



**UNIVERSIDAD DE LIMA**  
**Facultad de Ciencias de la Comunicación**

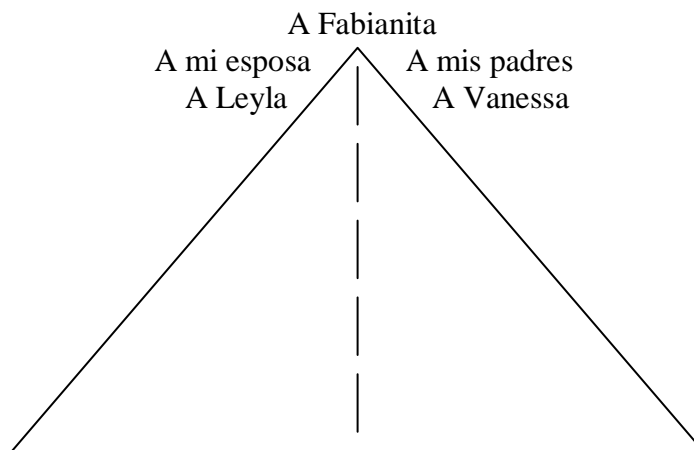
**LOS NIVELES DE REALIDAD EN LOST**  
**HIGHWAY: A PROPÓSITO DE UNA**  
**SUPUESTA INCOHERENCIA DISCURSIVA**

**Tesis de licenciatura**

**José Carlos Cabrejo Cobián**  
**19-960199**

**Asesor: Oscar Quezada Macchiavello**

**2004**



Por alejarme de las carreteras perdidas.

Sin la sabiduría, siempre reveladora,  
de Desiderio Blanco y Óscar Quezada,  
esta tesis no habría sido posible.

## Índice

Introducción.....	6
<b>Capítulo I: Lo real y lo (in)coherente ante la comunicación, el cine y la significación.....</b>	<b>10</b>
1.1. Comunicación, cine y significación.....	10
1.2. Procesos de comunicación y sistemas de significación en el cine.....	13
<b>Capítulo II: Los niveles de realidad en el cine.....</b>	<b>21</b>
2.1. Las dimensiones de realidad en el texto cinematográfico de ficción.....	21
2.1.1. La intersemioticidad referente/filme.....	21
2.1.2. La dicotomía relato/discurso como realidad del texto filmico.....	23
2.1.2.1. Discurso filmico/enunciación filmica.....	24
2.1.2.2. Texto filmico/enunciado filmico.....	26
2.1.3. Reproducción vs. Ilusionismo.....	27
2.1.4. Planos de realidad diegética.....	31
2.1.4.1. Plano de realidad retórica.....	32
2.1.4.2. Plano de realidad mental.....	34
2.2. Los niveles de realidad en la ficción cinematográfica.....	35
2.2.1. Procesos discursivos de los niveles de realidad en la ficción cinematográfica.....	36
2.2.1.1. El modelo veridiccional canónico.....	36
2.2.1.2. Los modos de existencia del discurso.....	40
2.2.2. El paradigma modal de los niveles de realidad en el cine.....	43
2.2.2.1. Conexión entre dos planos de realidad.....	44
2.2.2.2. Entramado entre dos planos de realidad.....	54
2.2.2.2.1. Entramado cerrado entre dos planos de realidad.....	55
2.2.2.2.2. Entramado abierto entre dos planos de realidad.....	59
2.2.2.3. Disposición autoreferencial de una realidad extradiegética en la diegética.....	62
<b>Capítulo III: La puesta en discurso de los planos de realidad en <i>Lost Highway</i>.....</b>	<b>66</b>
3.1. Deconstrucción de los niveles de realidad en <i>Lost Highway</i> .....	66
3.1.1. Deconstrucción actancial de los niveles de realidad.....	69
3.1.1.1. Paralelo entre planos cognoscitivos de realidad.....	71
3.1.2. Deconstrucción espaciotemporal de los niveles de realidad.....	92
<b>Capítulo IV: El cripticismo de los niveles de realidad:</b>	
Las lecturas interpretativas de <i>Lost Highway</i> .....	99
4.1. Las lecturas inductivas a partir de la “interactividad” espectador/texto.....	99
4.2. Las lecturas figurativas y/o simbólicas.....	106
4.2.1. La competencia o lectura psicoanalítica.....	122
4.3. La hibridación de lecturas o metaisotopía sincrética.....	130
Conclusiones.....	133
Anexo.....	139
Bibliografía.....	162

## Introducción

En el cine contemporáneo hay una tendencia en la que algunos filmes han apelado al juego de planos de *realidad* en contraposición o cruce, como es el caso de *Matrix* (The Matrix. Andy y Larry Wachowski, 1999), *Ciudad en Tinieblas* (Dark city. Alex Proyas, 1998), *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1998) o *Al borde de la locura* (In the mouth of madness. John Carpenter, 1994). Pero, a diferencia de las películas antes mencionadas, la película *Lost Highway*, realizada por David Lynch, ha desarrollado una hermética combinación de *niveles de realidad* mucho más abstracta y compleja (incluso superior a la que ostenta un título posterior también dirigido por el norteamericano, *El camino de los sueños*), lo que le ha valido en muchos casos la incompreensión y el calificativo de película deliberadamente absurda (“-Lynch- ha triunfado donde Buñuel y Dalí fracasaron, creando una película prácticamente incompreensible, sin sentido” -Newman, K.: “Lost Highway”, *Sight and Sound*, septiembre 1997-).

Así, la posibilidad de estudiar cómo se estructuran los *niveles de realidad* daría cabida a que encontremos las posibilidades de lectura que se encuentran en la película y descubrir cuál es su verdadero sentido discursivo. Bajo esa perspectiva, el objetivo general de esta investigación consiste en determinar cómo la estructuración de los *niveles de realidad* en *Lost Highway* puede generar un trabajo hermenéutico que justifique una propuesta cinematográfica que parece tender hacia un caos narrativo; pero que en el fondo, como constataremos en la lectura de la tesis, tiene un calculado orden laberíntico que nos invita a explorarla más allá de lo aparente o manifiesto. La tesis pretende develar si la cinta tiene la capacidad de generar un sentido coherente, que articule sus partes como un todo. Es decir, si puede llegar a hacer que en la semiosis lo convergente se imponga a lo divergente.

Debido a que se va a estudiar cómo *Lost Highway* genera efectos de sentido, tomaremos como bases teóricas la semiótica y la narratología cinematográfica. Mientras que la primera está justificada por ser una herramienta teórica destinada al estudio de los procesos de significación, la segunda también lo está por ser un instrumento de deconstrucción del relato fílmico que, en consecuencia, permitirá definir los mecanismos

expresivos de la película. Sin embargo, *Lost Highway* exige una aproximación semiótica y narratológica inusual. Pareciera ser un filme que se resiste en su conjunto a la coherencia, a alguna lectura que pueda cohesionar sus componentes. ¿La película es un ejercicio de entropía narrativa pura? ¿El filme como totalidad es un obstáculo para cualquier tipo de análisis semiótico en tanto tendría al *sin sentido* casi como su esencia? ¿La cinta está hecha para disfrutarse sólo en un plano sensorial, como si uno se dejara llevar por el absurdo de una pesadilla construida, imaginada? Esas preguntas serán contestadas a lo largo de este trabajo de investigación.

Los objetivos complementarios de la tesis son los siguientes: a) Determinar qué clase o tipo de *realidades* contrapone y/o entremezcla *Lost Highway*, b) Definir cómo se articulan los *niveles de realidad* de “*Lost Highway*” tanto a nivel del plano de la *expresión* como del plano de *contenido*, y c) Plantear qué tipo de lecturas interpretativas puede generar el filme. Por ello, la tesis tiene la siguiente clasificación: el capítulo I, “Lo *real* y lo *(in)coherente* ante la comunicación, el cine y la significación”, que expone el análisis de las nociones de *realidad* y *coherencia* en un marco, valga la redundancia, comunicacional, cinematográfico y semiótico; el capítulo II, “Los *niveles de realidad* en el cine”, que trata acerca del universo o paradigma fílmico en el cual una cinta es reconocida por jugar con *niveles de realidad*; el capítulo III, “La puesta en discuso de los planos de *realidad* en *Lost Highway*”, que consiste en reconocer y deconstruir los planos de realidad enuncivos del filme *objeto de estudio*; y, el capítulo IV, “La construcción del sentido a través de los *niveles de realidad*: las lecturas interpretativas de *Lost Highway*”, que se basa en comprender cómo el juego de *niveles de realidad* en el filme genera determinadas lecturas interpretativas.

En el capítulo I definimos los conceptos de comunicación, cine y significación, para así dar paso a la comprensión de las posibles interrelaciones o cruces de esos fenómenos. Para ello, nos será muy útil la concepción por parte de Christian Metz del cine como un medio pluricódico y la teoría cinematográfica de los “significados posibles” de David Bordwell, dado que de esa forma notaremos cómo las ideas de *realidad* y *coherencia* (recordemos que la tesis trata sobre los *niveles de realidad* y una eventual *incoherencia*

discursiva en el filme *Lost Highway*) pueden, en efecto, codificarse y significar por medio de una película.

El capítulo II trata directamente de los *niveles de realidad* en el cine. Pero para ello, analizaremos tanto los planos de *realidad* que se enfrentan en el discurso (plano estrictamente enunciativo) como los planos de *realidad* que se contraponen o cruzan al interior de la diégesis o mundo ficcional (plano enuncivo). En este último punto adquiere especial importancia cómo un plano de *realidad base* al interior de la diégesis termina enlazado (y a veces hasta fusionado) con mundos paralelos evasivos: alucinaciones, recuerdos, premoniciones, sueños, etc. Al final, encontraremos el paradigma modal de los *niveles de realidad* en el cine, esbozado según los modos de existencia del discurso (virtual, actual, real y potencial; ya explicaremos con detenimiento esos conceptos) y un ensayo particular: la combinación del cuadrado semiótico, en función del modelo veridiccional canónico (aquel que tiene que ver con los efectos de sentido “verdad”, “secreto”, “mentira” o “ilusión” y “falsedad”), con el esquema tensivo, siendo este último un modelo que ha adquirido relevancia en los estudios semióticos de años recientes. ¿Cuál es la relevancia de ese experimento? Demarcar planos de *realidad* en la ficción implica precisamente distinguir aquellos que se caracterizan por *parecer* ser verdad en contraste con los que se caracterizan por *ser* verdad. Para ser más claros: en *Matrix* el mundo *virtual*, del *parecer*, se opone al mundo *real en efecto*, del *ser*; en *Las fresas salvajes* (Smultronstället. Ingmar Bergman, 1957) el mundo *onírico*, del *parecer*, se opone también a un mundo *real en efecto*, del *ser*. Pero el caso de *Lost Highway* es singular: las dimensiones del *ser* y el *parecer* aparentan estar confundidas de manera casi indiscernible, de ahí que sea tan crucial en el análisis del filme distinguir los modos de existencia de las magnitudes semióticas así como los efectos de sentido *veridictorios*. Pero la adaptación del modelo veridiccional canónico al esquema tensivo nos abre un panorama revelador. ¿Por qué? Descubriremos que funciones veridictorias como “oculto”, “secreto” o “evidencia” están íntimamente ligadas a la tensión de lo intenso y lo extenso, en tanto que en coordenadas de intensidad débil, independientemente de una extensión difusa o concentrada, se pueden encontrar claves informativas esenciales para entender la propuesta discursiva de la cinta. En ese sentido, *Lost Highway* exige muchos visionados, y esta tesis es también producto de ellos.



Para la explicación del paradigma modal de los *niveles de realidad* en el cine, haremos una introducción al modelo del esquema tensivo y mostraremos ejemplos de cómo es aplicable al análisis semiótico de películas.

El capítulo III se decanta hacia el análisis de las marcas y procedimientos de la discursivización para diferenciar los planos de *realidad* enuncivos de *Lost Highway*. Los procesos de “brague” en los niveles actanciales y espaciotemporales serán un punto fundamental al respecto, lo que además nos llevará a abordar las ideas que personalidades como Francesco Casetti o Jean Pierre Oudart formularon a propósito de esos mecanismos, intentando adaptarlos a un marco cinematográfico. Esta tercera parte de la tesis ofrece la conexión con un anexo que presenta una profunda y minuciosa deconstrucción del filme en función de los “bragues” actanciales. Deberá ser revisado para recordar detalles importantes del filme que permitan encontrar diferencias enuncivas entre el *ser* y el *parecer*. Elaborar dicho anexo era una obligación para este trabajo, dado el recargamiento de información o, para decirlo con Greimas y Courtés, la elasticidad *expansiva* de la cinta.

Partiendo del análisis de la tercera parte de la tesis, el capítulo IV se ocupará de las diversas lecturas interpretativas que puede generar el filme. Así, el concepto de isotopía tendrá preponderancia, al igual que otras nociones semióticas como programa narrativo, macrosemiótica y microsemiótica (extraídas de los estudios sobre la imagen del Grupo  $\mu$ ), actantes posicionales (fuente, blanco y actante de control), figurativización y tematización, sistemas semisimbólicos, etc.; las cuales encontrarán, por ejemplo, una perfecta armonía con una isotopía psicoanalítica, que hace de *Lost Highway* una película aún más rica en sugerencias.

Pensemos en la cinta dirigida por Lynch más que como una carretera como un laberinto con el que nuestro rol tradicional y pasivo de espectadores es desafiado. Tomemos esta tesis como una gran herramienta para ingresar a las marañas discursivas de la cinta y salir sorprendidos, deslumbrados. Este trabajo será, pues, un *objeto modal* en ese extraño, oscuro y cautivante viaje que tomaremos.

**Capítulo I**  
**Lo real y lo (in)coherente ante la comunicación, el cine y la significación**

**1.1. Comunicación, cine y significación**

¿Qué entendemos por comunicación, cine y significación? En líneas generales, la comunicación se define como un proceso de interacción social mediado por signos que tiene a la expresión como función primaria. Para Umberto Eco un proceso comunicativo es “el paso de una Señal (lo que no significa necesariamente ‘un signo’) desde una Fuente, a través de un Transmisor, a lo largo de un Canal, hasta un Destinatario (o punto de destino)... cuando el destinatario es un ser humano (y no es necesario que la fuente sea también un ser humano, con tal que emita una señal de acuerdo con reglas conocidas por el destinatario humano), estamos ante un proceso de comunicación, siempre que la señal no se limite a funcionar como simple estímulo, sino que solicite una respuesta INTERPRETATIVA del destinatario” (Eco, 1977: 34-35). Es muy conocido el paradigma comunicativo del lingüista ruso Roman Jakobson, que distingue seis componentes: a) Emisor/destinador (la fuente que origina el mensaje), b) Receptor/destinatario (la parte a quien se dirige el mensaje), c) Mensaje (expresión que se envía y se recibe), d) Código (sistema de signos convencionales que permite la construcción y emisión de un mensaje), e) Contacto o canal (la forma de la comunicación), y d) el Contexto (el referente o acontecimiento en el que se enmarca el mensaje).

Siguiendo la semántica lexical, el significado más global de la palabra “cine” es el de “Técnica, arte e industria de la cinematografía” (<http://www.rae.es> . Diccionario de la lengua española, vigésima segunda edición), pero si buscamos una acepción más acorde con un marco semiológico, tenemos que definir al cine (así como a la televisión, la radio, la computación, etc.) como un lenguaje artificial o no natural. En el ensayo fundador de la semiología del cine escrito en 1964, *El cine: ¿lengua o lenguaje?*, Christian Metz supo demostrar con algunos argumentos que el séptimo arte es lenguaje y no lengua. Una de las más importantes afirmaciones que hizo el ensayista para señalar que el cine es “un lenguaje sin lengua” fue que la noción de montaje, más allá del modo o la forma en que se manifiesta, es en verdad “la creación filmica en su totalidad”: “el ‘plano’ aislado no es cine;

no es más que materia prima, fotografía del mundo real. Sólo el montaje permite transformar la foto en cine, el calco en arte” (Metz, 1972: 56). Como bien precisa Desiderio Blanco, en la tesis de Metz, “el hecho de yuxtaponer dos imágenes en cadena de sucesión es ya saltar de la imagen al lenguaje” (Blanco, 1994: 123). Pero el argumento más definitivo que tiene Metz para afirmar que el cine no es una lengua, es que el séptimo arte no posee un requisito indispensable para serlo: la doble articulación; esto es, que una frase puede ser dividida en dos tipos de unidades o articulaciones: las significativas o “morfemas” y las distintivas o “fonemas”.

La significación es referida por Roland Barthes como “un proceso; es el acto que une el significante y el significado, acto cuyo producto es el signo” (Barthes, 1990: 27). Por su parte, Jacques Fontanille le da a la significación una definición más amplia y afín con la semiótica discursiva: “La *significación* es el producto organizado por el análisis; por ejemplo, el contenido de sentido vinculado a una expresión, una vez que esta expresión ha sido aislada (por segmentación) y que se ha verificado (por conmutación) que ese contenido le está específicamente asociado... está, pues, ligada a una unidad, cualquiera que sea el tamaño de esa unidad –la unidad óptima, para nosotros, es el discurso–, y descansa sobre la relación entre un elemento de la expresión y un elemento del contenido: por eso se habla siempre de la ‘significación de... alguna cosa’” (Fontanille, 2001: 24).

¿Cómo es que se interrelacionan estos tres fenómenos? Muchos autores han destacado desde hace mucho tiempo las interrelaciones entre comunicación, lenguaje y significación. Aristóteles afirmaba que la finalidad del lenguaje es la comunicación, que el lenguaje era interpretación o expresión comunicativa del pensamiento. Tiempo después, San Agustín (para el teórico Tzvetan Todorov el “primer verdadero semiótico riguroso”) logró brindar otras nociones interesantes, clasificando al signo en natural y artificial, precisando que los signos “dados” son los que los hombres se dan mutuamente para comunicar los “movimientos de su alma” o cualquier otra cosa que sientan o entiendan.

En el legado de Ferdinand de Saussure, uno de los pioneros de la semiótica tal como la entendemos hoy, también encontraremos una forma de ver cómo se cruzan la

comunicación, el lenguaje y la significación. Umberto Eco afirma que el autor en mención consideraba, de manera implícita, al signo como un “artificio comunicativo” (Eco, 1977: 44) que involucraba a seres humanos que tenían la intención de comunicarse y expresar algo. A propósito de ello, Charles Peirce, otro de los personajes fundamentales en el nacimiento de la disciplina que estudia la semiosis o significación, manifiesta una definición del signo más abierta, aseverando que el hecho de que éste se emita intencionalmente y se produzca de manera artificial no es una condición indispensable para ser lo que es: “La tríada de Peirce (signo, objeto e interpretante –paréntesis del autor de la tesis–) puede aplicarse también a fenómenos que no tienen emisor humano, aun cuando tengan un destinatario humano... Quienes reducen la semiótica a una teoría de los actos comunicativos no pueden considerar los síntomas como signos ni pueden aceptar como signos otros comportamientos, aunque sean humanos, de los cuales el destinatario infiere algo sobre la situación de un emisor que no es consciente de estar emitiendo mensajes en dirección de alguien... lo que intentamos es legitimar el derecho opuesto: el de establecer una teoría semiótica que sea capaz de considerar una serie más amplia de fenómenos propios de los signos” (Eco: 1977: 46). Como podemos constatar líneas atrás, ese lenguaje al que se llama cine ha podido ser estudiado con la profundidad debida en el campo de la semiótica gracias a las teorías de Peirce.

Pero la relación entre comunicación, lenguaje y significación también afecta a la semiótica en términos epistemológicos. Según Eco se puede distinguir entre una semiótica de la significación generada por la teoría de los códigos, y una semiótica de la comunicación conectada con la teoría de la producción de signos; sin embargo, precisa que “la semiótica estudia todos los procesos culturales como PROCESOS DE COMUNICACIÓN. Y, sin embargo, cada uno de dichos procesos parece subsistir sólo porque por debajo de ellos se establece un SISTEMA DE SIGNIFICACIÓN” (Eco, 1977: 34). Entonces, ¿cuáles son las diferencias que entran a tallar entre esas dos clases de semióticas? Para el autor italiano, es factible (aunque algo no recomendable del todo) el desarrollo de una semiótica de la significación independientemente de una de la comunicación, pero hace la observación de que es imposible que una semiótica de la comunicación pueda desligarse de una semiótica de la significación: “un sistema de

significación es una CONSTRUCCIÓN SEMIÓTICA AUTÓNOMA que posee modalidades de existencia totalmente abstractas, independientes de cualquier posible acto de comunicación que las actualice. En cambio (excepto en el caso de los procesos simples de estimulación), *cualquier proceso de comunicación entre seres humanos –o entre cualquier otro tipo de aparato ‘inteligente’, ya sea mecánico o biológico- presupone un sistema de significación como condición propia necesaria.*” (Eco, 1977: 35)

## 1.2. Procesos de comunicación y sistemas de significación en el cine

Tratando de delimitar las relaciones de la comunicación, la significación y el cine, es inevitable que volvamos a las teorías de Christian Metz, el semiólogo del cine por excelencia. Por un lado, está la utilización que hace del concepto de código para con el séptimo arte. En su obra *Lenguaje y cine* (1971), el autor francés califica al cine como un medio pluricódigo, como un grupo de textos fílmicos que tienen una red estructurada que se origina por el cruce de “códigos cinemáticos específicos” (que sólo son articulados por el cine –y los medios audiovisuales en general, valga la precisión-, como los movimientos de cámara o el montaje) y “códigos no específicos” (que también son utilizados por otros lenguajes, sean narrativos –argumento, historia, etc. – o visuales –la fotografía, la dirección artística, etc. –) los cuales se establecen a la vez poseyendo subcódigos (la fotografía expresionista como subcódigo de la iluminación, el montaje de Eisenstein como subcódigo del montaje, etc.); por otro, está aquella famosa tipología a la que le dio como nombre la “Grande syntagmatique”, que engloba, según Metz, las formas en que el espacio y el tiempo pueden ordenarse por medio del montaje al interior de los segmentos del cine narrativo:

“1) EL PLANO AUTÓNOMO, un sintagma consistente en un plano, a su vez dividido en : a) el PLANO SECUENCIA, y b) cuatro tipos de INSERTOS: INSERTO NO DIEGÉTICO (un plano único que presenta objetos exteriores al mundo ficcional de la actuación); el INSERTO DE DIÉGESIS DESPLAZADA (imágenes diegéticas ‘reales’ pero fuera de contexto temporal o espacialmente); el

INSERTO SUBJETIVO (recuerdos, miedos) y el INSERTO EXPLICATIVO (planos aislados que clarifican hechos para el espectador).

2) El SINTAGMA PARALELO, dos motivos que se alternan sin una clara relación temporal o espacial, tales como rico y pobre, ciudad y campo.

3) El SINTAGMA ENTRE PARÉNTESIS, escenas breves mostradas como típicos ejemplos de un cierto orden de realidad pero sin secuencia temporal, a menudo organizados alrededor de un ‘concepto’.

4) El SINTAGMA DESCRIPTIVO, objetos mostrados sucesivamente sugiriendo una coherencia espacial, utilizado, por ejemplo, para situar la acción.

5) El SINTAGMA ALTERNANTE, narrativa en paralelo que implica simultaneidad temporal, como en una persecución alternando perseguidor y perseguido.

6) La ESCENA, continuidad espacio-temporal tomada sin defectos o rupturas, en la que el significado (la diégesis implícita) es continua, como en la escena teatral, pero donde el significante está fragmentado en diversos planos.

7) La SECUENCIA EPISÓDICA, un resumen simbólico de estadios dentro de un desarrollo cronológico implícito, normalmente implica una comprensión del tiempo.

8) La SECUENCIA ORDINARIA, la acción tratada de forma elíptica como para eliminar los detalles ‘no importantes’, con saltos temporales y espaciales enmascarados por la continuidad del montaje” (Citado por Stam y otros, 1999: 60-61).

Si bien dicho modelo generó una gran cantidad de análisis sintagmáticos, tuvo en su tiempo toda una serie de críticas que en algunos casos llegaron a ser asumidas por el propio Metz. Las principales observaciones que se hicieron a la “Gran sintagmática” se centraron en que privilegiaba la tendencia del cine narrativo, excluyendo al documental y al cine de vanguardia, y fue así que Metz, en su ya citada obra *Lenguaje y cine*, redefinió su modelo,

calificándolo sólo como uno de los códigos cinemáticos; en términos estrictos, “como un subcódigo del montaje dentro de un cuerpo de películas históricamente delimitadas, la corriente principal de la tradición narrativa desde el principio de los años treinta (la consolidación del cine sonoro) hasta el final de los años cincuenta, con la muerte de la estética de los estudios y el desafío de las diversas ‘nuevas olas’” (Citado por Stam y otros: 1999: 66).

Si se trata de encontrar un modelo más cercano a las relaciones de la comunicación y el cine desde una semiótica de la significación, ese sería el del “significado elaborado” de David Bordwell, que consiste en cuatro tipos de significados posibles que pueden construir los espectadores ante una película. En ese esquema, se toman en cuenta todos los factores en conjunción en el momento en que la comunicación cinematográfica se da *en efecto*; precisamente cuando los emisores –recordemos que el cine es un medio polifónico-, al terminar de elaborar su película, permiten que ésta discorra en un “canal” (la sala de cine, el VHS, etc.), otorgándole así la categoría de “mensaje”, por mostrar todo un universo de “códigos” en un “contexto” en el que tienen que ser decodificados por el receptor/espectador.

Los tipos de significados posibles que, según Bordwell, puede encontrar el espectador en una cinta son los siguientes:

- 1) Los significados “referenciales”, que consisten en la “versión” de la diégesis que construye el espectador, empleando para eso sus conocimientos de convenciones filmicas y extrafilmicas, así como sus nociones de causalidad, espacio, tiempo y puntos específicos de información. Los referentes aludidos en este caso pueden ser tanto imaginarios (la concepción espaciotemporal de cualquier cinta de la saga *Star Trek*; las concatenaciones causa-efecto en el guión de cualquier cortometraje surrealista como *Emak-Bakia* -Man Ray, 1926-; los decorados futuristas de *Blade Runner* -Ridley Scott, 1982-, etc.) como reales (la vida de ciertos músicos cubanos en el documental *Buena Vista Social Club* -Wim Wenders, 1999-; la biografía de W.A. Mozart en *Amadeus* -Milos Forman,

1984–; los restos de las Torres Gemelas de Nueva York en *La hora 25 –25th hour*. Spike Lee, 2002–, etc.).

- 2) Los significados “explícitos”, que se basan en la construcción de un significado conceptual de la diégesis a partir de ciertas indicaciones (de diversa índole) que nos llevan de manera directa y obvia a darle a alguna secuencia semiótica del filme un sentido determinado. Véase la secuencia de *Drácula* (Francis Ford Coppola, 1992) en la que el protagonista interpretado por Gary Oldman tiene el cuerpo de Mina (Winona Ryder) en sus brazos mientras abjura de su fe en Dios, este último hecho simbolizado por la inmensa cruz que frente a él empieza a derramar sangre de su centro; así como aquella en que un hombre va a desvirgar a una mujer de los andes en *Kukuli* (Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y César Villanueva, 1961), escena que termina con un plano detalle de una flor que está en una de las manos de dicha protagonista y termina siendo soltada, lo cual representa con claridad la idea de desfloración. Tanto este tipo de significado como los de carácter referencial son considerados por Bordwell como “literales”.
- 3) Los significados “implícitos”, que a diferencia de los anteriores son indirectos, se pueden dar en el caso que se quiera cohesionar un elemento que es anormal en relación con las características referenciales y explícitas de la película. Para Bordwell, esta clase de significados también pueden ser calificados como “temas”, “problemas”, “asuntos” o “cuestiones”. En algunos casos se puede considerar que éstos, en un nivel determinado, son “compatibles” con los significados explícitos y referenciales del filme. Ejemplos emblemáticos son aquella secuencia que aparece en medio del filme *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) que simula que el proyector de la pantalla empieza a incendiarse y que muestra a continuación una serie de imágenes que no guardan mayor relación entre sí y menos las otras escenas del filme; y la secuencia final de *2001 Odisea del espacio* (2001: A space odyssey. Stanley Kubrick, 1968), en la que aparece súbitamente la imagen de un feto en medio del espacio exterior, sin explicaciones de por medio. En efecto, los significados “implícitos” parten de toda aquella red pluriisotópica posiblemente ofrecida por una película.



- 4) Los significados “reprimidos” o “sintomáticos”, que son aquellos que se manifiestan de manera involuntaria, como, por ejemplo, los reflejos de las obsesiones del director. En los filmes de David Cronenberg, se percibe una fijación por la mutación y degradación biológicas, mientras que en ciertas películas de Laurent Cantet (*Recursos humanos* –Ressources humaines, 1999- y *El empleo del tiempo* –L’emploi du temps, 2001-) el tema de la problemática laboral está presente.

Si por el lado de los procesos de comunicación es útil la teoría de los códigos cinemáticos, por el de los sistemas de significación sirve el esquema de los significados posibles. ¿Cómo es que estas nociones se pueden aplicar a las manifestaciones de *realidad intradiegética* (ya que estudiaremos los *niveles de realidad* en el séptimo arte) y congruencia dentro del fenómeno cinematográfico? Las características de la *realidad* plasmada en la diégesis de una película depende de una serie de factores que tienen que ver con el código “género”. Una cinta tendrá determinadas estructuras espaciotemporales o sistemas de causalidad en la *realidad* de su diégesis en función al subcódigo de tal paradigma. Los personajes serán más proclives al sentimentalismo en un melodrama como *Cinema paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988) que los de una película de terror como *Matanza en Texas* (Texas chainsaw massacre. Tobe Hopper, 1974). Mientras que la festividad musical que vemos y escuchamos en el documental *El último rock* (The last waltz. Martin Scorsese, 1978) produce el efecto de sentido de haber sucedido en la realidad, la celebración de hombres, ewoks y otros seres no humanos al final del filme fantástico *El regreso del Jedi* (Return of the Jedi. Richard Marquand, 1982) se caracteriza por hechos sólo concebibles en la imaginación. Un caso particular es el del cine experimental, que configura la *realidad* representada por medio de la recreación del (de los) género (s), como por ejemplo esa visión extendida del documental llamada *Empire* (Andy Warhol, 1964), que busca generar reacciones inéditas en el espectador mostrando el edificio del Empire State a través de una sola toma y durante 485 minutos, o *El Topo* (Alejandro Jodorowsky, 1971), una película que agrupa elementos de forma y contenido de la psicodelia, el budismo y otras religiones a través de diversos códigos del western.

¿Qué código correspondería abordar para analizar la *(in)coherencia* discursiva? Como sabemos, el discurso es una enunciación en acto, “y ese acto, en principio, es ante todo un acto de presencia...” (Fontanille, 2001: 71). El coautor de *La semiótica de las pasiones* agrega que el discurso es una “instancia de análisis donde la producción, es decir, la enunciación, no podría ser disociada de su producto, el enunciado” (Fontanille, 2001: 75). ¿De qué hablamos entonces cuando hacemos referencia a una *(in)coherencia* discursiva? Volvamos a la semántica lexical. Se entiende por *coherencia* determinadas acepciones: “Conexión, relación o unión de unas cosas con otras”, “Actitud lógica y consecuente con una posición anterior”, “Estado de un sistema lingüístico o de un texto cuando sus componentes aparecen en conjuntos solidarios” (<http://www.rae.es> . Diccionario de la lengua española, vigésima segunda edición). De esa manera, podemos afirmar que una película tendrá un discurso coherente cuando los elementos que le competen como enunciado se articulen de un modo solidario y lógico tal que la enunciación no llega a “disfuncionalizarse”. Pero ya que hay películas que predeterminadamente han optado por la cohesión o viceversa, encontraremos el código de la *congruencia*<sup>\*</sup>, que tiene como subcódigos a la *coherencia* y a la *incoherencia*.

Claro está que el código *congruencia* puede ser abordado en varios niveles: guión, *raccord*, personajes, etcétera, que conducirían a citar mil y un ejemplos, pero si se centra dicho código en el nivel discursivo, encontraremos que una película de coordenadas realistas como *La mujer de al lado* (*La femme d'à côté*. Francois Truffaut, 1981) es discursivamente coherente por la manera consecuente en que se desenvuelve el guión y el tratamiento audiovisual, que desembocará en una enunciación fluida y libre de cualquier *ruido*. Sin embargo, hay que precisar que una película como *Ese oscuro objeto del deseo* (*Cet obscur objet du desir*. Luis Buñuel, 1978), que presenta un mismo personaje, llamado Conchita, interpretado por dos actrices totalmente diferentes, Ángela Molina y Carole Bouquet, también tiene un discurso coherente. ¿Por qué? Dado que la diégesis asume como normal el hecho de que una misma mujer tenga cada cierto momento un físico y una apariencia radicalmente distintas ante los ojos de los demás personajes, y que tal hecho se

---

\* Ya que hablamos de un código, no cuentan en este caso las películas que denotan que son involuntariamente incoherentes en varios sentidos, como todas aquellas cintas de humor *camp* en la línea de *Plan 9 del espacio*

repite sistemáticamente, esa característica se convierte en un engranaje más de la cohesión entre las partes de la ficción, que en esencia se desarrolla con una lógica causal. Si en los dos ejemplos antes citados la instancia de la enunciación ha optado por el subcódigo discursivo *coherencia*, ¿en qué casos se habla de un subcódigo discursivo *incoherencia*? Cuando que la instancia de la enunciación tiene la clara intención de que dos o varios elementos de la diégesis no guarden una relación o correspondencia directa en un grado tan alto que no permita al enunciatario conectar dichos componentes de manera lógica ni siquiera en un nivel implícito. El caso más emblemático es el de *Un perro andaluz* (Un chien andalou. Luis Buñuel, 1929) que si bien ha sido objeto de lecturas de diversa índole (psicoanalítica, política, etc.), lo ha sido a partir de una sintaxis que permite dilucidar que está abiertamente orientada por la asociación libre, el azar (como sabemos, a raíz del método del “cadáver exquisito”, que no importa en este estudio dado el rigor fenomenológico de la semiótica). En una forma menos compleja, otras películas se inclinan hacia ese subcódigo, como aquellas que son autoconscientemente *trash*, como *Pink Flamingos* (John Waters, 1972), cinta que si bien en su ficción asume como normal el carácter delirante de sus personajes y del mundo en que viven, hay algunos sucesos diegéticos arbitrarios e inconexos, que alcanzan un grado de fantasía no acorde con el sistematizado por la cinta, como el movimiento sobrenatural de los muebles en la casa de la pareja Marble después de ser besados con pasión fetichista por Divine y su hijo.

Precisamente, los “significados posibles” teorizados por Bordwell servirán para distinguir entre un código y otro, o entre un subcódigo y otro. Como hemos podido ver en líneas anteriores, los significados “referenciales” permitirán reconocer a una película de la saga *Star Trek* como de ciencia ficción por los viajes interplanetarios y demás sucesos igualmente fantásticos que suceden en su diégesis, y un subcódigo discursivo *incoherencia* en *Emak-Bakia* por la manera en que sus concatenaciones *causa-efecto* transgreden las convenciones narrativas más “logicistas”; los significados “explícitos” referidos en *Drácula* y *Kukuli* demuestran, junto a otros factores, que ambas cintas se orientan hacia el subcódigo discursivo *coherencia*; mientras que los significados “implícitos” dan lugar a captar que las

---

*exterior* (Plan 9 from outer space. Edward D. Wood Jr., 1959) o *Astro-Zombies* (Ted V. Mikels, 1969).

cintas *Persona* y *2001 Odisea del espacio* lindan con el subcódigo discursivo *incoherencia*\*.

En *Lost Highway* se entrecruzan muchos géneros, pero ciertas constantes del *film noir*, la *road movie*, el misterio y el psicodrama son sometidas a las coordenadas del fantástico, que se desenvuelve en la cinta a medio camino entre el horror y el surrealismo. Por esta razón, el objetivo de la tesis se centrará en dilucidar si este filme se orienta por el subcódigo discursivo “coherencia” o el s. d. “incoherencia”. Utilizando las herramientas teóricas que se presentarán en el capítulo a continuación, sabremos reconocer al final de la tesis cuál de las dos clasificaciones corresponde a la película.

---

\* Al reconocerse los códigos “género” y “congruencia” (en un nivel discursivo) en películas, los significados “reprimidos” o “sintomáticos” sólo deben tomarse en cuenta por medio de un análisis intertextual, abordando conceptualmente la filmografía de un cineasta, una corriente, etc. Ese es un objetivo secundario de la tesis, abocada directamente al análisis de un solo texto: *Lost Highway*.

**Capítulo II**  
**Los niveles de realidad en el cine**

**2.1. Las dimensiones de realidad en el texto cinematográfico de ficción**

**2.1.1. La intersemiotividad referente/filme**

En un inicio, al estudiarse las relaciones del discurso con lo real, se tomó en cuenta el concepto de *referente* para designar aquella “porción” de realidad concreta o imaginaria que es agenciada en la estructura de significación de cualquier texto. Tradicionalmente, el término *referente* representa a aquellos objetos del mundo *real* que son designados por las palabras de las lenguas naturales. Desde esa perspectiva, varios semiólogos a partir de Peirce esbozaron esquemas triangulares constituidos por: a) el símbolo (el significante o *representamen*), b) la referencia (el significado o *interpretante*), y c) el referente (la *realidad* denotada u *objeto*).

Si bien esa era la visión del concepto de referente de la lingüística anglonorteamericana gracias a los legados de Peirce y del positivismo, la lingüística influida por Saussure justificó el término *referente* para designar entidades tanto existentes como imaginarias. De esa manera, este término reemplaza al de *objeto* para abarcar así “las cualidades, las acciones, los eventos reales e incluso imaginarios” (Quezada, 1991: 24).

Si el término de *referente* se utilizó en tanto designación de una realidad (material o no) agenciada en el discurso, también se concibió al referente, por lo tanto, como aquel componente de dicha realidad que es reconstruido o transformado al interior del discurso. Por eso se afirma que “ningún hecho nos es dado en su totalidad; toda visión es siempre parcial. En consecuencia, todo hecho referido es un acontecimiento construido” (Blanco, 1989: 176).

En efecto, cuando el referente es acoplado por el discurso, lo transforma, lo hace devenir en elemento interno, creándose una nueva *realidad*, la cual se sustenta, parafraseando a Roland Barthes, en la *ilusión referencial*; esto es, en un *hacer parecer*

*verdad*. En ese sentido, el concepto de *referente*, en su acepción tradicional, es dejado de lado, ya que todo discurso construye su propio referente interno o realidad\*.

En función a esa premisa, las ciencias del lenguaje excluyen el *referente* en tanto alude a aquello que remite a un sistema de representación como simple “significado denotativo”. El referente, entendido como lo “extralingüístico” o la “realidad”, no tiene sentido en sí mismo, forma parte de una *semiosis* o enunciación determinada, es todo un lenguaje. Por ello, ya no interesa el referente, sino el *acto* de referencia. A partir del postulado de que toda semiótica se refiere a otra semiótica, lo importante para las disciplinas científico-lingüísticas es la *intersemiotividad* y no el *referente*. Así, lo relevante en el estudio del cine y su(s) referente(s) es la interacción significativa que generan, su retroalimentación de sentido.

En ese sentido, una interrogante inicial que plantea esta investigación es cómo se desarrolla el proceso de *intersemiotividad* entre el texto cinematográfico y sus referentes. Al analizar el cine, se descubre que, al igual que la fotografía y la pintura figurativa, es una manifestación audiovisual que se articula a través de *códigos analógicos continuos*, los cuales, como bien destaca Desiderio Blanco (1989: 57), se estructuran en virtud de la motivación que existe entre el objeto y su reflejo sobre la placa fotográfica, la emulsión cinematográfica o la tela; eso, a partir de la sustitución que opera entre el signo y la cosa significada por medio de la semejanza, la cual se desarrolla entre los estímulos visuales que ofrece el objeto a la retina y los que ofrece la superficie significativa (de las tonalidades de la luz), generándose así una continuidad que surge de la percepción normal.

