarla. De modo que, en última instancia, el

⁸ JAMESON, 1984, p.207.

horror no está tanto en la imposibilidad de ver el conjunto como en el afán, que parece caro incluso a David Lynch, de ver *solamente* el conjunto.