

La posmodernidad en *El camino de los sueños* de David Lynch

Introducción

Se trata de una nueva técnica de preparación de cadáveres. Un procedimiento de desecación total mediante el uso de resinas plásticas que asegura una conservación perfecta, manteniendo plasticidad de los tejidos, permitiendo un fino descuartizamiento de los órganos pero conservando las carnes una textura crudamente realista y un aspecto agradable a la vista.

Esta descripción se refiere a la exposición realizada por Günther von Hagens puesta a punto en los años setenta en la *Universidad de Heidelberg* bajo el nombre de “arte anatómico”. Millones de personas han sido testigos ya de estos doscientos humanos plastinados que han recorrido varios países del mundo entero.

J. A. Miller hace mención en su *Nota sobre la vergüenza*¹ a cierta cuestión ligada a la pérdida de la dignidad del significante amo que conduce a los sujetos no sólo a no avergonzarse de su goce sino a exhibirlo, a mostrarlo e incluso a reivindicarlo.

La “necroscopia”, bautizada así por el mismo Günter von Hagens supone el nacimiento de una nueva perversión, un goce inédito bajo la mascarada del saber, ya que él mismo la califica como altamente utilitaria científica y filantrópica.

Nos encontramos inmersos en una época donde la depreciación de lo simbólico y la debilidad de los significantes amos dejan a los sujetos sin señales o marcas para identificarse y orientarse y recurren por ello a sostenerse en modalidades de goce *pret-a-porter*, tomadas de lo que la sociedad contemporánea les ofrece. Sujetos desentendidos del Otro, resguardados en la soledad de su modo de gozar; consecuencia de una época desencantada. Dirá Lacan que el orden simbólico establece diferencias, ordena, determina al Sujeto, mientras que lo Real es lo que escapa a la Ley, lo que no habla, lo indeterminado. Pensemos en el “arte anatómico” del doctor Günther von Hagens y vayamos acercándonos también a otros artistas de esa misma época, como Barbara T.

¹ Jacques-Alain Miller, *Notas sobre la vergüenza*, revista *Freudiana* nro. 39.

Smith, quien en 1973 construyó un espacio privado en el Museo de Arte Conceptual de San Francisco, en el que ella permanecía desnuda durante toda la noche, invitando a los espectadores / participantes, uno por uno a entrar, a hablar con ella e incluso actuar sobre su cuerpo. Su ambiente estaba equipado con flores, vino, marihuana, libros, aceites... Es decir, los participantes estaban invitados a tener un intercambio de “conversación y afecto”²

Ahora bien, hemos tomado este ejemplo al azar como pudimos haber mencionado también al italiano Piero Manzoni, quien vendía latas de treinta gramos de su propia materia fecal a precio de treinta gramos oro, para dar cuenta de cómo todo podía, de alguna manera ser arte.

Estos artistas de la posmodernidad, ya no se cuestionan, como lo hacían los vanguardistas de la primeras décadas del siglo XX acerca del arte. Ya no escriben manifiestos promulgando sus verdades, aceptando o rechazando movimientos. A partir de los sesenta, con el arte pop británico y luego con Andy Warhol en los Estados Unidos y cada vez de manera más intensa, como en los casos que mencionamos arriba, el arte se va escapando de la representación, de lo representado, del lenguaje. Si “el lenguaje sirve tanto para fundarnos en el Otro como para impedirnos radicalmente comprenderlo”³ de eso justamente se trataría el arte moderno, de un lenguaje fundante con demasiadas aristas como para intentar abarcarlo en su totalidad, y esa imposibilidad permite la transmutación constante de los diferentes movimientos hasta la irrupción de algo “real, íntegramente real, pura y simplemente lo que es”⁴, algo que de por sí ya no tiene representación porque es eso en sí mismo, y ese es el arte posmoderno, aquel que “critica el carácter monolítico, unitario y auto-referencial del modernismo...”⁵

M. Foucault⁶ demuestra como todo el campo de la modernidad estuvo dominado por la representación; entendiendo a ésta como un punto ideal a partir del cual se ordenan y se organizan los discursos. Es sobre este punto ideal, íntimamente exterior a lo representado, sobre el que giraron todas las expresiones de la modernidad, ya sea la

² Revista *Arte hoy*,

³ Lacan J., *Seminario II*, Ed. Paidós, pág 367.