Pero, por otro lado, Jurij Lotman (1979: 52-53) toma en cuenta también la dimensión verbal en el proceso de *intersemiotividad* entre el cine y sus referentes. El autor destaca que anteriormente se dio por válida la definición del cinematógrafo como narración por medio de imágenes, destacando que en realidad el cine, por su esencia, es la síntesis de dos tendencias narrativas: la figurativa (“pintura animada”) y la verbal. Lotman afirma que

---

\* De ahí que Jacques Fontanille precisa que “... el *discurso* inventa sin cesar nuevas figuras, contribuye a desviar o a deformar el sistema que otros discursos habían antes nutrido” (Fontanille, 2001: 75).

la palabra, en efecto, no es un criterio facultativo, suplementario de la narración cinematográfica, sino que es un elemento obligatorio de ella; así, argumenta que la existencia de filmes sin subtítulo o de sonoros sin diálogo no hace más que confirmar que en ellos el espectador siente continuamente *la ausencia* del texto hablado, “apareciendo” la palabra, pero con “signo negativo”, como un “procedimiento menos”.

Con respecto al carácter veritativo del filme, discursivamente el espectador ya de antemano *irrealiza* la cosa narrada, debido a que desde que el enunciatario fílmico está ante un relato cinematográfico, sabe que no es real. Si bien hay cuentos, novelas como películas extraídas de historias de la “vida real”, el espectador, como bien afirma Christian Metz, “no las confunde jamás con *la* realidad, porque no están como *aquí y ahora* ” (citado por Gaudreault y Jost, 1995: 28 –cursiva del autor de la tesis–).

Por último, debemos señalar que en la *intersemiotividad cine/referente*, como bien lo afirman diversos semiólogos, se incluye inherentemente la selección continua de un *punto de vista*, de aquella visión axiológica/ideológica reconstructora de la realidad designada en el texto, sea fílmico, literario, fotográfico, etc.

### **2.1.2. La dicotomía relato/discurso como realidad del texto fílmico**

Tomando el legado de Benveniste, Desiderio Blanco (citado por Quezada, 1991: 242-243) ejemplifica cómo las dimensiones del relato y del discurso se procesan en la enunciación de un texto fílmico. Así, afirma que todo enunciado ofrece dos dimensiones complementarias: la dimensión del relato y la dimensión del discurso.

En el relato los actores actúan unos entre otros, desarrollándose relaciones actanciales entre sujetos y objetos, entre destinadores y destinatarios, entre coadyuvantes y antagonistas, nexos que son decididos por la instancia enunciativa. En la dimensión discursiva del enunciado, se interrelacionan otro tipo de actantes: los actantes de la enunciación. La música de fondo, por ejemplo, la escucha el espectador-enunciatario, existiendo así toda una amplia gama de operaciones significantes que solamente las puede

captar dicho actante: los planos, los ángulos de toma, los movimientos de cámara, los efectos de iluminación, la composición plástica del encuadre o los efectos de montaje. De ninguno de estos recursos se enteran los personajes en tanto personajes. La dimensión discursiva, por lo tanto, se juega entre el enunciador y el enunciatario y es en la enunciación y no en el enunciado donde se insertan las figuras antes mencionadas.

Así, podemos concebir dos planos *base* en la enunciación fílmica: el enuncivo, que es relativo a la *inmanencia* del relato, a sus procesos intrínsecos, y equivalente al *enunciado* en sí mismo; y el enunciativo, relativo a la *trascendencia* del relato, al *entre* espectador/film que puede establecer un discurso, y equivalente a la *enunciación* en sí misma, de ahí que “el enunciado está siempre *delante-de* la cámara y la enunciación está siempre *detrás de* la cámara” (Quezada, 1991: 245).

En efecto, el discurso/enunciación se genera a partir de un relato/enunciado, de ahí que un relato es una *secuencia doblemente temporal*, lo que significa referirse a dos temporalidades: la relativa tanto a la *cosa narrada* (tiempo de la diégesis) como al *acto narrativo* en sí (tiempo de la enunciación espectador/filme):

“Todo relato pone en juego dos temporalidades: por una parte, la de la cosa narrada; por otra parte, la que deriva del acto narrativo en sí. Según Metz, conviene, pues, distinguir la *sucesión más o menos cronológica de los acontecimientos* y la *secuencia de significantes que el usuario tarda cierto tiempo en recorrer: tiempo de lectura, para un relato literario; tiempo de visión, para un relato cinematográfico*” (Gaudreault y Jost, 1995: 27).

#### **2.1.2.1. Discurso fílmico/enunciación fílmica**

A propósito de la narración fílmica comprendida en el proceso de enunciación, David Bordwell (1996: 21-22) destaca que los teóricos fílmicos que querían usar los trabajos de Benveniste aplicaban las categorías lingüísticas por analogía. Asumían el



filme, o alguna secuencia de él, como un enunciado, formulándose preguntas como ¿quién “habla” el filme? ¿cómo encontramos la enunciación? ¿a quién se dirige? ¿en qué circunstancias se cuenta? ¿cuál es el equivalente fílmico de la persona, el tiempo, el modo y otros medios de la enunciación? Para Bordwell, algunas respuestas a estas interrogantes las proporciona Christian Metz, quien en su ensayo *Histoire/Discours* propone que el cine como institución tiene una dimensión enunciativa en virtud de *las intenciones del cineasta, las influencias que éste ejerce sobre el público en general, etc.* Según Metz, el filme tradicional se presenta a sí mismo como *histoire* porque borra todas las marcas de la enunciación. Al igual que la novela del siglo XIX, la película presenta la acción en tiempo pasado y en modo impersonal (*Yo lo miro pero él no me ve mirándolo*). Sin embargo, el autor destaca que esa impresión de *histoire* es una ilusión; el filme es discursivo, pero de manera disimulada, pues se *enmascara* como *histoire*. De esta manera, afirma que en una película tradicional, la cámara es un agente invisible del discurso, puesto que *hace avanzar la historia y nos la muestra*, por lo que el espectador se identifica con esa mirada todopoderosa, teniendo incluso la sensación de que el sujeto enunciante es él mismo, como si la película, que pareciera no tener narrador, la contara el mismo enunciatario fílmico.

En efecto, cuando el espectador/enunciatario aborda la realidad interna del filme, lo hace a través del “ojo perspectivístico” de aquel “observador invisible” con el que imaginariamente el espectador puede observar al interior del relato cinematográfico, teniendo así ante el relato una competencia visual caracterizada por la ubicuidad y la multifragmentación del punto de vista:

“... un filme narrativo representa los acontecimientos de la historia a través de la visión de un testigo invisible o imaginario... comprendemos no sólo lo que el observador invisible ve sino la forma en que interpreta el entorno. En la práctica, sin embargo, el trabajo de la cámara y el montaje con frecuencia sobrepasan las capacidades de un testigo invisible... El testigo invisible se convierte pues, en omnipresente, y además dotado de una ubicuidad fantasmal” (Bordwell, 1996: 9-10).

En la enunciación fílmica el enunciatario, de antemano, también es consciente de que el filme que ve es una ficción, ya que como bien destacan Gaudreault y Jost, el espectador está obligado a adoptar una *actitud ficcionalizante* (1995: 65) –lo que en palabras de Umberto Eco sería definido como *pacto ficcional* (citado por Jiménez, 1997: 28)– que le hará considerar sus deseos (los haber-estado-ahí) y realidades (estando-ahí) y le hará creer, por un instante, la historia contada.

En consecuencia, a partir de ese hecho, el espectador/enunciatario, parafraseando a Roger Odin, efectúa un *haz de determinaciones ficcionalizantes* conformado por la figurativización, la diegetización, la narrativización, la mostración, la creencia, el escalonamiento y la fictivización. Odin (citado por Gaudreault y Jost, 1995: 65) define cada una de estas operaciones de la siguiente manera: la *figurativización* como reconocimiento de signos analógicos; la *diegetización* como construcción de un mundo; la *narrativización* como producción de un relato; la *mostración* como designación de lo real en el mundo mostrado; la *creencia* como corolario de lo presente; el *escalonamiento* como homogeneización de la narración gracias a la colusión de las diversas instancias; y la *fictivización* como reconocimiento del estado ficcionalizante del enunciador.

### **2.1.2.2. Texto fílmico/enunciado fílmico**

Como bien sabemos, cuando se describe el universo construido en un relato, ya sea éste literario o cinematográfico, se utiliza aquel término acuñado por Étienne Souriau denominado *diégesis*, el cual designa *la historia referida* de una película. De esa manera, *diégesis* es hoy en día el concepto aceptado para referirse al mundo de la historia contada en un relato.

De ahí que es muy utilizada la contraposición *realidad vs. ficción*, que en términos de Gaudreault y Jost equivaldría a la contraposición *realidad afílmica vs. diégesis*, diferenciando, entre otras cosas, mundos con lógicas internas que pueden ser eminentemente distintas. Según dichos autores (1995: 42), la *realidad afílmica*, aquella realidad *que existe en el mundo cotidiano, independientemente de toda relación con el arte de la filmación*, es relativamente verificable (según los conocimientos que el espectador

tenga sobre el universo espaciotemporal en el que vive), mientras que el universo ficcional es un mundo parcialmente mental, que posee sus propias leyes. Al respecto, es preciso que hagamos una crítica al término de *realidad afílmica*, ya que por medio de éste también podemos designar el proceso de generación o realización del filme, el tiempo hipotextual de la película y/o de su elaboración o génesis. Si el objetivo es referirse a aquello que no pertenece al mundo construido o diégesis de un relato/enunciado, el término adecuado es el de *realidad adiegética*.

Las leyes internas y/o espaciotemporales de la diégesis en una película pueden ser acentuadamente diferentes entre un filme y otro; lo cual, como se vio en el primer capítulo, depende del código “género”. Mientras que en filmes fantásticos (sean de ciencia ficción, terror o maravillosos) las modalidades de existencia en la realidad *adiegética* son preponderantemente negadas, ya que en sus universos ficcionales los hombres pueden volar, convertirse en animales o realizar viajes interplanetarios, en dramas como *El Ciudadano Kane* (Citizen Kane. Orson Welles, 1940) o *El Padrino* (The Godfather. Francis Ford Coppola, 1971) se encuentran ficciones con una lógica intradieгética y coordinadas espaciotemporales realistas, análogas a la de la realidad adiegética y/o extratextual. Sobre este punto, teorizamos en el siguiente apartado.

### **2.1.3. Reproducción vs. Ilusionismo**

Los universos ficcionales o diégesis en el cine, con respecto a su carácter realista o no, establecen una variable continua en la que los polos en oposición son las tendencias realistas y formativas, emblematizadas ejemplarmente en el antagonismo perceptible entre el cine de los hermanos Lumière y el de Méliés, estructurando su contraposición a través de las siguientes equivalencias:

Reproducción vs. Ilusionismo

Efectos de realidad vs. Efectos de ficción

Realismo absoluto vs. Realidad absoluta

Documental vs. Ficción

Realidad adiegética vs. Diégesis

Como bien destaca Kracauer (1989: 53), si el cine nace a partir de la fotografía, también en él deben operar las tendencias realista y formativa. Por ello, el autor enfatiza que los prototipos del séptimo arte, desde sus inicios, fueron Lumière, un realista estricto, y Meliés, quien dio rienda suelta a su imaginación artística. Según el autor, los filmes que hicieron se aproximan de alguna manera a la tesis y antítesis hegelianas.

De esa manera, si destacamos una variable continua entre las categorías opuestas indicadas líneas atrás, se asienta así el desarrollo de un *contexto existencial* al interior de la diégesis fílmica que puede convertirse en un *mundo posible*\*; el cual, puede devenir en *dominio* de cualquier relato. De ahí que Herman Parret afirma que no sólo el mundo real sino todos los mundos posibles pueden convertirse en contextos existenciales de las secuencias semióticas; por lo cual, los contextos existenciales o *dominios*, sean realistas o no, tienen independencia y autonomía ontológica con respecto al discurso o las expresiones semióticas. En efecto, desplegar cinematográficamente la existencia de *mundos posibles* exige la audiovisualización de “mundos donde habita lo sobrenatural, las visiones de cualquier especie, las imágenes poéticas, las alucinaciones, los sueños, etc.” (1983: 144).

Los modos de representar *mundos posibles o fantásticos*, como destaca el mismo Kracauer, pueden ser cuatro: a la manera “teatral” (ver las escenografías evocadoras de un opresivo mundo subjetivo en *El gabinete del Dr. Caligari* –Das kabinett des Doktor Caligari. Robert Wiene, 1920– o los escenarios futuristas de *Metrópolis* –Metropolis. Fritz Lang, 1927–); adaptando un elemento o ente sobrenatural a un contexto natural o realista (ver el ángel que aparece ante el personaje de James Stewart en *Así es la vida* –It’s a wonderful life. Frank Capra, 1946–); sugiriendo atmosféricamente la presencia de algo

---

\* Se define como *mundo posible* aquel que es creado e imaginado por los hombres y que ocupa un lugar objetivo en el espacio cultural de los seres humanos. A propósito de ello, Umberto Eco (citado por Jiménez, 1997: 28) precisa que la noción de *mundo posible* es conceptualizable según dos corrientes, una formal y otra sustantiva. Eco señala, desde la perspectiva formal, que un *mundo posible* es un nombre para un determinado tipo de estructura; mientras que desde la perspectiva sustantiva, afirma que un *mundo posible* es algo no efectivo pero sí existente, en tanto la concepción sustantiva antes mencionada parece suponer, parafraseando al autor español, que la realidad no sólo es una entre muchas alternativas posibles, sino una junto a las demás, con la única e “inefable” diferencia de que existe. Ana Lucía Jiménez (1997: 28) complementa las explicaciones de Eco precisando que se sobreentiende que la existencia de un *mundo posible* no es material ni concreta, sino dable en la misma medida en que “existen los significados de las palabras”.

fantástico por medio del realismo (los fenómenos sísmicos y climáticos que preceden a la aparición de los extraterrestres en *Encuentros cercanos del tercer tipo* –Close encounters of the third kind. Steven Spielberg, 1977–); o visualizando lo que objetivamente no puede ser visualizable en el universo de la realidad *en efecto*, al proyectarse la realidad física tal como se le puede aparecer a personas que se hallan en estados mentales extremos, sea por trastornos psíquicos u otro tipo de causas internas o externas. Como bien afirma Kracauer al respecto, si dicho estado anímico viene provocado por un acto de violencia, la cámara usualmente aspirará a transmitir las imágenes que de ese acto se forme un testigo o un participante emocionalmente perturbado\*. En resumen, “son imágenes distorsionadas desde el punto de vista de un observador imparcial, y difieren entre sí según el estado anímico que les ha dado origen” (Kracauer, 1989: 87). Entre películas contemporáneas, un ejemplo representativo de esta última modalidad fílmica es la escena de la agonía del héroe en *El Gladiador* (Gladiator. Ridley Scott, 1999), en la que vemos a Maximus, momentos antes de morir, en un inmenso campo cerca a su pareja y a su hijo esperándolo, a pesar de que él se encuentra en un coliseo y tanto su esposa como su vástago han sido asesinados. Otro ejemplo interesante es el que se desarrolla en el filme *Estados Alterados* (Altered states. Ken Russell, 1980), donde el protagonista (William Hurt), al ingerir una droga, comienza a tener visiones psicodélicas (lo vemos junto a su esposa en parajes de apariencia galáctica, mira en el cielo a un cristo crucificado con el rostro de un macho cabrío, etc.) que, lógicamente, no captan en lo absoluto la dimensión *objetiva* de esa escena de la *diégesis*. Estas secuencias de *ocularización interna*\*\* , para ser diferenciadas del *universo objetivo*

---

\* Como bien lo ha explicado alguna vez Denis Bertrand, la pasión puesta en discurso implica la intervención de la función veridictoria del simulacro: “La puesta en discurso de la pasión, más allá del grito o del silencio, más allá, igualmente, de la prosodia o de la parataxis, tiene por característica esencial la proyección y el establecimiento de los simulacros”.

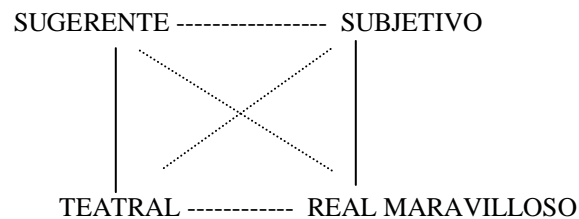
\*\* Según Gaudreault y Jost “se ha podido plantear... la separación de los puntos de vista visual y cognitivo, dándoles a cada uno un nombre. Según ese sistema, la *ocularización* caracteriza la relación entre lo que la cámara *muestra* y lo que el personaje supuestamente *ve*... *Focalización* sigue designando el punto de vista cognitivo adoptado por el relato” (Gaudreault y Jost, 1995:140). En síntesis, los autores designan la *focalización* como el punto de vista cognitivo, mientras que la *ocularización* como el punto de vista visual. Además, dividen la *ocularización* en *interna* (relativa a la vista de una entidad intradiegetica, como por ejemplo la mirada de un personaje) o *cero* (no relativa a la vista de una entidad intradiegetica, y equivalente al *nobody's shot*).

La *ocularización interna* también la subdividen en dos tipos: a) *primaria* y b) *secundaria*. En la *ocularización interna primaria* “se trata... de *sugerir* la mirada, sin la obligación de mostrarla; para ello, se construye la imagen como un indicio... lo que damos en llamar el movimiento *subjetivo* de la cámara” (Gaudreault y Jost,

*intradiegético*, son parte de *contrastos audiovisuales*. En el primer caso con filtros azules y amarillos en clave alta que contrastan con la iluminación suave de las demás escenas de la misma secuencia; en el segundo, con rápidos *travellings* y un montaje basado en encuadres de corta duración que se diferencian del ritmo más pausado de la mayoría de escenas del filme.

Los modos de representación de mundos posibles o fantásticos, por lo tanto, pueden ser estructurados semiológicamente de la siguiente manera: el primer caso es un modo de representación *teatral*, el segundo *real maravilloso*, el tercero *sugerente* y el cuarto *subjetivo*:

### **Modos de representación de mundos posibles o fantásticos**

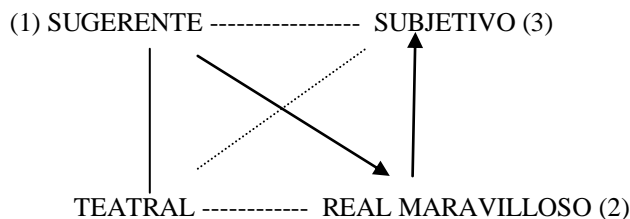


Una película que recorre ese cuadrado semiótico es *Celine y Julie van en barco* (Céline et Julie vont en bateau. Jacques Rivette, 1974), filme sobre dos mujeres que al ingerir un caramelo son conducidas a un mundo fantástico, paralelo al real. La película comienza con un modo de representación *sugerente*, ya que una sucesión de hechos diegéticos extraños (la manera exagerada en que uno de los personajes protagónicos persigue al otro; la repentina aparición de una escena en la que una mujer desviste con espontaneidad a un hombre en plena calle mientras establecen un diálogo entre poético y lascivo; la expulsión fantasmagórica de una de las heroínas a través de la puerta principal de una casa) dejan entrever que la diégesis representada se orienta hacia el *fantastique*. Pero cuando el caramelo se revela ante el espectador como un transportador hacia otro

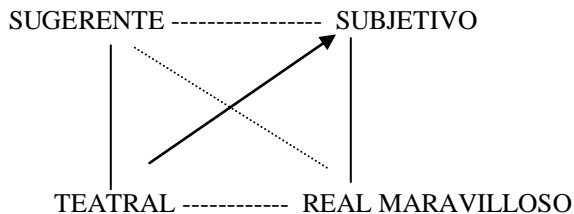
---

1995:141-142); en cambio, la *ocularización interna secundaria* “se define por el hecho de que la subjetividad de la imagen está construida por los *raccords* (como en el plano-contraplano), por una *contextualización*. Cualquier imagen que enlace con una mirada mostrada en pantalla, a condición de que se respeten algunas reglas *sintácticas*, quedará anclada en ella” (Gaudreault y Jost, 1995:143). Así, emblematizando estas

mundo distinto al *real* de la ficción, se establece, en efecto, un modo de representación *real maravilloso*. No obstante, una vez que se concreta la “traslación”, el relato se orienta hacia un modo de representación *subjetivo*, debido a que se plasma lo experimentado mentalmente por las heroínas, Celine y Julie.



Otra película que recorre este modelo es una de las versiones del libro más popular de J. R. Tolkien, *El señor de los anillos: La comunidad del anillo* (Lord of the rings: The fellowship of the ring. Peter Jackson, 2001), que si bien tiene un modo de representación básicamente *teatral* (sea en el sentido literal del término o en el digital), con esos escenarios fantásticos deudores de la estética medieval, por momentos se orienta hacia el modo de representación *subjetivo*, como en aquellas escenas en que vemos a Frodo (Elijah Wood) rodeado de los jinetes negros que aparecen como opresivas sombras blanquecinas sobrepuestas sobre un fondo recargado y sombrío, visión distorsionada de la *realidad* que tiene el personaje debido al anillo que tiene colocado en su mano.



#### 2.1.4. Planos de realidad diegética

Mientras la *realidad adiegética* se sustenta en el *ser*, en otras palabras, en lo que es efectivamente real, la diégesis se basa en el *parecer ser*, en aparentar o *hacer creer* que es,

---

subdivisiones y retomando lo dicho, la cámara subjetiva es un símbolo de la o.i.p., mientras que el plano-contraplano lo es de la o.i.s.

valga la redundancia, efectivamente real. Ese *parecer ser* que establece el cine, como hemos visto en párrafos anteriores, tiene un amplísimo paradigma reflejado en la variable continua que opone las tendencias realistas y formativas, reflejadas ejemplarmente en el antagonismo del *realismo absoluto* de los hermanos Lumière y la *realidad absoluta* de Meliés, en la oposición entre el registro fiel de la realidad y la aprehensión distorsionadora o figurativamente fantástica de ésta. Pero, más allá de ello, lo importante es que dicho *parecer ser*, deviene en el *ser o realidad en efecto* de la diégesis. En otras palabras, un filme, intradiegeticamente, establece su propio universo de verdad y/o de falsedad, de ser y/o de parecer, de realidad y/o de irrealdad.

Así, bajo dicho marco teórico, la diégesis del relato cinematográfico puede presentar *fugas* o momentáneas *mutaciones* en su modo de *realidad base*, enrumbándose hacia otros *contextos existenciales*. Justamente, por ese fenómeno, es que se habla de “planos” o “niveles” de *realidad*. Estas *desviaciones* pueden ser virtuales (*Matrix*), fantasmales (*Sexto sentido*), temporales (*Volver al futuro*), etc. También pueden ser retóricas o mentales. Estas últimas, por ser usualmente más complejas, las analizaremos a continuación.

#### **2.1.4.1. Plano de *realidad* retórica**

Lo retórico abarca tropos o figuras que, por su arbitrariedad, inferencia y/o convención, nos remiten a otra(s) cosa(s) distinta(s). En la configuración de planos de *realidad* que pueden distinguirse del *ser* intradiegético, estas figuras pueden conformar un mundo posible opuesto al mundo/dominio del relato fílmico, literario, etc.

Un ejemplo de la utilización de un plano de *realidad* retórica se da en el filme *Cuando cae la noche* (When night is falling. Patricia Rozema, 1995), en el que la diégesis muestra a una mujer que empieza a reconocer su sensibilidad lésbica mediante los juegos de seducción de otra fémina que ha conocido en una lavandería. Toda la película presenta un relato con una lógica realista, alejada del *fantastique*; pero, al final del filme, después de que el espectador ve que finalmente la protagonista acepta su amor por aquella mujer,



aparece un plano junto a los créditos donde el perro de la protagonista, que había muerto y sido enterrado bajo la nieve, resucita ascendiendo de ésta. Esta última escena la podemos interpretar, más que como el hecho de que el relato devenga en fantástico, como una metáfora propuesta por la *instancia de la enunciación*: el renacer del perro como simbolización de lo revitalizante y maravilloso que puede significar para la protagonista reconocer su amor sin renegar de la tendencia sexual que implica\* .

Un caso de lejos más rico e interesante es el de *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992), en el que se muestra, siguiendo un formato casi fiel al documental, cómo el mismísimo artista Antonio López intenta terminar de pintar un cuadro. En una de las últimas escenas de la película, repentinamente, y sin explicaciones de por medio, se quiebran los códigos realistas de la cinta mostrándose un lugar en penumbra que enseña al espectador una cámara, un trípode y otras herramientas también utilizadas por los cineastas. La carga metafórica de esta escena es clara: la instancia de la enunciación cinematográfica como entidad demiúrgica “ingresa” al mundo del filme y coloca sus instrumentos de trabajo, haciendo una clara analogía con los implementos utilizados por López para hacer, al igual que la misma instancia enunciativa arriba mencionada, una obra de arte.

Otro “tropo” utilizado por el cine es la alegoría, y un ejemplo emblemático de ello es el del filme *Hiroshima mi amor* (*Hiroshima mon amour*. Alain Resnais, 1959), cinta en la que se abren nexos isotópicos entre el romance de una actriz francesa y un arquitecto japonés y sus memorias respectivas de los cruentos hechos que vivieron o presenciaron en el pueblo francés de Nevers e Hiroshima. Al final de la película, ella le dice “Hiroshima, ése es tu nombre”, a lo que él responde “Tu nombre es Nevers, Nevers de Francia”. En efecto, así como ellos deben olvidar las terribles experiencias que vivieron en ambos lugares por la guerra, ambos deben olvidarse uno del otro porque nunca más volverán a verse. De esa manera, en términos diegéticos, lo personal (ella y él) alegoriza lo colectivo (las coyunturas de guerra en Nevers e Hiroshima que ellos experimentaron respectivamente).

---

\* Efectivamente, G. Esnault (citado por Zillberberg, 2000: 218) señala que: “La metáfora (...) se basa en relaciones que surgen de la intuición misma que la metáfora lanza (...) En cierta medida, la metáfora violenta

#### 2.1.4.2. Plano de *realidad mental*

Una película puede representar un universo análogo tanto lógicamente como visualmente al de la realidad, pero también, en un momento determinado, evocar aquellas imágenes que vemos en la mente, ya sean provenientes de alucinaciones, sueños, o recuerdos, representándolos incluso a través del sonido. Así, Gaudreault y Jost (1995: 147) destacan que el cine no sólo representa la mirada, sino también traduce todas esas visiones que pasan por nuestras mentes. Lógicamente, la dificultad reside en distinguirlas de las imágenes percibidas directamente de la *realidad efectiva* de la diégesis (a menos que su *dominio* sea un plano de *realidad mental*); para este objetivo, se utilizan recursos como la sobreimpresión, el fundido en negro, etc. (como ya lo hemos podido constatar en el subtítulo 1.1.3. –Reproducción vs. Ilusionismo–). Estos códigos, cualesquiera que fuesen, permiten significar que las imágenes mostradas no se presentan como “reales” sino como “imaginarias”. Igualmente, hay diversos efectos capaces de sugerir auricularizaciones modalizadas (ecos, resonancias, distorsiones, etc.) para distinguir planos de *realidad*.

Ver en *Terciopelo Azul* (Blue Velvet. David Lynch, 1984) los recuerdos que aterrorizan a Jeffrey Beaumont (Kyle McLahan) después de conocer a Dorothy Valens (Isabella Rossellini) en su departamento (como el de su padre hospitalizado o el del rostro de Frank Booth -Dennis Hopper- mientras maltrata sexualmente a la misma Dorothy). Éstos son plasmados con primeros planos borrosos, en *ralentí*, y con una banda sonora distorsionada y provista de ecos. A propósito del flashback, el filósofo Gilles Deleuze afirma lo siguiente:

“Sabemos, no obstante, que el flash-back es un procedimiento convencional, extrínseco: en general se caracteriza por un fundido-encadenado y las imágenes que introduce están a menudo sobreexpuestas o tramadas. Es como un letrero: ‘¡atención, recuerdo!’”  
(Deleuze, 1987: 72).

## 2.2. Los niveles de realidad en la ficción cinematográfica

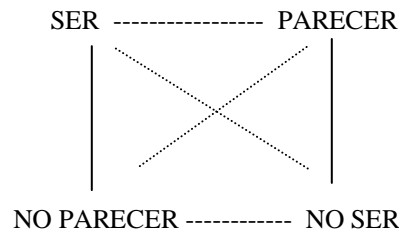
En el cine contemporáneo, hay toda una tendencia en la que los filmes generan una contraposición o nexo protagónico entre dos planos de *realidad*. Precisamente, para mencionar o describir este factor preponderante en muchas de las cintas de esta época, se utiliza el término *niveles de realidad*. La corriente de este tipo de películas, afianzada en la década de los noventa, está condicionada, en la mayoría de casos, por la discusión que hay acerca de la *realidad virtual*; la cual, como se sabe, es opuesta a la *realidad efectiva* por “imprimir” en la mente, vía la tecnología informática, una realidad ficticia que se percibe como si fuera *real*.

Como ya hemos visto en párrafos anteriores, en este tipo de filmes ya no se aborda la relación *ser vs. parecer* como equivalente al nexo *realidad vs. diégesis*, sino como manifestación intradieгética: el *ser* como la plataforma de *realidad en efecto* del relato, y el *parecer* como otro *contexto existencial* al que se llega por una fuga, que suele ser en este tipo de películas, esporádica.

Por lo tanto, la concepción intradieгética del *ser vs. parecer* se inviste, por ejemplo, de la oposición *mundo terrenal vs. mundo ultraterrenal* en *Orfeo* (Orphee. Jean Cocteau, 1950), donde el protagonista (Jean Marais) puede visitar a La Princesa (María Casares) cruzando el espejo de su dormitorio, que lo traslada, acompañado de Heurtebise (François Périer), del mundo habitual y realista en que vive al mundo animístico en que se encuentra ella; del antagonismo *mundo efectivo vs. mundo utópico* en *Johnny tomó su fusil* (Johnny got his gun. Dalton Trumbo, 1971), que muestra a un soldado que ha perdido cuatro de sus cinco sentidos (no puede hablar, oler, escuchar y oír) a través de dos planos de *realidad*: el *real*, basado en su existencia en un hospital rodeado de doctores y enfermeras que buscan decidir si debe seguir vivo o no, y el *imaginario*, sustentado, entre otras visiones, en sus sueños de ser exhibido en un circo ambulante como ejemplo de las terribles consecuencias de la guerra; o del nexo *mundo efectivo vs. mundo onírico* en *La infancia de Iván* (Ivanovo detstvo. Andrei Tarkovsky, 1962), cinta que muestra al niño protagonista, que trabaja como espía de las fuerzas armadas rusas que luchan contra la invasión nazi, teniendo

esporádicamente unos sueños en los que lo vemos en hermosos paisajes junto a su madre o con unos niños jugando.

Ya que describimos una contraposición de lo /terrenal/ y/o lo /efectivo/ con lo /utópico/ y/o lo /onírico/, las categorías semióticas subyacentes a esos contrastes antagónicos son las ya mencionadas /ser/ y /parecer/:

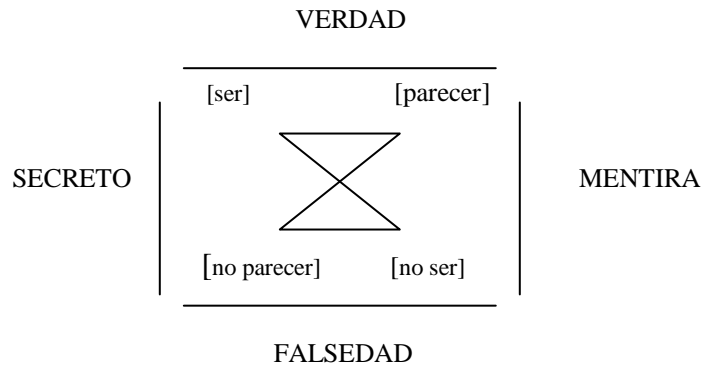


Pero, más allá de ello, en los *niveles de realidad* de la ficción cinematográfica son importantes los roles discursivos que cumplen: a) el modelo veridiccional canónico (en el que se retomará el cuadrado semiótico arriba graficado), y b) los modos de existencia del discurso.

## 2.2.1. Procesos discursivos de los *niveles de realidad* en la ficción cinematográfica

### 2.2.1.1. El modelo veridiccional canónico

Dicho modelo es el siguiente:



Los efectos de sentido presentados en los extremos del cuadrado semiótico antes esbozado (VERDAD, SECRETO, MENTIRA y FALSEDAD), se producen de la siguiente manera:

“Si el enunciado dice [lo que *es* y *parece*] verdadero, entonces produce el efecto de sentido

*VERDAD*

Si el enunciado dice [lo que *es* y *no parece*] verdadero, entonces produce el efecto de sentido

*SECRETO*

Si el enunciado dice [lo que *parece* y *no es*] verdadero, entonces produce el efecto de sentido

*MENTIRA (o ILUSIÓN)*

Si el enunciado dice [lo que *no parece* y *no es*] verdadero, entonces produce el efecto de sentido

*FALSEDAD*” (Blanco, 2003: 127)

A propósito del dicho modelo canónico, Desiderio Blanco (2003: 127-129) articula los efectos de sentido antes descritos con otros y los concibe como funciones veridictorias a través de un *algoritmo de especificación*. Jacques Fontanille (citado por Blanco. 2003: 127) invoca una operación de *especificación* para generar esos términos de “segunda generación” (verdad, secreto, mentira, falsedad). En la elaboración del *algoritmo de especificación*, Desiderio Blanco precisa, citando al autor galo, que la *especificación* funda las *relaciones jerárquicas* entre los constituyentes de la estructura; de esta manera, concibe a la *constante* como un funtivo cuya presencia es condición necesaria para la presencia de otro, y a la *variable* como un funtivo cuya presencia, en contraste, no es condición necesaria para la presencia de otro funtivo. En ese sentido, en la formulación canónica, la *constante* (condición necesaria) es especificada por la *variable*, por lo que, en consecuencia, afirmamos también que la *variable* especifica a la *constante*. Así, Blanco constata que la jerarquía entre especificador y especificado es relativa al grado de *generalidad* y *densidad* sémica de los constituyentes de la estructura, señalando que el especificador es siempre *más denso* y *menos genérico* que el especificado; pero, aclarando que, en función al carácter gradual de la densidad y la generalidad, la especificación puede ser invertida al interior de cada metatérmino, llegando así a un punto de equilibrio en el que ambos términos de la estructura tienen la capacidad de especificarse mutuamente:



Uno de los ejemplos que toma Blanco (2003: 128) para explicar dicha teoría es la frase "Las grandes novelas suelen ser novelas grandes". El autor precisa que en la primera ocurrencia, "novelas" especifica a "grandes", que es la *constante*. Así, señala que "Novelas" es el constituyente *más denso* del sintagma y el *menos genérico* "pues no se trata de cualquier cosa *grande*, sino de novelas, y no de caballos, ni de árboles, ni de hombres...". Con respecto a la segunda ocurrencia, Blanco manifiesta que, por el contrario, "grandes" especifica a "novelas", que pasa ahora a ser la constante y, en consecuencia el constituyente más denso y menos genérico del sintagma, "pues no se trata de cualquier *novela*, sino de las novelas extensas, de muchas páginas, y no de las medianas ni de las pequeñas (o novelas cortas)".

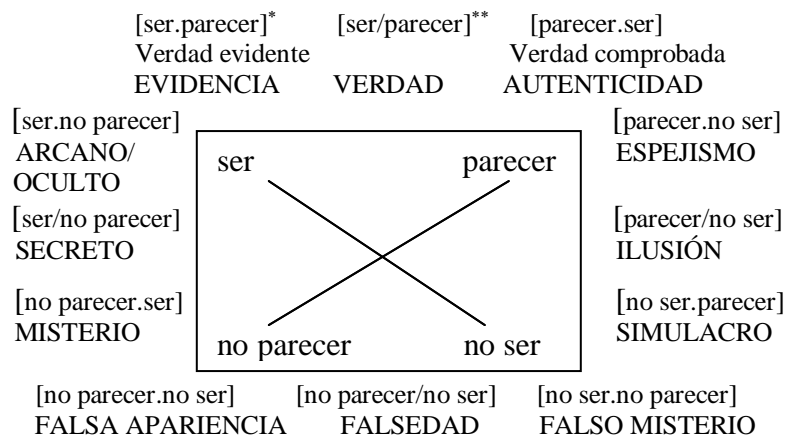
A partir de este tipo de explicación, Desiderio Blanco representa el algoritmo de la especificación de la siguiente manera:

$$[S_1 \cdot S_2] / [S_2 \cdot S_1]$$

Lo que es recapitulado por Blanco así:

CONSTANTE		VARIABLE
	S <sub>1</sub> .S <sub>2</sub> S <sub>2</sub> .S <sub>1</sub>	
Especificado diluido genérico		especificador denso específico

Con dicho algoritmo, Desiderio Blanco muestra las funciones veridictorias que pueden establecerse en el modelo veridiccional canónico:



### 2.2.1.2. Los modos de existencia del discurso

Como bien lo especifica Jacques Fontanille (2001: 58-59) las teorías del lenguaje deben ser dotadas de niveles epistemológicos o, en otras palabras, de *modos de existencia de las magnitudes semióticas*. De ahí que encontramos diversas clasificaciones respectivas: para Saussure la lengua es *virtual* y el habla *realizada*; para Guillaume la lengua también es *virtual*, la efectuación es *actual* y el discurso *realizado*; para Hjelmslev el sistema es *realizable* y el proceso *realizado*; y para Greimas, están las *virtualidades* del sistema, la

\* El punto señala que el segundo término (en este caso “parecer”) especifica al primero (en este caso “ser”), razón por la cual el texto entre corchetes se lee como “parece lo que es”.

\*\* La barra diagonal señala que hay una especificación recíproca entre ambos términos (en este caso “ser” y “parecer”), un punto de equilibrio gradual, por lo que el texto entre corchetes se lee como “parece lo que es y es lo que parece”.



*actualidad* del despliegue semionarrativo y la *realización* a través del discurso. Por cierto, Fontanille hace en paralelo una mención de la estructura ternaria de Peirce, detallando que dicho modelo también presenta una *elaboración modal de la significación*, diferenciando: 1) el modo *virtual* (primero), que abarca todos los *posibles* de un lenguaje y especialmente todos los *posibles* dentro de los campos sensible y perceptible; 2) el modo *actual* o *real* (segundo), que comprende hechos *realizados* y en lo particular permite insertar la acción y la transformación de los estados de cosas en la percepción y en lo sensible; y, 3) el modo *potencial* (tercero), que engloba todas las leyes, reglas, usos que programan la existencia y las transformaciones.

A partir de ese esquema peirceano, Fontanille (ídem) se anima a diferenciar los *modos de existencia del discurso* en función del contenido de las modalidades: 1) las *modalidades aléticas* (lo posible) en el primer nivel; 2) las *modalidades factuales* (querer, saber, poder hacer) en el segundo nivel; y, 3) las *modalidades deónticas* (el deber, la ley, la regla, etc.) en el tercer nivel. Por una cuestión de orden, Fontanille ciñe la distinción de modos de existencia del discurso a una categoría: la presencia. Por esto, “los modos de existencia de la significación (cuestión general de epistemología) se convierten en modos de existencia en el discurso, en *modalidades de la presencia en discurso* (cuestión de método y análisis)” (ídem). Esta es la razón por la cual los modos de existencia serían, en consecuencia, cuatro: potencializado, virtualizado, actualizado y realizado. Apreciemos el siguiente ejemplo del autor francés:

“Así, en la antonomasia *Este es un Maquiavelo*, el personaje de Maquiavelo está *actualizado* pero no *realizado*, porque la referencia enfocada por la predicación concierne a otro actor; mientras que ese otro actor enfocada por la predicación, por ejemplo, tal hombre político, está *realizado*; además, el conjunto de actores que pueden responder a esa definición quedan *virtuales*, mientras que el esquema de comportamiento que implica y que caracteriza la categoría, será considerado como *potencial*” (2001: 59).

¿Cómo se desarrollarían esos modos de existencia en el cine? Veamos dos ejemplos. Uno de *El ciudadano Kane* y otro de *El año pasado en Marienbad* (*L' année dernière à Marienbad*. Alain Resnais, 1961). En la película de Orson Welles, en una de sus últimas escenas, vemos el plano detalle de un logotipo que dice “Rosebud” en un trineo de madera que está siendo incinerado. Como bien podemos recordar, dicho objeto perteneció al personaje Charles Foster Kane en su niñez, y la palabra “Rosebud” fue mencionada a lo largo de la película como una incógnita, ya que fue la última que pronunció el protagonista antes de morir y un periodista tuvo la misión en el transcurso de la cinta de develar cuál era el significado que para el protagonista tenía. En dicho plano detalle, “Rosebud” se convierte en un sema *actualizado* así como en otras escenas del filme, y a la vez se *realiza* como el logotipo de un trineo que se quema y que es mostrado a través de un plano detalle. Paralelamente, dicho sema queda *potencializado* como una palabra asociada por el héroe a un momento añorado y entrañable de su vida, tímicamente positivo. Lo que queda *virtualizado* ante ese sema son las otras entidades o seres a los que haya podido corresponder el nombre de “Rosebud”. Por ejemplo, en la cinta un personaje sentencia que “Rosebud” es quizá el nombre de una mujer a la que Kane amó.

En una escena de la película dirigida por Resnais, “X” (Giorgio Albertazzi) supuestamente le trata de hacer recordar una vez más a “A” (Delphine Seyrig), al interior del lujoso y fantasmal hotel en el que se desarrolla la mayor parte del filme, el encuentro que, según él, tuvieron en los jardines de Frederiksbad, el cual es negado por “A” tajantemente. En el momento en que él dice “Recuerdo los jardines de Frederiksbad, tú estabas sola...”, se empiezan a suceder imágenes que grafican el relato de “X” que se da a continuación, viéndose así a ambos en un balcón junto a una estatua de un hombre y una mujer al lado de un perro. Se escucha a “X”, a través de una voz y música en “off”, contándole a “A” que en dicho encuentro pasado ambos trataron de explicar quiénes eran las personas representadas en dicha escultura de piedra. En un momento de esta nueva escena que representa el supuesto recuerdo de “X” (¿o quizá de “A”?) en Frederiksbad, se escucha a ambos pero con la voz en “in” conversando sobre sus interpretaciones de la estatua. Al final él le invita a ir a un lugar al que “A” se niega (“No quiero ir allá, está muy lejos”). Cuando “X” dice “Ven conmigo por favor” hay un corte que pasa nuevamente al

tiempo presente de la ficción en que el personaje de Albertazzi persuade a “A” del carácter verdadero de sus recuerdos. En efecto, en dicha escena lo que se *actualiza* es el recuerdo, falso o no, del encuentro de “X” con “A” en los jardines de Frederiksbad. La recordación que tiene “X” de esa reunión se *realiza* con las características audiovisuales antes descritas: voz en “in” y en “off”, planos generales y conjunto, cámaras en picado, colores en blanco y negro, etc. Pero también queda *potencializado* el hecho de que dicha remembranza es un suceso supuestamente no incluido en la memoria de “A”. Lo que queda, por ejemplo, *virtualizado* a partir de ese recuerdo son los nombres que pueden corresponder al lugar referido (por cierto, también queda virtualizado el hecho de que tal lugar sea inventado), debido a que en la escena posterior “X” señala, ante la afirmación de “A” de nunca haber estado en Frederiksbad, que lo que relató quizá también pudo haber sucedido en Karlstadt, Marienbad, Baden-Salsa o en cualquier otro rincón del salón en que conversan.

### **2.2.2. El paradigma modal de los *niveles de realidad* en el cine**

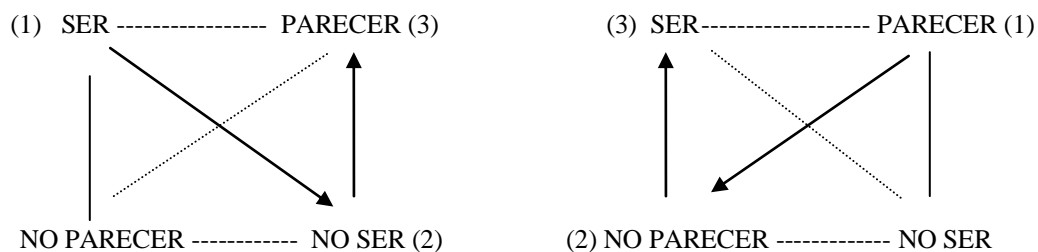
A continuación veremos tres modalidades de junción de planos de *realidad*: por conexión, por entramado (que puede ser cerrado o abierto) y por disposición autoreferencial de una realidad extradiegética en la diegética. Sin embargo, debemos considerar que existen películas que aparentemente aluden a un juego predominante de *niveles de realidad*, cuando en verdad no lo hacen. Más allá de escrituras automáticas o “cadáveres exquisitos” (recordemos el rigor fenomenológico de la semiótica), ese es el caso de muchas cintas dirigidas por Buñuel: el hecho de que libros se conviertan en revólveres en *Un perro andaluz*, que una vaca aparezca echada en una cama como si fuera una mascota doméstica en *La edad de oro* (L'Âge d'or. 1930), que la gente se presente tres veces entre sí como si volvieran a conocerse una y otra vez en *El ángel exterminador* (1962), que una estatua cobre movimiento en *El fantasma de la libertad* (Le Fantôme de la liberté. 1974) o que un mismo personaje sea interpretado por dos actrices físicamente muy distintas y que eso sea normal para los personajes que la rodean en la ya citada *Ese oscuro objeto del deseo*, se asume como algo natural dentro de las diégesis de dichas cintas, no como hechos diegéticos pertenecientes a un plano de *realidad* distinto al de su *dominio* o *contexto existencial*. Claro, en algunas de las películas antes mencionadas podemos encontrar algunas secuencias

que sí remiten a un juego de *niveles de realidad* (el hombre que alucina ver desnuda a una mujer vestida mientras la acaricia morbosamente en *Un perro andaluz* o el sueño de una mano mutilada que cobra vida en *El ángel exterminador*), pero no son parte del eje argumental de esas cintas. Lo mismo sucede con *La sangre de un poeta* (Le sang d'un poète. Jean Cocteau, 1930), ya que si exceptuamos esos insertos de dibujos antropomorfos del filme todos los sucesos absurdos de la ficción (la boca que sale de la mano del protagonista, la visión de un niño suspendido en el techo de una habitación, etc.) se asumen como sucesos normales dentro del *dominio* de la diégesis. Eso también es válido para el mundo ficcional de *El hombre que miente* (L'homme qui ment. Alain Robbe-Grillet, 1968), con un *contexto existencial* en el que es posible que su protagonista lleve el mismo traje con corbata de hace muchos años atrás, y para la diégesis de *El almuerzo desnudo* (Naked lunch. David Cronenberg, 1991), que asimila como una ocurrencia ficcionalmente natural que una máquina de escribir tome la forma de un insecto y un ano parlantes.

### 2.2.2.1. Conexión entre dos planos de *realidad*

Este es el modo más elemental y común en el que se contraponen dos planos intradieгéticos de realidad. En un espaciotiempo de la diégesis relatada, los personajes se encuentran en un plano de *realidad*; pero, tienen la competencia o el *poder* de “ingresar” a otro plano de *realidad*; en ese sentido, se desarrollan planos de *realidad* que pueden interconectarse y entablar mutuamente flujos de fuga.

Así, el recorrido en el modelo veridiccional canónico puede partir del *ser* para llegar al *parecer*, y retornar, o también comenzar desde el *parecer* para terminar en el *ser*, siendo procesos que pueden sucederse indeterminadamente al interior de un relato:



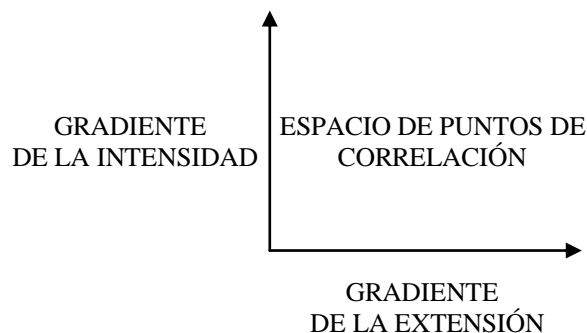
Esta relación *ser vs. parecer* puede *traducirse* o *invertirse* en el cine, por ejemplo, a través de la dicotomía *mundo efectivo vs. mundo onírico* o *mundo alucinógeno* o *mundo de ensueño* plasmada en filmes como *Ocho y medio* (8 1/2. Federico Fellini, 1963). Guido (Marcello Mastroianni), el protagonista, es un cineasta que se encuentra en la disyuntiva de concretar o no un proyecto cinematográfico. Dicho personaje, por momentos, siente como reales hechos absurdos, que no son más que partes de sueños (la escena inicial en que levita y se eleva hasta el cielo), alucinaciones (la secuencia en que cree que una mujer hermosa le da un vaso con agua, cuando en verdad lo está haciendo una enfermera poco agraciada) o ensueños (el largo fragmento en que Guido imagina que las mujeres que lo han rodeado durante toda su vida se encuentran bajo su poder). En la película *La Rosa Púrpura del Cairo* (The Purple Rose of Cairo. Woody Allen, 1985) encontramos la dicotomía *mundo efectivo vs. mundo ficcional*, que contrapone el mundo *real* en el que vive Cecilia (Mia Farrow), desconsolada por sus problemas matrimoniales, y el recreado en una película de aventuras protagonizada por un personaje llamado Tom Baxter (Jeff Daniels). La conexión de *planos de realidad* se concreta cuando notamos que ella se encuentra viendo la película en mención en una sala de cine, y de pronto el héroe de la cinta empieza a hablarle desde la pantalla, hasta que sale de ésta y convence a Cecilia de escapar rápidamente, ante la sorpresa de los demás asistentes. Para ejemplificar cómo es que funciona el modelo veridiccional canónico en ese pasaje de *La rosa púrpura del Cairo* será más enriquecedor que establezcamos un enlace con el esquematismo tensivo. Este último modelo es diferente de la estructura ternaria de Peirce (vista al comienzo de este capítulo) y del cuadrado semiótico. Se obtiene, según Fontanille (2001: 60-66), a través de cuatro fases:

- 1) Identificación de las dimensiones de la presencia sensible, marcadas por las valencias de *intensidad* y *extensión* (o de cantidad). En el cine, así como en otras manifestaciones narrativas, se puede encontrar secuencias muy o poco intensas, y a la vez muy o poco extensas. Una muy intensa es aquella en que Selma (Björk) asesina al hombre que ha robado su dinero en *Bailando en la oscuridad* (Dancer in the dark. Lars Von Trier, 2000), lo que se figurativiza por el acentuado rictus de dolor en el rostro lloroso de Selma y el desangramiento del cuerpo del personaje masculino. Una poco intensa es aquella en que los personajes de John Travolta y

Samuel L. Jackson en *Tiempos violentos* (Pulp fiction. Quentin Tarantino, 1994) tienen una conversación sobre hamburguesas y otros temas triviales, lo cual es representado por una cámara estática, un ritmo pausado de planos-contraplanos y por los gestos y posturas relajadas de ambos intérpretes. Una muy extensa es la escena inicial de *El sacrificio* (Offret. Andrei Tarkovsky, 1986), en la que vemos a tres personajes que se reúnen (dos hombres y un niño) y dos de ellos entablan una profunda conversación filosófica en un inmenso parque a través de un larguísimo plano secuencia y un gran plano general (que muy lentamente va recudiéndose). Una poco extensa es la del famoso plano detalle del ojo cercenado en *Un perro andaluz*, y no sólo por el tamaño del plano (detalle), sino también por su brevedad.

Como podemos notar, la intensidad puede ser medida, por ejemplo, por el despliegue físico y verbal de las actuaciones, por el impacto del hecho diegético relatado, por el contenido de los diálogos o por el efecto tímico de la música; la extensión, por el tamaño del plano, la duración de la secuencia o la configuración del espacio mostrado. Exceptuando los ejemplos arriba descritos, otros factores que pueden influir en la tensividad de un filme son los movimientos de cámara, las características del encuadre, el uso de la iluminación y el color, etc.

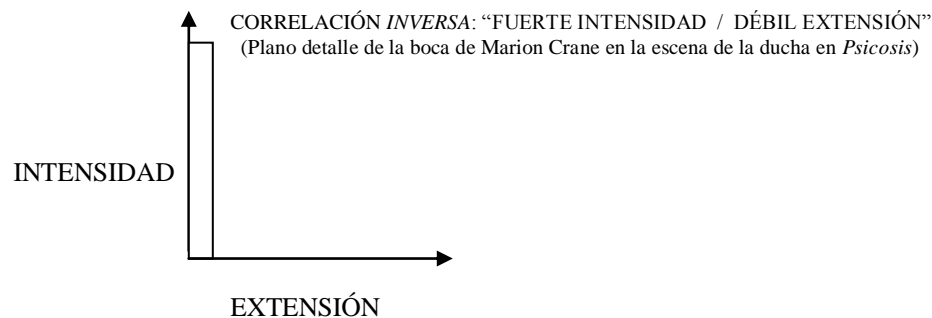
- 2) La correlación entre esas dos dimensiones (intensidad/extensión) conduce a la utilización del siguiente modelo:



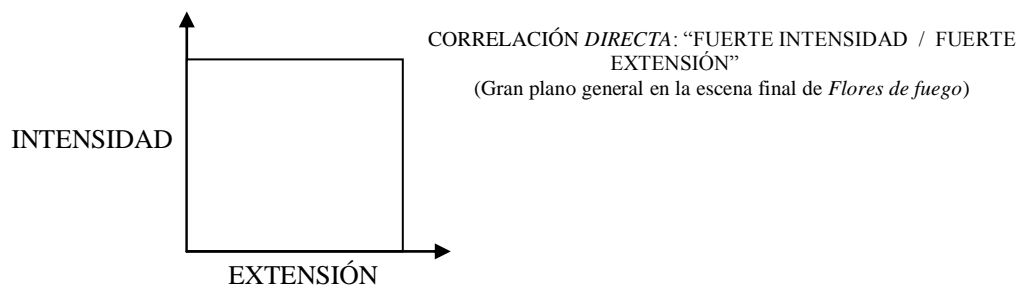
Veamos ejemplos concretos en el siguiente subtítulo.

- 3) La orientación de las dos dimensiones, que las transforma en valencias, y el desdoblamiento de la correlación en dos direcciones. Las dimensiones de intensidad y extensión implican dos tipos de orientación: MIRA en el primer caso y CAPTACIÓN en el segundo. Así, hay dos clases de correlación: una directa o “conversa” (si más intensa es la mira, más extensa es la captación) y otra inversa (las dos dimensiones, intensidad y extensión, evolucionan en sentido contrario, si más intensa es la mira, menos extensa es la captación y viceversa).

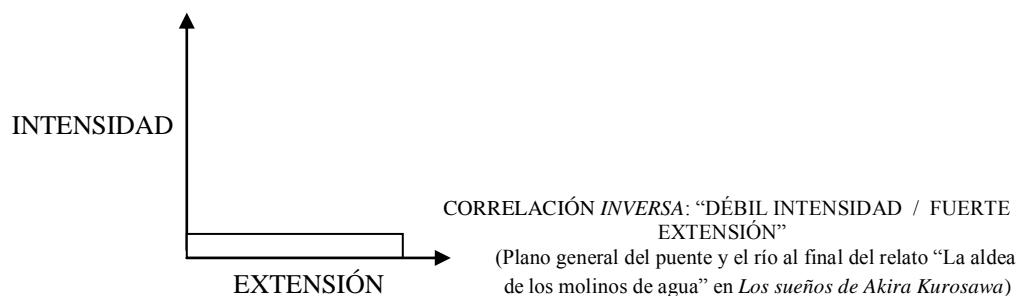
Por ejemplo, en la popular escena de la ducha en *Psicosis* (Psycho. Alfred Hitchcock, 1960), el plano detalle que muestra la boca abierta de una aterrorizada Marion Crane (Janet Leigh) es muy intenso por el ritmo trepidante de la partitura de Bernard Herrmann y el grito de horror que transmite la imagen y el audio; y a la vez, poco extenso por el pequeño tamaño del plano y su corta duración:



Un ejemplo cinematográfico de correlación “directa” (o “conversa”) es una de las secuencias finales de *Flores de fuego* (Hana-bi. Takeshi Kitano, 1997), en la que vemos un gran plano general de una playa y el cielo (extensión fuerte), y escuchamos a la vez el inquietante y sorpresivo sonido de un disparo (intensidad fuerte), que sugeriría que Nishi (Takeshi Kitano) habría asesinado a su esposa enferma de cáncer y/o que el protagonista se suicidó:

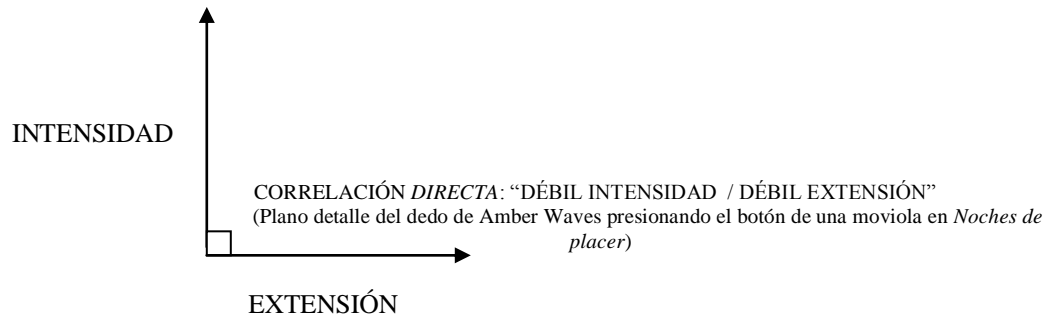


Al final del relato “La aldea de los molinos de agua” en el filme *Los sueños de Akira Kurosawa* (Yume. 1990), vemos un plano general que muestra un puente sobre un río. Ese fragmento es extenso, no sólo por el tamaño del plano, sino por el espacio abierto que muestra: un río y un jardín que se prolongan más allá de los límites del encuadre. A la vez, este plano es poco intenso por la música suave y lenta que la acompaña y por la pausada fluidez con la que pasa el agua:



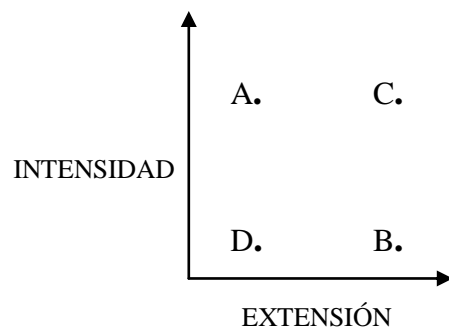
En *Noches de placer* (Boogie nights. Paul Thomas Anderson, 1997), después de que Amber Waves (Juliane Moore) le presenta un documental dirigido por ella a Dirk Diggler (Marc Whalberg), vemos un plano detalle de su dedo índice derecho presionando un botón de la moviola que hace correr la película montada. Dicho plano no es muy intenso ya que sólo muestra de manera mecánica y transparente el dedo que manipula el tablero del aparato de montaje; y es poco extenso, porque el plano es pequeño y de duración breve.





4) La emergencia de cuatro zonas típicas, definidas por los polos extremos de las dos gradientes que caracterizan los valores típicos de la categoría. Así se tiene:

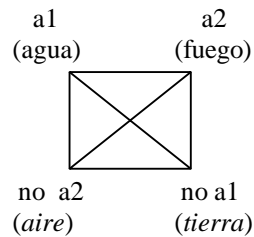
- Una zona de intensidad fuerte y de extensión débil (“A”. Ejemplo de *Psicosis*).
- Una zona de intensidad débil y de extensión fuerte (“B”. Ejemplo de *Los sueños de Akira Kurosawa*).
- Una zona de intensidad y de extensión igualmente fuertes (“C”. Ejemplo de *Flores de fuego*).
- Una zona de intensidad y de extensión igualmente débiles (“D”. Ejemplo de *Boogie nights*).



En la secuencia ya mencionada de *La Rosa Púrpura del Cairo*, vemos a través de primeros planos o planos conjuntos a Cecilia viendo el filme, hasta que Tom Baxter, el protagonista de la cinta proyectada en la sala, mira y habla de tal manera que pareciera dirigirse a ella. Notamos que Cecilia se percata de ello y le pregunta si le está hablando, a lo que él responde que sí (lo vemos en la pantalla de la sala a través de planos busto),

diciéndole que es la quinta vez que se da cuenta que ella va a ver su película y que tiene que charlarle. De pronto observamos, también por medio de un plano busto, que Tom Baxter sale de la pantalla. Aparece el primer plano de una espectadora de edad adulta que ante semejante hecho se desmaya. Así, a través de planos predominantemente cerrados, vemos que él la convence para salir de la sala de cine: la extensión se ha mantenido débil y la intensidad ha aumentado al tope. Con dicha secuencia, el espectador, por medio de un “camino canónico”<sup>\*</sup> en el cuadrado semiótico, se encuentra ante la función veridiccional *oculto* (“ser.no parecer”, que se lee como “no parece lo que es”): al comienzo pudo haber

<sup>\*</sup> Fontanille (2001: 54) precisa que en el cuadrado semiótico, como por ejemplo en el que veremos a continuación, hay tres “caminos” a considerar:



a) Caminos prohibidos:

<b>a1</b>	→	<b>a2</b>	&	<b>a2</b>	→	<b>a1</b>
<b>no a1</b>	→	<b>no a2</b>	&	<b>no a2</b>	→	<b>no a1</b>

b) Caminos canónicos:

<b>a1</b>	→	<b>no a1</b>	→	<b>a2</b>	&	<b>a2</b>	→	<b>no a2</b>	→	<b>a1</b>
-----------	---	--------------	---	-----------	---	-----------	---	--------------	---	-----------

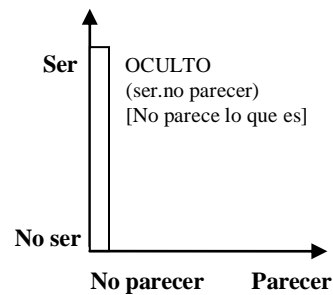
c) Caminos no canónicos:

<b>a1</b>	→	<b>no a2</b>	→	<b>a2</b>	&	<b>a2</b>	→	<b>no a1</b>	→	<b>a1</b>
-----------	---	--------------	---	-----------	---	-----------	---	--------------	---	-----------

Para el autor la sintaxis elemental del cuadrado semiótico implica, ante todo, que la contrariedad no puede generar una transformación. El camino que lleva de un contrario (por ejemplo a1) a otro (a2) tiene que establecerse primero a través del contradictorio (no a1): “En suma, es necesario *negar* el término que está en el origen del recorrido antes de *afirmar* su contrario; es necesario negar el primer *género* para entrar en el segundo” (Fontanille, 2001: 54).

De esa manera, se reconocen dos tipos de “camino” posibles: los canónicos y los no canónicos. Canónicamente, por ejemplo, se puede pasar de “a1” negándolo, por medio del estado “no a1”, a “a2”. Siguiendo con el ejemplo expuesto, lo no canónico, por el contrario, implica tomar en retroceso la complementariedad con “no a2”, para después hacer lo mismo con la contradicción entre “no a2” y “a2”: “Este segundo recorrido se encuentra a veces en los textos, pero vemos enseguida por qué no es canónico, pues toma en retroceso cada una de las relaciones que utiliza como soporte; esas transformaciones, como son *no canónicas*, o sea ilógicas, aparecen como saltos cualitativos y pasionales particularmente sorprendentes” (Fontanille: 2001, ídem).

escepticismo en creer que, al interior de la diégesis, Tom Baxter le hablaba a Cecilia en el filme, pero cuando sale de la pantalla se confirma que no, dejando de estar oculta en la ficción esa competencia que poseía el personaje para *saber, poder y querer* salir de la pantalla.



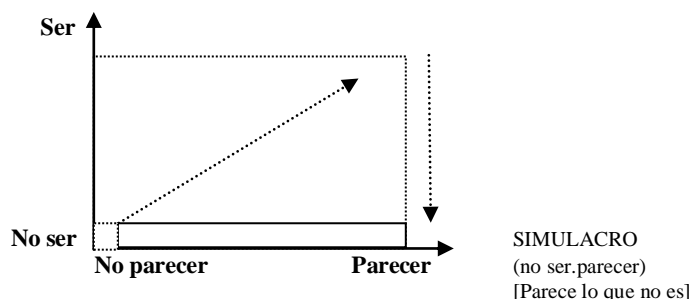
→			<b>SER.NO PARECER</b>
INTENSIDAD	En aumento: - Cuando vemos que Cecilia, con gesto de sorpresa, acaba de escuchar a Tom Baxter, el personaje de la película proyectada en la sala, diciéndole que tiene que hablar con ella.	<b>C O R T E</b>	Más fuerte: - Tom Baxter sale de la pantalla, ante las interjecciones de asombro de los espectadores de la sala.
EXTENSIÓN	Débil: - Primer plano de Cecilia.		Débil: - Plano busto de Tom Baxter.

Por lo mismo, dicha secuencia implica una lectura muy particular desde la perspectiva de los *modos de existencia*. En dicha escena se *actualiza* la presencia de una espectadora que ve cómo un personaje de ficción sale de la pantalla cinematográfica para llevársela de la sala. Dicha ocurrencia es *realizada* a través de planos predominantemente cerrados (primer plano, plano busto, plano conjunto) con una fotografía en clave baja contrastada. Lo que se encuentra *potencializado* es el hecho de que Tom Baxter se convierta en la diégesis del filme dirigido por Allen en un ser humano, real, mientras que lo que queda *virtualizado* a través de dicho fragmento es la posibilidad de que los otros

personajes de la cinta proyectada en la sala también posean la capacidad de ingresar al mundo *real*.

En *Matrix* y *Días extraños* (Strange days. Kathryn Bigelow, 1995) tenemos la contraposición *mundo efectivo vs. mundo virtual*; en *La Rosa Púrpura del Cairo*, *mundo efectivo vs. mundo ficcional*. Un caso distinto es el de *Providence* (Alain Resnais, 1977), que muestra la contraposición (al menos hasta antes de las escenas finales de la película) *mundo efectivo vs. mundo ficcional*. La cinta trata acerca de Clive Langham (John Gielgud), un novelista aquejado por diversos malestares físicos que en su subconsciente imagina una ficción en la que va cambiando el destino, las actitudes y las acciones de los personajes. Dadas esas características, una de las funciones veridiccionales que entra a tallar es la del *simulacro* (“no ser.parecer”, que se lee como “parece lo que no es”). Por ejemplo, hay una escena en la que el escritor se sirve, en medio de la penumbra de su habitación, una copa de vino, lo que vemos a través de un plano detalle de la botella y el envase de vidrio en mención; dicho plano finalmente se convierte, por medio de un paneo, en un primer plano de Clive, con un gesto que expresa relajó. Por el estrecho espacio sugerido, el reducido tamaño de los planos, la fotografía en clave baja y el gesto sereno de Clive, la coordenada tensiva que hay en este fragmento de la película es de una extensión e intensidad débiles; repentinamente, escuchamos un tema musical con un leve *crescendo*: la intensidad aumenta. Así, hay un corte a un plano medio de Wooders (David Warner) –uno de los personajes de la ficción imaginada por Clive– sentándose en un sofá de colores muy claros al igual que su ropa (blanco y beige) con una fotografía en clave alta, “mundo ficcional” que contrasta en términos estéticos con el “mundo real” del escritor. Sin embargo, a medida que Wooders sigue con una trivial conversación sobre astronautas, la intensidad inicial de la escena se va perdiendo en paralelo con el tamaño de los planos, que se convierten en planos busto tanto de Wooders como de Sonia (Ellen Burstyn), el otro personaje que lo acompaña. En efecto, ya que en esta última secuencia el universo construido en la mente del escritor se establece de manera clara y explícita, sin que pueda confundírsele con el *mundo efectivo* de Clive, la función veridiccional que se desarrolla en

el cuadrado semiótico es la del *simulacro* (“no ser.parecer”, que se lee como “parece lo que no es”)\*:



→	NO SER. NO PARECER		SER.PARECER		NO SER. PARECER
INTENSIDAD	Primera fase (Débil): - Gestos serenos y suaves de Clive.  - Fotografía en clave baja.  - Paneo lento.  Segunda fase (Sube): - Se escucha un tema musical con un leve <i>crescendo</i> .	C O R T E	Fuerte (por contraste)**:  - Se prolonga tema musical.  - Fotografía en clave alta.  - Colores claros de la ropa, muebles y paredes mostradas (blanco, beige, etc.).	C O R T E	Baja:  - Mismas características previas, pero la trivialidad de la conversación reduce la intensidad.
EXTENSIÓN	Débil: - Plano detalle/Primer plano.  - Dormitorio de Clive (Espacio cerrado).		Fuerte (por contraste)**:  - Sala de la casa (espacio más abierto).  - Plano medio de Wooders (plano más abierto).		Fuerte:  - Mismas características espaciales previas.  - Se suceden a continuación planos busto de Wooders y Sonia.

\* El esquema tensivo arriba mostrado no se inicia donde comienza la función veridiccional SIMULACRO, la cual, como se sabe y lo demuestra la flecha vertical dirigida hacia abajo, está conformada por la coordenada del “parecer” y el “no ser” (intensidad débil y extensión fuerte). Mas bien, es originado a partir de la coordenada del “no parecer” y el “no ser” (intensidad y extensión débiles). El modelo ha sido mostrado de esa manera ya que así nos sirve a efectos de percibir el contraste tensivo que hay entre ambos planos de *realidad*, que no hace más que transmitir el hecho de que la ficción imaginada por Clive no es más que una válvula de escape del carácter nimio y apagado de su vida, un método de “fuga tímica”.

\*\* Aisladamente esta secuencia no tiene una coordenada de intensidad y extensión fuertes, pero en el contexto narrativo en el que se presenta sí es intensa debido al contraste con una coordenada tensiva previa que es diametralmente distinta: de intensidad y extensión débiles.

En la secuencia antes descrita de *Providence*, la escena de Wooders y Sonia *actualiza* un pasaje de la ficción inventada por Clive en su subconsciente, la que es *realizada* como una conversación sobre astronautas entre los personajes inicialmente mencionados en este párrafo, plasmada por medio de una fotografía en clave alta, colores claros, planos más abiertos, y muchísimas otras características audiovisuales. Lo que queda *potencializado* es la pertenencia de dicho pasaje “ficcional” al universo del *parecer diegético*; mientras que lo que se *virtualiza* es la posibilidad prácticamente nula de que tal escena forme parte del *ser diegético* en tanto se devela que en las últimas escenas de la cinta Wooders y Sonia, si bien eran personajes que formaban parte del relato inventado por Clive, también existían en el mundo *real* del escritor.

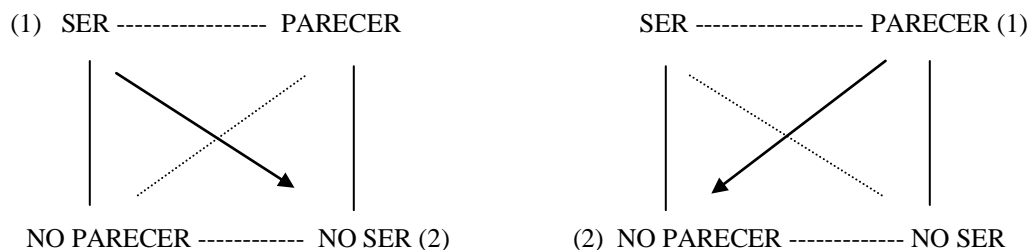
### 2.2.2.2. Entramado entre dos planos de *realidad*

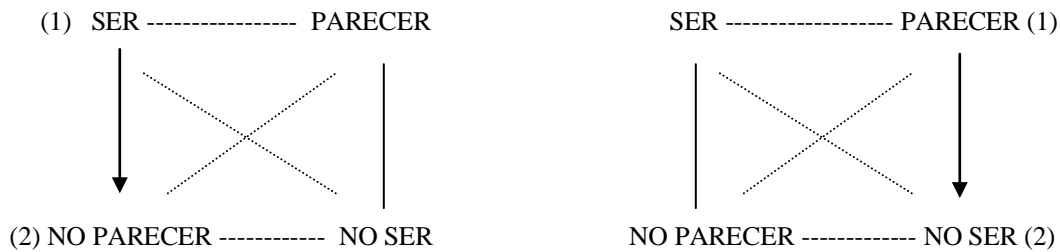
En este caso se denota la existencia de dos planos de *realidad*, pero se *fusionan*, se *entretajan*, se entrelazan en la dimensión cognoscitiva de algunos de los actantes del relato, dando cabida incluso a que no podamos diferenciar ambos planos entre sí. De esa manera, la noción *ser vs. parecer* se “diluye”, ya que sus componentes no se conciben como antagónicos, sino como entremezclados, combinados, *entramados*. Así, hay la referencia a un *intersección* entre ambos. Por lo tanto:

$$\text{ser vs. parecer} \rightarrow \text{ser} \cap \text{parecer}$$

[  $\cap$  = Intersección ]

El recorrido entre los planos de *realidad*, por lo tanto, se estanca canónicamente o no en los puntos que median entre el *ser* y el *parecer*, que son el *no ser* y el *no parecer*, encontrándonos así ante una forma de “limbo” de la dicotomía *ser/parecer*:



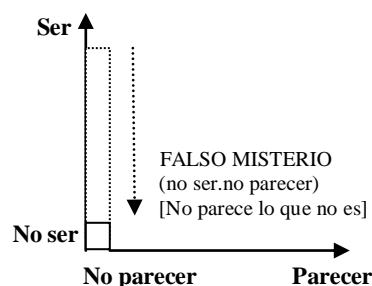


A continuación, se ejemplificará y analizará este modo de los *niveles de realidad* en dos categorías, que se denominarán *cerrada* y *abierta*.

#### 2.2.2.2.1. Entramado cerrado entre dos planos de *realidad*

En este caso los planos de *realidad* se mezclan, pero de tal manera que el relato llega a un punto en el que separa, o “desanuda”, los planos del *ser* y el *parecer*. Veamos por ejemplo en *Pesadilla en la calle Elm* la escena en que la protagonista Nancy (Heather Langenkamp) sueña que es atacada por Freddy Krueger en una tina. En el momento en que la heroína está a punto de pasar del sueño a la realidad, transición que es casi imperceptible, se ve a través de un plano busto a Nancy saliendo del agua de la tina, desde la que siente que Freddy la persigue (previamente sintió debajo de ella un abismo marítimo que supuestamente cobija al monstruo). La música se mantiene en un tono y ritmo inquietantes. Hay un corte y se establece un plano entre medio y detalle de las manos de la madre de Nancy, tratando de abrir con un alambre la puerta del baño. Otro corte nos muestra un primer plano del rostro de Nancy fuera del agua, y mientras se seca la cara, el tamaño del plano aumenta. La música se mantiene en su derrotero previo. Hay otro corte, y en un plano tres cuartos vemos que la mamá de la protagonista abre la puerta. Se da un corte más, y se la ve también en un plano tres cuartos, ingresando raudamente al baño y encontrándose con su hija de pie y tapada con una toalla. La música se acaba bruscamente, y la madre, agitada, le dice “te escuché gritando, llamándome”, a lo que Nancy, más serena, le responde “estoy bien”. Así, ya se confirmó la transición al plano de *realidad* del *ser*, la cual juega finalmente, a través de un movimiento “no canónico” en el cuadrado semiótico, con la función veridiccional *falso misterio* (“no ser.no parecer”, que se lee como “no parece

lo que no es”): queda explicitado en medio de la confusión gnoseológica que hay dentro de la diégesis que el ataque que sufrió Nancy no era más que una experiencia onírica; y por otro lado, la extensión débil es constante (espacios cerrados –el baño, la sala contigua, el abismo marítimo- y planos de tamaño menor –primeros, busto, detalle, tres cuartos–) y la intensidad, de ser fuerte en un inicio (por los gestos de desesperación de Heather y su madre, la acción perturbadora de Freddy Krueger, el montaje de encuadres breves, la música tétrica) termina debilitándose (ambos personajes femeninos terminan reflejando en sus movimientos y diálogos un recobro de la tranquilidad, mientras la atemorizante banda sonora desaparece):



→	SER.NO PARECER		NO SER.NO PARECER
INTENSIDAD	Fuerte: - Música de tono y ritmo aterradoras. - Gestos de desesperación de Nancy y su madre.	C  O  R  T  E	Débil: - Música desaparece de manera brusca. - Gestos de alivio (previamente se da el ingreso rápido de la madre).
EXTENSIÓN	Débil: - Planos busto/medio/detalle/primeros. - Baño y sala contigua (espacios cerrados).		Débil: - Plano tres cuartos. - Baño (espacio cerrado).

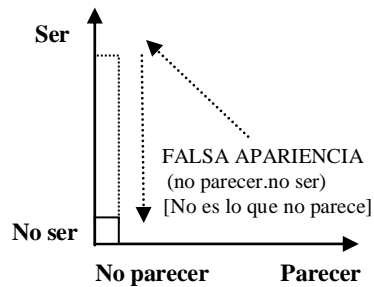
De esa manera, los modos de existencia discursivos cumplen un rol importante en ese fragmento que *actualiza* el encuentro entre Nancy y su madre después de la pesadilla sufrida por la heroína al interior del baño; que a la vez se *realiza* con una fotografía en clave baja, una música que desaparece bruscamente, gestos que reflejan un recobro del alivio, un plano tres cuartos y conjunto, etc. Lo que queda *potencializado* en esta “magnitud semiótica” es su carácter de no pertenencia a la pesadilla sufrida por Nancy en



la tina. Por el contrario, se *virtualiza* la posibilidad de que dicho encuentro entre Nancy y su madre sea onírico.

Un caso muy particular y poco común de entramado cerrado es el de aquellas películas que en una misma coordenada espaciotemporal cruzan hechos del presente con el pasado o el futuro. Un ejemplo clásico es el de la primera y última escena de *Nos habíamos amado tanto* (C'eravamo tanto amati. Ettore Scola, 1974), donde algunos de los protagonistas ven desde un tiempo presente, a través de los arbustos de una casa, a Gianni Perego (Vittorio Gassman), pero tal como se le verá en el futuro: saltando desde un trampolín hacia una piscina, todo un burgués dejando atrás sus ideales de juventud.