⁴ Idem, pág. 356.

⁵ África Vidal, *¿Qué es el posmodernismo?*, pág 21-22

⁶ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Ed. Siglo XXI

ciencia, el arte e incluso las prácticas sociales y fue lo que permitió que sus diversas manifestaciones estuvieran estructuradas como un gran relato. Esta categoría de representación es puesta en cuestión en la posmodernidad y para dar cuenta de ello F. Jameson⁷ realiza una comparación entre dos obras de arte. La primera de ellas pertenece al impresionismo, considerado el primer movimiento moderno en plástica y se trata de *Los zapatos campesinos* de Vincent Van Gogh. Allí, como su título lo indica, se muestra un par de humildes zapatos viejos y a partir de ellos podemos reconstruir el contexto de vida al cual pertenecieron. Hay todo un mundo que preexisten a esos zapatos. No hay que hacer aquí un esfuerzo de ficción. Para Martin Heidegger⁸, por ejemplo, estos zapatos dan cuenta del andar cansino de la aldeana embarazada y de su fatigosa y pastoril rutina de vida. Esta obra dice más de lo que muestra y es en este punto donde puede establecerse la diferencia con la segunda de las obras; ésta es *Los zapatos de polvo de diamante* de Andy Warhol. Aquí encontramos una serie de zapatos, diferentes pero similares entre sí, que no forman par, casi superpuestos en una superficie plana como si se tratara de un montaje de negativos fotográficos. Elegantes y fríos; lucen impecables y sin uso. Como en una imagen publicitaria, simplemente se muestran y no remiten a otra cosa más que a sí mismos. Como en todo el arte posmoderno y a la inversa de lo que sucedía en la modernidad cuyo centro era la representación que comandaba a lo representado, lo que predomina es la imagen en desmedro del orden simbólico, lo que prepondera es un encuentro con lo Real, con lo que no tiene representación más allá de las cosa en sí misma, con los cadáveres de Günter von Hagens, con el cuerpo desnudo de Barbara Smith, con las latas de materia fecal de Manzoni...

“La posmodernidad es una época caracterizada por la ambigüedad, el eclecticismo, la confusión...”⁹ “Las obras de arte” posmodernas “son obras `paraliterarias`, es decir, obras que atacan el concepto de `obra de arte`”¹⁰ Piero Manzoni ponía su materia fecal en las latas para criticar la valoración artística del momento, para dar cuenta de la mercantilización en la que el arte estaba entrampada. En el arte posmoderno, se mezclan los estilos y las técnicas, se copian otras obras o fragmentos de ellas y se las transfiere a otro contexto, o como en el caso de Warhol, se toman imágenes mediáticas que

⁷ Frederic Jameson, *Teoría de la posmodernidad*, Ed. Trotta.

⁸ Martin Heidegger, *Sendas perdidas*, Ed. Losada.

⁹ África Vidal, *¿Qué es el posmodernismo?*, pág 11

¹⁰ idem, pág.12

aparecen repetidas simultáneamente, como en las célebres series de Marilyn Monroe o de latas de sopa Campbell. No se desecha lo anterior, conviven lo nuevo con lo viejo, lo culto con lo popular, se desdibuja el límite de la obra de arte. No es un arte sistemático como el moderno; en él hay pastiche, mezcla, bricolage, pluralidad y fragmentación. Pero no hay meras citas de otras obras, sino que lo anterior se incorpora a la propia sustancia de lo nuevo. Es un arte cínico y desvergonzado, que puede mostrar el modo de gozar contemporáneo o imágenes horrorosas sin pudor ni reparos.