Para ver el caso de entramado cerrado en términos tensivos y veridiccionales, veamos como ejemplo una secuencia de *Un camino para dos* (Two for the road. Stanley Donen, 1967). En un plano general observamos a Mark Wallace (Albert Finney) muy joven, caminando sonriente con una bolsa de pan cerca de una autopista, en simultáneo con una música de tono tierno. De pronto, por esa misma vía pasa un carro, que va tapando el encuadre hasta convertirlo en un plano medio del automóvil, se divisa adentro a un hombre con terno gris y a una mujer con chompa roja. Cuando el carro está a punto de salir del encuadre siguen a continuación dos primeros planos, que permiten ver a aquellas personas que estaban en el carro: Mark y Joanna Wallace (Audrey Hepburn), viéndoseles con apariencia de tener mayor edad, tal como en el tiempo presente de la primera escena del filme. Él viste el mismo saco gris y ella la misma chompa roja que viéramos en la toma anterior: pasado y presente se entremezclaron por un momento, lo que es incongruente con la lógica realista que en un comienzo presenta la ficción, razón por la cual se remite a la función veridiccional *falsa apariencia* (“no parecer. no ser”, que se lee como “no es lo que no parece”): del plano general, la música cálida y el paisaje que rodea a la autopista, que son plasmados con un Mark joven y contento, se pasa a una coordenada tensiva que aumenta en términos de intensidad con el ruido del carro que pasa veloz; sucediéndose a continuación, por cortes, planos medios que muestran a él y a su pareja en el presente, aburridos de su matrimonio, expresando así un debilitamiento de la intensidad:



→	NO SER. PARECER		NO PARECER.SER		NO PARECER.NO SER
INTENSIDAD	Débil: - Marc camina sonriente. - Música de tono cálido	C  O  R  T  E	Fuerte: - Sonido del auto que pasa rápido.	C  O  R  T  E	Débil: - Mark y Joanna adultos en tiempo presente, conversan, casi sin verse la cara, sobre su aburrido matrimonio
EXTENSIÓN	Fuerte: - Plano general. - Autopista (espacio abierto)		Débil: -Plano conjunto/ medio del carro.		Débil: - Planos medios de Mark y Joana. -Encuadres al interior del auto (Espacio cerrado).

En esa secuencia de *Un camino para dos*, el fragmento que muestra a Mark y Joanna al interior del auto los *actualiza* como personas de edad madura, tal como en el tiempo presente de la diégesis, pero lo original es que los *realiza* en un automóvil que como parte de su recorrido previo ha “cruzado” un espaciotiempo pasado, que corresponde al personaje de Albert Finney cuando era joven. En dicha escena el aburrimiento y la monotonía del Mark y Joanna adultos se *potencializa* por contraste con la imagen previa del Mark contento y recién casado. Lo que queda *virtualizado*, por ejemplo, es la posibilidad de que el Mark y la Joanna de edad más avanzada en efecto hayan convivido dentro de un mismo espaciotiempo con el Mark juvenil.

#### 2.2.2.2.2. Entramado abierto entre dos planos de *realidad*

A diferencia del *entramado cerrado*, esta modalidad establece que al intersectarse los dos planos de *realidad*, ambos no lleguen a diferenciarse, por lo que el relato se abre a la polisemia, a la multiplicidad de lecturas, a la pluri-isotopía; en pocas palabras, a lo que Greimas y Courtés definen como *mutación*\*.

Aproximadamente a partir de la mitad del filme *Videodrome* (David Cronenberg, 1982), el espectador no puede saber si todo lo visto hasta ese momento transmite intermitentes alucinaciones producidas en la mente de Max Renn (James Woods) por efecto del visionado de un tóxico y adictivo programa de televisión, o si en realidad expresa de manera hermética y total el padecimiento de una locura esquizofrénica. En *El tiempo recobrado* (Le temps retrouvé. Raoul Ruiz, 1999) llega un momento en el que es imposible diferenciar o desmontar los recuerdos de la alucinaciones y las fantasías de Marcel Proust. En *Al borde de la locura*, hacia el final de la película, no se sabe si John Trent (Sam Neill) ha enloquecido al igual que otros sujetos porque leyó el libro de Sutter Cane, o si, en efecto, los extraterrestres han conquistado la tierra. En la escena final de *Abre los ojos*, tampoco se sabe si César (Eduardo Noriega) ha experimentado una *realidad virtual* mientras era supuestamente objeto de una experimentación criogénica (que le habría permitido vivir congelado durante muchísimos años), o si es que, en verdad, el protagonista ha enloquecido y en su mente imagina hechos falsos. Esa incertidumbre que generan estos cuatro filmes, debido en gran parte a su focalización fija, plantean interrogantes que quedan abiertas, las cuales se convierten en los modos de lectura que pueden adoptar los enunciatarios fílmicos.

Un caso muy particular de *entramado abierto* es el que se desarrolla en *El discreto encanto de la burguesía* (Le charme discret de la bourgeoisie. Luis Buñuel, 1972), película en la que los mundos del *ser* y del *parecer* se confunden anfibológicamente a través de una modalidad típicamente borgesiana como la del *sueño dentro del sueño* (un personaje sueña que otro personaje sueña algo determinado), o por medio de flashbacks dentro de un sueño; de tal manera, que no sabe con certeza si todo lo visto en el filme está dividido en

---

\* Estos autores franceses definen a la *mutación* como “la propiedad de los enunciados que ofrecen distintas lecturas o interpretaciones posibles, al mismo tiempo (sin que una predomine sobre las otras)” (citados por

fragmentos de realidad y de sueño intradieгéticos, o si la película es en su totalidad un sueño:

“... Buñuel llevó hasta el extremo su virtuosismo narrativo. Si poco antes nos había ofrecido una función teatral en un sueño (el de Senechal) dentro de otro sueño (de Thévenot), ahora acaba de introducir un *flash back* (episodio del Brigadier Sangrante) dentro de un sueño (el del comisario) que a su vez se imbrica en otro sueño (el del embajador, que viene a continuación)... De este modo, *el discreto encanto* comienza por ser totalmente verosímil en sus primeros minutos. Se vuelve algo *rara* en la escena del salón de té, en el que falta todo y un teniente aborda a las tres mujeres para contarles un sueño, y en la invasión de los militares durante las maniobras. Aun así, en ambas secuencias los sueños del teniente y el sargento son presentados como tales y el color empleado es diferente que el del resto de la película. Pero luego los sueños comienzan sin previo aviso y con el mismo tono cromático que la *realidad* y a ciertas alturas de la película ya no sabemos dónde comienza lo uno y acaba lo otro... En el último intento de cena que nos presenta el filme unos guerrilleros o bandidos penetran en la casa de los Thévenot y ametrallan a todo el mundo, excepto al embajador, que se esconde debajo de la mesa para comer un trozo de asado. Cuando le van a rematar despierta sobresaltado en su habitación y comprobamos que todo es un sueño de Rafael. Pero, ¿desde cuándo lleva soñando? Incluso toda la película podría ser un sueño suyo...” (Sánchez Vidal, 1984: 353-354).

Los filmes de *entramado abierto* llegan a un punto discursivo en el cual trascienden el modelo veridiccional canónico y sus respectivos efectos de sentido (*evidencia, verdad, autenticidad, espejismo, ilusión*, etc.), los cuales dejan de ser concebidos como funciones

veridictorias y pasan a ser sólo variables isotópicas, razón por la cual lo tensivo ya no reposa de manera fundamental en los juegos veridictorios proyectados en el filme. Por ello, en las cintas de *entramado abierto* prevalece lo *virtualizado*, el paradigma de lecturas que se puede dar a la película o a ciertos pasajes de ésta. Debido a eso, lo *potencializado* sólo es consecuencia del sintagma isotópico que construya el enunciatario ante el filme. Lo *actualizado* son sólo los personajes, hechos, y objetos referidos y lo *realizado* son aquellas imágenes y sonidos que forman parte de una suerte de “limbo” multi-interpretativo, que media entre los polos opuestos del *ser* y *parecer* diegéticos.

Debido a todo lo antes explicado, este tipo de películas exigen un enunciatario *participador* y no sólo *asistente*. Gianfranco Bettetini (1986: 112-113) destaca que el enunciatario o destinatario puede “conversar” con el texto, comportarse de maneras diversas con éste, interacción que el semiólogo italiano reagrupa precisamente en las dos categorías siguientes:

- a) *Asistencia:* El espectador permanece al exterior del texto y asiste a la conversación simbólica puesta en escena por el mismo texto entre enunciadador y enunciatario. Él, así, se comporta como la persona que se encuentra involuntaria o voluntariamente presente en la conversación de otros, por lo que el destinatario es espectador de “dos puestas en escena”: la correspondiente a la representación semántica y la que la enmarca, difundiendo en una estructura *paraconversacional*. El diálogo al cual asiste se consume así por figuras simbólicas con las cuales no tiene ningún tipo de interacción.
- b) *Participación:* El espectador entra en contacto interactivo con sus articulaciones semióticas, “dialoga” con el sujeto enunciadador, aceptando el proyecto comunicativo o construyendo roles alternativos según una indefinible serie de comportamientos que van desde leves desacuerdos a grandes cuestionamientos.

### **2.2.2.3. Disposición autoreferencial de una realidad extradiegética en la diegética**

La diégesis siempre se sustenta en su realidad exterior, empezando por los códigos análogos a dicha realidad en los que se sustenta (dimensiones icónica, verbal, etc.), pero el caso específico al que se refiere este apartado es cuando la diégesis “succiona” la realidad exterior en tanto *correlacional* y *paralela* al filme, lo que origina que un(os) elemento(s) del *ser* intradiegético, al relacionarse de una manera acentuadamente análoga con el *ser* extradiegético, devenga(n) en un *parecer autoreferencial*. Ejemplos emblemáticos son los filmes *La Última Pesadilla* (Wes Craven’s *New Nightmare*. Wes Craven, 1994) y *¿Quisieras ser John Malkovich?* (Being John Malkovich. Spike Jonze, 1999).

En este tipo de películas tiene una gran importancia el concepto de *intertextualidad*, que empezó a emplearse a partir de la utilización que hizo Julia Kristeva del concepto bakhtiano de *dialogismo*. Para Mikhail Bakhtin, el *dialogismo* es “la relación necesaria de cualquier expresión con otras expresiones...” (citado por Stam y otros, 1999: 232). El dialogismo da a entender que cada texto forma una intersección de superficies textuales; así, dicho texto, conforma una estructura de fórmulas anónimas introducidas en el lenguaje, transformaciones sobre éstas, citas de carácter consciente o no, o agenciamientos de otros textos. El *texto*, al ser concebido por ambos autores como un “*mosaico de citas*, un palimpsesto de huellas, donde otros textos pueden ser leídos” (Stam y otros, 1999: 233), la *intertextualidad* es definida, en palabras de Kristeva, como “la transposición de uno o más sistemas de signos a otros, acompañada por una nueva articulación de la posición enunciativa y denotativa” (citada por Stam y otro, 1999: 233). Sobre este tema, también se pronunció Gérard Genette, definiendo a la intertextualidad como la copresencia efectiva de dos textos bajo la forma de cita, plagio o alusión; desarrollando además, la noción de *transtextualidad*, que la utiliza para referirse a todo lo que pone a un texto en relación, explícita o no, con otros textos.

En *La Última Pesadilla* (Wes Craven’s *New Nightmare*. 1994), tanto Wes Craven, director y guionista del filme, como los actores Heather Langenkamp, Robert Englund y John Saxon, actúan en la película, pero interpretándose “a sí mismos” y llamándose por sus nombres propios. En la diégesis, Wes Craven interpreta a un director de cine que realiza una nueva secuela del popular Freddy Krueger, Heather Langenkamp a una actriz que

interpretó a la heroína de la primera “Pesadilla en Elm Street”, Robert Englund al actor que interpretara a Freddy Krueger en todos los filmes de dicho monstruo, y John Saxon al actor que interpretara al personaje que era padre de la heroína de la primera *Pesadilla en...* Lógicamente, esta película no es un documental, ya que si bien estas celebridades se refieren a sí mismas como tales en la pantalla, lo hacen al interior de una ficción que muestra el retorno del mítico asesino que habita los sueños. Sumado a eso, en varias partes del filme hay referencias a la primera parte de la saga de Krueger: una foto donde aparece reunido el reparto juvenil de dicho filme, imágenes por televisión con escenas de la misma película, etc., manifestándose así los fenómenos de la *hipertextualidad* y de la *autocita*\*

En *¿Quisieras ser John Malkovich?*, los actores John Malkovich y Charlie Sheen también se interpretan “a sí mismos” y con sus mismos nombres. El primero muestra amaneramiento y egocentrismo, y el segundo adicción por la dimensión sórdida de las mujeres, características que son asociadas a sus respectivas personalidades a través de cómo se les conoce en los *mass-media*.

Así, ambas películas sólo pueden ser totalmente decodificadas en función a otros textos, definidos por Herman Parret (1983: 143) como *co-textos*, entendiéndose a estos como *contextos de decodificación*. Hablar de un *co-texto*, por lo tanto, es referirse a una relación metalingüística con otro texto. Ambos filmes necesitan ser decodificados por un enunciatario competente en el *saber* de textos “sociofilmicos” y cinematográficos. Tanto *La Última Pesadilla* como *¿Quisieras ser John Malkovich?* necesitan de textos “sociofilmicos” (por ejemplo medios de comunicación que contengan información sobre los actores cinematográficos o los mismos créditos de las películas) para que se reconozcan en ambas películas las relaciones de igualdad entre los personajes y los artistas y/o su “fusión identitaria”. Pero también, como se ha constatado en *La Última Pesadilla*, se

---

\* Para Genette (citado por Stam y otros, 1999: 238), la *hipertextualidad* se refiere a la relación entre un texto, llamado *hipertexto*, con un texto anterior llamado *hipotexto*, que es transformado, modificado, elaborado o ampliado por el primero; mientras que, la *autocita* (citado por Stam y otros, 1999: 236), consiste en la cita a cargo del mismo autor. En el caso en mención, el cineasta Wes Craven hace a través de *La última pesadilla* varias cita textuales o semitextuales a una película suya hecha años atrás, que es *Pesadilla en la calle Elm*; la cual, por este tipo de características, funciona como un *hipotexto*.

necesita de otro *co-texto*: el filme *Pesadilla en la Calle Elm*, que es referido a través de *citas textuales*.

Toda esa información o *saber* es indispensable para que entendamos estrictamente el sentido de ambos filmes; por lo tanto, estos *co-textos* también podemos definirlos como *interdiscursos* (“enunciados preconstruidos” que llegan al discurso procedentes de “otra parte”, de otros discursos, y “adoptan la forma de la evidencia, de la universalidad” – Blanco, 1989:83–) y/o *paratextos* (producciones integradoras, cuyo fin es imponer una bien definida modalidad de uso del texto, una única forma legitimada de aproximación a su significado, “un único y despersonalizado modelo de consumo” –Bettetini, 1986: 45–).

Debido a todo lo antes explicado, los modos de existencia en ambas películas muestran que se *actualiza* los roles sociales y massmediáticos (en consecuencia extradiegéticos) de varios de los actores y que tales roles se *realizan* como características de los personajes interpretados por dichos actores. Lo que se encuentra *potencializado* es la visión autoparódica y/o autoreferencial de los personajes. Y lo que queda *virtualizado* es la posibilidad de que los actores inmersos en estos juegos intertextuales estén formando parte, por ejemplo, de un *falso documental*, a la manera de una cinta como *El proyecto de la bruja de Blair* (The blair witch project. Daniel Mynrick y Eduardo Sánchez, 1999).

Una aplicación mixta de los modelos veridiccional canónico y tensivo no es dable en estos casos porque las diégesis no establecen conexiones o hibridaciones intermitentes de planos de *realidad*, sino una asimilación ciertamente hiperrealista de un plano de realidad extrínseco a la ficción. Al organizarlo, lo asume como parte natural de su universo, y es por ello que cuando Wes Craven/personaje y Heather Langenkamp/personaje aparecen en la primera secuencia del filme, se les muestra a través de planos medios, busto o primeros planos con ausencia de música y con una fotografía en clave baja: extensión e intensidad débiles, no se les presenta de manera abrupta, sorpresiva. Estos mismos códigos se dan en la presentación de John Malkovich/personaje (la escena en que el protagonista, interpretado por John Cusack, se “mete en la cabeza” de Malkovich y ve cómo dicho personaje se mira en el espejo) y Charlie Sheen/personaje (cuando habla morbosamente



con John Malkovich sobre la mujer con la que el mismo Malkovich tuvo sexo en una escena anterior):



**Capítulo III**  
**La puesta en discurso de los planos de realidad en *Lost Highway***

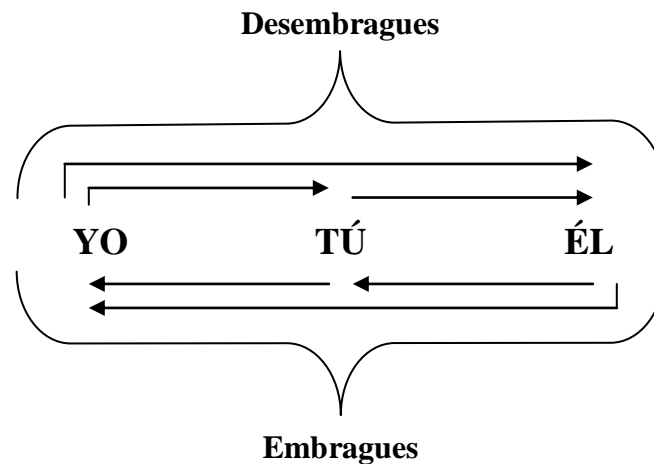
**3.1. Deconstrucción de los *niveles de realidad* en *Lost Highway***

Un plano o universo autónomo de realidad en un filme podemos diferenciarlo de otro por: a) el punto de vista, ya que, por ejemplo, en *Ugetsu Monogatari* (Kenji Mizoguchi, 1953) uno de los protagonistas llega a vivir y tener relaciones sexuales con el fantasma de una mujer a pesar de que otros no ven a dicho espectro, conviviendo ambos personajes en dos planos de *realidad* distintos, uno *real-fantasmal* y otro *real-convencional*; y b) las coordenadas espaciotemporales, debido a que, dando otro ejemplo, en *Frankenstein perdido en el tiempo* (Frankenstein unbound. Roger Corman, 1990), el protagonista interpretado por John Hurt puede viajar de una realidad espaciotemporal a otra a través de una máquina, transportándose desde el siglo XXI al XIX.

La instancia de la enunciación discursiviza planos de *realidad* según procedimientos de actorialización, espacialización y temporalización, desarrollándose en cada una de esas manifestaciones enunciativas los procesos de “brague” denominados *desembrague* (procedimiento que a partir de la instancia de la enunciación *proyecta* marcas que permiten el establecimiento de los actantes y de las coordenadas espaciotemporales en el enunciado) y *embrague* (al contrario, el rechazo de las “categorías ya proyectadas o desembragadas, destinado a cubrir el lugar imaginario de la enunciación” –Quezada, 1991: 249–). Así, encontramos en los tres procedimientos inicialmente mencionados lo siguiente:

- a) **Desembrague actancial:** Greimas y Courtés estipularon en su obra *Semiótica. Diccionario razonado de una teoría del lenguaje* que el discurso presenta a un /Yo/ que evoca al sujeto enunciadador o instancia de la enunciación. Señalan que a partir de ese /Yo/, puede activarse un *desembrague* a un /Tú/, que representa al enunciatario, y del mismo /Yo/ o del /Tú/ puede haber un *desembrague* a un /Él/, que es una referencia al enunciado en sí mismo. Por el contrario, el proceso de *embrague* es el pase del /Él/ al /Tú/ o al /Yo/, o del /Tú/ al /Yo/:

El “brague” según Greimas y Courtés en “Semiótica. Diccionario razonado de una teoría del lenguaje

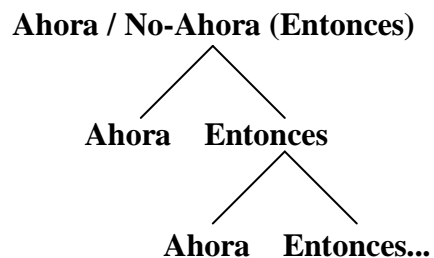


Francesco Casetti aplicó al cine la teoría de Greimas y Courtés sobre las marcas y procedimientos actanciales de la discursivización, identificando al enunciador fílmico con el /Yo/ (véase los *nobody's shot*), al enunciatario con el /Tú/ (veamos aquellas películas de Godard en las que un personaje le habla al espectador del filme, como por ejemplo *Pierrot el loco* –*Pierrot le fou*. Jean-Luc Godard, 1965–, que tiene una secuencia en la que el protagonista, interpretado por Jean-Paul Belmondo, le habla al espectador sobre su pareja mientras maneja su auto) y al propio enunciado fílmico con el /Él/, proyección discursiva hacia los actores de la dimensión diegética: él, ella, ellos o ellas. En ese sentido, en *Lost Highway* hay desembragues a un /Él/ Fred Madison, a un /Ella/ Alice Wakefield, a unos /Ellos/ policías, etc.

A propósito de la alusión a un “enunciador fílmico” hecha por Casetti, hay que tomar en cuenta que una película tiene un discurso polifónico, en el que convergen no una sino varias “voces” enunciativas: dirección, montaje, sonido, guión, etc. Sin embargo, identificar la marca discursiva /Yo/ con un enunciador fílmico es válido si concebimos al enunciador como una categoría semiótica o, para decirlo con Herman Parret, un “efecto de sentido” del enunciado. Por esa razón, el /Yo/ de Casetti remite a un enunciador que es presupuesto por el

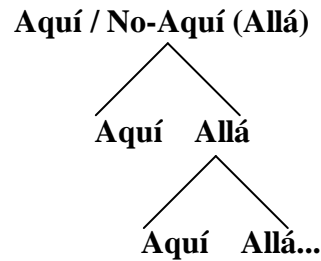
enunciado cinematográfico y que reposa sobre varios códigos. En otras palabras, valga la redundancia, el enunciador fílmico es parte del simulacro discursivo y, en consecuencia, puede poseer distintas clasificaciones a la vez: fotográfico, sonoro, de montaje, etc.

- b) Desembrague Temporal:** Los desembragues temporales se refieren a dos estados discursivos: el *ahora* y el *no-ahora* de la enunciación, deviniendo este último en el *entonces* del enunciado, fase que simula un *ahora* y un *entonces*, pudiendo surgir de este último *entonces* otros encadenamientos diegéticos de “*ahoras*” y “*entonces*”.



En otras palabras, el cine puede modalizar el *ahora* con el momento de la enunciación en sí misma, aquella en que el espectador está frente al filme, y el *entonces* con la estructuración temporal del mundo relatado, ya sea a través de: a) el tiempo *presente* de la diégesis narrada; b) la analepsis o flashback (salto temporal al pasado); o c) la prolepsis o flashforward (salto temporal al futuro, estados temporales que, a la vez, en su (re) aparición inmediata, presentan consecutiva y figurativamente nuevos *ahoras* y *entonces* de carácter, obviamente, diegético.

- c) Desembrague Espacial:** Los desembragues espaciales se refieren igualmente a dos estados discursivos: el *aquí* y el *no-aquí* de la enunciación, deviniendo este último en el “allá” del enunciado que desagrega otros encadenamientos iguales de “aquís” y “allás”:



Por lo tanto, los encadenamientos de desembrague espacial en el cine se inician marcando el “aquí” o espacio a partir del cual la relación del espectador con el filme deviene en enunciación, y el no-aquí o “allá” enuncivo perteneciente al espacio representado en la película.

A partir de este proceso, el “allá” enuncivo modaliza un “aquí” y un “allá” al interior de un vasto paradigma, como por ejemplo:

- El paneo desde la toma cercana de una casa (aquí) hacia la toma lejana de otra (allá).
- La yuxtaposición de la toma de un lugar en el que se desarrolla la acción diegética (aquí) con la toma de otro espacio ajeno o distinto a la acción diegética desarrollada *a priori* (allá).
- La transición de un espaciotiempo (aquí) a otro espaciotiempo (allá), lo que cinematográficamente sucede con el cambio de escena, y de manera mucho más compleja con el desembrague del presente al pasado (o viceversa) o al futuro (o viceversa), en filmes como el ya mencionado *Frankenstein perdido en el tiempo*.
- Etc.

### **3.1.1. Deconstrucción actancial de los *niveles de realidad***

En el año 1969 Jean Pierre Oudart utilizó el término psicoanalítico de “sutura” (formulado tres años antes por Jacques-Alain Miller, estudioso de la obra de Lacan, con el

objeto de referirse a la relación del sujeto con la cadena de su propio discurso) para designar la relación que hay entre la mirada del sujeto-espectador y el encadenamiento del discurso. Siguiendo ese concepto, diferenciaremos planos de *realidad* en función del punto de vista o *focalización* del relato, para distinguir así *niveles de realidad* en la dimensión cognoscitiva de la siguiente manera:

A) Detallando aquellos embragues y desembragues que sean independientes del punto de vista de los personajes de Fred Madison (Bill Pullman) y Pete Dayton (Balthazar Getty). Dicha modalidad de análisis nos permitirá saber cómo es efectivamente el mundo *real* de la diégesis y dejará dilucidar qué personajes o circunstancias que rodean a ambos personajes son parte de su mundo *diacrítico* o *adiacrítico*. Obviamente, se opta por este tipo de análisis debido a los acentuados indicios de *adiacrisis* que muestra a dicho par de personajes en el relato: uno se transforma en el otro, tienen visiones fantasmagóricas, etc. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que existen relatos cinematográficos en los que algunos desembragues a determinados personajes pueden formar parte del (en)sueño o alucinación de otro. En la primera mitad de otra cinta dirigida por David Lynch como *El camino de los sueños* (Mulholland Dr. 2002), las escenas que presentan desembragues al personaje llamado Adam Kesher (Justin Theroux) pertenecen, todo hace indicar, a un sueño de Diane Selwyn (Naomi Watts)\*. En el caso de *Lost Highway* no hay riesgo de que suceda eso, ya que no hay indicios de que ciertos desembragues a otros personajes que no sean Fred Madison o Pete Dayton formen parte de algún sueño o alucinación de ambos protagonistas.

Por eso mismo, también hay que precisar que no se tomarán en cuenta los desembragues con focalizaciones *múltiples* que incluyan el punto de vista de Fred Madison

---

\* Gracias a la escena en que vemos a la rubia, interpretada por Naomi Watts, despertando de un sueño (a la mitad del filme aproximadamente) confirmamos que una de las escenas iniciales –la que viene después de la de los bailarines que danzan sobre un fondo morado–, aquella en que se sugiere la presencia de alguien que respira hondamente y se acuesta dispuesta a dormirse, representa a Diane Selwyn quedándose dormida. ¿Por qué? En ambas escenas vemos que hay sábanas rojas y una frazada verde idénticas, por lo que podemos concluir que la primera historia que cuenta el filme es parte de un sueño de Diane, en la que imagina que ella es Betty y que la morena Camilla Rhodes es la amnésica “Rita”. En ese mismo sueño se presentan algunos desembragues sólo focalizados en el personaje de Adam Kesher.

y Pete Dayton, porque de lo contrario no se tendría la certeza de cómo es cognitivamente el mundo *real* o del *ser* en la diégesis y cuál es el mundo construido y/o posible de ambos personajes. Recordemos, por ejemplo, que a partir de la segunda hora del filme *Santa Sangre* (Alejandro Jodorowsky, 1989), el personaje/protagonista Fénix escapa del manicomio y, a continuación, aparentemente interactúa con su madre y un enano, lo que vemos por medio de supuestas focalizaciones *múltiples*, a pesar de que al final del relato el espectador descubre que tanto ella como el hombre de pequeña estatura eran fantasmas pertenecientes a la esquizofrénica mente de Fénix, con los cuales éste creía relacionarse empíricamente. Desmontar planos de *realidad* sin dejar de lado dicho tipo de focalización es un riesgo que no debemos tomar.

B) Describiendo la manera que tienen Fred Madison y Pete Dayton de reconocer el mundo que los rodea, encontrando convergencias o divergencias entre su aprehensión cognoscitiva de *realidad* y las cogniciones de los otros personajes. Con dicho fin, veremos aquellas secuencias del filme en las que ambos personajes puedan llegar a confirmar una manera particular, singular y/o única de concebir o construir la *realidad* en que viven; para constatar así, si las circunstancias sobrenaturales en los que se les ve inmersos son parte del *ser* o del *parecer* intradiegticos.

Para ello, presentamos un anexo en el que se describe detalladamente los desembragues no focalizados en Fred Madison y Pete Dayton y los embragues (sección “A”), así como los más singulares desembragues focalizados en ambos personajes (sección “B”). En caso de que no se haya visto la película de manera frecuente y reiterada, recomendamos leer el anexo para recordar detalles importantes sobre la información que puede desprenderse de los puntos de vista discursivos en juego. Si hemos visto el largometraje varias veces, igual deberíamos dar al anexo una breve revisión para poder entender con precisión las explicaciones del subtítulo que sigue.

### **3.1.1.1. Paralelo entre planos cognoscitivos de *realidad***

Si encontramos un nexo o hibridación de planos de *realidad* en el reconocimiento

de mundos posibles al interior de una diegésis, hay que plantear la diferencia entre *órdenes* o *estados* de cosas, los cuales deben ser identificados por medio de sus características permanentes o constantes:

“La identidad a través de mundos posibles consiste en reconocer algo como persistente a través de estados de cosas alternativas (sic)” (Jiménez, 1997: 32).

En efecto, tal identidad sería equivalente a lo que se define con el término de isotopía, que no es más que la resultante de la repetición de componentes de significación:

“Se aplica, entonces, a componentes y planos generativos en tanto y en cuanto se detecten unidades de contenido (o de sentido como en la música) que aseguren la homogeneidad del discurso o, para ser más exactos, de planos homogéneos de significación (dentro de una totalidad reconocible como heterogénea). Así es como vemos lecturas /históricas/ o /psicológicas/ o /sociológicas/ de *El Quijote*... Por lo dicho, inferimos que para aprehender una isotopía basta con seguir una línea (o un plano) de *recurrencias*, es decir, de *iteración de ocurrencias* (identificables entre sí) dentro de un proceso sintagmático que manifieste, de modo significativo, regularidades que sirvan para la organización del discurso enunciado. La *recurrencia* de cierto número de unidades de significación constituye así una isotopía” (Quezada, 1991: 321).

Bajo esa premisa, analizaremos dos estados de cosas alternativos, dos órdenes, dos mundos posibles, dos isotopías: por un lado, el mundo cognitivo de los personajes independizados en algunas escenas de la aprehensión cognoscitiva de Fred Madison y Pete Dayton, y de los embragues a la instancia de la enunciación o /Yo/; y por otro, aquellos desembragues a Fred Madison o Pete Dayton que singularizan su perspectiva o punto de vista, detallando sus adiacrisis, visiones, alucinaciones, etc. En resumen, estudiaremos



aquellos puntos de vista que surgen “fuera de” y “a partir de” Fred Madison y Pete Dayton; tomando como referencia, obviamente, la información que se desprende del anexo.

El mundo cognitivo que se construye en la diégesis independientemente del punto de vista de Fred Madison o Pete Dayton se desarrolla, en la mayoría de casos, a través de los oficiales, guardias y agentes de policía, quienes actúan en la enunciación como agentes veridictores del mundo *real* o del *ser* que rodea a Fred Madison y Pete Dayton. En ciertos momentos del relato, hay actores que también generan su particular e independiente punto de vista, afirmando así su existencia en el universo del *ser* diegético: el Hombre de Negro, Reneé, Alice, los padres de Pete (Bill y Candace), Dick Laurent (o Mr. Eddy), y Andy.

De esa manera, a partir de los desembragues que abarcan el punto de vista de los personajes antes mencionados, independientemente de las focalizaciones que incluyen a Fred Madison y Pete Dayton, y de los embragues a la instancia de la enunciación o /Yo/, las conclusiones veridictorias que podemos extraer del mundo del *ser* diegético son las siguientes:

### **Conclusiones sobre el *ser* diegético de *Lost Highway***

**Conclusión 1:** Reneé existe en el universo del *ser* diegético.

#### **Fundamentos:**

**A4)** En una secuencia, a través de planos de diverso tamaño (conjunto, detalle, medio, primero) y a plena luz del día, vemos que Reneé recoge un sobre manila en la escalera que da a la puerta principal de su casa y reingresa a ésta, extrayendo del sobre un videocasete (a los pocos segundos, Fred aparece repentinamente, detrás de ella). Esto demuestra que ella es un personaje que posee un punto de vista autónomo, que no siempre está supeditado a la perspectiva del protagonista.

**A5)** En este nuevo desembrague a Reneé la vemos nuevamente recogiendo un periódico y un sobre manila en la escalera que da a la puerta de su casa y reingresando a ésta mientras examina el sobre, por lo que confirmamos una

vez más que es un personaje que tiene un punto de vista independizable de la cognición de Fred.

**A6)** En la secuencia de la fiesta de Andy, en el momento en que notamos que Fred está aterrado, conversando con el personaje antes mencionado sobre el Hombre de Negro, se desarrolla un breve desmayo a René, en el que, a través de un plano medio, la vemos tomando una copa y mirando con temor lo que conversa su esposo con el dueño de la mansión.

**Conclusión 2:** Fred Madison ha sido encerrado en una celda y ha desaparecido de ella. En vez de él ha aparecido un joven llamado Pete Dayton, hecho que la policía no ha podido explicar.

**Fundamentos:**

**A7)** En la secuencia en que vemos que Fred Madison es encarcelado, podemos apreciar planos medios vistos sólo desde la perspectiva de los dos guardias que lo introducen en una celda.

**A8)** Vemos planos medios y conjuntos de los mismos guardias arriba mencionados, quienes se juntan y conversan uno con el otro (intercaladamente aparece un primer plano de Fred pidiendo una aspirina desde su celda a uno de ellos). Uno de ellos dice “mierda, el asesino de la esposa se ve un poco fregado”, a lo que el otro responde “cuál de ellos”. Así ambos empiezan a reírse.

**A9)** Un plano general muestra a un guardia que vigila lo que sucede en algunas celdas de la misma prisión en la que supuestamente está Fred. En seguida lo vemos a través de un plano medio mientras observa uno de los cuartos de prisión, expresando de pronto un gesto de sorpresa y horror, diciendo “jódeme”.

**A10)** En un plano conjunto se ve al mismo guardia mencionado en el párrafo anterior diciéndole a un oficial de policía (Capitán Luneau) que vea lo que ha sucedido al interior de una celda. El oficial, al ver, dice “Ese no es Fred Madison”, a lo que el guardia responde “no señor, no es” (intercaladamente vemos un semi primer plano de Pete Dayton al interior de la celda con

heridas en el rostro). Finalmente, aparece un plano medio del guardia y el oficial, quienes concluyen que ninguno de ellos sabe quién es él. El primero finalmente acota que eso “es algo jodidamente sobrenatural”.

**A11)** A través de planos detalle del monitor de una computadora que muestra fotos e información relativa a Pete Dayton, y de planos conjuntos del Capitán Luneau y dos oficiales más, escuchamos a uno de ellos leyendo los datos encontrados en la PC: “su nombre es Pete Raymond Dayton, tiene 24 años, su cumpleaños es el 21 de abril, vive con sus padres William y Candace Dayton en la Avenida Garland 814, fue arrestado hace 5 años por el robo de un auto, por lo que estuvo en prisión por un año” afirma dicho oficial, quien además enfatiza que ese fue el primer y único acto delictivo de Pete Dayton.

**A12)** Después de la secuencia antes mencionada, observamos a los tres oficiales de policía referidos en el párrafo anterior, otros policías, y una pareja que en escenas siguientes serán reconocidos como los padres de Pete Dayton. Vemos a todos mirándose entre sí con extrañeza, por medio de planos busto, primeros y conjunto.

**Conclusión 3:** Pete Dayton ha sido recogido de la celda por sus padres.

**Fundamentos:**

**A13)** En un plano busto/conjunto vemos a dos policías en un auto, uno llamado Lou y otro Hank. Se les ve cerca de la casa de Pete Dayton después de que se viera a éste ingresando a ella con sus padres. Observamos por medio de un plano detalle una foto de Pete Dayton con traje de presidiario al interior del auto. Lou le dice a Hank “Ahora podremos saber qué es lo que este hijo de puta irá a hacer”.

**Conclusión 4:** Pete mantiene un fuerte vínculo amical con Dick Laurent, personaje que existe al interior del universo del *ser* diegético.

**Fundamentos:**

**A17)** A través de un plano medio/conjunto vemos a un hombre saliendo de

una limousine que después se sabrá que se llama Dick Laurent. Él pregunta a Arnie, el moreno que recibiera a Pete en la mecánica, dónde está Pete.

**A21)** Por medio de cámaras subjetivas observamos una secuencia en la que Lou y Hank ven en la mecánica a Pete y Dick Laurent. En este fragmento Hank le dice a Lou “¿Reconoces a ese sujeto?”, y éste le responde “Sí... Laurent”.

**Conclusión 5:** Hay huellas dactilares de Pete Dayton en la residencia de Andy, donde se halla el cadáver de este último con la cabeza incrustada en una mesa de vidrio.

**Fundamentos:**

**A44)** En un plano conjunto, podemos apreciar a los policías Hank, Lou (los dos policías que el espectador vio que investigaban el caso de los vídeos que llegaban a la casa de Fred Madison), Al y Ed (los otros dos policías que investigaban la vida de Pete Dayton) observando una foto, y poco después vemos a Lou diciendo que hay huellas dactilares de Pete Dayton en todo el lugar. Ed le pregunta a Al qué es lo que piensa al respecto, y éste le responde que eso no debe ser más que una mala coincidencia.

**Conclusión 6:** Pete sufre un cierto grado de adiacrisis.

**Fundamentos:**

**A44)** En la misma escena antes mencionada, observamos un plano detalle de una foto en la que vemos a Andy, Dick y Reneé, y no adicionalmente a Alice, como así lo viera Pete Dayton en otra escena. En esa misma secuencia, escuchamos que Al llama a Ed, pidiéndole que mire la foto. Ed le dice que en la foto aparece Reneé, la esposa de Fred Madison, al lado de Dick Laurent. Hank dice que también está en la foto el hombre con la cabeza partida (Andy). Esto confirma que Pete, en algunos casos, no percibe la *realidad* tal como es en términos convencionales.

**Conclusión 7:** Alice existe en el universo del *ser* diegético.

**Fundamentos:**

**A27)** Observamos a través de una cámara subjetiva de Lou y Hank que Alice y Pete ingresan a un motel.

**A29)** En la secuencia en que vemos a Alice llamando por teléfono a Pete, aparecen tomas focalizadas sólo en ella, que se intercalan con otras vistas desde la perspectiva de él. Lo que sucede en ese fragmento es que notamos a Alice través de un plano detalle de su boca, diciéndole a Pete que no podrá verlo esa noche porque tiene que ir a un lugar determinado con Dick Laurent; señalando además que Dick sospecha que ambos son amantes, por lo que enfatiza que deben tener cuidado.

**A31)** A través de una cámara subjetiva de Lou y Hank, por medio de planos generales, vemos que Alice recibe a Pete en la puerta del cuarto de un motel.

**A32)** En otra secuencia, notamos que Pete y Alice conversan telefónicamente. En ésta, observamos un plano detalle de los ojos de ella mientras le dice al protagonista “Encuéntrame en el hotel Starlight en Sycamore en 20 minutos”.

**Conclusión 8:** Dick Laurent y el Hombre de Negro no sólo existen en el universo del *ser* diegético, sino que además se llegan a juntar para atormentar a Pete.

**Fundamentos:**

**A33)** En la secuencia en que notamos que Pete conversa telefónicamente con Dick Laurent y el Hombre de Negro, constatamos que ellos forman parte del *ser* diegético, ya que hay tomas sólo focalizadas en ambos personajes; esto es, independientemente de Pete. Tampoco hay la posibilidad de inferir que esas tomas representan algo imaginado por dicho personaje, ya que en este fragmento del filme lo vemos con gesto de incompreensión, de no saber quién es uno de los que le hablan por teléfono (el personaje interpretado por Robert Blake). El Hombre de Negro, al comunicarse con Pete, se refiere a este último como si se tratara de Fred Madison, transmitiéndole además información enigmática: *¿Nos conocemos verdad?... en tu casa. ¿No lo recuerdas?* (enunciados iguales con los que el Hombre de Negro dio inicio a

su conversación con Fred Madison en la escena de la fiesta de Andy)... *Nosotros matamos a un par de personas... Usted ya me oyó... Pensamos que vendríamos y le quise decir eso... En el este, el lejano este, cuando una persona es sentenciada a muerte, la envían a un lugar donde nadie puede escapar, sin saber cuándo un ejecutor de la justicia caminará detrás de ellos y disparará una bala en su cabeza, podrían ser días, semanas o incluso años sin que la pena de muerte sea ejecutada. Esta incertidumbre agrega un elemento exquisito de sadismo a la situación, ¿no lo crees así? Ha sido un placer hablar contigo.*

**A36)** En aquella secuencia de la cabaña en el desierto, a través de la cual observamos a Fred Madison escapando del Hombre de Negro, quien lo persigue con una videocámara, hay tomas subjetivas del ominoso personaje, lo que se demuestra por sus texturas granuladas que remiten a una imagen videográfica. Por otro lado, cuando vemos que el auto manejado por Fred Madison va desapareciendo de cuadro, hay primeros planos del Hombre de Negro grabando lo que ve, hecho que constata una vez más su existencia en el universo del *ser* diegético.

**A42)** Vemos a Fred Madison golpeando y escondiendo en la maleta de su auto a Dick Laurent a través del punto de vista del Hombre de Negro, al que se le ve, por medio de un plano busto, tras las cortinas de una habitación del hotel “Lost Highway” mirando el hecho relatado líneas atrás.

**Conclusión 9:** Las visiones de la implosión de la cabaña también forman parte del *ser* diegético.

**Fundamentos:**

**A34)** A través de un *nobody's shot* se ve una toma que muestra que la misma cabaña que apareciera en la visión de Fred Madison implosiona: de un incendio vuelve lentamente a su estado original (dicho fragmento aparece después de la escena en la se ve a Alice y Pete conduciendo un auto y escapando de la mansión en la que él asesinó casualmente a Andy).

**Conclusión 10:** Dick y Reneé han mantenido una relación afectivo sexual. Además, ella ha tenido una relación laboral con Andy, ya que la esposa de Fred ha trabajado para las películas porno producidas por Dick y Andy.

**Fundamentos:**

**A38)** En un plano busto/conjunto observamos que al interior de una habitación del hotel “Lost Highway” Dick y Reneé tienen relaciones sexuales.

**A40)** Por medio de un plano conjunto, y en el mismo lugar descrito en el párrafo anterior, vemos que Reneé besa en la frente a Dick y se despide de él, retirándose de la habitación.

**A41)** A través de un plano medio, y en el mismo lugar descrito en los dos párrafos anteriores, apreciamos que Dick Laurent empieza a abrocharse la camisa mientras escucha que tocan la puerta de su habitación.

**A43)** Mientras notamos que Dick Laurent mira a través del *watchman* entregado por el Hombre de Negro una película pornográfica en blanco y negro donde actúa Reneé, inmediatamente hay un desembrague a una escena en la que Dick y Reneé, en una residencia junto con otras personas entre las que se encuentra Andy, tienen relaciones sexuales mientras miran la misma película que se vio en el *watchman*. Al no haber un indicio de que esa escena es una analepsis subjetiva de alguno de los personajes presentes en la secuencia previa (Fred Madison, el Hombre de Negro, o Dick Laurent), entendemos que es una visión *potencializada*, implícita, del pasado proyectada por la instancia relatora.

**Conclusión 11:** Dick ha sido asesinado y su cadáver se encuentra en medio de una carretera.

**Fundamentos:**

**A45)** Escenas después que viéramos que Fred asesinara a Dick Laurent, observamos una toma en medio de un amanecer en el que se muestra el cadáver ensangrentado de Dick Laurent cerca de una autopista, lo cual confirma que Dick ha sido, en efecto, asesinado.

Analizando esta información sólo parcialmente, constatamos que el filme aún plantea enigmas y vacíos de información, los cuales reconocemos a partir de un sugerente *dominio de la ausencia* aludido por varios interrogantes o *dubitemas*: ¿cómo desapareció Fred de la celda y apareció en vez de él Pete Dayton? ¿por qué el Hombre de Negro le habla a Pete en la conversación telefónica como si fuera Fred Madison, además de decirle que han matado a dos personas? ¿por qué se aprehende la implosión de la cabaña a través de un embrague a la instancia de la enunciación o /Yo/ y ya no como una visión aparentemente alucinatoria de Fred Madison? ¿por qué la igualdad física y personal entre Reneé y Alice? Ante estas incógnitas, plenamente insertadas en un modo de existencia *virtualizado*, el mundo real o del *ser diegético* ya plantea la posibilidad de no ser análogo o equivalente a un contexto existencial realista.

Con respecto a la aprehensión cognoscitiva de la *realidad* por parte de Fred Madison y Pete Dayton, encontramos 6 características interrelacionadas entre sí: 1) la cognición de fenómenos fantásticos, 2) los vínculos de identidad entre ambos, 3) las visiones, 4) las adiacrisis, 5) la amnesia, y 6) las deficiencias sensoriales.

- 1) **La cognición de fenómenos fantásticos:** Mencionar la aprehensión cognoscitiva de fenómenos fantásticos por parte de ambos personajes, ya de por sí implicaría introducir en la categoría a las visiones y los vínculos de identidad entre Fred Madison y Pete Dayton, pero esas dos características se analizarán independientemente, debido a que lo central en este apartado es describir aquellos sucesos fantásticos que ambos personajes experimentan sin indicios, precisamente, de que sean visiones o adiacrisis. Tal es el caso de las metamorfosis. Éstas se figurativizan a través de planos que muestran que el cuerpo de Fred Madison convulsiona aceleradamente y que sale humo de él, mostrándose imágenes que se vuelven borrosas y que traslucen (o que discursivamente *potencializan*) unos bultos en su rostro que empiezan a decrecer (ver el desembrague B13 –página 156–). Seguidamente, se plantea uno de los



vacíos de información básicos del filme: ¿cómo apareció de pronto Pete Dayton en vez de Fred Madison?

La siguiente conversión es una metamorfosis *virtualizada*, no comprobable, imposible de hacerla formar parte de la dimensión cognoscitiva del enunciatario/espectador: la secuencia en que Pete Dayton, desnudo en la arena, es reemplazado súbitamente por un Fred Madison también sin ropa.

Hay que recalcar que en estas dos metamorfosis ambos personajes desarrollan un *no poder saber* del sujeto o identidad alterna e inmediata: al aparecer en la celda, Pete Dayton no denota estar consciente de la presencia anterior de Fred Madison; y en la arena, Fred Madison tampoco denota estar consciente de que en su lugar ha estado Pete Dayton.

La metamorfosis de Fred Madison en la secuencia final de la película, deviene en una clausura abierta, que no comunica al enunciatario si Fred Madison devendrá nuevamente en Pete Dayton o en otro ser, siendo esta escena otro fragmento del relato que se abre a la multi-interpretación o pluri-isotopía.

Otra aprehensión de fenómenos fantásticos en la cognición de Fred Madison y Pete Dayton es el reconocimiento del Hombre de Negro como un ente que tiene la competencia de la ubicuidad, sustentada en el *poder y saber estar* simultáneamente en diferentes coordenadas de espaciotiempo. Véase la secuencia de la fiesta de Andy (desembrague B6 –página 152–), en la que Fred Madison denota sentir que el Hombre de Negro, estando en el mismo lugar que él, lo llama a través de un celular desde su propia casa. Esta misma competencia también se constata en la secuencia en que Pete “sustituye” a Fred en los exteriores de la cabaña del Hombre de Negro (secuencia B26 –página 159–). En ésta, Fred siente que alguien lo llama desde atrás. Al voltear, ve al interior de su carro al Hombre de Negro; y, casi en ese mismo momento, es llamado desde la cabaña por el mismo personaje, constatando que ese oscuro ser ha desaparecido

repentinamente del automóvil y aparecido rápidamente en dicha construcción de madera.

**2) Vínculos de identidad:** Los vínculos de identidad entre Fred Madison y Pete Dayton es otro factor cognoscitivo entre ambos personajes:

- a) Vemos que Pete, de manera súbita e inexplicable, tanto para él como para la policía, aparece en lugar de Fred en una celda (desembrague B14 –página 156–).
- b) El recuerdo que vemos que Pete Dayton tiene de “aquella noche” de la que le hablan sus padres (desembrague B20 –página 157–) es parte de la misma visión que tuvo Fred Madison en la celda, dentro de la que se mostraba que él veía, al igual que en el flashback de Pete, a éste mirándolo frontalmente, con sus respectivos padres y a Sheila a sus espaldas que le gritaban la frase “Pete, no vayas” (secuencia B12 –página 156–). A aquella misma noche, se refiere Sheila cuando se dirige a Pete (secuencia B15 –página 156–).
- c) En el desembrague B16 (página 157), vemos que Hank y Lou miran desde su auto a Pete Dayton y Dick Laurent juntos. Este último es el mismo sujeto al que se refiere una voz en la primera secuencia del filme, aquella que escuchamos en el intercomunicador de Fred Madison emitiendo la frase “Dick Laurent está muerto” (desembrague B1 –página 151–).
- d) En el desembrague B17 (página 157) se dan dos vínculos entre Fred y Pete. Vemos que el segundo personaje escucha en la mecánica donde trabaja el mismo tema de jazz que interpretara Fred Madison en el local *Luna Lounge*; pero, por otro lado, se denota que sufre, al igual que en secuencias posteriores, acentuados dolores de cabeza, idénticos a los que empezara a padecer Fred Madison en la celda.

- e) En la misma secuencia en que Pete dialoga con sus padres sobre “aquella noche” (desembrague B20 –página 157–), observamos que él no sólo recuerda parte de la visión de Fred Madison en que él es llamado con terror por sus padres y Sheila, sino también el rostro de Reneé descuartizada tal como la recordaba Fred Madison en la celda.
- f) En la secuencia en que se ve que Alice confiesa a Pete que ha trabajado para las películas porno de Dick Laurent y Andy, le dice que fue llevada por este último a conocer a Dick en un local llamado “Moke’s”, el mismo lugar al que se refería Reneé cuando le contaba a Fred, en su auto después de salir de la fiesta, a qué lugar fue llevada por Andy para encontrar un trabajo.
- g) En la secuencia de la conversación telefónica que mantienen Dick Laurent y el Hombre de Negro con Pete (desembrague B23 – página 158–), el Hombre de Negro se refiere a Pete como si fuera el mismísimo Fred Madison: *¿Nos conocemos verdad?... En tu casa. ¿No lo recuerdas?* (enunciados iguales con los que el Hombre de Negro dio inicio a su conversación con Fred Madison en la fiesta de Andy)... *En el este, el lejano este, cuando una persona es sentenciada a muerte, le envían a un lugar donde nadie puede escapar, sin saber cuándo un ejecutor de la justicia caminará detrás de ellos y disparará una bala en su cabeza, podrían ser días, semanas o incluso años sin que la pena de muerte sea ejecutada...*
- h) En el desembrague B25 (página 159), Pete, sigilosamente, ve a Andy al interior de su mansión, descubriendo que él se ha acostado con Alice, lo que coincide con la relación que Fred suponía que existía entre Reneé y Andy: que ella le era infiel con él.
- i) En la misma secuencia del desembrague B25 (página 159), vemos que Pete siente que ve a Reneé y Alice junto a Dick y Andy en una

misma foto. Al igual que en los últimos momentos de Fred al interior de su celda, la presencia mental de Reneé genera en Pete dolores de cabeza.

- j) En los desembragues B25 (página 159) y B27 (página 160) notamos una coincidencia entre Fred y Pete: en el primero, Pete ingresa a un pasadizo de la casa de Andy y traspasa el umbral de la puerta 26, donde tiene la visión en colores rojizos de una mujer fornicando; en el segundo, Fred entra en un pasadizo del hotel “Lost Highway” que es idéntico al anterior, ingresando también a la puerta 26, de donde saca y golpea a Dick Laurent.

- 3) **Visiones:** Las visiones de Fred Madison y Pete Dayton siempre están antecedidas por un estado de desequilibrio tímico. Vemos que Fred Madison tiene una visión en la celda después de sufrir dolores de cabeza producto del martirio que siente ante el asesinato que se le imputa; y que Pete Dayton, denotando inexplicables dolores de cabeza, ve el rostro fantasmal de Alice antes de mirar borrosamente a una araña cerca de una lámpara donde se encuentran atrapados unos insectos. También notamos que Pete, al sentir una jaqueca después de haber visto en una foto a Reneé y Alice juntas, tiene la visión de una mujer que fornicaba y que le hace preguntas enigmáticas, en medio de una iluminación rojiza.
- 4) **Adiacrisis:** Diferenciar en la diégesis las cogniciones adiacríticas de las diacríticas sería lo fundamental para hacer un paralelo entre planos cognoscitivos de *realidad*; pero en verdad, dos secuencias en las que se aprehenden cogniciones distintas entre Fred Madison y Pete Dayton con respecto a otros personajes son la del B4 (página 151), en la que Fred mira en la cara de Reneé un reflejo del rostro del Hombre de Negro, hecho fantasmal que no es efectivamente *real* para ella debido a la incompreensión que Reneé expresa ante la reacción de Fred, y la B25 (página 159), a través de la cual la cognición que tiene Pete de la foto en que viera a Reneé y Alice juntas, es distinta de la de

los policías, ya que ellos sólo ven en la foto, junto a Andy y Dick, a Reneé.

- 5) **Amnesia parcial:** Apreciamos que el grado parcial de amnesia es otra de las características de las cogniciones de Fred y Pete. Si bien advertimos que todos los policías, ya estén desembragados o no con Fred Madison, dicen que él ha asesinado a su esposa, éste niega eso, al parecer no lo recuerda (ver desembragues B8 y B9 –páginas 155–). Igualmente, notamos que tanto Sheila, Bill y Candace le hablan a Pete de “aquella noche” en que se ausentara hasta su aparición en la celda de Fred Madison, momento del que sólo tiene un recuerdo pequeño y vago (la misma imagen de la visión de Fred previa a su primera metamorfosis –ver desembragues B12 y B20, en las páginas 156 y 157 respectivamente–).
- 6) **Deficiencias sensoriales:** Las deficiencias sensoriales que denotan los personajes de Fred Madison y Pete Dayton se caracterizan por la vista borrosa o nublada en momentos determinados. Veamos: antes de tener la visión del rostro de Alice y observar cómo una “viuda negra” supuestamente se acerca a unos insectos encerrados en una lámpara (desembrague B19 –página 157–), la vista de Pete se distorsionaba intermitentemente; antes de que Pete viera la foto en que salen Reneé y Alice juntas, su vista también empezaba a distorsionarse por momentos, viendo bajo ese estado a Alice sacándole un anillo a Andy, siendo esto visualizado por un encuadre subjetivo de Pete acentuadamente aberrado. Síntoma idéntico es el que notamos en Pete antes de que éste ingrese al pasadizo de la puerta 26 que se encuentra en el segundo piso de la residencia de Andy, precisamente antes de que tenga aquella visión en tonalidades rojas de una mujer fornicando (todos esos hechos son del desembrague B25 –página 159–). En la escena en que Sheila le replica a Pete que él la ha traicionado con una mujer y él cae al suelo, ella le dice al padre de Pete “¡dígaselo!, ¡dígaselo!” (desembrague B22 –página 158–), y justo en ese momento, la vista de él empieza a nublarse por algunos instantes.

En otras secuencias surge la duda de si en ellas se plasma: a) percepciones distorsionadas de Fred Madison o Pete Dayton, b) recursos autoconscientes de la instancia de la enunciación, o c) las dos alternativas anteriores. Después de la metamorfosis de Fred figurativizada en la celda, vemos a dicho protagonista al interior del mismo cuarto de prisión a través de una imagen acentuadamente borrosa. En ese caso, no se sabe si es que la imagen representa cómo es la mirada que tiene en ese momento Fred Madison (o quizá Pete Dayton), o si es que se impone como un recurso o *actante de control* de la instancia de la enunciación (por lo tanto *fuelle* en este caso) para que el espectador/blanco no pueda ver con claridad quién es el sujeto de la celda y qué es lo que le sucede, ya que si se mira con detalle, dicho sujeto pareciera tener bultos en su rostro que empiezan a decrecer (desembrague B13 –página 156–), lo que en términos de *potencialización* indica que ha sufrido una metamorfosis. Un caso similar se da en la secuencia del encuentro entre Fred Madison y el Hombre de Negro en la fiesta de Andy. Cuando ambos conversan, la música de la fiesta deja de escucharse, y vuelve cuando el Hombre de Negro se aleja de Fred Madison. Esta modalidad de auricularización, o puede ser interpretada como un recurso atmosférico para que el espectador se pueda identificar mejor con la sensación terrorífica que le deja el Hombre de Negro a Fred Madison; o, como un indicio alucinatorio o de ingreso a un universo del *parecer* construido por Fred Madison.

Dadas todas las características ya señaladas, ¿podemos diferenciar planos cognoscitivos de *realidad* en función de si son relativos al *ser* o al *parecer*? Como es obvio constatar, este relato fílmico se sustenta en una *elasticidad expansiva*, en un recargamiento de información y de flujos de comunicación. Pero, una vez realizado el análisis ya expuesto en este subtítulo, descubrimos que la diferenciación discursiva entre planos cognoscitivos de *realidad*, después de haber desmontado el relato como se ha hecho, se sustenta en procesos inductivos, los cuales se apoyan en aquellos sub-relatos\* que generan una fiducia

---

\* Los “sub-relatos” suelen entenderse como aquellos relatos construidos sólo a través de lo que expresan verbal o visualmente los personajes (ver otros ejemplos al respecto en la cita “Blanco, 1988: 303-307”).

veridictoria.

Así, podemos articular esos procesos de inferencia teniendo como punto de partida la performance del Hombre de Negro. En la secuencia en que dicho personaje le entrega el *watchman* al agonizante Dick Laurent, este último ve en la pantalla a Reneé actuando en una película porno, y en seguida, se desarrolla un embrague a la instancia de la enunciación o /Yo/, a través de la cual vemos a Dick y Reneé viendo la misma película XXX mientras se acarician con lujuria. Ese embrague, por lo tanto, no es un registro del *watchman*, sino del *ser* o de la realidad diegética *en efecto*. En ese sentido, las proposiciones de veridicción del *ser* estructuradas por la instancia de la enunciación convergen con las desarrolladas por el Hombre de Negro, lo que constata que, en términos veridictorios, la relación discursiva *instancia de la enunciación/espectador* es análoga a la relación diegética *Hombre de Negro/Fred Madison*, ya que este misterioso y terrorífico personaje, al igual que la instancia fílmico-enunciativa en relación a discursos que incluyen mundos posibles, no sólo tiene como performance el *hacer saber* a Fred Madison lo que es relativo al *ser* y al *parecer*, sino que además, como ya se ha visto, tiene la competencia de la ubicuidad, basada en el *hacer saber* el “ser” diegético desde cualquier perspectiva y espaciotiempo, mostrándolo de manera omnisciente. De ahí que Donald Lyons, concibiendo a David Lynch como si fuera el enunciador absoluto de *Lost Highway*, destaca metafóricamente que “El Hombre de Negro es Lynch (*The Mystery Man is Lynch*)” (1998:4). En efecto, este oscuro personaje tiene un rol esencial en el universo de las presencias semióticas *potencializadas*.

<b>Instancia de la enunciación</b>	<b>Hombre de negro</b>
_____	_____
Espectador	Fred Madison

Sumándose a eso que el Hombre de Negro tiene una presencia autónomamente *real* y que, en función de lo antes descrito, no podría definírsele solo como un fantasma existente en la mente de Fred Madison y Pete Dayton, el embrague a la instancia de la enunciación o /Yo/ que sigue a la secuencia del *watchman* nos induce a establecer una fiducia sobre los demás sub-relatos relativos al Hombre de Negro; así, metonímicamente, nos damos cuenta que ese personaje se convierte en un actor discursivamente verosímil

como /revelador/ de la verdad o el *ser* diegético. Bajo esa premisa, el Hombre de Negro erige a los medios electrónicos de comunicación (teléfonos, vídeos, celulares) como *objetos modales de hacer saber verdad*. Por ello, el hecho de que posea una cámara videográfica también nos hace inferir que él ha sido el personaje que grababa lo que sucedía al interior de la residencia de Fred y que dejaba los sobres manila con los vídeos que utilizó para ello. Es por todos estos elementos que del tercer vídeo que aparece en la casa de Fred Madison (a través del cual vemos que el protagonista acaba de asesinar a su esposa en su dormitorio) concluimos que él ha descuartizado a Reneé; de la llamada telefónica que hacen Dick y el Hombre de Negro que Pete es Fred (debido a que aquel misterioso y oscuro personaje se refiere a Pete como si fuera el mismísimo Fred); y, de la conversación al interior de la cabaña entre el Hombre de Negro y Fred Madison, que Alice es Reneé (el tenebroso ser le dice al “héroe” que la blonda mujer ha mentado si le dijo que su nombre era Alice, porque, según él, en verdad se llama Reneé). Esto conduce al espectador a pensar que la metamorfosis, el acoso fantasmal del Hombre de Negro, y el renacer surrealista de Reneé con una nueva identidad son parte del universo del *ser*. En efecto, al creerse en la existencia fantasmal y efectiva del Hombre de Negro, ya de antemano se reconoce al universo diegético del *ser* como fantástico, como mundo posible. Estas afirmaciones basadas en la fiducia metonímica proyectada hacia el Hombre de Negro y su *hacer saber* sucesos del *ser*, se afianzan con los indicios que dejan en el espectador otros flujos de información establecidos en desembragues o embragues relativos o no a Fred Madison:

**Indicio A:** En la secuencia en que vemos a Fred en la pantalla de un televisor acabando de descuartizar a Reneé, apreciamos que él tiene el recuerdo de lo que ve en el monitor a pesar de que niega haber ejecutado el crimen.

**Indicio B:** Policías y guardias se refieren a Fred como el “asesino de la esposa”.

**Indicio C:** Pete es visto por Hank, Lou, y los demás policías como Pete y no como Fred.

**Indicio D:** Pete recuerda lo mismo que Fred Madison, sufriendo también dolores de



cabeza.

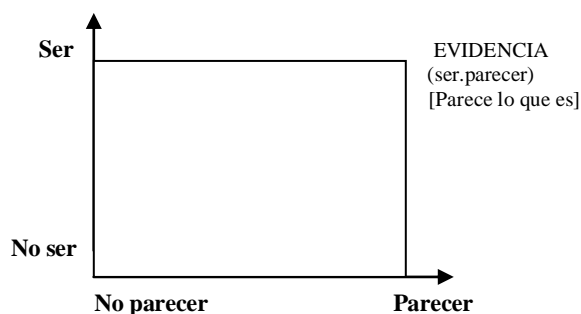
**Indicio E:** Hay huellas dactilares de Pete en la residencia de Andy.

**Indicio F:** La toma desenfocada en que se vislumbra unos bultos que decrecen en el rostro de Fred Madison.

**Indicio G:** Reneé y Alice, si bien existen con autonomía, tienen el mismo físico, las mismas amistades (Andy y Dick), las mismas referencias (ambas dicen que conocieron a Andy en un lugar llamado “Moke’s”) y el mismo tipo de vida: ambas trabajaron para las películas porno producidas por Dick Laurent (Alice lo afirma ante Pete, y una escena muestra a Dick y Reneé besándose mientras ven una cinta XXX en la que ella misma actúa –secuencia que es representada a través del *watchman* del Hombre de Negro poco antes de que Dick sea baleado por él ante los ojos de Fred–).

Jacques Fontanille destaca en su texto *La caída de Lucifer: El fin de las evidencias y el advenimiento de la retórica* (1999) que el príncipe bíblico de las tinieblas se ha presentado ante el hombre, dentro del imaginario religioso, como el dios de la luz, de las verdades evidentes, que persuade mediante pruebas, hechos, y cosas visibles, desencadenando en el ser humano *tentado* la relación consecutiva EVIDENCIA-CONFIANZA-RESTAURACIÓN DE LA EVIDENCIA. Así, el Hombre de Negro genera en Fred Madison/Pete Dayton y en el espectador esa misma relación ante sus *evidencias audio-visuales*, lo que sumándose a su performance de inducir a Fred Madison/Pete Dayton a realizar su venganza, coloca al Hombre de Negro como la encarnación absoluta del mal al interior de la diégesis, tentando precisamente al protagonista a concretar actos malignos a través de su *hacer saber* la verdad por medio de sus vídeos. No es casual que en escenas reveladoras como esa en la que Fred mata a Dick Laurent en un lugar abierto y descampado, o aquella otra en la que el protagonista hacia el final de la película dice “Dick Laurent está muerto” a través del intercomunicador de su casa y en medio de la amplia calle en que se encuentra su residencia, se imponga la función veridiccional “Evidencia”, dado

que en ellas coincide una intensidad y extensión fuertes y se revelan, como hemos precisado en páginas anteriores, datos incuestionablemente ligados al *ser* diegético.



Pero el Hombre de Negro no sólo es análogo a Satanás en tanto generador de evidencias, sino en cuanto portador de una *competencia supranatural*, la cual se tensiona con la *competencia supranatural* de Fred Madison, quien esquivo el tormento de haber asesinado a Reneé transformándose en otro personaje. Precisamente, estamos ante lo que el mismo Fontanille define en su libro *Semiótica del discurso* como un *relato de plenitud*<sup>\*</sup>, que desarrolla el esquema narrativo de la *fuga o recomposición selectiva*: Fred Madison evade el hecho de haber asesinado a su esposa metamorfoseándose, *recomponiendo* su vida, pero el Hombre de Negro, bajo el rol del antagonista, busca que él no escape de su realidad, sino que la enfrente, creando una trampa para Fred Madison: haciendo renacer a Reneé bajo el nombre de Alice y aliándose amicalmente con Dick Laurent, el hombre con el que Reneé le fue infiel en vida. El renacer de ella como Alice, entendido como hecho generado por el Hombre de Negro, se constata con la desaparición de Alice en el mismo lugar habitado por él, la cabaña, lo que la configura como un fantasma materializado así como extinguido en el mismo territorio perteneciente al oscuro personaje. La amistad entre el Hombre de Negro y

---

\* Fontanille define los relatos de plenitud de la siguiente manera: “Los relatos de *plenitud* raramente son relatos dichosos: la felicidad no suscita buenas historias; encontramos más bien en ese caso las formas de saturación opresiva y obsesiva de las que hablábamos antes: la acción, en tal caso, sólo tiene sentido si permite recomponerlo por medio de una selección entre los objetos y entre los valores. Los esquemas narrativos de opresión, de fuga o de recomposición selectiva reposan, en consecuencia, sobre la *plenitud* angustiada del Objeto para el Sujeto. Habría que abrir un espacio particular para los relatos de *selección axiológica*; pueden tomar a veces el aspecto superficial de relatos de búsqueda, pero la búsqueda sólo es un programa secundario, que no suministra la significación global del discurso; porque el discurso está, en ese caso, enteramente consagrado a la discriminación entre lo *bueno* y lo *malo*, lo *deseable* y lo *execrable*, etc. En último término, la selección puede ser tan exclusiva que no retiene nada: se llega entonces al cinismo o al nihilismo, que proceden, cada uno a su manera, a una misma devaluación general de los objetos.” (2001: 105).

Dick Laurent se hace patente por la secuencia en que ellos hablan por teléfono con Pete. Como indicio reforzador de dicha afirmación, tenemos la secuencia de la fiesta, en la que Andy le dice a Fred Madison que el Hombre de Negro es amigo de Dick Laurent.

Esos factores nos conducen a pensar que la cognición que tiene Fred de la *realidad* es esencialmente normal y coherente con el *ser* diegético. Pero, obviamente, nos queda aún una contradicción relativa al mundo cognoscitivo de la diégesis\*. La cognición ambivalente de la foto en la casa de Andy tanto por parte de Pete como de los policías nos podría hacer pensar en Alice como un fantasma construido en la mente de Fred/Pete, si bien ha sido comprobado que ella ha existido efectivamente en el universo del *ser*. Tomando en cuenta que la cognición de Fred Madison y Pete Dayton es básicamente igual a la de los demás personajes, el sentido de ese fenómeno se construye de la siguiente manera: si antes de que Pete tenga las visiones del rostro de Alice en su casa y de la mujer jadeante, en medio de luces rojizas, en una habitación de la mansión de Andy, su vista empezaba a hacerse borrosa, la visión de la foto también es excepcionalmente adiacrítica en tanto su vista ha empezado a alterarse antes de ver dicha imagen. En efecto, ese hermenéutico juego de “pistas falsas” que nos ofrece la estructura narrativa del filme podemos definirla como un *control de desvío*, que busca confundir al espectador/enunciario/*blanco*, para que las *fuentes* que permitan explicar ciertos sucesos diegéticos sean más complicadas de reconocer.

Las inferencias construidas a partir de los sub-relatos del Hombre de Negro y de la relación que tienen entre sí las deficiencias sensoriales de la vista en Pete, dan lugar a un modo lógico/metonímico de construir un sentido “diferencial” entre planos de *realidad* cognoscitivos. Ante sub-relatos que básicamente *potencializan* y no *actualizan* y/o *realizan* algunas verdades diegéticas, el sentido se articula bajo la lógica de que si un fenómeno intradiegético determinado (como el Hombre de Negro) llega a *hacer saber* una verdad, se va a creer que dicho fenómeno siempre va a generar un *hacer saber verdad*.

---

\* Obviamente hay aún contradicciones que son relativas a la temporalización y la espacialización, lo que se tratará en el siguiente subtítulo.

### 3.1.2. Deconstrucción espaciotemporal de los *niveles de realidad*

El tiempo de partida del relato se inicia con la secuencia en que Fred, solo y levemente perturbado, fumando en su habitación, escucha por su intercomunicador una voz tenue y masculina que le dice “Dick Laurent está muerto”. A través de una disolvencia, se pasa a sucesos que tienen hasta un momento determinado del filme una concatenación causal: Fred prepara su saxofón para presentarse en un concierto y conversa con Renéé antes de irse; tiene su interpretación musical en un lugar llamado *Luna Lounge*; después del concierto llama desde el mismo local a su residencia sin que nadie conteste; al llegar a su casa encuentra a Renéé durmiendo; etc.

Los primeros saltos temporales se dan en la secuencia en que Fred está acostado mientras Renéé se desnuda antes de ingresar al baño para colocarse una bata. Al comienzo de dicha secuencia, se desarrollan dos analepsis subjetivas, viéndose que: a) Fred recuerda las cortinas rojas de su casa, y b) hace memoria de su concierto en el *Luna Lounge*, en el que supuestamente ha visto a Renéé y a Andy saliendo del local. En el mismo fragmento, después de ambos recuerdos, hace el amor con ella, y posteriormente, le cuenta un sueño en el que vemos las mismas cortinas rojas que él recordara, por lo que la primera analepsis que se desarrolla en el filme lo es en tanto sueño recordado; sin embargo, también es una prolepsis en tanto premonición, ya que en la secuencia en que ambos ingresan a su residencia después de haber salido de la fiesta de Andy (escena posterior a la secuencia del relato del sueño de Fred Madison), suceden los mismos hechos relatados en el sueño del protagonista: vemos las cortinas rojas, Renéé grita desde su habitación “¿Fred? ¿Fred? ¿Dónde estás?”, y él sale en su búsqueda desde un rincón sombrío.

Posteriormente, en la secuencia en que Fred recoge el tercer vídeo y se ve a sí mismo a través de la pantalla de televisión acabando de descuartizar a Renéé, se desarrolla un flashback *subjetivo* de Fred, en el que, al interior de la misma escena, observamos que él recuerda el mismo hecho que ve en la pantalla a pesar de que su rostro expresa que él siente que lo proyectado en esa TV es algo falso, que no ha sucedido.

Cuando Fred es puesto al interior de la celda, se desarrollan dos flashbacks *subjetivos* correspondiente a dicho personaje: a) vemos la imagen granulada en vídeo del cuerpo ensangrentado de Reneé, pero en colores y no en blanco y negro como en el tercer vídeo que ha visto Fred Madison, y b) el mismo tipo de imagen, con las mismas características, pero enfocada en el rostro de Reneé como un primer plano. Posteriormente, se desarrolla en la celda la visión de Fred Madison, que por lo mismo que es una visión, se estructura a través de un *tiempo acrónico*, como un universo que se libera de las coordenadas temporales con las que juega el “ser” diegético.

Después de la escena en que Pete conversa con sus padres sobre “aquella noche”, Pete tiene tres recuerdos, modalizados en flashbacks en los que observamos: a) la misma imagen de la visión de Fred Madison en que Sheila, al lado de sus padres, grita “¡Pete!, ¡no vayas!, ¡no vayas!”; b) la imagen final que viera Fred al final de su metamorfosis, donde se vislumbra la sombra de un hombre en medio de un borroso fondo amarillo a través de un plano conjunto; y, c) el rostro de la Reneé descuartizada tal como la recordara Fred en la celda. Todos los flashbacks de Pete, como podemos constatar, ya han sido información “mental” de Fred. En los dos primeros casos, fragmentos de su visión en la celda, y en el último caso, un recuerdo.

En la secuencia en que Alice le va a contar a Pete cómo conoció a Dick Laurent, se produce una *falsa* analepsis o analepsis *simulada*; esto, debido a que, si bien el relato de ella coincide con el de las imágenes que grafican su confesión (la vemos amenazada por un tipo con pistola y termina desvistiéndose ante la mirada lasciva de Dick Laurent); al final, por el gesto divagativo de Pete (la imagen que muestra a Alice acercando su mano al rostro de Dick se empalma con la de ella misma aproximando sus dedos a la cara de Pete), se sugiere que la secuencia que representa lo contado por Alice plasma cómo él ha imaginado el relato de su amante.

Uno de los saltos temporales más importantes y reveladores del filme es cuando Fred llega al hotel llamado “Lost Highway”, ya que en éste se encuentran Reneé y Dick teniendo relaciones sexuales a pesar de que ella supuestamente ya ha muerto. Esta

secuencia se abre a dos hipótesis: 1) la secuencia es un flashback o analepsis subjetiva de Fred Madison, y 2) la secuencia demuestra que Fred Madison ha viajado al pasado.

**Hipótesis 1** (La secuencia es una analepsis): Esta hipótesis queda descartada debido a que desde dicho hotel Dick Laurent es llevado a un desierto y termina siendo asesinado por Fred Madison y el Hombre de Negro. Si este asesinato se hubiera realizado antes de que Fred Madison asesinase a Reneé, ¿cómo explicamos que los embragues y los desembragues tanto excluyentes como incluyentes del punto de vista de Fred Madison y Pete Dayton demuestren que Dick Laurent esté vivo después de que Reneé ha muerto? Recordemos que después de la muerte de ella y la metamorfosis de Fred en Pete, no sólo Pete interactúa con Dick Laurent, sino que los policías Hank y Lou, desde su auto, lo ven y reconocen en la mecánica donde trabaja Pete. Descartar esta hipótesis, ¿conduce a pensar que Fred Madison ha viajado al pasado?

**Hipótesis 2** (La secuencia es un viaje al pasado de Fred Madison): Esta hipótesis tiene cuatro indicios que la validan metonímicamente (en el sentido de una designación de “las partes por el todo”, para ser más específicos), de manera *potencializada*:

**Indicio A:** En la primera secuencia del filme, vemos que Fred escucha por el intercomunicador de su residencia la frase “Dick Laurent está muerto”, y en seguida, podemos escuchar la llegada y el arranque violento de un patrullero, lo que, como lo demuestran sus gestos, no ha sido escuchado ni visto por el protagonista. Dicha secuencia sonora es idéntica al de la antepenúltima escena de la película, en la que el mismo Fred dice a través del intercomunicador de su residencia “Dick Laurent está muerto” y es perseguido por un patrullero. La secuencia sonora de la primera escena del filme, por lo tanto, la podemos interpretar como una *auricularización premonitoria* que sugiere que en el mismo espaciotiempo de la primera escena, la historia diegética será reescrita con la conexión entre dos Fred

Madison: el Fred perteneciente de manera absoluta a dicho espaciotiempo y el Fred que viene del futuro y toca el timbre del intercomunicador para afirmar que Dick está muerto.

**Indicio B:** El Hombre de Negro, al lado de Dick Laurent, le dice telefónicamente a Pete Dayton que juntos han matado a dos personas. Si hasta ese momento se supone que Fred (o Fred/Pete) ha matado sólo a Reneé, la afirmación del Hombre de Negro sólo adquiere sentido si se toma en cuenta que Fred, al viajar a un espaciotiempo pasado en el que Reneé aún está viva, asesina a Dick Laurent. Esta afirmación adquiere más sentido aún si se toma en cuenta que en la conversación telefónica vemos al Hombre de Negro junto al mismísimo Dick Laurent, siendo este último finalmente asesinado por el Hombre de Negro y Fred Madison tal como, valga la redundancia, lo afirmara ese espectral personaje en la misma conversación telefónica: “Nosotros matamos a un par de personas...”.

**Indicio C:** Como bien lo afirmáramos en la invalidación de la primera hipótesis, Dick Laurent, después de despedirse de Reneé en el motel “Lost Highway”, es llevado a un desierto y termina siendo asesinado por Fred y el Hombre de Negro, lo que se contradice con el hecho de que él haya seguido vivo después de la muerte de ella.

**Indicio D:** En la antepenúltima escena del filme, cuando Fred llega a su residencia y dice por el intercomunicador “Dick Laurent está muerto”, sólo es perseguido por los policías Al y Ed, quienes investigaran la aparición de los vídeos en la casa de Fred y lo acusaran de asesino. Al no estar en dicha secuencia los policías Hank y Lou, quienes ya se le habían unido en la investigación de la muerte de Andy, este hecho diegético también se convierte en indicio de la realización de un viaje al pasado por parte de Fred Madison.

Sumada a la *competencia supranatural* de poder metamorfosearse absorbiendo la identidad de otro sujeto, Fred Madison también tiene, según los argumentos antes expuestos, el poder de viajar al pasado, lo que se concluye también metonímicamente y/o de manera *potencializada*. En la cinta se está, en efecto, ante lo que Zillberberg (2000: 36) define como “tiempo mnésico”, aquel que reintegra el presente, el pasado y el futuro después de haberlos dividido.

En la secuencia en que el Hombre de Negro entrega a Dick Laurent el *watchman* en el que vemos una película porno en la que actúa Reneé, se desarrolla una analepsis vista desde la perspectiva de la instancia de la enunciación o /Yo/, en la que observamos a Dick y Reneé fornicando mientras ven el mencionado filme XXX junto a otras personas.

A partir de estos desembragues temporales, podemos dividir los planos de *realidad* espaciotemporales de dos maneras:

- a) Desde una perspectiva *mental*: Se da cabida a dos planos de *realidad* alternativos, el plano onírico/premonitorio y el plano mnémico.
- b) Desde una perspectiva diacrónica: Se desarrollan tres clases básicas de coordenadas espaciotemporales:
  - Coordenada espaciotemporal A: Coordenada en la que Reneé aún está viva y se encuentra Fred.
  - Coordenada espaciotemporal B: Coordenada posterior a la muerte de Reneé, que se abre con la metamorfosis de Fred en Pete y la subsiguiente aparición de Alice.
  - Coordenada espaciotemporal acrónica o de transición: Es el tiempo de la visión, que desemboca en la metamorfosis, y es representado por la carretera y el desierto en el que se ubica solitariamente la cabaña habitada por el Hombre de Negro.

Fred Madison, al vérselo viajar al pasado (la escena del hotel “Lost Highway”)



después de la secuencia en que es perseguido en el desierto de la cabaña por el Hombre de Negro, hace que la coordenada espaciotemporal A, de ser pasado, pase a ser presente en un punto medio del relato hasta el final, lo que origina que la coordenada espaciotemporal B, en consecuencia, pase a ser pasado:

Coordenada espaciotemporal A: presente → pasado → presente → ...