Esta convivencia de la diversidad, la pluralidad y la fragmentación, características de la posmodernidad, hace que ningún significante prevalezca sobre otro y es, por lo tanto, una forma de debilitar y de destituir los significantes amo. Encontramos la misma orientación en los discursos actuales sobre el sexo, los que se conocen como los *Estudios sobre el género*. El término *género* surge en oposición al término *sexo* para poner el acento sobre los aspectos culturales del mismo mientras que *sexo* quedó reservado a lo biológico. En estos discursos actualmente se propone como válido todo aquello que subvierta el binarismo sexual: se promueven prácticas en las que se entrecrucen el sexo y el género, se proponen una multiplicidad de identidades polimorfas y paródicas, se confía en el uso de las tecnologías para “desnaturalizar” los cuerpos y los sexos. Esta diversidad sexuada es reflejo de la época posmoderna que nos atraviesa, donde la multiplicidad convive en un mismo espacio y tiempo, donde se ponen en cuestión los significantes amo “*hombre*” y “*mujer*” como ordenadores de la sexualidad.

La sexualidad, ya desde Freud quien por otra parte no confundía posición sexuada con elección de objeto, se organiza a partir de una no-representación, a partir de la no inscripción en el inconsciente del genital femenino. Es por esto que él sostenía que la libido era masculina y por lo que Lacan dirá más tarde que no hay dos sexos, cuestión que tanto preocupa a estos discursos sobre el género, sino que hay un solo sexo y el Otro sexo.

Desarrollo

Intentaremos ahora enlazar algunas de las cuestiones arriba mencionadas acerca de la posmodernidad con la película “El camino de los sueños” de David Lynch para dar cuenta de su fuerte inscripción posmoderna.

Debemos en principio retomar a Lacan para comenzar a delinear ciertas cuestiones posmodernas encontradas en esta película de Lynch. Mencionamos antes el orden Real que introduce Lacan, diferenciándolo del simbólico. Ahora bien, pensemos la primera parte de la película como una caja (azul) repleta de huellas y señales. Un contenido latente que se tornará manifiesto recién en la segunda parte, luego de la apertura de la pequeña caja.

Pensemos antes en lo que Freud¹¹ postulaba acerca de la aparición de un trauma en dos tiempos. Un primer trauma ocurrido en la infancia. En un comienzo creía que debía ser efectivamente un trauma, luego incluyó la noción de fantasía por lo cual no se trataba exclusivamente de un suceso del orden de lo real. Este primer episodio, inconciliable con el Yo-masa de representaciones entraba en represión y sólo quedaba su huella, latente, en lo inconsciente. Se necesitaba pues un segundo tiempo, un segundo episodio, una segunda vivencia que no debía poseer por sí misma un efecto traumático, sino sólo reanimar aquel primer evento como recuerdo. Por lo tanto, este segundo suceso desencadenaría un síntoma con efecto *après coup*, retroactivo. El segundo episodio da significación al primero. Lo significa, lo hace representable.

Decíamos por lo tanto que en la primera parte de la película se nos presentan señales, huellas de lo que va a suceder en la segunda parte. Todas estos indicios, estas latencias son las que van configurando de algún modo el carácter posmoderno de la película. Estructuralmente tenemos dos grandes tiempos. Un primer tiempo de huellas, de inscripción de la represión, y una segunda parte donde luego de la apertura de la caja azul, los sucesos aparentemente arbitrarios de la primera gran secuencia, van siendo significados, *après coup*. Un retorno de lo reprimido. Cada una de estas huellas, cada escena va configurando una red de elementos posmodernos, disímiles entre si, como un gran pastiche que deja escapar algo del reverso de Hollywood. Sin embargo, ya desde la secuencia inicial y más explícitamente luego de la apertura de la caja azul, nos enfrentamos a dos temporalidades de alguna manera simultáneas, es decir, Betty y Diane representan dos polos opuestos, pero sólo temporalmente, ya que se trata de una sola identidad. De cualquier modo no debemos tentarnos y pensar que la primera parte de la película implica un sueño o un *flashback*, sino que más bien se trataría de la

¹¹ Freud, *Nuevas puntualizaciones sobre la neuropsicosis de defensa*, Tomo III, Amorrortu.