Coordenada espaciotemporal B: presente → pasado

El viaje al pasado de Fred Madison diluye los límites espaciotemporales, hace que un tiempo pasado devenga en presente, implica un retorno al inicio, por lo que estamos ante un relato caracterizado por el *tiempo cíclico* y el espacio *no euclideo* (no lineal). Así, el sistema cronotópico del filme, como ya lo han precisado otros autores como Herzogenrath o Celeste —que serán citados al respecto en el siguiente capítulo—, funciona como una “cinta de Möbius”:

#### “¿Cómo construir una cinta de Möbius?”

¡Muy fácil! Toma una cinta de papel y antes de pegar los extremos da media vuelta a uno de ellos. ¡Ya tienes una cinta de Möbius!



#### Principales propiedades:

- Tiene sólo una cara. Si te sitúas en una cinta plana (superficie cilíndrica) y te pones a pintar su cara exterior y no atraviesas el borde, el interior quedará sin pintar; pero si comienzas a colorear la que tu consideraras cara exterior de la cinta de Möbius, te darás cuenta que al final (sic) colorearás toda la cinta, por tanto sólo tiene una cara y no tiene sentido hablar de cara interior y cara exterior.

- Tiene sólo un borde. Si deslizas el dedo a lo largo del borde de la cinta, llegarás al punto de partida habiendo recorrido “ambos bordes”, luego en realidad hay un único borde.

- Esta superficie no es orientable. Si colocas la esfera de un reloj a las cuatro y cinco sobre la cinta de Möbius y das una vuelta completa (suponemos que no empleamos tiempo en recorrerla) puedes observar como (sic) las cuatro y cinco han pasado a ser las ocho menos cinco. Otro ejemplo desconcertante puedes encontrarlo si te tumbas sobre la banda de Möbius y te deslizas sobre ella con el brazo derecho levantado, al dar una vuelta completa aparecerás con el brazo izquierdo levantado.” (<http://centros5.pntic.mec.es/cpr.de.aranjuez/foro/circo/mobius.html>).

Veamos en el siguiente capítulo cómo se ha desarrollado el sentido del filme a partir de los puntos de vista y las estructuras espaciotemporales que posee.

**Capítulo IV**  
**El cripticismo de los niveles de realidad:**  
**Las lecturas interpretativas de *Lost Highway***

**4.1. Las lecturas inductivas a partir de la “interactividad” espectador/texto**

Lo que precisamente hemos desarrollado en el capítulo III se define como una lectura o isotopía *inductiva*, ya que en dicho apartado tomamos hechos diegético/narratológicos particulares con el objeto de llegar finalmente a conclusiones generales relativas a la forma en que se puede construir el sentido del filme; lo cual llegamos a lograr a través de la deconstrucción de *niveles de realidad* tanto en el campo cognoscitivo como espaciotemporal. Dada la manera en que dicha isotopía ha permitido precisar, demarcar y/o reducir considerablemente las captaciones polisémicas que podemos tener del texto fílmico, encontramos que los factores que inducen al espectador a desplegar una isotopía o lectura inductiva de *Lost Highway* son los siguientes:

- a) *La elasticidad expansiva y/o el argumento sobrecargado*: La gran cantidad de información relevante y fundamental que despliega el filme en varios de sus mecanismos expresivos, que van desde los diálogos hasta los gestos, desde la música hasta la banda sonora. Ese conjunto de datos, al ser descubierto sólo mínima o parcialmente en cada una de las modalidades antes descritas, genera en el espectador la conciencia de la naturaleza expresiva del filme, que entra en la categoría de *narración paramétrica* (Bordwell, 1996: 275), clase de relato que hace prevalecer el estilo sobre el argumento. Así, *Lost Highway* transmite vasta información de la historia no sólo a través de lo que se narra, sino ante la sola estimulación auditiva o visual. El enunciatario, en ese sentido, debe ser lo suficientemente competente para advertir el juego discursivo que propone el filme, que está repleto de claves que pueden ser descifradas en más de un visionado, asociando magnitudes semióticas dispersas, como si estuviera armando un *puzzle*. Por ello, la cinta adquiere un nuevo sentido (o nuevos sentidos) cuando, por ejemplo, encontramos que parte de la banda sonora de la primera secuencia del filme (aquella en que vemos a Fred Madison fumando un

cigarrillo dentro de su habitación y posteriormente acercándose al intercomunicador de su casa para escuchar que alguien le dice “Dick Laurent está muerto”; mientras nosotros oímos los sonidos de un patrullero que se acerca y de pronto parece perseguir a otro auto) es idéntica a la de una de las escenas finales de la película (esa, hacia el final de la película, en la que oímos lo mismo: Fred se acerca al intercomunicador de su casa, lo toca y dice “Dick Laurent está muerto”, y a continuación unos policías se le acercan en un patrullero para tratar de arrestarlo); o cuando los puntos de vista de los policías (Hank, Lou, Al y Ed) nos demuestran que personajes como Pete Dayton no forman parte de una alucinación de Fred Madison y que han existido o existen efectivamente en la diégesis (esa es una de las razones por las cuales pudimos afirmar que la metamorfosis de Fred es parte de un modo de existencia *potencial*).

- b) *El hermetismo discursivo*: Si bien el filme maneja una gran cantidad de información que puede ser descubierta con múltiples visionados, su *dominio de la ausencia*, o el conjunto de magnitudes semióticas *virtualizadas*, se caracteriza por varios vacíos de información *enfocados* (que se hacen patentes o reconocibles) y *permanentes* (que no se llegan a llenar por lo plasmado en el filme con un modo de existencia *realizado*), por lo que la película invita a formular inferencias que nos permiten encontrar un sentido en la articulación de sus partes.
- c) *Demarcación de planos de realidad en el campo cognoscitivo, espacial y temporal*: En medio de la elasticidad expansiva y la sobrecarga argumental, el enunciatario, al develar que el filme desarrolla marcas de distinción entre *niveles de realidad* tanto cognoscitivos como espaciotemporales, es inducido a deconstruir o desmontar los planos de *realidad* con el fin de darle un sentido cohesivo al filme.

Ciertamente, el enunciatario se encuentra ante un texto fílmico que entra de alguna manera en la categoría denominada por Gianfranco Bettetini como *filmografía abierta* (1986: 139). Según el semiólogo italiano, dicha definición corresponde a un tipo de filme

que se caracteriza por no cerrar relevantes elementos informativos debido a la falta de datos, los cuales al estar *virtualizados* no son recuperables en ningún saber externo al texto fílmico. Asimismo, agrega que el enunciatario queda ante el filme en una condición de incertidumbre y de oscuridad, siendo empujado a operar clausuras de sentido dadas más por su actividad intuitiva que por su raciocinio, por lo que cada saber parcial no cerrado transmitido da origen a inagotables competiciones de interpretación.

Sin embargo, la adhesión de *Lost Highway* a la categoría de *filmografía abierta* es sólo parcial. Bajo el objetivo de distinguir planos de *realidad* cognoscitivos y espaciotemporales, a medida que vamos descubriendo y aquilatando aquella información difícil o imposible de aprehender en un solo visionado, el filme sí permite articular su sentido a través de inferencias, reduciéndose progresivamente su capacidad multi-interpretativa o pluri-isotópica. De esta manera, la película no tiene una discursivización de planos de *realidad* que configuren un *entramado cerrado absoluto*. Si bien hay vacíos de información *permanentes*, la información que “brota” del filme y es captada, conduce al enunciatario a llenar esos vacíos de información por medio de una lógica metonímica (como ya se hemos expuesto en el tercer capítulo, encontrando el sentido de “las partes por el todo” o de “el todo por las partes”), saliendo así del laberinto discursivo establecido por el argumento y dándole un sentido coherente y unitario al filme.

Así, la lectura inductiva, como hemos podido constatar, se ha desarrollado bajo dos formas:

- a) Encontrando convergencias y divergencias entre el punto de vista predominante del relato, perteneciente a Fred Madison y Pete Dayton, y el de los otros personajes.
- b) Reconociendo los planos o coordenadas de *realidad* espaciotemporal que son 3: *coordenada espaciotemporal A* (coordenada en la que vemos a Reneé y Fred), *coordenada espaciotemporal B* (coordenada posterior a la muerte de Reneé en la que vemos a Alice y Pete), y la *coordenada espaciotemporal acrónica* o de

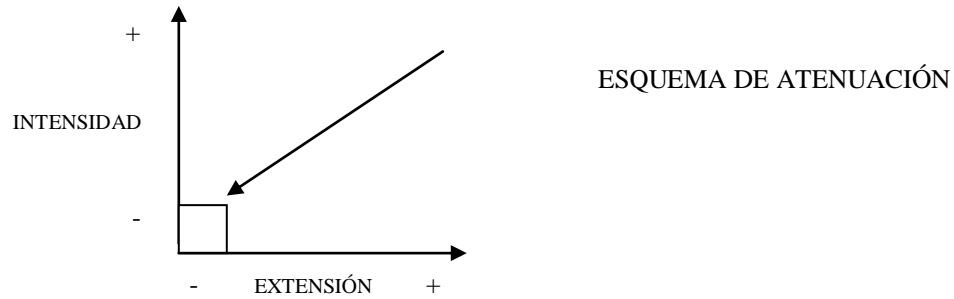
*transición* (coordinada de la “visión”, que desemboca en la metamorfosis y es representada por la carretera y el desierto en el que se ubica solitariamente la cabaña habitada por el Hombre de Negro).

Mientras que la *macrosemiótica* estudia la imagen como un enunciado particular, abordándola a través de grandes zonas, la *microsemiótica* trata elementos de la imagen de manera atómica (Grupo  $\mu$ , 1994: 42). Por lo tanto, si aplicamos estos conceptos de la semiótica visual al cine, tendríamos que tomar el sonido como un elemento más, articulado a la imagen. Como ya hemos notado, en *Lost Highway* las unidades de imagen/sonido (que pueden ser de plano, escena o secuencia) pueden llegar a comunicar información muy relevante a través de uno solo de sus elementos y no necesariamente de manera integrada, de ahí que a medida que se devela la información que se expresa a través de cada componente audiovisual, la polisemia del filme decrece. Ejemplos específicos de eso son, como ya lo hemos expuesto al comienzo de este capítulo, la primera escena del filme, en el que escuchamos los sonidos de un patrullero y de un auto que arranca (que son idénticos a los de la penúltima escena de la película y se convierten en indicios que permiten concluir un viaje al pasado de Fred Madison), o el plano detalle de la foto en que aparecen Dick, Andy y Reneé ante los cuatro policías que investigan la muerte del segundo en su mansión, secuencias fundamentales para dar lugar a una lectura coherente del filme en su conjunto. En el primer caso, el fragmento sonoro en mención se desarrolla con un esquema de atenuación (aquel de extensión concentrada e intensidad débil): planos medios o primeros, movimientos de cámara o del actor\* con un *tempo* lento, y una banda sonora de volumen bajo, apenas perceptible. En el segundo caso, el de la foto, también: plano detalle, montaje analítico que intercala los planos de dicha imagen con los de los policías que la observan, y una banda sonora que en ningún momento da cabida a una mira intensa de la foto. La armonía que hay precisamente entre un esquema de atenuación y la microsemiótica es aquella *estrategia particularizante* que según Fontanille (2001: 113) surge de una

---

\* El concepto de “actor” en el sentido de una puesta en escena. La acepción semiótica de “actor”, por el contrario, tiene que ver, como bien lo afirma Fontanille (2001: 123), con la permanencia de un determinado número de propiedades figurativas. Asimismo, el francés precisa que al actante, a diferencia del actor, se le identifica por la “estabilidad” del rol que se le reconoce en función a un determinado predicado sin importar sus rasgos figurativos.

estructura tensiva de captación y mira átonas, y que, valga la redundancia, particularizan datos tan importantes como los sonidos de los autos en el primer ejemplo y el detalle revelador de la foto en el segundo:

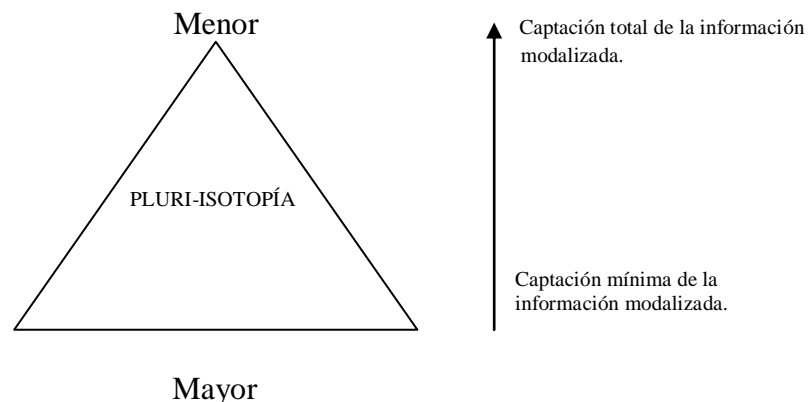


Así, podemos concluir que:

A mayor microsemiotización, menor polisemia

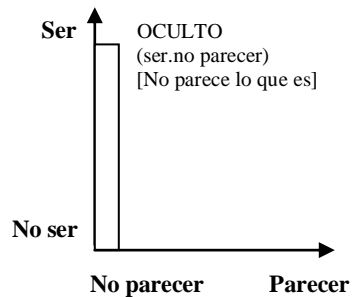
A menor microsemiotización, mayor polisemia

La construcción inductiva del sentido de la película, a partir precisamente de desmontar planos de *realidad* desde diversos enfoques y descomponer atómicamente sus recursos expresivos, conlleva a una *mutación en progreso*, en la que el enunciatario/espectador, una vez que acepta el juego laberíntico del relato, hace que su(s) lectura(s) del filme vaya(n) cambiando a medida que acopla información que sólo puede ser captada, al estar *potencializada* vía esquemas de atenuación, con múltiples y detallados visionados:



Como podemos ver en el gráfico, la pluri-isotopía va a ser mayor si sólo hay una captación mínima de la vasta información modalizada por la película; y, por el contrario, va a ser menor si captamos toda, o casi toda, la información que posee el filme, debido a que el hecho de abordarla en su (casi) absoluta dimensión implica haber resuelto sus misterios, inferido sus enigmas, develado aquellos datos ocultos ante el espectador en un visionado elemental o primario del filme (recordemos que es una cinta de *elasticidad expansiva* y/o *argumento sobrecargado*).

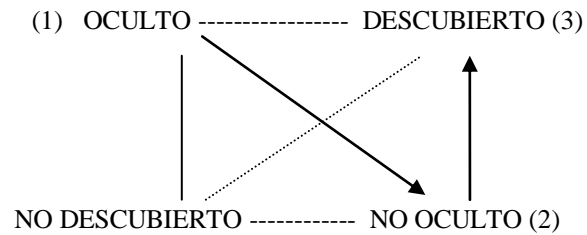
En efecto, el modelo canónico/tensivo veridiccional se impone estructuralmente ante el enunciatario de *Lost Highway* con la función veridictoria *oculto* (“ser.no parecer”, que se lee como “no parece lo que es”), y que se plantea, en consecuencia, en un esquema de ascendencia (aquel de intensidad fuerte y extensión concentrada):



Inicialmente, el enunciatario crea una o varias lecturas interpretativas de *Lost Highway*; pero, como hemos constatado en los capítulos anteriores, por analizar detalles audiovisuales como el de la banda sonora en la primera escena, puede develar posteriormente un viaje al pasado de Fred Madison y otras importantísimas informaciones *potencializadas* en la estructura narrativa del filme. Con componentes audiovisuales específicos (en consecuencia poco extensos, como podemos ver en el esquema), los descubrimientos que el espectador puede lograr en algunos de éstos generan en él, parafraseando el *esquema pasional canónico* de Fontanille, *despertares afectivos*, *sobrevenires enunciativos*: la intensidad, en otras palabras, se hace *fuerte*. En ese sentido, lo “oculto”, al ser reconocido, pasa a ser “descubierto”, y precisamente ese es el recorrido que



nos exige la cinta, que aquello que tenga rango de “oculto” (sea información microsemiotizada o alguna verdad diegética *potencializada*) pase a tener rango de “descubierto”. El trámite intermedio, de paso, equivalente a lo “no oculto”, representa el momento en que los sentidos del enunciatario son expuestos a esa “información oculta” sin que éste tome conciencia de ella. Lo más recurrente será que después de varios visionados, el espectador recién esté implicado en la fase “descubierto”:



Pero claro, para que dicho recorrido se dé, el espectador/enunciatario tiene que vencer los obstáculos impuestos por los *actantes de control*, sea captando la información transmitida por la banda sonora a volumen bajo, infiriendo qué es lo que oculta alguna imagen que esté borrosa o nublada (como en aquella escena en que vemos sugerentemente y de manera desenfocada a Fred al interior de la celda, trasluciéndose la presencia de bultos en su rostro que empiezan a decrecer) o qué ha sido omitido por la elipsis:

### **Actantes posicionales:**

**Fuente:** Instancia de la enunciación

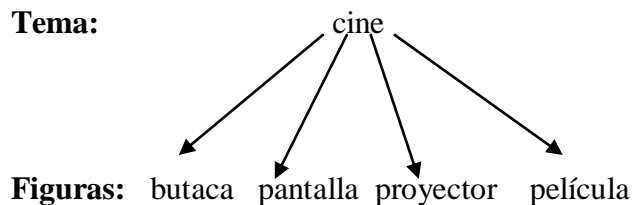
**Blanco:** Espectador (Enunciatario)

**De control:** Desenfoque, volumen del sonido, elipsis, etc.

Sin embargo, el espectador como actante posicional “blanco” es, en el caso en cuestión, cinematográficamente atípico, ya que trasciende su función de “receptor de información” por el de “buscador de información”. Es un “blanco” activo. Por ello, *Lost Highway* como discurso exige un *enunciatario policial*, que investigue el filme, que lance hipótesis de lo que sucede en él, que lo analice detalladamente; en otras palabras, que lo desarticule, que lo desmonte.

## 4.2. Las lecturas figurativas y/o simbólicas

Si en el anterior acápite vimos cómo la conjunción de planos de *realidad* en *Lost Highway* generan lecturas inductivas, en éste veremos cómo los *niveles de realidad* se abren a lecturas figurativas. Recordemos que para la semiótica discursiva lo *figurativo* implica combinaciones de semas (unidades de significación) que originan sememas (interconexión de semas que necesitan como mínimo la combinación de un sema nuclear con un clasema) o diversos enlazamientos de sememas, requiriendo de la transformación de temas en figuras que terminarán instaladas en el discurso. Por ejemplo, encontramos un modo de figurativización cuando enlazamos el clasema /cine/ con los semas /butaca/, /pantalla/, /proyector/, /película/, etc. En términos más sencillos, vemos en dicho ejemplo que el tema /cine/ devendrá en distintas figuras dentro de planos del contenido o de la expresión:



En ese sentido, las isotopías figurativas se presentarán ante nosotros a través de fenómenos retóricos como la alegoría, el símbolo o la metáfora, por medio de figuras que parten de determinados temas o viceversa, que sirvan como punto de partida para analizar mecanismos semióticos que cumplan un rol importante en la construcción del sentido de la cinta.

A través de este tipo de lecturas surge de por sí la “pesada multivalencia de lo simbólico” (Forster Wallace, 1996: 108) y/o figurativo de la película, gracias a su ambigüedad y hermética autoconciencia. Ese fenómeno polisémico está básicamente sustentado en la tematización y figurativización del fenómeno de la *doblez*, en desplegar a Fred “convertido” en Pete y a Renéé “convertida” en Alice. Sin embargo, queda claro que

ambos pares no solo conforman actores distintos, sino también actantes distintos. ¿Cuál es la razón? Para explicar dichas diferencias tenemos que clasificar a los cuatros sujetos en mención así como a sus respectivos objetos de valor:

**SUJETOS****S1: Fred Madison****S2: René Madison****S3: Pete Dayton****S4: Alice****OBJETOS****01: Fuga****02: Venganza****03: Vida****04: Alice****05: Desencantamiento (de Pete)**

En el programa narrativo podemos notar lo que sucede en las relaciones conjuntivas y disjuntivas de dichos sujetos con sus respectivos objetos de valor:

	Actantes	Estados		Objetivo/Objeto
		Inicial(es)	Final(es)	
<b>Fred Madison</b>	<b>S1 01</b>	<b><math>S1 \cup 01/S1 \cap 01/S1 \cap 01/S1 \cup 01</math></b>		<b><u>Fuga</u> de una terrible realidad</b>
	<b>S1 02</b>	<b><math>S1 \cup 02</math></b>	<b><math>S1 \cap 02</math></b>	<b>Cobrar <u>venganza</u></b>
<b>René Madison</b>	<b>S2 03</b>	<b><math>S3 \cap 03</math></b>	<b><math>S3 \cup 03</math></b>	<b><u>Vida</u></b>
<b>Pete Dayton</b>	<b>S3 04</b>	<b><math>S3 \cap 04</math></b>	<b><math>S3 \cup 04</math></b>	<b>Estar conjunto con <u>Alice</u></b>
<b>Alice</b>	<b>S4 05</b>	<b><math>S4 \cup 05</math></b>	<b><math>S4 \cap 05</math></b>	<b><u>Desencantamiento</u> (de Pete)</b>

En el primer programa narrativo de Fred Madison encontramos que su objeto de valor es la “fuga”: escapar de su condición de asesino de René y de la posibilidad de morir en la silla eléctrica (tal como lo afirma una voz en off en la escena que el protagonista es

trasladado a su celda por ser acusado de dar muerte a su esposa) a través de una metamorfosis, la transformación en otro sujeto, que es Pete. Finalmente termina disjunto de ese objeto de valor ya que hacia el final el personaje se reconoce como Fred Madison y no como Pete Dayton; sin embargo, el final abierto de la cinta sugiere que terminará nuevamente conjunto con el objeto de valor de la “fuga”, con esas imágenes que lo muestran en un estado violento de metamorfosis. En el segundo programa narrativo, Fred terminará absolutamente conjunto con el objeto de valor “venganza”, dado que no sólo ha asesinado a Reneé por su infidelidad, sino también a Dick por haber sido un partícipe directo de ese hecho. Sin embargo, Pete Dayton, el personaje en el que Fred llega a convertirse, presenta un programa narrativo distinto, en el que su objeto de valor es “Alice”, el cual terminará perdiéndolo cuando después de la secuencia del encuentro amoroso en un desierto, ella le dice “Tú nunca me tendrás” y se retira lentamente hacia la cabaña habitada por el Hombre de Negro. Igualmente, Reneé y Alice, a pesar de sus coincidencias temáticas y figurativas ya descritas en el capítulo anterior, tienen programas narrativos distintos, con objetos de valor diferentes. ¿A qué queremos llegar con todas esas largas explicaciones de tales programas narrativos? La respuesta es simple: la identidad de los actantes.

Fontanille (2001: 149-150) afirma, basándose en el libro de Jean-Claude Coquet *Le discours et son sujet I*, que la construcción de la identidad de los actantes puede ser determinada de la manera más adecuada a través de las modalidades (*querer, deber, saber, poder*), señalando que éstas aseguran una recurrencia actancial en tanto que, a pesar que no estén explicitadas, son deducibles y, por lo tanto, pueden llegar a expresarse incluso ante la ausencia del “proceso realizado”. En ese sentido, podemos notar que los cuatros actantes en mención (Fred, Pete, Reneé, Alice) desarrollan en el filme competencias distintas para estar conjuntos con sus objetos de valor. Fred *quiere* y *puede* fugar de la realidad que lo condena y, en algunos momentos del relato, también *quiere* y *puede* vengarse de quienes se han burlado de él; Pete llega a *querer* y *poder* estar conjunto con Alice (aunque la modalidad del *poder* finalmente se pierde con la ida de ella); Reneé en un momento de la historia *puede* estar con vida; y Alice tiene el *poder*, el *querer* y el *saber* necesarios para hacer que Pete sea empujado a un desencanto irreversible.

En líneas generales, los pares Fred/Pete y Reneé/Alice conforman actantes y actores distintos, que, sin embargo, se cruzan bajo la sugerencia de una metamorfosis, en el caso de la primera pareja, o de una reencarnación, en el caso de la segunda. Se denota que los dos pares comparten cada uno *campos cognoscitivos y performativos* entrelazados: Pete y Fred poseen recuerdos comunes y sufren de la misma manera dolores de cabeza, trastornos visuales y problemas de amnesia, mientras que Reneé y Alice tienen el mismo tipo de contacto con la industria pornográfica de Dick y Andy, también ingresaron a ella visitando un local llamado “Moke’s”, mantuvieron una vida sexual activa con Laurent, etc.

De esa forma, encontramos que Fred y Pete, así como Reneé y Alice, llegan a conformar algo así como las dos caras de una misma moneda, como Jano, conformando cada lado, no obstante, actantes y actores distintos, hecho que se adapta a la ya mencionada “cinta de Möbius”. Retomemos dicho modelo, que aparenta tener dos lados cuando en realidad sólo tiene uno. Si un “lado” de la Cinta de Möbius corresponde a Fred Madison, el otro es relativo a Pete Dayton, pero dado que dicho divisionismo es sólo aparente, encontramos una coincidencia con la teoría expuesta bajo la cual Fred y Pete se vinculan efectivamente por una metamorfosis. Esta correlación análoga entre la “cinta de Möbius” y la metamorfosis de Fred y Pete se aplicaría también a la relación cíclica entre Reneé y Alice, ya que después de la desaparición de Reneé, aparece Alice, una mujer que tiene su misma forma de vida, físico y personalidad; y cuando desaparece en la cabaña del Hombre de Negro, se la ve nuevamente como Reneé en la secuencia en que Fred llega al hotel *Lost Highway*.

En términos de *niveles de realidad*, ¿qué relación tiene la “cinta de Möbius” con lo expuesto anteriormente? La respuesta es la siguiente: la correlación entre los personajes de Fred, Pete, Reneé y Alice y los planos de *realidad* espaciotemporal ya diferenciados en el capítulo anterior.

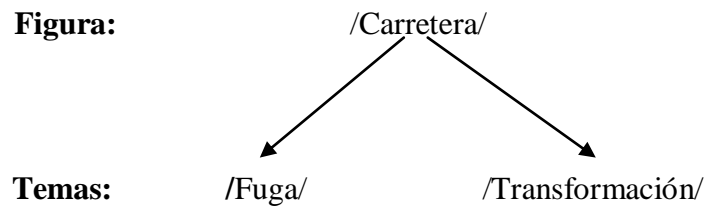
Coordenada espaciotemporal “A”	Coordenada espaciotemporal “B”
Fred Madison	Pete Dayton

Reneé Madison	Alice Wakefield
---------------	-----------------

En efecto, una dimensión espaciotemporal (“A”) equivalente a un lado de la “cinta de Möbius” correspondería a la presencia de Fred y Reneé; mientras que la otra dimensión espaciotemporal, equivalente al “otro” lado de la “cinta de Möbius” (“B”), correspondería a la presencia de Pete Dayton y Alice Wakefield.

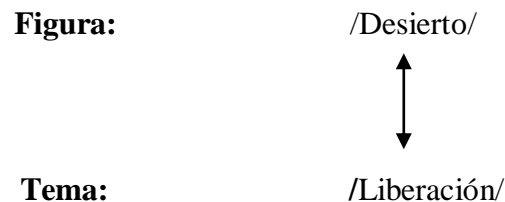
¿A qué equivale entonces la coordenada espaciotemporal acrónica? Efectivamente, a la transición hacia un “lado” u otro de la Cinta de Möbius, que por ser un espaciotiempo de cambio, de mutación, es un *espaciotiempo simbólico*, figurativizado por la carretera como metáfora de una transformación de estado:

“Carretera”: /transcurso/ + /camino/ + /transportación/ + /fuga/



y el desierto como símbolo de liberación por medio del reemplazo de una identidad por otra:

“Desierto”: /abierto/ + /ilimitado/



Desde el inicio hasta el final de la película, se estructura una “Cinta de Möbius” que gira sobre sí misma hasta llegar a un final abierto o de clausura infinitiva en relación con

las coordenadas espaciotemporales antes expuestas:

**Progresión de la “Cinta de Möbius” en *Lost Highway***

**Primero.-** Coordenada espaciotemporal A (perteneciente a Fred y Reneé): **Zona de color blanco.**

**Segundo.-** Coordenada espaciotemporalacrónica o de transición (perteneciente a la visión de Fred, en la que se encuentra con Pete en la carretera): **Zona intermedia entre la blanca y gris.**

**Tercero.-** Coordenada espacio temporal B (perteneciente a Pete y Alice): **Zona de color gris.**

**Cuarto.-** Coordenada espaciotemporalacrónica o de transición (perteneciente a la desaparición de Alice en la cabaña y a la conversión de Pete en Fred): **Zona intermedia entre la gris y la blanca.**

**Quinto.-** Coordenada espaciotemporal A (coordenada en la que Reneé, obviamente, aún está viva, y hacia la cual Fred ha vuelto desde el futuro): **Zona de color blanco.**

**Sexto.-** Coordenada espaciotemporalacrónica o de transición (perteneciente a la última metamorfosis de Fred en la escena final de la película, contextualizada en la carretera oscura): **Zona intermedia entre la blanca y gris.**



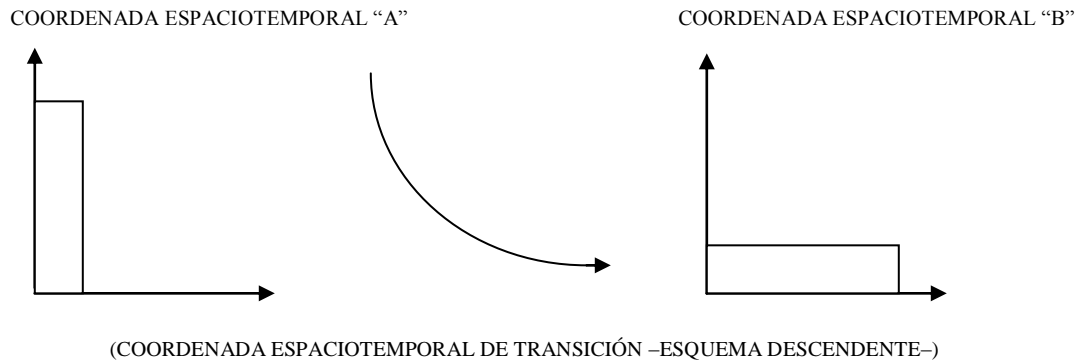
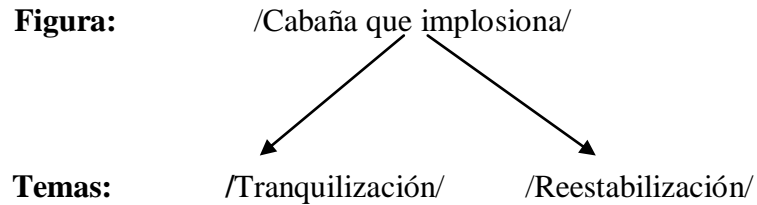
Así, relacionando planos de *realidad* e isotopías a través del modelo de la “Cinta de Möbius”, encontramos que los elementos ambivalentes del filme generan que el enunciatario realice lecturas figurativas y/o simbólicas.

En la coordenada espaciotemporal “A” encontramos un cosmos que es definido por Donald Lyons como una “abstracción de Los Angeles” (Lyons, 1997: 2) y por Andrés Hispano como un mundo “futurista” (Hispano, 1998: 274), apreciaciones que coinciden con la definición de *Lost Highway* formulada por su director, David Lynch, quien la cataloga como un “filme de horror *noir* del siglo XXI”. Los extravagantes diseños de la mueblería de la casa de Fred dan en efecto la impresión de estar ante una historia ambientada en un mundo (post) moderno. De cualquier manera, en dicha coordenada existen diversas figuras que nos remiten de un modo específico al concepto de “contemporaneidad”, como por ejemplo el /celular/ o la /videocámara/.

Con el primer pase a la coordenada espaciotemporal acrónica, ya empezamos a encontrar figurativizaciones que tienen la capacidad de darle al filme un sentido cohesivo. En la visión de Fred Madison al interior de la celda, la cabaña que vemos en el oscuro desierto es una metáfora por analogía de la dimensión tímica de Fred Madison, ya que ésta implosiona, pasa de estar incendiándose a su estado normal, lo que coincide con lo que le sucederá patéticamente a Fred: de pasar viviendo atormentado por la idea y las acusaciones de haber matado a Reneé, con la metamorfosis que lo hace devenir en Pete (coordenada espaciotemporal “B”) retomaré la tranquilidad, empezará a tener una vida apacible que se articula expresivamente en la escena en que lo vemos en los jardines de su casa, donde se encuentra la radiante luz del día, el espacio abierto del jardín, y escuchamos un pausado tema musical de Juan Carlos Jobim (en términos tensivos, una coordenada de intensidad débil y extensión difusa), secuencia que se opone con el alto contraste fotográfico y los espacios cerrados de la coordenada espaciotemporal “A”, que representaban el estado opresivo en el que se encontraba Fred por los celos y sus experiencias fantasmagóricas (a diferencia, una coordenada de intensidad fuerte y extensión concentrada). De esa forma, la coordenada espaciotemporal de transición (o acrónica) funciona según un “esquema descendente”.



### La cabaña como metáfora



COORDENADA ESPACIOTEMPORAL "A"	COORDENADA ESPACIOTEMPORAL "B"
INTENSIDAD FUERTE (SENSACIÓN DE OPRESIÓN, MIEDO, CELOS, ETC.)	INTENSIDAD DÉBIL (SENSACIÓN DE TRANQUILIDAD, SERENIDAD, MEDITACIÓN, ETC.)
EXTENSIÓN CONCENTRADA (ENCUADRES Y ESPACIOS GENERALMENTE CERRADOS, SENSACIÓN DE CLAUSTROFOBIA)	EXTENSIÓN DIFUSA (ENCUADRES Y ESPACIOS GENERALMENTE ABIERTOS, SENSACIÓN DE LIBERTAD)

Así, la implosión de la cabaña representa la transición de una patémica entrópica a una patémica homeostásica. Al final de esa misma visión, después del encuentro en la carretera con Pete Dayton y de la metamorfosis, vemos un travelling que se avalanza aceleradamente hacia un borroso fondo amarillo en el que vislumbramos la sombra de un hombre, lo que es una metáfora de la conjunción o cruce "anómalo" entre las identidades de Pete Dayton y Fred Madison:

**Figura:** /Travelling hacia el borroso fondo amarillo de la sombra de un hombre/

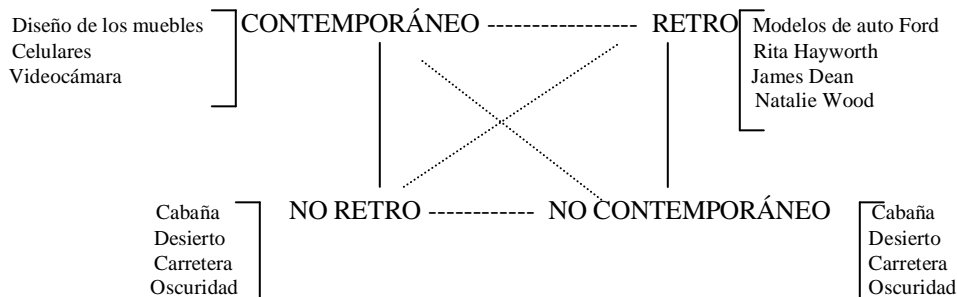
↕

**Tema:** /Cruce de identidades/

Con el pase a la coordenada espaciotemporal B, transición al “otro lado” de la cinta de Möbius, se contextualiza un cosmos que contrasta con el representado en la coordenada espaciotemporal A, ya que ésta se configura de manera *retro*, emparentándose tanto figurativa como temáticamente con la cultura norteamericana de los años cincuenta: modelos clásicos de autos Ford, un Pete Dayton vestido como /James Dean/, una Sheila visualmente muy cercana a una /Natalie Wood/, y una Alice con un peinado similar al de una /Rita Hayworth/.

**Modelos actoriales “retro”:** /James Dean/ + /Natalie Wood/ + /Rita Hayworth/ +...

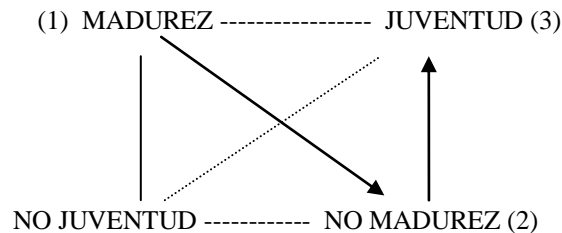
En ese sentido, ambas coordenadas espaciotemporales se distinguen figurativamente por lo “contemporáneo” y lo “retro”<sup>\*</sup>:



No obstante, si asociamos dicho cuadrado semiótico con lo que sucede tensivamente en el pase de la coordenada espaciotemporal “A” a la coordenada espaciotemporal “B” (ver gráficos del esquema tensivo en la página anterior), encontraremos que la dicotomía

<sup>\*</sup> La excepción en la coordenada espaciotemporal “A” o contemporánea es la figurativización de Renéé, claramente inspirada en la imagen de la actriz Betty Page, quien actuara en películas de explotación norteamericanas de los años cincuenta.

“contemporáneo vs. retro” es análoga a la de “opresión vs. liberación”, “Fred vs. Pete”; en otras palabras, a la de “madurez vs. juventud”, en tanto el sema /juventud/, como si fuera una suerte de proclama de la frase “todo tiempo pasado fue mejor”, implica otros semas ligados a la /libertad/ y el /entretenimiento/:

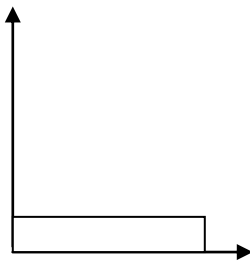


“Juventud”: /Despreocupación/ + /Independencia/ + /Diversión/ +...

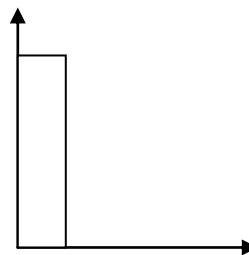
“Madurez”: /Preocupación/ + /Dependencia/ + /Desconcierto/ +...

Si bien la coordenada espaciotemporal “B” comienza con una intensidad débil y una extensión difusa, los sucesos que empiezan a desarrollarse van progresivamente atormentando al protagonista (la llamada telefónica del Hombre de Negro, las amenazas de Dick Laurent, la muerte de Andy, etc.), por lo que se gira a través de un “esquema ascendente” a una intensidad fuerte y extensión concentrada nuevamente. En otras palabras, se desarrolla un *retorno a los infiernos*, tal como se detalla en los siguientes gráficos y recuadros:

COORDENADA ESPACIOTEMPORAL “B” (FASE INICIAL)



COORDENADA ESPACIOTEMPORAL “B” (FASE FINAL)



ESQUEMA ASCENDENTE

COORDENADA ESPACIOTEMPORAL “B” (FASE INICIAL)	COORDENADA ESPACIOTEMPORAL “B” (FASE FINAL)
INTENSIDAD DÉBIL (SENSACIÓN DE TRANQUILIDAD, SERENIDAD, MEDITACIÓN, ETC.)	INTENSIDAD FUERTE (SENSACIÓN DE OPRESIÓN, MIEDO, CELOS, ETC.)
EXTENSIÓN DIFUSA (ENCUADRES PREDOMINANTEMENTE ABIERTOS, SENSACIÓN DE LIBERTAD)	EXTENSIÓN CONCENTRADA (ENCUADRES PREDOMINANTEMENTE CERRADOS, SENSACIÓN DE CLAUSTROFOBIA)

Así como la configuración de la coordenada espaciotemporal “B” se opone a la figurativizada “(post) contemporáneamente” en el “otro lado” de la “cinta de Möbius” (coordenada espaciotemporal “A”), hay personajes desplegados en dicha dimensión del filme que funcionan como *figuras de compensación* de los protagonistas de la coordenada espaciotemporal “A”. En el momento en que Pete Dayton deviene en aquella identidad que adquiere Fred Madison por medio de la metamorfosis, se denota, parafraseando a Fontanille (2001: 128), un *recorrido abierto* entre ambos personajes. Recordemos que la identidad de los actores y actantes puede encontrarse en constante transformación, y que dicho tipo de “recorrido” se da precisamente porque los actantes y actores tienen la capacidad necesaria para que su propia identidad mute, de ahí que Fred y Reneé como actantes y actores devengan en Pete y Alice respectivamente; en otras palabras, en actantes y actores distintos. Con dicho recorrido, Fred logra olvidar o dejar de lado la realidad que lo “señala” como asesino de su esposa, figurativizándose ya no como un cornudo, sino como un amante, apareciendo este fenómeno como un proceso, valga la redundancia, de compensación de las experiencias negativas de su identidad original; y Reneé deviene en (o resucita como) Alice, una mujer que tiene una forma de vida igual a la de ella, y que, tal como hemos concluido en el capítulo III, es una especie de fantasma o ángel en el que se reencarna la fallecida Reneé, una suerte de ser enviado por el Hombre de Negro para enfrentar a Fred consigo mismo y no con un simulacro como Pete. A la vez, en medio de esta *recomposición selectiva* de la vida de Fred Madison, el personaje de Sheila se estructura como una idealización de Reneé. Sheila tiene el pelo y las uñas negras de Reneé, pero sus roles temáticos y demás roles figurativos se contraponen. Mientras que Reneé llevó a la desgracia a Fred, programándose al interior de la diégesis como una *femme fatal*, Sheila, en

oposición, es fiel y hogareña, articulándose así como una *figura de sublimación* de Reneé:

**Reneé** = /adulta/ /infiel/ /escultural/ /libertina/

**Sheila** = /joven/ /fiel/ /delgada/ /hogareña/

Pero, exceptuando dicho proceso sémico, Fred Madison/Pete Dayton y Reneé Madison/Alice Wakefield se relacionan respectivamente, como ya hemos expuesto, a través de una “cinta de Möbius”, como las dos caras de una misma medalla o símbolo, teniendo entre sí, por lo tanto, nexos tanto de oposición como de igualdad:

#### a) Dicotomías por oposición

**Fred Madison** = /adulto/ /músico/ /citadino/ /cornudo/

**Pete Dayton** = /joven/ /mecánico/ /pueblerino/ /amante/

**Reneé** = /morocha/

**Alice** = /rubia/

#### b) Dicotomías por igualdad

**Fred Madison** = /lacónico/ /ansioso/ /angustiado/

**Pete Dayton** = /lacónico/ /ansioso/ /angustiado/

**Reneé Madison** = /adulta/ /infiel/ /escultural/

**Alice Wakefield** = /adulta/ /infiel/ /escultural/

Dentro de la coordenada espaciotemporal “B” también se desarrollan dos secuencias que se abren a lecturas figurativas. La escena en que Pete, después de ver fantasmalmente el rostro de Alice en su casa, ve a una “viuda negra” caminando cerca de una lámpara donde se encuentran atrapados varios insectos. Al desarrollarse por yuxtaposición la asociación Alice/“viuda negra”, se construye una alegoría en la que los insectos representan a los hombres llevados a la perdición por la mujer Reneé/Alice. Así como la “viuda negra” llevará a los insectos por el sendero de la muerte, lo mismo hará Alice/Reneé con los hombres. Por sus culpas o faltas, Fred la asesina como Reneé, Pete mata a Andy, y Fred liquida a Dick Laurent:

<b>Viuda Negra</b>	:	<b>Insectos</b>
_____		_____
<b>Alice</b>		<b>Hombres</b>
		<b>(Pete, Dick, Andy, etc.)</b>

En la secuencia en que Pete tiene la visión de una mujer que le habla en tono imponente mientras fornicaba en una de las habitaciones de la residencia de Andy, la intensa iluminación roja representa todos los intensos sentimientos y pensamientos encontrados que tiene Pete hasta ese momento (ha visto en una sola foto a Reneé y Alice juntas y esta última le ha sido infiel). La mujer de la visión que le pregunta, de manera jadeante, qué es lo que siempre le ha querido preguntar, entra en directa correlación con la imagen pornográfica que se proyecta en la pantalla de cine de la residencia de Andy, superficie en la que vemos a Alice teniendo sexo, por lo que la mujer de la visión es una *figura de evocación* de Alice que, al igual que ella, le habla a Pete como a un sujeto inocente, “niño” y figurativiza de manera psicodélica el lado sórdido de la vida de Alice.

Con la llegada de Pete y Alice al lugar identificado con la coordenada espacio temporal *acrónica*, vemos nuevamente la implosión de la cabaña, lugar que es, como ya se ha expuesto, una metáfora de las emociones o dimensión patémica de Pete Dayton, ya que después del *descenso a los infiernos* en el que progresivamente se estaba introduciendo, llega a este lugar en el que, por un momento, sólo llega a ser habitado por ambos y les

permite entablar una relación sexual presentada de manera sùblime y mágica, a través de largas disolvencias, del etéreo tema “Song to the Siren” de *This Mortal Coil* y de una intensa iluminación que los baña de un halo atmosféricamente sereno y surreal.

En medio de esa secuencia, se erige por medio de la letra del tema musical antes mencionado la figura mitológica de la sirena, que representa a una mujer que, al igual que Alice, origina en los hombres intensos sentimientos, pero conduciéndolos a la vez hacia otro mundo, haciéndolos “perderse”:

**Song to the siren - Canción a la sirena  
(This Mortal Coil)**

A flote, en océanos sin embarcaciones  
hice lo más que pude para sonreír  
hasta que tus ojos y dedos cantantes  
me atrayeron amorosamente a tu isla.  
Y tú cantaste "Llévame a navegar, a navegar  
Déjame abrazarte."  
Aquí estoy, aquí estoy esperando para retenerte.  
¿He soñado que tú soñabas conmigo?  
¿Estuviste aquí cuando yo sólo estaba navegando?  
Ahora mi torpe bote está inclinándose, amor perdido y roto en tus rocas.  
Pero tú cantaste, "No me acaricies, no me acaricies, vuelve mañana."  
Oh mi corazón, oh mi corazón se arroja desde el lamento.  
Estoy como convertido en un recién nacido.  
Soy un acertijo al igual que la marea.  
¿Podría levantarme en medio de las olas?  
¿O debería engañar con la muerte a mi novia?  
Escúchame cantar: “Nada hacia mí, nada hacia mí, déjame abrazarte.”  
“Aquí estoy, aquí estoy, esperando para retenerte.”

La relación semisimbólica entre la letra de la canción y el filme sería, por lo tanto como sigue:

<b>Sirena</b>		<b>:</b>	<b>Hombres</b>
_____			_____
<b>Alice</b>			<b>Pete, Dick, Andy, etc.</b>

Con el pase de la coordenada espaciotemporal *acrónica* a la coordenada espacio temporal “A”, en el que se concreta, como ya hemos expuesto, un viaje al pasado por parte de Fred Madison, encontramos un hotel llamado “Lost Highway”, concibiéndosele así como un *elemento autoreferencial* que enfatiza aquella característica simbólica de la “carretera perdida” que, como casualmente lo ha destacado el realizador David Lynch, se define como un “tiempo fuera de control”, en el cual Fred Madison viaja a un espaciotiempo pasado en el que René aún no ha sido asesinada por él.

Con la vuelta a la coordenada espaciotemporal *acrónica* a través de la oscurecida carretera en que Fred sufre nuevamente una metamorfosis, el tema de David Bowie que también da inicio al filme, *I'm Deranged*, adquiere un sentido correlativo al filme, metaforizando lo que sucede en éste. La letra de la canción describe en primera persona a un sujeto que se cruza con una rubia, que se encuentra con un “hombre ángel” y que sufre el “puño del amor”:

**I'm Deranged – Estoy trastornado  
(David Bowie)**

Es divertida la manera en que viajan los secretos,  
Podría empezar a creer si hubiese sangrado  
Cielos delgados, el hombre encadena sus manos sostenidas en lo alto  
Acompáñame rubia  
Acompáñame nena  
Una rubia cree en el más allá, más allá, más allá  
Sin retorno  
Sin retorno  
Estoy trastornado  
Trastornado mi amor  
Estoy trastornado y cayendo, cayendo, cayendo  
Entonces acompáñame nena  
acompañame nena  
y la lluvia caerá  
Ese es el hombre-ángel  
Estoy trastornado  
El aprisionamiento de la vida  
y el puño del amor  
Sobre tu cabeza  
Gran trato Salaam  
Eres realmente un trastornado Salaam  
Antes nos tambaleábamos  
Estoy trastornado.



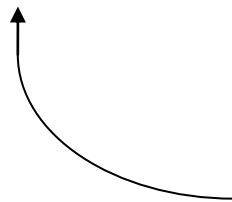
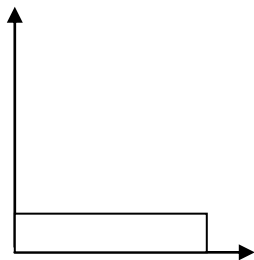
Así tenemos las siguientes equivalencias:

$$\frac{\text{Primera "persona"}}{\text{Fred/Pete}} : \frac{\text{Rubia/Nena}}{\text{Reneé/Alice}} : \frac{\text{Hombre ángel}}{\text{Hombre de negro}}$$

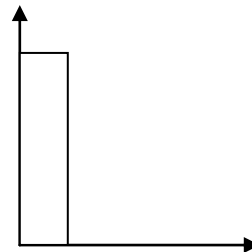
Con la desaparición de Alice y el surgimiento del atemorizante Hombre de Negro en la coordenada espaciotemporal *acrónica* o de transición, la intensidad débil pasa a ser fuerte, y la extensión difusa pasa a ser concentrada, tensividad que continúa hasta la escena en que Fred asesina a Dick Laurent en el regreso a la coordenada espaciotemporal "A". En ese momento, si bien la intensidad y la extensión vuelven a su estado anterior (ver la escena en que, a través de predominantes planos medios y los movimientos lentos y pausados de Fred, observamos al protagonista diciendo a través del intercomunicador "Dick Laurent está muerto"), la llegada del patrullero altera de manera definitiva y final la tensividad del filme por medio de un "esquema ascendente", que llega a su clímax en un retorno a la coordenada espaciotemporal *acrónica* o de transición, con las escenas en que vemos a Fred escapando de los policías en la carretera: los encuadres cerrados, el montaje de encuadres breves, las rápidas y fugaces luces de color, y el *tempo* hiperacelerado de la metamorfosis del protagonista:

COORDENADA ESPACIOTEMPORAL "A"

COORDENADA ESPACIOTEMPORAL ACRÓNICA O DE TRANSICIÓN

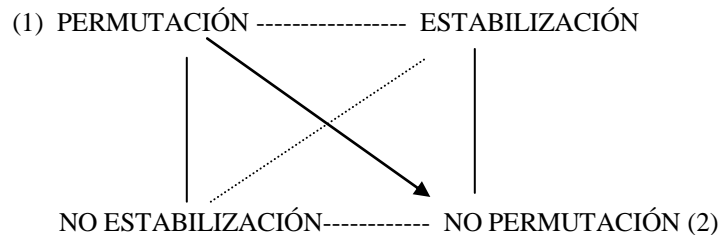


ESQUEMA ASCENDENTE



COORDENADA ESPACIOTEMPORAL "A" (ESCENA EN QUE FRED SE DIRIGE AL INTERCOMUNICADOR DE SU CASA Y DICE "DICK LAURENT ESTÁ MUERTO")	COORDENADA ESPACIOTEMPORAL ACRÓNICA O DE TRANSICIÓN (ESCENAS FINALES DE LA PELÍCULA EN QUE FRED ESCAPA EN UN AUTO DE UNOS PATRULLEROS, A TRAVÉS DE UNA CARRETERA)
INTENSIDAD DÉBIL (SENSACIÓN DE TRANQUILIDAD Y SERENIDAD)	INTENSIDAD FUERTE (SENSACIÓN DE HORROR, DOLOR, ETC.)
EXTENSIÓN DIFUSA (ENCUADRES ABIERTOS, SENSACIÓN DE LIBERTAD)	EXTENSIÓN CONCENTRADA (ENCUADRES CERRADOS, SENSACIÓN DE CLAUSTROFOBIA)

El final de la película puede abrirse a varias lecturas a través de la pregunta: ¿qué habría pasado con Fred después de su última metamorfosis en el filme? Dado que su primera transformación en medio del relato conllevaba a la estabilización de una nueva identidad (Pete en dicho caso en concreto), lo que tenemos es que tal establecimiento nunca se concreta, quedando vedado por la misma imagen que nos muestra las luces de un auto que recorre la carretera en una absoluta oscuridad, secuencia que también aparece al comienzo de la película:



En ese sentido, la estabilización de dicha metamorfosis o permutación solo llega a tener un modo de existencia *virtual*, participando en el vasto y sugerente *régimen de ausencia* del filme. No obstante, veremos en el siguiente acápite cómo ese vacío final que deja el filme puede ser objeto de una interpretación lo suficientemente coherente con las demás partes del filme.

#### 4.2.1. La competencia o lectura psicoanalítica

El filme tiene una isotopía psicoanalítica esencial en su estructura discursiva. Recordemos que a partir de la obra *Psicoanálisis y Cine: El Significante Imaginario* de

Christian Metz, el texto/emblema del pensamiento psicoanalítico sobre el cine, se desarrolla una aproximación basada en la equivalencia entre el espectador de la película y el que sueña, estableciendo por lo tanto una analogía entre el cine y el sueño. Para Freud, los sueños, entendidos como realizaciones simbólicas de deseos inconscientes, pueden analizarse mediante su “contenido manifiesto” (la “historia” contada en el sueño), para revelar así el “contenido latente” (el deseo inconsciente o prohibido plasmado en el sueño). De esta manera, la analogía cine/sueño para la teoría psicoanalítica del cine se genera por la construcción que hace el cine del espectador como un soñador en vigilia o semidespierto, si tomamos en cuenta, obviamente, la suspensión de la incredulidad.

En ese sentido, podemos encontrar una recurrencia de unidades de significación en *Lost Highway* que encajan perfectamente con una isotopía psicoanalítica, porque, al igual que muchos de los filmes dirigidos por cineastas como Buñuel, Cocteau o Kusturica, su diégesis funciona en mayor o menor medida de una manera onírica-surreal. Por ejemplo, en la teoría psicoanalítica del cine, se afirma que la praxis cinematográfica sólo se genera a través de las pasiones perceptuales, como por ejemplo el deseo de ver (= pulsión escópica, *scopophilia*, voyeurismo), tan bien abordado por Raymond Bellour en términos, acuñados por él mismo, como *cámara-deseo* y *cine-deseo* (citado por Stam y otros, 1999: 185). Lo particular en *Lost Highway* es que el voyeurismo a través del Hombre de Negro (su intrusión sugerida en la casa de Fred para filmarlo) o los policías Lou y Hank (su actividad de espías de los actos sexuales de Pete Dayton), permite ver al espectador, como desde una posición privilegiada, no sólo la vida íntima de Fred Madison y Pete Dayton, sino lo que en realidad sucede en la extraña y fantástica vida de este (estos) personaje(s). En efecto, a través de los desembragues actanciales de estos personajes, es que el espectador puede llegar a entender metonímicamente lo que finalmente sucede en la diégesis, de ahí que tanto cuando vemos los vídeos de la casa de Fred como cuando estamos en la perspectiva de los policías espionando la vida sexual de Pete Dayton, se plasma la cámara subjetiva, que convierte al *voyeur/espectador* con los *voyeurs/personajes* en “uno solo”. Así, dicha cámara se convierte en un recurso narrativo que figurativiza al espectador como testigo ocular directo de lo verdadero en términos del *ser diegético*. La película también plasma una representación del Complejo de Edipo en el que René/Alice y Fred/Pete desarrollan

una relación análoga a la de madre/hijo. Veamos la escena de la relación sexual en el que un impotente Fred Madison recibe el consuelo de Reneé o aquella en que Pete Dayton, ya antes de escapar de la residencia de Andy al haberlo asesinado, se convierte en un hombre manipulado por Alice, recibiendo pasivamente sus órdenes.

Así, podríamos seguir encontrando otras unidades de significación que conforman una isotopía psicoanalítica, pero lo que verdaderamente (o únicamente) interesa en esta tesis es cómo a través de dicha isotopía los *niveles de realidad* en el filme generan un sentido cohesivo. Por ejemplo, Bernd Herzogenrath en su ensayo “On the Lost Highway: Lynch and Lacan, Cinema and Cultural Pathology” destaca que el psicoanalista Jacques Lacan emplea la “cinta de Möbius” como un modelo para conceptualizar el “retorno de lo reprimido”; por lo tanto, como hemos podido constatar, la estructura espaciotemporal del filme, como en dicha cinta formulada en un sentido lacaniano, genera un despliegue, una liberación, una difuminación de los deseos cohibidos por Fred Madison: de la primera transición de la coordenada espaciotemporal “A” a la coordenada espaciotemporal “B”, Fred, al convertirse en Pete, cumple el deseo de evadir la pena de muerte y de pasar de ser un cornudo a un amante; de la transición de la coordenada espaciotemporal “B” a la coordenada espacio temporal “A” realiza un deseo de venganza asesinando a Dick Laurent, aquel hombre con el que su mujer le ha sido infiel; y hacia la coordenada espaciotemporal *acrónica* que clausura el filme, se sugiere que se convertirá en otro ser, por lo que cumplirá el deseo de evadir a la policía, que lo persigue. Esta concepción de *fuga* o *recomposición selectiva* generada por la forma en que se plasma la “cinta de Möbius” crece con una atmósfera de alivio y tranquilidad, como una “salida de los infiernos” que coincide con “esquemas descendentes” (cambios a intensidades débiles y extensiones difusas); y, por otro lado, se parece a la enfermedad psicológica definida como *fuga psicogénica*, en la que el enfermo imagina la realidad de diferente manera, teniendo una percepción falsa de lo que le rodea, creando una nueva manera de verse a sí mismo y a los demás (con la diferencia, claro está, de que, como viéramos en el capítulo III, dicha fuga psicogénica se desborda de la mente de Fred, se da en la *realidad* o *ser* diegético):

<b>Coordenada espaciotemporal “A”</b>	:	<b>Coordenada espaciotemporal “B”</b>
<b>Represión</b>	:	<b>Liberación</b>
<b>Seminormalidad psicológica</b>	:	<b>Fuga psicogénica</b>

Entendiendo la “cinta de Möbius” como modelo del “retorno de lo reprimido”, ¿cómo explicamos psicoanalíticamente que esta terrorífica “pesadilla neo-noir” (Pizzello, 1997: 35) represente la realización de los deseos de Fred Madison? Esta interrogante conduce a emparentar el filme con la concepción freudiana de lo onírico, bajo la cual todo sueño, incluso casi toda pesadilla, es una realización de deseos:

“Los sueños de angustia parecen realmente excluir la posibilidad de una generalización del principio que los análisis incluidos en el capítulo anterior nos llevaron a deducir, o sea, el de que los sueños son una realización de deseos, y hasta demostrar su total absurdo. Sin embargo, no es muy difícil sustraerse a estas objeciones, aparentemente incontrovertibles. Obsérvese tan sólo que nuestra teoría no reposa sobre los caracteres del contenido manifiesto, sino que se basa en el contenido ideológico que la labor de interpretación nos descubre detrás del sueño. Confrontemos, en efecto, el *contenido manifiesto con el latente*. Es cierto que existen sueños en los que el primero es penosísimo. Pero, ¿se ha intentado nunca interpretar estos sueños y descubrir el contenido ideológico latente de los mismos? Desde luego, no; y por tanto, no pueden alcanzarnos ya las objeciones citadas, y cabe siempre la posibilidad de que también los sueños penosos y los de angustia se revelen después de la interpretación como realizaciones de deseos” (Freud, 1989: 429-430).

Siguiendo dicho camino, el filme converge con el psicoanálisis por medio de la teoría del *Yo*, el *Superyó* y el *Ello*. Si Fred Madison equivale al *Yo*, Pete Dayton deviene en

su ego deseado o *Superyó*, mientras que el Hombre de Negro, teniendo como objetos modales sus evidencias visuales, y la intención de que Fred asuma su identidad original para que concrete su venganza contra la infiel Renéé y el gángster Dick Laurent (logrando así que el protagonista se deje llevar por sus pulsiones tanáticas), es el símbolo del *Ello*:

Podemos adaptar dicha aproximación al programa narrativo *base* de *Lost Highway*, en el que el Hombre de Negro tiene el rol de sujeto de *hacer transformacional*, dado que con su performance logra que Fred se disjunte casi definitivamente de su objeto de valor “fuga”:

S<sub>1</sub>=Fred

S<sub>5</sub>=Hombre de Negro

O<sub>1</sub>=Fuga

$$S_5 = [ (S_1 \cup O_1) \Rightarrow (S_1 \cap O_1) ] [ (S_1 \cap O_1) \Rightarrow (S_1 \cup O_1) ]$$

Estructura temático-narrativa		Estructura figurativa		
Roles actanciales		Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S <sub>5</sub> Hombre de Negro	Sujeto de hacer	Revelador	“Espía” “Fantasma” “Ángel”	“Videocámara” “Teléfono” “Celular”
S <sub>1</sub> Fred	Sujeto de estado	Descubridor	“Mutante” “Espectador”/ “Oyente” (de la verídica información audio/visual que le presenta el Hombre de Negro)	“Metamorfosis” “Gestos de incertidumbre”
Ov <sub>1</sub> Fuga	Objeto	Fuga	“Pete”	“Actos sexuales” “Gestos de relajación”

Tomando en cuenta, tal como notamos en el recuadro, que el objeto de valor “fuga” tiene a Pete como su rol figurativo, reemplacemos en el programa narrativo *base* la aproximación *actualizada* del objeto de valor (“fuga”) por la *realizada*: “Pete”. Así, obtendremos las siguientes equivalencias:

S<sub>1</sub> = Fred Madison = Yo

S<sub>2</sub> (Ov<sub>1</sub> –Fuga–) = Pete Dayton = Superyó

S<sub>5</sub> = Hombre de Negro = Ello

Si S<sub>1</sub>, al estar conjunto con S<sub>2</sub>, se *fuga* de una realidad, lo que es su objetivo; al estar disjunto, se materializa un *enfrentamiento* con dicha realidad, proceso que es el *objetivo* (Objeto de valor = Ov) del Hombre de Negro:

Fred Madison: Ov = Fuga

Hombre de Negro: Ov = Enfrentamiento

Desde esa perspectiva, finalmente, se desarrolla una relación tensiva en la que el *Ello* triunfa sobre el *Yo*, siguiendo el esquema canónico de la *prueba*:

Fred Madison (Yo)  $\longleftrightarrow$  Hombre de Negro (Ello)

Fred Madison (Yo)  $\longleftarrow$  Hombre de Negro (Ello)

Esta ruptura de la relación polémica entre ambos la logra el Hombre de Negro con una *estrategia de persuasión* o de *hacer creer*, bajo la cual Fred Madison, el *Yo*, se disjunta de Pete Dayton, el *Superyó*, en un proceso bajo el cual deja de identificarse con dicho *ego ideal* al ingresar al *régimen de la evidencia* establecido por el Hombre de Negro. Así:

$$S_5 = [ (S_1 \cap Ov_1) \Rightarrow (S_1 \cup Ov_1) ]$$

Lo que equivaldría a:

$$/Ello/ = [ (/Yo/ \cap /Superyó/) \Rightarrow (/Yo/ \cup /Superyó/) ]$$

En efecto, el Hombre de Negro, al ser símbolo del mal absoluto en tanto satánico (mal sobrenatural basado en generar confianza bajo evidencias –ver páginas 90 y 91 al respecto–) y pulsional, en tanto externo e interno, tiene un rol figurativo caracterizado por

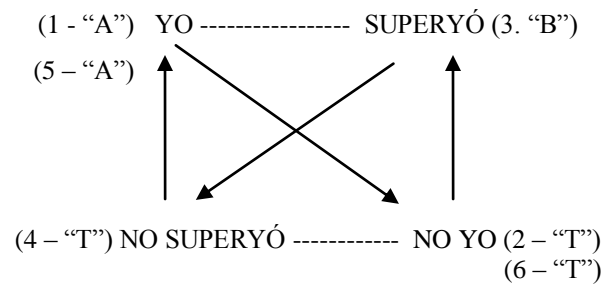


el vestido y el pelo negros, así como por el rostro blanco pálido, colores asociados a la /maldad/ y la /muerte/.

Pero adaptando dichos esquemas a los de los *niveles de realidad*, encontramos que en el plano actancial transformacional Fred o /Yo/ equivale al /Sujeto/ y Pete o /Superyó/ al /Objeto/; mientras que en el posicional Fred equivale a la /Fuente/, Pete al /Blanco/ y el Hombre de Negro al actante de /control/, teniendo cada uno una mayor presencia en cada una de las coordenadas espaciotemporales que despliega el discurso del filme:

Coordenada espaciotemporal "A"	Coordenada espaciotemporal acrónica o de transición	Coordenada espaciotemporal "B"
Fred: /Yo/ /Sujeto/ /Fuente/	Hombre de negro: /Ello/ Actante de /control/	Pete: /Superyó/ /Objeto/ /Blanco/

En ese sentido, el Hombre de Negro, tanto como /Ello/ y actante de control, es al interior del enunciado fílmico un actante decisivo en el recorrido generativo que hay entre el "Yo" Fred Madison y el "Superyó" Pete Dayton:



**Números (1, 2, 3, 4, 5, 6):** Orden del recorrido generativo.

**"A":** Coordenada espaciotemporal "A".

**"B":** Coordenada espaciotemporal "B".

**"T":** Coordenada espaciotemporal *acrónica* o de transición.

Dado que el filme tiene una clausura abierta, estancándose en el área del “No yo” o coordinada espaciotemporal acrónica o de transición, queda claro que la sugerencia más plausible del relato es que el /Yo/ (Fred Madison) deviene en /Superyó/, sea Pete Dayton o cualquier otro personaje *virtualizado*, que represente una simulacro ideal que le permita superar o evadir la /persecución/, la /culpa/, la /muerte/ o el /peligro/ mientras escapa de la policía en la carretera, en las últimas escenas de la cinta.

#### 4.3. La hibridación de lecturas o metaisotopía sincrética

Si abordamos las isotopías como sistemas de valores particulares que pueden lograr una interconexión discursivamente coherente, lo que conseguimos encontrar nuevamente es aquello que autores que van desde Levi-Strauss hasta Greimas definen como *sistema semisimbólico*

Desde esa perspectiva, podemos aplicar a *Lost Highway* aquellos tres registros teorizados por Jacques Lacan que según él regulan la experiencia psíquica del ser humano: el simbólico, el imaginario y el real. Así, desde una perspectiva semiótica y ya no psicoanalítica, relacionando dicha clasificación con las isotopías que recorren el filme, encontramos que la lectura figurativa corresponde al registro simbólico, la lectura psicoanalítica al registro imaginario, y la lectura inductiva al registro real de la diégesis. Pero, como bien comprobamos al contrastar las tres isotopías identificadas, los tres registros teorizados por Lacan no se contraponen o relacionan de manera divisoria en *Lost Highway*, sino que se entraman, se hibridan, devienen en un solo registro de *realidad* o mundo posible, por lo que dichas variantes isotópicas son complementarias:

<u>Isotopía figurativa</u>	:	<u>Isotopía psicoanalítica</u>	:	<u>Isotopía inductiva</u>
<b>Registro simbólico</b>		<b>Registro imaginario</b>		<b>Registro real</b>

Así, la metalectura que podemos hacer del filme en tanto los *niveles de realidad* pueden concebirse en un solo plano de *realidad*, es que el *contenido latente* que anida en el inconsciente de Fred Madison deviene en un *contenido manifiesto* estructurado no sólo en

la consciencia del protagonista, sino en la *realidad objetiva* de la diégesis. Sus deseos, así como sus temores, se concretan en el *mundo efectivamente real* de la ficción como entidades simbólicas y/o figurativas. Pete como *Superyó*, Sheila como una “Reneé sublimada”, Alice como la *femme fatal* resucitada, y el Hombre de Negro como el *Ello*\*, son seres que revelan cómo las *realidades* subjetivas y objetivas de Fred Madison se entrecruzan. Así, *Lost Highway* no sólo muestra un universo ficcional en el que un sueño se convierte en realidad, sino un cosmos en el que una realidad se convierte en sueño. El filme dirigido por Lynch sería el ejemplo perfecto de aquello que Jean-Louis Baudry define como *regresión artificial* (Citado por Stam y otros, 1999: 169), estado del espectador de cine que activa en él un deseo inconsciente de regresar a una etapa del desarrollo psíquico precedente a la formación del ego, en la que el divisionismo “yo/otro” o “interno/externo” aún no ha sido lo suficientemente configurado, tal como lo podemos notar en la cinta de Möbius aplicada al filme.

En *Lost Highway*, por ejemplo, si bien los *actantes policías* conciben el mundo que los rodea desde una perspectiva realista y no fantástica, el *actante enunciatario* o *espectador* puede llegar a aventajarlos, constatando que detrás de la concepción gnoseológica de ellos la *realidad efectiva* de la diegésis es tanto fantástica como simbólica; siendo dicha realidad, en consecuencia, *expresión* y *contenido* de manera uniplana y no biplana.

---

\* En efecto, como bien lo indica Martha P. Nochimson, “Fred y el Hombre Misterioso son aspectos de la misma persona, una nueva representación lynchiana de ese lugar en el subconsciente dominado por elementos aterrizantes de nosotros mismos” (Nochimson, 1997: 213).



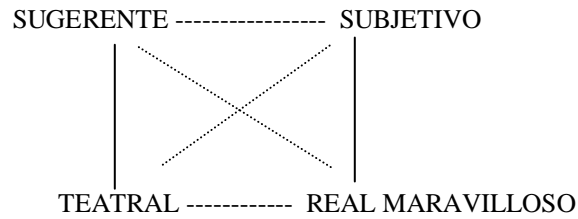
## Conclusiones

En términos comunicacionales, las películas son textos pluricódicos que abarcan la fotografía, la música, la actuación, etc. La comunicación que exige *Lost Highway* nos ha interesado por dos códigos en particular: el género y la congruencia. El primero, porque determina las características de la *realidad* que proyecta la diégesis; y el segundo, debido a que precisa si la cinta se orienta o no hacia una cohesión o funcionalidad de sus partes en el campo de lo discursivo, de la enunciación en acto, de los conjuntos significantes en devenir. Por el lado del género, sabemos que la película recicla varios géneros, cruzando el “cine negro”, el psicodrama o la *road movie* y adaptándolos a las coordenadas del fantástico, sea por medio de sus variantes surrealistas o de horror; por el de la congruencia, hemos podido revelar que la estructura discursiva es *coherente* (o se decanta hacia el subcódigo *coherencia*) en tanto presenta isotopías que, como hemos podido notar en los capítulos III y IV, son absolutamente orgánicas. Las lecturas “inductiva”, “figurativa” y “psicoanalítica” logran entre sí, además, una conjunción semisimbólica que devela una “metaisotopía sincrética”, que las unifica y se basa en concebir los *niveles de realidad* como integradores de un *ser* unitario de la diégesis, en tanto sus registros imaginario, simbólico y real (conceptos aplicados en el sentido lacaniano) se fusionan.

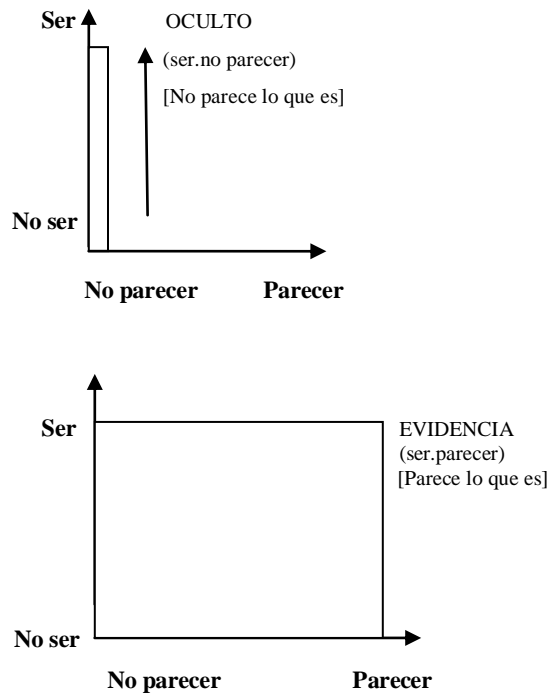
Retomando la teoría del “significado elaborado” de David Bordwell, encontramos que así como los significados “referenciales” nos han servido para captar la manera en que se aplica el código “género” en *Lost Highway*, los significados “explícitos” e “implícitos” contribuyen a revelar que el filme se orienta hacia el subcódigo *coherencia*. Por ejemplo, los desembragues a los puntos de vista de los policías Lou y Hank demuestran que Pete no es un simulacro alucinatorio de Fred, ya que en una de las escenas de dichos desembragues ellos ven desde un auto Ford la casa de Pete Dayton después de que éste ingresara con sus padres a ella, vehículo que además presenta en su interior una foto de Pete con traje de presidiario, lo que es uno de los hechos diegéticos que significa “explícitamente” que Pete es un personaje que pertenece al *ser* diegético; mientras que un conjunto de escenas (las escenas inicial, de la conversación telefónica del Hombre de Negro y Dick Laurent con Pete, del hotel “Lost Highway” y del escape final de Fred después de decir en el

intercomunicador de su propia casa “Dick Laurent está muerto”) llegan a significar *implícitamente* que Fred ha viajado al pasado hacia el final de la película. Tomando al director David Lynch como emblema de la instancia de la enunciación a la manera de la teoría del *cine de autor*, encontraremos que *Lost Highway* tiene varios significados *sintomáticos o reprimidos*. Intertextualmente recoge el hermetismo discursivo de *Cabeza borradora* (Eraserhead. 1976) y la disposición de claves interpretativas y de un sugerente *dominio o régimen de la ausencia* de la serie de televisión *Twin Peaks* (1990-1991). A su vez, la posterior *El camino de los sueños* asimila también esas características, coincidiendo con *Lost Highway* en el juego de los puntos de vista para descubrir la *realidad o ser* de la diégesis, el énfasis en los recorridos “abiertos” (así como el actante y actor Fred Madison deviene en el actante y actor Pete Dayton, la actante y actor Diane Selwyn se transforma en el actante y actor Betty, sucediendo lo mismo, respectivamente, entre Reneé y Alice así como con “Rita” y Camilla), la presencia de personajes que viven tanto en los mundos *objetivos* como *subjetivos* de los protagonistas (el Hombre de Negro y el vaquero, quien aparece en el sueño de Diane así como en la fiesta a la que asisten ella y Camilla, estando esta última secuencia integrada al *ser* diegético de la cinta), etc.

Siguiendo el cuadrado semiótico que grafica los modos de representación de mundos *posibles* o fantásticos, encontramos que *Lost Highway* juega indistintamente con tres modos: *sugerente*, *real maravilloso* y *subjetivo*. Es *sugerente* cuando el filme se refiere metonímicamente a un viaje al pasado de Fred Madison; *real maravilloso*, cuando la imagen del Hombre de Negro se le aparece al protagonista en su mundo cotidiano después de haber tenido relaciones sexuales con Reneé; *subjetivo*, cuando Pete ve en una sola foto a Reneé, Alice, Andy y Dick juntos a pesar de que después aparecerá una escena en la que los policías Lou, Al, Hank y Ed ven esa misma foto sin que Alice aparezca en ella. Esos son los caminos que recorre el filme en diversas escenas independientemente de si son trayectorias *prohibidas*, *canónicas* o *no canónicas* en el cuadrado semiótico:



En el plano enunciativo, el espectador (o enunciatario), al deconstruir los procesos de desembragues y embragues de *Lost Highway*, siguiendo la noción de *sutura* de Jean Pierre Oudart inspirada en el término psicoanalítico homónimo, pasa, en aquel modelo que mezcla el modelo veridiccional canónico con el esquema tensivo, por dos efectos de sentido en particular: “oculto” o” y “evidencia”:



Ante el filme, el enunciatario pasa de uno de estos efectos de sentido a otro en función de la *conexión* de planos de *realidad* de la diégesis; pero principalmente, a través del *entramado* de planos de *realidad*. ¿Cerrado o abierto? En realidad, la cinta forma parte de un *continuum* entre los entramados *cerrado* y *abierto* de los *niveles de realidad*. Si bien la película tiene vacíos *permanentes* y *enfocados*, su compleja arquitectura

narrativo/audiovisual transmite información aprehensible sólo a través de una perspectiva microsemiótica, permitiendo así que el espectador, por medio de aproximaciones metonímicas, llene dichos vacíos.

El enunciatario/espectador, al desmontar los planos de *realidad* actanciales y espaciotemporales, consigue que el discurso del filme le revele la historia contada por el relato; así, no encuentra el sentido del filme a través de una acumulación lineal de información, ya que, como bien lo afirma Reni Celeste (1997: 3), en *Lost Highway* “el presente necesita del futuro para determinar su pasado”. De esa manera, dicho modo de construir el sentido del filme permite encontrar una cosmovisión posmoderna en la película no sólo por desarrollarse la *disolución sujeto/objeto* al interior de la diégesis, sino también dentro del discurso: la hibridación (semi)interactiva espectador/filme, bajo el modelo del *rizoma* de Deleuze y Guattari en el que se afirma que *todo lo diferente se conecta*, convierte al sujeto/espectador y al objeto/cine en unidad de sentido en tanto se entremezclan intersemióticamente. Prevalece la “participación” por encima de la “asistencia”, para decirlo en términos de Betettini.

En términos narratológicos, *Lost Highway* recoge varias de las características del cine *moderno*, aquel que tiene a las películas dirigidas por Fellini, Godard, Antonioni, Kurosawa o Resnais (por solo mencionar algunos) como parte de sus emblemas: la violación del relato canónico (recordemos que la película puede ser leída simultáneamente como un relato de búsqueda –ver págs. 108 y 109–, de prueba –pág. 129– o de plenitud –pág. 91–), la relajación de las concatenaciones *causa-efecto*, vastas referencias a una información que se encuentra en un irreversible modo de existencia *virtualizado*, narración paramétrica (aquella, como ya señalamos, en la que el estilo prevalece sobre el argumento, como por ejemplo *Pierrot el loco* y *El año pasado en Marienbad*), finales abiertos, la concepción del cine como arte lúdico que exige al espectador un rol activo y no pasivo, espacios en mutación o *cualesquiera* y los *no lugares* o espacios de tránsito, de “no estabilidad”, (términos propios de Gilles Deleuze, citado por Font, 2002: 317-318), tiempos no lineales (cíclico en el caso de *Lost Highway*), etc. Pero nuestro filme objeto de estudio da un paso adelante por la manera compleja en que toma estas variantes del cine *moderno*,



en especial por la manera en que actúan los actantes posicionales enunciativos en el filme. Como ya detallamos en el último capítulo, el *blanco* o espectador tiene que vencer los obstáculos de *actantes de control* como el desenfoco de la imagen, el volumen del sonido o la elipsis, que mantienen gran parte de la información diegética en un modo de existencia *potencializado*. El espectador tiene que ser un *blanco* activo, un enunciatario policial que investigue y deconstruya el relato, a la manera del escritor imaginado por Borges en su relato *Examen de la obra de Herbert Quain*, un narrador llamado precisamente Herbert Quain que crea en dicha ficción una obra como *The God of the Labyrinth*, en la que hay un asesinato indescifrable en las primeras páginas de la novela y, cuando supuestamente es aclarado el enigma, se señala en el párrafo final de la obra una frase que sugiere que la solución de los dos *protagonistas/investigadores policiales* es errónea; así, el ficticio lector del libro de Quain, al revisar los anteriores capítulos, descubre otra solución, que es la verdadera; convirtiéndose en *detective* al igual que el enunciatario ideal de *Lost Highway*. ¿Pero qué podemos decir sobre la instancia de la enunciación *fuerza*? Ésta hace del relato un laberinto enunciativo que tiene a los ya mencionados *actantes de control* como los obstáculos para llegar a la salida: el hallazgo de una(s) isotopía(s) orgánica(s), coherente(s). Sin embargo, dicho laberinto también es espaciotemporal, en la línea del expuesto en otro cuento del escritor argentino: *El jardín de los senderos que se bifurcan*, que posee series de tiempos “divergentes, convergentes y paralelos”, a través de los cuales los personajes tienen condiciones existenciales totalmente distintas (pueden ser seres distintos o no existir en cada uno de esos tiempos), tal como sucede con Fred Madison, Pete Dayton, Reneé Madison y Alice Wakefield, con la salvedad de que su participación en un tiempo no lineal y un espacio no euclideo está ordenada por el modelo de la *Cinta de Möbius*. Volviendo a asociar a David Lynch con la instancia de la enunciación de *Lost Highway*, el cineasta sería algo así como la *realización* cinematográfica de Herbert Quain y Ts’ui Pen (personaje escritor que imagina la teoría sobre el laberinto en el cuento *El jardín de los senderos que se bifurcan*), aquellos insólitos y extraordinarios narradores que solo existían en la viva imaginación del gran escritor argentino. Esa es la razón por la cual la cinta va más allá de ser una película posmoderna deudora del cine *moderno*. Por su complejidad y audacia, trasciende lo hecho por el grueso de la filmografía contemporánea.