interpretación, o fantasía de Diane. La película, que aparentemente relataría la historia de Rita y su pérdida de memoria, desplaza esta primera versión dejando algo más íntimo de fondo, el deseo de Diane de reconstruir su propio pasado, la venganza de Diane y su deseo de muerte es lo que abre la película con ese fallido intento de homicidio. Resulta sorprendente esta vuelta de tuerca, ya que la película se resiste a anclar lo real diferenciándolo de la fantasía, porque justamente, ese es el espíritu de lo posmoderno. No hay representación posible. La película se resiste a amarrar un tiempo cronológico, sólo mediante el suicidio de Diane se logra poner un límite a esta sucesión de acontecimientos que siempre remiten a otros y a otros y nunca inscriben una representación. Son pequeños instantes reveladores, pequeños episodios que dejan dar cuenta de algún quiebre, son momentos que permiten, retroactivamente señalar lo extraño dentro de lo que fue familiar, lo que Freud denominó *unheimlich*¹². Ya lo dice Jameson hablando de lo posmoderno, “se buscan rupturas, acontecimientos (...), el instante revelador tras el cual nada vuelve a ser lo mismo (...) variaciones y cambios irrevocables en la representación de las cosas y cómo estas nunca vuelven a ser lo que eran...”¹³

La aparente narración de la película comienza con un encuentro fortuito entre una hermosa y potencialmente peligrosa mujer que acaba de salvarse de un asesinato habiendo perdido la memoria en la escapatoria y una mujercita rubia de voz suave y aires de ingenuidad, Betty, que habiendo llegado recientemente a Hollywood busca cumplir su sueño de ser actriz. Juntas intentarán descubrir la identidad de la bella mujer, rechazando incluso Betty una audición para ser “la chica” en la película de Adam Kesher con tal de seguir con su rol de detective. Juntas irrumpirán en la casa de Diane Selwyn, uno de los nombres que resonaron en la cabeza de la mujer amnésica.

Destaquemos algunas de las huellas que van quedando en esta primera parte. En primer lugar resulta llamativo que la mujer amnésica adopte el nombre de Rita. Aunque tal vez no resulte tan peculiar. Decíamos en la introducción que el arte posmoderno hace propios elementos del pasado, de otras obras, las adopta y las transforma. En la película *Gilda* (Charles Vidor, 1946), Rita Hayworth representa a una *femme fatale* con voz seductora y cuerpo voluptuoso y tal vez por el afiche que está pegado en la casa de Betty,

¹² Freud, *Lo Ominoso*, Tomo XIX, Amorrortu

¹³ Jameson, *Teoría de la Posmodernidad*, Intro, pág 9

es que esta mujer, también voluptuosa, también seductora, adopta aquel nombre y semblante.

Una cuestión más importante aún se plantea en la escena del contestador telefónico. La verdadera identidad de Betty es anticipada cuando ella y Rita telefonean a Diane, el único nombre que Rita cree recordar y el que tal vez pertenezca a ella. En ese momento Betty, con el tubo en la mano, mientras espera que la atiendan le susurra a Rita que "es extraño estar llamándose a sí misma", aparentemente refiriéndose a Rita. Pero de hecho la que está haciendo la llamada es Betty, y la que dice esas palabras, a pesar de decirlas en referencia a Rita, es Betty. Y cuando el contestador atiende "Hola, soy yo, deje un mensaje", Rita instantáneamente dirá: "Esa no soy yo, pero conozco esa voz". Necesitaremos pues de la segunda parte de la película, de un suceso que de significado a esta escena. Y efectivamente llegará, oímos el mismo mensaje de contestador en casa de Diane. Retengamos esta idea y vinculémosla con la frase que exclama Betty a Rita en la primera parte de la película: "Estoy en este lugar, de sueños" refiriéndose, aparentemente a Hollywood. Sin embargo, una vez más, *nachträglich*, gracias a la segunda parte de la película notamos que su expresión no indicaba ironía sino que Betty lo expresaba en el más literal de los sentidos. Durante la primera parte de "El camino de los sueños" Betty / Diane, está efectivamente en una fantasía. Y lo interesante aquí radica en que el efecto que produce este hecho, así como el del contestador, o incluso las perpetuas sonrisas de esos ancianos que acompañan a Betty a triunfar en Hollywood y retornan al final, acompañando el suicidio final de la joven rubia, más feroces que nunca. Precisamente un efecto de siniestro, de *unheimlich*¹⁴ es lo que nos suponen estas sonrisas de estos ancianos terroríficos. Freud trabajó este concepto haciendo énfasis en la simultaneidad de lo familiar en lo extraño y lo extraño en lo familiar. Aquí lo que en la primera parte se presenta como familiar, mantiene latente un anverso extraño, y en la segunda parte del film, este anverso queda expuesto y se produce una imposibilidad de representación. Lo siniestro, siguiendo a Lacan, está dentro del orden de lo Real, por fuera de lo representado, por fuera de lo simbólico, está forcluido, es lo que no habla, lo indeterminado. Por lo tanto, la película presenta continuamente esta característica de doble cara en cada una o en muchas de sus escenas. Estos anversos y reversos, unificados y a la vez forcluidos del orden simbólico son lo más propiamente posmoderno

¹⁴ Freud, *Lo ominoso*, Tomo XIX, Amorrortu

de la película. Aquello mencionado en la introducción, la estructura tal vez fundamental de la posmodernidad radica en la imposibilidad de concatenar una cadena sintagmática que permita dar cuenta de los significantes. Los elementos se resisten a ser representados y sólo podemos acercarnos a ellos cuando dejan ver algo del orden de lo extraño, algo que nos acerca a lo Real. Son los cadáveres de Günter von Hagens, la materia fecal de Manzoni, más aún que los zapatos de Warhol, porque aquí no sólo hay un encuentro con lo no articulable, sino que, lo que anteriormente estaba representado en apariencias se desvanece ante esta nueva aparición, ante estos “instantes reveladores”¹⁵ de la posmodernidad. Se trata sin dudas de una exacerbación de lo posmoderno porque en el seno mismo de estas escenas de carácter siniestro convergen una multiplicidad de voces que hablan por la película. No hay unidad, hay indeterminación, heterogeneidad...

¿Pero quienes hablan en el film? No tenemos ya un narrador, un autor, como en tiempos de la modernidad, “En la posmodernidad las novelas ya no son sobre el ‘yo del escritor’ como señalaba Woolf y, si lo son, el resultado es un conjunto de fragmentos inconexos y sin sentido que conforman la existencia del autor. El artista deja de ser importante, es un simple intermediario hacia la voz colectiva...”¹⁶. Pensemos en Adam, el director de la película que se está armando dentro de “Mulholland Drive”, se trata de un director que ni siquiera puede elegir su propio elenco, “ya no es más tu película”, le dicen los hermanos Castiglione ¿De quién es ahora la película? Son voces que no existen las que le dan vida a la película. En el “Club silencio”, “no hay banda... todo está grabado, todo es una ilusión...” pero eso no solamente nos permite dar cuenta de que todo lo precedente fue irreal, sino que esta escena nos dice que hay alguien más allá que está digitando los destinos de estos personajes. No se trata de los Castiglione, ni de Adam, ni del Cowboy que lo amenaza, ellos son irrelevantes, son como los músicos que tocan en *playback* sobre la banda sonora. Hay alguien más que está detrás de todo esto. Los personajes de “El camino de los sueños” son sólo apariencias. Tomemos al cowboy que intimida a Adam y veámoslo como un personaje más acorde a la época gloriosa de Hollywood que a la decadencia que esta película intenta reflejar. Un elemento posmoderno que permite desconfigurar una “unidad” divergente y múltiple, Y así sí como en “Vértigo” de Hitchcock, Madelaine era también una apariencia, en esta película, Lynch intenta acercarse al

¹⁵ Jameson, *Teoría de la Posmodernidad*, Intro, pág 9

¹⁶ África Vidal, *¿Qué es el posmodernismo?*, pág 39

reverso de Hollywood, porque Hollywood sólo existe en apariencias, es así como de alguna manera retoma a Wilder y su "Sunset Boulevard". Si allí Norma Desmond existía sólo a través de lo que alguna vez fue, los personajes de "El camino de los sueños sólo existen en lo que alguna vez podría llegar a ser o en lo que no fueron. La película juega permanentemente con esta doble cara de cada escena. Esta doble cara que permite una representación que luego se anula chocando con lo Real. El film recopila elementos inconexos, personajes de otros sitios y los obliga a convivir del mismo modo en que los hermanos Castiglione obligan a Adam a trabajar con "la chica". Pero si Adam puede desahogarse con el amante de su mujer, o con la destrucción del auto de los Castiglione, la película encuentra su escapatoria recién en el suicidio de Diane, sólo allí se produce un quiebre profundo.

Detengámonos ahora un momento en la escena donde Cocó (Ann Miller), la administradora del apartamento, insinúa a Betty que se deshaga cuanto antes de la "intrusa" nos vemos sorprendidos por una escena melodramática donde una Betty intensamente exaltada le exclama a Rita: "¡Todavía estás acá!... Andáte antes de que te mate!" Claro que inmediatamente damos cuenta de que se trata de un ensayo para un papel en una película, pero a la vez, posteriormente también sabremos que no ha sido tan sólo un ensayo, ya que en la segunda parte, cuando Rita se transforma en Camila y Betty en Diane, y la segunda codicia a la primera, nos encontramos en lo que Lacan llamó "lucha por puro prestigio"¹⁷. Es decir, en el orden imaginario el Yo se construye mediante una identificación con una imagen. La imagen de otro, de un semejante que constituye junto con el Gran Otro a este Yo, entrará luego en una lucha a muerte por ocupar un solo lugar y es precisamente en esta segunda parte donde esta lucha se libra. Donde lo indeterminado va a resurgir de lo latente de la primera parte. Es también en la segunda parte, tras otro de los "momentos reveladores", donde Betty y Rita presencian el cuerpo en descomposición de Diane, el reverso de los cuerpos plastinados del Dr. Günther von Hagens. Tras la aparición de este cuerpo putrefacto, Betty y Rita quedan fijadas a Diane, y la intensidad que las une en este descubrimiento se tornará pasional. Diane cobrará una fuerte trascendencia a esta altura de la película y Betty y Rita compartirán no sólo la cama, esa misma noche. Este encuentro de Diane de alguna manera sienta las bases de la lucha por puro prestigio, la batalla por ser "*the girl*", por ser la chica de Adam. Sin

¹⁷ Lacan, Seminario II, Paidós.

embargo, tal como mencionamos anteriormente, las identidades sexuales propias de la modernidad quedan disueltas, se abre e juego a este desorden identificador, a esta carencia de significantes ordenadores y a esta batalla en plano imaginario.

Concluamos sintetizando que tanto la primera gran secuencia como la segunda presentan elementos posmodernos, pero lo interesante no radica exclusivamente en dar cuenta de ellos en su singularidad, en su unidad, porque de esta manera estaríamos describiendo modernamente la película. Debemos por el contrario pensar “El camino de los sueños” como una convergencia de elementos incapaces de ser identificados singularmente, porque aislándolos de la estructura perderían su carácter posmoderno. Lo no articulable, lo no representable surge como Real, y es en esas evocaciones reveladoras donde podemos situar algo del orden de la posmodernidad, en los instantes fugaces donde se da cuenta de la incapacidad de representar.

Bibliografía:

- Lacan J., *Seminario II*, Ed. Paidós.
- Miller J., *Notas sobre la vergüenza*, revista *Freudiana* nro. 39.
- Jameson, *Teoría de la Posmodernidad*, Ed. Trotta
- África Vidal, *¿Qué es el posmodernismo?*
- Freud S., *Lo ominoso*, Tomo XIX, Amorrortu
- Freud S., *Nuevas puntualizaciones sobre la neuropsicosis de defensa*, Tomo III, Amorrortu.
- Foucault M., *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Ed. Siglo XXI
- Heidegger M., *Sendas perdidas*, Ed. Losada.
- Revista *Arte hoy*
- Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*.