Anexo

**Sección “A”: Desembragues no focalizados en Fred Madison y Pete Dayton y los embragues**

**A1) Desembrague a /Él/**

Se desarrolla al inicio de la película. Vemos una autopista en medio de la oscuridad, iluminada solamente, todo hace indicar, por los faros de un automóvil, ya que la cámara avanza frontalmente simulando el movimiento de un carro. En esta secuencia inferimos un desembrague a un “él” en tanto un personaje podría estar conduciendo dicho vehículo que está referido metonímicamente, dado que sólo se ven las luces de unos faros, aunque tampoco se descarta que el auto se desplace autónomamente en la carretera, debido a que no hay pruebas diegéticas de lo contrario. Pero, la duda puede ser dejada de lado posteriormente. Esa misma toma aparece en otras escenas como indicio de que el auto es manejado por Fred Madison o Pete Dayton.

**A2) Embrague al /Yo/ o Instancia de la enunciación**

En un plano general vemos de noche la casa de Fred Madison, siendo una toma que precede al primer encuentro entre dicho personaje y René (Patricia Arquette).

**A3) Embrague al /Yo/ o Instancia de la enunciación**

Observamos la parte exterior de un local público con unas luces de neón que dicen *Luna Lounge* mientras escuchamos un estridente y acelerado tema de jazz. Esa toma precede a la escena en que vemos a Fred Madison interpretando el mismo tema de jazz en mención.

#### **A4) Desembrague a Reneé**

Notamos que Reneé sale de la residencia de Fred Madison y recoge un periódico y un sobre manila. Ella ingresa a la casa y extrae del sobre una videocasete. Este desembrague a /ella/ finaliza con la aparición de Fred Madison por las escaleras.

#### **A5) Desembrague a Reneé**

En esta secuencia vemos a Reneé bajando de las escaleras del segundo piso de la residencia de Fred Madison y a continuación sale de ésta. Nos percatamos que recoge un periódico y un sobre manila. Reingresa a la residencia.

#### **A6) Desembrague a Reneé**

En la escena de la fiesta, notamos que Fred Madison, después de haber hablado con el Hombre de Negro (Robert Blake), llama a Andy para conversar sobre dicho ser misterioso. En medio de la extraña charla, Reneé mira a ambos conversando entre intrigada y atemorizada. Sobre este desembrague, no se puede dudar que vemos la secuencia, en ese momento, desde el punto de vista de Reneé, ya que los gestos de Fred Madison reflejan que no tiene la más mínima impresión o inferencia de que su esposa lo mira en tal posición y de tal manera. En esta pequeño fragmento, por lo tanto, encontramos un desembrague a /Ella/ (Reneé) y no a /Ellos/ (Fred y Reneé juntos).

#### **A7) Desembrague a dos guardias**

En la secuencia en que observamos a los guardias encerrando a Fred Madison en una celda, hay varios tomas que están sólo focalizadas en ambos policías.

### **A8) Desembrague a los mismos guardias antes mencionados**

Después de que vemos a Fred pidiendo, desde su celda, una aspirina a un guardia, éste le dice que llamará al doctor. Así, notamos que dicho guardia se encuentra en una oficina de la prisión con otro y le dice “mierda, el asesino de la esposa se ve un poco jodido” (*shit, that wife killer’s lookin’ pretty fucked up*). El otro guardia responde con una pregunta: “¿cuál de ellos?” (*which one?*), empezando ambos, en seguida, a reírse.

### **A9) Desembrague a otro guardia**

Observamos a un guardia vigilando las celdas de una prisión, y al ver al interior de una de ellas, aterrorizado, dice “¡jódeme!” (*fuck me!*).

### **A10) Desembrague al guardia y al capitán Luneau**

Notamos que el mismo guardia antes mencionado se acerca a un oficial (capitán Luneau) que acaba de llegar, diciéndole que compruebe por sí mismo lo que hay tras una de las celdas. El oficial, al ver, se sorprende y afirma que en vez de Fred Madison hay otro sujeto, preguntándole al guardia quién es él. El guardia le dice que no podría decírselo, que no lo sabe. Finalmente, dicho personaje asevera: “Capitán, lo que tenemos aquí es algo jodidamente sobrenatural” (*Captain... this is some spooky shit we got here*).

### **A11) Desembrague a tres oficiales de policía**

Vemos que un oficial de policía le ofrece al capitán Luneau y a otro oficial la información correspondiente a la identidad del sujeto aparecido en la celda de Fred Madison, leyéndola en una computadora donde se ven los datos personales, la foto y el historial policial del joven de la celda: “su nombre es Pete Raymond Dayton, tiene 24 años, su cumpleaños es el 21 de abril, vive con sus padres William y Candace Dayton en la Avenida Garland 814, fue arrestado hace 5 años por el robo de un auto, por lo que estuvo

en prisión por un año” afirma dicho oficial. Dicho personaje enfatiza que ese fue el primer y único acto delictivo de Pete Dayton.

### **A12) Desembrague a varios policías y a una pareja**

Después del desembrague anteriormente mencionado, aparecen en esta secuencia los tres oficiales de policía referidos en el párrafo anterior, otros policías, y una pareja de esposos que son reconocidos posteriormente como los de Pete Dayton. Notamos que todos se miran con extrañeza e incertidumbre.

### **A13) Desembrague a dos policías (Lou y Hank)**

Vemos que dos policías, llamados Lou y Hank, están al interior de un auto marca Ford cerca de la casa de Pete Dayton, justo después de que lo viéramos ingresando a ella con sus padres. Mientras observamos una foto de Pete Dayton con traje de presidiario dentro de su vehículo, Lou le dice a Hank “Ahora podremos saber qué es lo que este hijo de puta irá a hacer”.

### **A14) Desembrague a los padres de Pete**

Mientras observamos a Pete al interior de su habitación con sus amigos, vemos a sus padres en una sala viendo televisión, específicamente un programa que al parecer tiene que ver con la floricultura.

### **A15) Embrague al /Yo/ o Instancia de la enunciación**

Notamos una mecánica con una letras rojas que dicen “Arnie” antes de que aparezca en dicho lugar un auto del que posteriormente bajará Pete.

**A16) Desembrague a Lou y Hank**

Observamos que Lou y Hank se estacionan cerca de la mecánica “ARNIE”.

**A17) Desembrague a Dick Laurent y Arnie**

Vemos llegar a un hombre con limousines llamado Dick Laurent, que pregunta a Arnie, el moreno que recibiera a Pete en la mecánica, dónde está dicho personaje.

**A18) Desembrague a Lou y Hank**

Notamos que los dos policías, desde su auto, observan las limousines que han llegado.

**A19) Embrague al /Yo/ o Instancia de la enunciación**

Desde 2 ángulos picados intercalados, vemos que un carro va detrás de aquel que es conducido por Dick y que lleva a Pete en su interior.

**A20) Desembrague a un /Él/**

Observamos al mismo auto mencionado líneas atrás persiguiendo al de Dick Laurent.

**A21) Desembrague a Lou y Hank**

Notamos que ellos ven llegar en limousines a Pete y Dick. Hank le dice a Lou “¿Reconoces a este sujeto?”, y Lou le responde “Sí... Laurent”.

**A22) Embrague al /Yo/ o Instancia de la enunciación**

Vemos una toma exterior, en medio de la noche, de la casa de Pete Dayton.

**A23) Desembrague a Lou y Hank**

Desde su auto Ford notamos que ellos observan el auto de Pete. Hay tomas que muestran a Pete al interior de su carro teniendo relaciones sexuales con Sheila (Natasha Greggson Wagner).

**A24) Embrague al /Yo/ o Instancia de la enunciación**

Observamos el atardecer en medio de una playa.

**A25) Desembrague a Lou y Hank**

Notamos que esos mismos policías observan el cuarto de un motel donde han ingresado Pete y Alice (Patricia Arquette). En esta secuencia, Hank le dice a Lou “Este cabrón ve más coños que una taza de váter”.

**A26) Embrague al /Yo/ o Instancia de la enunciación**

Vemos nuevamente un atardecer en medio de la playa.

**A27) Desembrague a Lou y Hank**

Observamos a través de cámaras subjetivas a Alice y Pete entrando al cuarto de un motel.



### **A28) Embrague al /Yo/ o Instancia de la enunciación**

Notamos exteriores de la casa de Pete en medio de la noche.

### **A29) Desembrague a Alice**

Este desembrague se da intercaladamente con un desembrague a Pete en la primera secuencia en que ella lo llama por teléfono. El desembrague sólo focalizado en /Ella/ se constata por las tomas que muestran a Alice cuando informa de ciertas cosas a Pete por teléfono. Lo que le dice es que no podrá verlo esa noche porque tiene que ir a un lugar determinado con Dick Laurent; y además, le dice que Dick sospecha que ella y él son amantes, y que deben tener cuidado. El último desembrague a /Ella/ en esta secuencia finaliza cuando vemos una toma de Alice colgando el teléfono.

### **A30) Desembrague a Lou y Hank**

Vemos que ambos observan desde su auto el cuarto de un motel. Aparecen tomas intercaladas en las que se ve a Pete teniendo relaciones sexuales con Sheila. Lou le dice a Hank “¡Qué trabajo tan jodido!”, Hank le contesta “El suyo o el nuestro”, y Lou finalmente le dice “El nuestro Hank”.

### **A31) Desembrague a Lou y Hank**

Notamos que ambos observan desde su auto a Alice recibiendo a Pete en la puerta del cuarto de un motel.

### **A32) Desembrague a Alice**

Vemos una secuencia de Pete y Alice conversando telefónicamente. En ésta, observamos un plano detalle de los ojos de ella mientras le dice al protagonista “Encuéntrame en el hotel Starlight en Sycamore en 20 minutos”.

### A33) Desembrague a Dick Laurent y el Hombre de Negro

Mientras observamos que Pete comienza a conversar por teléfono con Dick Laurent, este último le pasa el auricular a el Hombre de Negro para que hable con el protagonista. Este desembrague hacia /Ellos/ (Dick y el Hombre de Negro), se constata por las tomas que se hacen en medio de la conversación telefónica a Dick Laurent y al Hombre de Negro; las cuales, por lo tanto, no representan una focalización que abarque el punto de vista de Pete Dayton. Además, hay que tomar en cuenta que sus gestos no denotan que reconoce la voz del Hombre de Negro, expresan que no sabe con precisión quién le está hablando, lo que indica que la aparición del Hombre de Negro en las tomas no pueden ser parte de una alucinación de Pete. La conversación entre Pete y el Hombre de Negro dice lo siguiente:

HOMBRE DE NEGRO

¿Nos conocemos verdad?

PETE

No lo creo ¿dónde cree que nos vimos?

HOMBRE DE NEGRO

En tu casa. ¿No lo recuerdas?

PETE

No, claro que no.

HOMBRE DE NEGRO

Nosotros matamos a un par de personas...

PETE

¿Qué?

HOMBRE DE NEGRO

Usted ya me oyó... Pensamos que vendríamos  
y le quise decir eso.

PETE

¿Qué es lo que está pasando?

HOMBRE DE NEGRO

¡Gran pregunta! En el este... el lejano  
este... cuando una persona es sentenciada a  
muerte... le envían a un lugar donde  
nadie puede escapar... sin saber cuándo  
un ejecutor de la justicia caminará detrás de ellos  
y disparará una bala en su cabeza  
... podrían ser días... semanas... o  
incluso años sin que la pena de muerte sea  
ejecutada... Esta incertidumbre agrega  
un elemento exquisito de sadismo a la

situación, ¿no lo cree así? Ha sido un placer hablar con usted.

#### **A34) Embrague al /Yo/ o Instancia de la enunciación**

Después de ver que Pete y Alice se encuentran en un auto, a punto de llegar a la misma cabaña que apareciera en la visión de Fred Madison, una toma nos muestra que ésta se está incendiando, pero que implosiona (del incendio vuelve lentamente a su estado original) tal como sucediera en la visión de Fred muchas escenas atrás.

#### **A35) Embrague al Hombre de Negro**

Cuando vemos que Pete y Alice salen del automóvil, la cámara se mueve hacia el interior de éste, como si alguien observara la pistola que se encuentra en el asiento. Este embrague, por lo tanto, puede ser interpretado como un desembrague al Hombre de Negro, ya que momentos después que Alice desaparece al interior de la cabaña, el Hombre de Negro aparece en el mismo lugar donde estaba la pistola: el vehículo.

#### **A36) Desembrague al Hombre de Negro**

En la secuencia a través de la cual notamos que Fred Madison escapa del Hombre de Negro en medio del desierto, quien además lo persigue con una videocámara, hay tomas subjetivas del ominoso personaje, lo que se demuestra por sus imágenes de textura videográfica. Por otro lado, cuando vemos que el auto manejado por Fred Madison va desapareciendo de cuadro, hay primeros planos del Hombre de Negro grabando la fuga apresurada del protagonista.

#### **A37) Embrague al /Yo/ o Instancia de la enunciación**

Observamos una toma de un hotel que lleva el nombre de “Lost Highway”.

**A38) Desembrague a Dick Laurent y René**

Vemos al interior de un cuarto del hotel “Lost Highway” que Dick y René tienen relaciones sexuales.

**A39) Embrague al /Yo/ o Instancia de la enunciación**

Observamos nuevamente la toma exterior del hotel “Lost Highway”.

**A40) Desembrague a Dick Laurent y René**

Notamos que René besa en la frente a Dick y se despide de él, retirándose de la habitación.

**A41) Desembrague a Dick Laurent**

Vemos que él empieza a abrocharse la camisa y de pronto se escucha que tocan la puerta de su habitación. Ante eso, con gesto de incertidumbre, dice “¿René?”.

**A42) Desembrague al Hombre de Negro**

Notamos que él observa, escondido en una habitación, cómo Fred Madison golpea y esconde en la maleta de su auto a Dick.

**A43) Embrague al /Yo/ o Instancia de la enunciación**

Mientras vemos que Dick Laurent mira a través del *watchman* entregado por el Hombre de Negro una película pornográfica en blanco y negro donde actúa René, inmediatamente hay un desembrague a una escena en que Dick y René, en una residencia junto con otras personas, entre las que se encuentra Andy, tienen relaciones sexuales mientras miran la misma película que se vio en el *watchman*. Al no haber un indicio de que

dicha escena es una analepsis subjetiva de alguno de los personajes presentes en la secuencia (Fred Madison, el Hombre de Negro, o Dick Laurent), entendemos metonímicamente que es una visión del pasado plasmada por la instancia relatora.

#### **A44) Desembrague a Hank, Lou, Al y Ed**

Observamos en la casa de Andy una gran cantidad de policías que encuentran el cadáver de Andy (con la frente incrustada en una mesa de vidrio). De pronto, aparecen ante la misma foto en que Pete viera a Reneé, Alice, Andy y Dick juntos, los dos policías que vimos investigar el caso de los vídeos que llegaban a la casa de Fred Madison (Al y Ed), así como los otros dos oficiales que indagaban en la vida de Pete Dayton (Hank y Lou). En la foto vemos sólo a Andy, Dick y Reneé, y no a Alice como lo notáramos escenas atrás a través de cámaras subjetivas que representaban el punto de vista de Pete Dayton. Observamos que Al llama a Ed pidiéndole que mire la foto. Ed le dice que en la foto aparece Reneé, la esposa de Fred Madison, al lado de Dick Laurent. Hank dice que también está en la foto el hombre con la cabeza partida (Andy). Mientras todos ellos observan la foto, Lou dice que hay huellas dactilares de Pete Dayton en todo el lugar. Ed le pregunta a Al qué es lo que piensa al respecto, y éste le responde que eso no debe ser más que una mala coincidencia.

#### **A45) Embrague al /Yo/ o Instancia de la enunciación**

Escenas después de que viéramos a Fred asesinando a Dick Laurent, observamos una toma, en medio de un amanecer, en la que notamos el cadáver ensangrentado de Dick Laurent cerca a la carretera.

### **Sección “B”: Desembragues singulares focalizados en Fred Madison y Pete Dayton**

**B1)** Vemos que Fred Madison se encuentra en su habitación y escucha por su intercomunicador una voz tenue y masculina que le dice “Dick Laurent está muerto”. Al acercarse a la ventana para ver quién ha tocado el intercomunicador, no encuentra a nadie. En esta secuencia ya se plantea el primer misterio del filme: ¿quién ha sido el sujeto o la fuente de aquella voz? Pero, hay que recalcar que además se escucha en la secuencia, a volumen bajo, la llegada de un patrullero que arranca para su ida casi instantáneamente, sonido idéntico al de la secuencia final en que Fred Madison llega a su residencia y dice la frase “Dick Laurent está muerto” mientras llegan Al y Ed en su patrullero para perseguirlo.

**B2)** En la secuencia en que Fred Madison llama tres veces desde el local *Luna Lounge* a su casa, se desarrollan intercaladamente tres tomas del teléfono receptor de la llamada, aparato que vemos al interior de la residencia, en una habitación. Se desarrollan dichas tomas con una cámara que se mueve como mimetizando la mirada de una persona. La primera toma muestra un teléfono negro sonando encima de un banco negro. La segunda muestra al mismo teléfono sobre un piano. La tercera muestra dicho teléfono sobre el piso. Así, esta secuencia da cabida a que se interprete lo expuesto por dichas tomas como un conjunto de hechos imaginados por Fred Madison, quien podría estar alucinando diferentes posiciones del teléfono al interior de su habitación.

**B3)** Notamos que Fred recibe de la mano de Reneé un vídeo. En éste vemos el registro visual de los exteriores de su casa, planteándose ante él la duda de quién puede haber grabado y enviado dicho vídeo.

**B4)** Observamos que Fred se encuentra acostado en su cama y, en seguida, vemos una analepsis subjetiva del personaje. En ésta lo vemos, colérico, en la noche de su interpretación de jazz en el *Luna Lounge*, viendo a Reneé junto a un hombre (que posteriormente descubriremos que es Andy), como si ambos se encontraran observándolo mientras salen por la puerta de salida del local. En la misma secuencia, inmediatamente después, Reneé se acuesta a su lado y tienen a continuación relaciones sexuales, que

finalmente muestran a Fred como impotente. Después del fallido encuentro amoroso, escuchamos que Fred le dice a Reneé que le contará una pesadilla. En la audiovisualización del relato onírico, oímos a Reneé en la residencia, llamándolo (*¿Fred?, ¿Fred?, ¿Fred?... ¿dónde estás?*). Notamos así que él no la puede encontrar. Vemos un humo saliendo de su habitación y que Fred se acerca a ésta, mientras la ve durmiendo en la cama a una distancia relativamente cercana. Durante dicho relato él le dice “entonces tú estabas ahí... durmiendo en la cama... pero no eras tú... se veía como tú... pero no eras tú”. Así, al final de la misma representación visual del sueño, observamos que la cámara se acerca violentamente hacia Reneé, quien despierta aterrorizada al interior de la pesadilla de Fred. De pronto lo notamos sobresaltado, como si no hubiera estado despierto. Reneé le pregunta asombrada qué le sucede, y él ve de pronto la faz arrugada, pálida y seria de un hombre (rostro del personaje masculino que en escenas posteriores reconoceremos como el Hombre de Negro) reflejada en la cara de ella.

**B5)** Vemos que Fred y Reneé miran el segundo vídeo que han recibido en la puerta de su casa. En éste, se ha registrado no sólo el exterior de la residencia, sino los interiores de ésta y a ellos mismos durmiendo en la recámara.

**B6)** Observamos que Fred se encuentra en la fiesta de Andy junto a el Hombre de Negro, momento en el que el sonido ambiental es suspendido y el Hombre de Negro invita a Fred a que través de su celular llame a su propia casa, con el objeto de demostrarle que “él está ahí en ese mismo momento”:

HOMBRE DE NEGRO

Nos hemos encontrado antes, ¿verdad?

FRED

No lo creo. ¿Cuál es el lugar en el que piensas que nos hemos encontrado?

HOMBRE DE NEGRO

En tu casa. ¿No lo recuerdas?



FRED

(sorprendido)

No, claro que no. ¿Estás seguro?

HOMBRE DE NEGRO

Por supuesto. En efecto, yo estoy ahí en este momento.

FRED

(incrédulo)

¿Qué es lo que dices? ¿Que tú estás ahí en este momento?

HOMBRE DE NEGRO

En tu casa

FRED

Esto es absurdo.

HOMBRE DE NEGRO

(sacando un celular de su bolsillo y entregándolo a Fred)

Llámame.

HOMBRE DE NEGRO

Marca tu número.

HOMBRE DE NEGRO

Vamos, hazlo.

(Fred marca el número y coloca el celular en su oído)

VOZ POR TELÉFONO DEL HOMBRE DE NEGRO

Te dije que estaba aquí.

FRED

¿Cómo has hecho esto?

HOMBRE DE NEGRO

Respóndeme.

FRED

(molesto, hablando por el celular)

¿Cómo has entrado en mi casa?

VOZ POR TELÉFONO DEL HOMBRE DE NEGRO

Me invitaste. No tengo el hábito de ir donde no me requieren.

FRED

¿Quién eres tú?

(El Hombre de Negro ríe maliciosamente tanto en persona como por medio del celular)

VOZ POR TELÉFONO DEL HOMBRE DE NEGRO

Dame mi celular.

(El Hombre de Negro guarda su celular)

HOMBRE DE NEGRO

Ha sido un placer hablar contigo.

Vemos que el Hombre de Negro se retira y Fred, alarmado, le pregunta a Andy

sobre la identidad del sombrío personaje. Andy le contesta que no sabe su nombre pero le dice que es amigo de Dick Laurent. Fred, extrañado, le dice “¿pero acaso Dick Laurent no está muerto?”. Andy le dice que no sabía que él conociera a Dick y le pregunta cómo sabe que Dick está muerto. Fred le contesta que no lo conoce. Andy, alterado, le dice que Dick no puede estar muerto, y le pide que le diga quién ha dicho que Dick había dejado de vivir. Reneé interrumpe la conversación y finalmente ambos se retiran.

**B7)** Observamos que Fred, al llegar con Reneé a su residencia, ve una sombra pasar en el interior de su casa. Vemos que ingresa a su casa y que escucha sonar su teléfono. Lo notamos inquieto, reflejándose en sus gestos el temor a que posiblemente alguien está adentro.

**B8)** Vemos que Fred coge un vídeo y lo activa en un equipo VHS. En dicho vídeo, con una textura en blanco y negro, aparece una imagen de él mismo acabando de descuartizar a Reneé; la que se intercala con tomas a color que tienen el mismo contenido visual pero que no forman parte de las imágenes videográficas que mira el protagonista. Notamos que Fred se alarma y grita “Reneé”, como si la estuviera llamando.

**B9)** Vemos que Fred está siendo golpeado en un interrogatorio por los mismos policías que investigaron los vídeos que llegaban a su residencia, quienes lo acusan de asesino. Apreciamos que Fred, ante ello, niega el cargo.

**B10)** Observamos que Fred es llevado a una celda y, simultáneamente, se escuchan voces que declaran a Fred como culpable de asesinato en primer grado y que lo condenan a morir en la silla eléctrica.

**B11)** Vemos dos flashbacks subjetivos de Fred al interior de la celda: en el primero, notamos la misma sangre vista en el vídeo que él observó antes de ser llevado a la cárcel; en el segundo, una imagen que también parece extraída de dicho vídeo, en la que observamos el rostro de Reneé después de haber sido, al parecer, descuartizada.

**B12)** Se ve que Fred sufre de dolores de cabeza y es llevado a un doctor. Al volver a la celda, nuevamente lo vemos sufriendo esa misma clase de molestias, pidiendo aspirinas a un guardia, quien no le hace mayor caso. Así, notamos que Fred sufre una visión en la celda a través de la cual se observa una cabaña incendiándose que implosiona, de cuya puerta aparece el Hombre de Negro. De pronto, se sugiere la presencia de un auto en una carretera en medio de una oscuridad sólo iluminada por los faros del referido vehículo (imagen idéntica a la del comienzo del filme). Vemos que el carro se estaciona en frente de un joven en el lado izquierdo adyacente a la autopista, quien mira de frente, mientras atrás de él observamos a una joven y una pareja de adultos en la fachada de una casa, desde donde tratan de acercarse a él mientras la chica lo llama por el nombre de Pete, gritándole constantemente “¡No vayas!”. A partir de ese momento, vemos que Fred empieza a metamorfosearse, y su rostro, mientras grita, empieza a moverse de un lado a otro velozmente, viéndose humo al interior de la celda. En el fragmento final de la visión, notamos que la cámara se acerca violentamente hacia una imagen borrosa de tonos amarillentos donde se vislumbra la silueta de una persona.

**B13)** Después de la secuencia anterior, vemos sugerentemente y de manera desenfocada a Fred al interior de la celda. Si miramos la imagen con detalle, notaremos la presencia de bultos en su rostro que empiezan a decrecer.

**B14)** Observamos que Pete se encuentra en la celda de Fred Madison con heridas de quemadura en el rostro.

**B15)** En un lugar en que se juega bowling vemos que Sheila (la misma joven de la visión de Fred en la celda) le pregunta a Pete qué es lo que ha sucedido en su rostro (refiriéndose a sus marcadas heridas). Él le contesta que no sabe. Ella le dice que últimamente se está comportando de manera extraña, como “en la otra noche”. Pete le pregunta extrañado “¿cuál noche?”, y ella le responde “la última vez que te vi”. Pete le dice que no recuerda ese momento y le pregunta que pasó esa noche, y ella le contesta “te das cuenta que no actúas como el Pete Dayton que siempre he conocido”. Él le pregunta qué significa lo que le está diciendo, y ella le responde que él está actuando “como una persona

diferente”. Pete, riéndose, le dice “quién podría ser yo”, y ella le responde “no lo sé”. Posteriormente, él le pregunta nuevamente qué es lo que específicamente pasó esa noche, y Sheila le contesta “¿realmente no lo recuerdas?”. Le dice que fue “algo extraño”. Pete insiste en que le describa lo que pasó esa noche, y ella le dice que no quiere hablar sobre eso.

**B16)** Notamos que Pete se encuentra trabajando en una mecánica y al lado de un sujeto al que llama Mr. Eddy y que es reconocido por Hank y Lou como Dick Laurent, personaje al que aludía la misteriosa voz del intercomunicador de la primera secuencia del relato.

**B17)** Mientras vemos que Pete arregla un auto en la mecánica, escucha en la radio el mismo tema de jazz que interpretara Fred Madison en la secuencia del *Luna Lounge*, lo que le genera un dolor de cabeza. De esta manera, Pete manifiesta a un compañero de trabajo que ese tema lo induce a cambiar de emisora porque “no le gusta”.

**B18)** En una secuencia notamos que Pete ve llegar a Dick con una mujer rubia pero que físicamente es idéntica a Reneé (interpretada por la misma Patricia Arquette). Después se sabrá que la fémina se llama Alice Wakefield.

**B19)** Vemos que Pete, después de tener su primer encuentro sexual con Alice, se encuentra en su casa y, mediante *travellings* circulares, se plantea una *ocularización interna* de Pete en la cual notamos el rostro serio de Alice. Seguidamente, a través de cámaras subjetivas, observamos un animal arácnido (una “viuda negra”) caminando por la pared y, borrosamente, a unos insectos voladores atrapados en la lámpara que ilumina la habitación.

**B20)** En la secuencia vemos que Pete llega a su casa y sus padres lo llaman para hablar de algo importante. Su padre, Bill, le dice que no se le ve muy bien, y Pete le contesta que tiene un dolor de cabeza. Bill le cuenta, en tono serio, que la policía los ha llamado porque quieren saber si tuvieron la oportunidad de saber qué fue lo que le sucedió en la “otra noche”, y además si él recuerda algo de dicha noche. Pete le contesta que no

recuerda nada al respecto y le pregunta a Bill qué es lo que le dijeron a la policía. Su madre, Candace, le dice casi llorando “te vimos esa noche Pete”. Bill le dice a Pete a propósito de “aquella noche” que él llegó a casa y que Sheila se encontraba ahí. Bill le dice “había un hombre contigo... ella (Sheila) te llevó hasta aquí...ella no sabía qué hacer”. Pete reitera que no recuerda nada e insiste en que le digan qué fue lo que pasó. Candace le dice “lo sabemos” y Pete le pregunta “¿quién era el hombre?”. Bill le dice “jamás vi algo así en mi vida” y Pete le pregunta “¿qué dice la policía sobre esto?”. “Ellos no dicen nada con respecto a aquella noche. Nosotros dijimos que olvidamos todo lo que sucedió aquella noche”. Pete, alarmado pregunta “¿qué me sucedió?”; y de pronto, vemos imágenes mostradas como flashbacks subjetivos de Pete: observamos una imagen de Sheila y sus padres que le gritan a Pete que no se vaya (la misma de la visión de Fred Madison antes de su metamorfosis) y el rostro de Reneé tal como la recordaba Fred en la celda: descuartizada.

**B21)** En la secuencia en que vemos a Alice confesando a Pete que ha trabajado en películas porno producidas por Dick Laurent, le cuenta que conoció a dicho personaje en un local llamado “Moke’s”, el mismo lugar que nombrara Reneé a Fred en aquella secuencia en que le contara a dónde la llevó Andy para conseguir un trabajo (esa en que ambos conversan en un auto después de salir de la fiesta del susodicho).

**B22)** En la secuencia en que vemos que Sheila le encara a Pete que le es infiel y Bill trata de controlarla, ella le dice al padre de Pete “¡dígaselo!, ¡dígaselo!”. En ese momento, observamos planos subjetivos y borrosos de Pete, que muestran la discusión entre Bill y Sheila.

**B23)** Tomar en cuenta las características de la secuencia de la conversación telefónica entre Pete, el Hombre de Negro y Dick en el desembrague A32 del subtítulo anterior (página 145).

**B24)** En la secuencia en que notamos que Pete llega a la residencia en que fuera citado por Alice, vemos que ésta es idéntica a la de Andy (véase la secuencia de la fiesta).

**B25)** Vemos que Pete golpea con una botella a Andy, el mismo que fuera un conocido de Fred y Reneé. Después de que hemos visto que lo mató casualmente y en presencia de Alice, observamos un plano subjetivo y aberrado de Pete que muestra a Alice quitándole un anillo al cadáver de Andy. El protagonista empieza a mostrar gestos que reflejan un dolor de cabeza. Se acerca a una foto que muestra a Alice, Reneé, Dick y Andy juntos. Expresando sorpresa, se le ve llamando a Alice para que vea la foto, preguntándole cuál de ambas es ella. Seguidamente vemos que ella señala la foto sin que podamos ver a cuál de ambas supuestamente se refiere, y dice “esta soy yo”. Ante la respuesta, Pete muestra gestos que denotan un dolor de cabeza aún más acentuado, dirigiéndose así al baño indicado por Alice, que lo mira extrañada. Observamos que Pete sube al segundo piso y se escucha una fuerte tormenta que se trasluce por las ventanas, y al pasar por un pasadizo, abre la habitación número 26. Repentinamente notamos a través de una fuerte iluminación de tonos rojizos a una mujer teniendo relaciones sexuales que, gimiendo, le dice con énfasis “¿quisiste hablar conmigo?... ¿quisiste preguntarme? ¿por qué?”. Notamos que Pete se perturba y cierra la puerta.

**B26)** Escuchamos que Alice le dice a Pete que deben escapar en el auto de Andy, contándole que conoce a un comprador de cosas robadas que puede darles dinero y pasaportes a cambio de objetos de valor y del auto. Una vez que se les ve dentro del carro ella le dice que tienen que ir hacia el desierto, porque ahí se encuentra la cabaña habitada por dicho sujeto. Los vemos llegar al desierto y entrar a la cabaña, sin que veamos a nadie más en su interior, por lo que Alice le dice a Pete que tienen que esperar. Posteriormente, notamos que Pete tiene relaciones sexuales con Alice en medio del desierto, y cuando él le dice “te quiero... te quiero”, se ve que ella se le acerca a su oído y dice “tú nunca me tendrás”. Alice se levanta de la arena e ingresa a la cabaña. Súbitamente, en la arena, en vez del cuerpo desnudo de Pete, aparece el cuerpo sin ropa de Fred Madison. Él encuentra al Hombre de Negro en el auto de Andy; al voltear su cabeza hacia la cabaña, ve nuevamente al Hombre de Negro, ahora en la puerta de ésta. Vemos que Fred ingresa a la cabaña y encuentra en su interior, como era de esperarse, al sombrío personaje, desarrollándose la siguiente conversación:

FRED

¿Dónde está Alice?

HOMBRE DE NEGRO

¿Quién es Alice?

(Fred mira alrededor de la cabaña y constata que sólo se encuentra el Hombre de Negro)

HOMBRE DE NEGRO

Su nombre es Reneé. Si te dijo que su nombre es Alice, está mintiendo.

(con ira)

¿Y tu nombre?, ¡¿cuál es tu jodido nombre?!

**B27)** Se sugiere la presencia de un auto avanzando en una oscura carretera (tal como en las visiones de Fred y Pete) que finalmente aparece en un hotel llamado “Lost Highway”. En medio de una fuerte tormenta observamos a Fred entrando a un pasadizo idéntico al del segundo piso de la residencia de Andy y escucha lo que sucede al interior de la puerta 26 (el mismo número de la habitación del pasadizo de la mansión de Andy en que se viera a Pete observando a una mujer en medio de una encendida iluminación de tonalidades rojas). Se le ve entrar a una habitación y, por medio de una cámara subjetiva correspondiente a él, notamos que Reneé sale de hotel. Él ingresa al cuarto 26 y saca a Dick a punta de golpes, procediendo a esconderlo en la capota de su auto. Al vérselo llegar a un desierto de la carretera, observamos que es ayudado por el Hombre de Negro para asesinar a Laurent. Una vez que vemos que Dick es liquidado, notamos que el Hombre de Negro se acerca a Fred a decirle algo al oído (lo que no puede ser escuchado por el espectador). Después, desaparece súbitamente.

**B28)** Observamos a Fred acercándose a su residencia y a continuación toca el intercomunicador. Después de decir a través de dicho aparato “Dick Laurent está muerto”, es interceptado por los mismos policías que investigaron los vídeos que llegaban a su casa.



Vemos a Fred escapando de ellos en su auto a través de una carretera, yendo tras de él varios patrulleros. De pronto, notamos la carretera en medio de la noche. Así, en ese contexto, el auto de Fred corre más aceleradamente y vemos que él empieza a metamorfosearse nuevamente.

## Bibliografía

- BARTHES, Roland  
1972 *Semiología*. Buenos Aires, Ediciones Tiempo Contemporáneo, 199 p.
- BETTETINI, Gianfranco  
1986 *La conversación audiovisual. Problemas de enunciación fílmica y televisiva*. Madrid, Cátedra, 213 p.
- BLANCO, Desiderio  
1989 *Claves semióticas*. Universidad de Lima, 404 p.
- BLANCO, Desiderio.  
1988 *“Lectura semiótica de ‘El Ciudadano Kane’ de Orson Welles”* en: Lienzo No. 8. Revista de la Universidad de Lima, Abril.
- BLANCO, Desiderio y BUENO, R.  
1989 *Metodología del análisis semiótico*. Universidad de Lima, 305 p.
- BLANCO, Desiderio  
1994 *“Christian Metz y la semiología del cine”* en: La gran ilusión No. 2. Revista de la Universidad de Lima. Primer semestre del año en mención.
- BLANCO, Desiderio  
2003 *Semiótica del texto fílmico*. Universidad de Lima, 332 p.
- BORDWELL, James  
1995 *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona, Ediciones Paidós, 347 p.
- BORDWELL, James  
1996 *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Ediciones Paidós, 364 p.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos  
1994 *Teoría de la alucinación. Una investigación de teoría psico(pato)lógica*. Madrid, Alianza Editorial, 205 p.
- CELESTE, Reni  
1997 *“Lost Highway: Unveiling Cinema’s Yellow Brick Road”* en: Cineaction No. 43. U.S.A. Summer.
- CERIANI, Guilia  
1999 *“Ver y crear: Desde la mutación de los materiales hasta el objeto en potencia”* en: Fronteras de la semiótica: Homenaje a Desiderio Blanco. Universidad de Lima.
- DELEUZE, Gilles, y PARNET, Claire  
1980 *Diálogos*. Valencia, Pre-Textos, 166 p.

DUCROT, Oswald

1986 *El decir y lo dicho; polifonía de la enunciación*. Barcelona, Paidós, 241 p.

ECO, Umberto

1977 *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 513 p.

ESPINAL, Luis

1972 *Géneros Cinematográficos*. La Paz, Editorial Don Bosco, 56 p.

FONT, Domenec

2002 *Paisajes de la modernidad: Cine europeo, 1960-1980*. Barcelona. Paidós. 410 p.

FONTANILLE, Jacques

1999 *“La caída de Lucifer: El fin de las evidencias y el advenimiento de la retórica”* en: Fronteras de la semiótica: Homenaje a Desiderio Blanco. Universidad de Lima.

FONTANILLE, Jacques

2001 *Semiótica del discurso*. Lima. Fondo de Cultura Económica/Universidad de Lima. 248 p.

FOSTER WALLACE, David

1996 *“David Lynch keeps his head”* en: Premier. U.S.A. September.

FREUD, Sigmund

1989 *La interpretación de los sueños*. Argentina, Orbis, 733 p.

GAUDREAU, A. y JOST, F.

1996 *El relato cinematográfico*. Barcelona, Editorial Paidós, 172 p.

GONZALEZ ALVAREZ, Angel

1964 *Historia de la filosofía*. Madrid, E.P.E.S.A.

GREIMAS, Jurgen, y COURTÉS, J.

1990 *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Editorial Gredos, 2 T.

1991

GRUPO  $\mu$

1994 *Tratado del signo visual*. Madrid, Cátedra, 439 p.

GUBERN, Román

1998 *Historia del cine*. Barcelona, Editorial Lumen, 567 p.

HERZOGENRATH, Bernd

1999 *“On the Lost Highway: Lynch and Lacan, Cinema and Cultural Pathology”* en: Other Voices. v.1. No 3. U.S.A. January.

HISPANO, Andrés

1998 *David Lynch Claroscuro Americano*. Barcelona, Ediciones Glénat, 340 p.

- JIMÉNEZ, Ana Lucía  
1997 *Mundo real y mundos posibles en Calvin y Hobbes*. Cali, Centro de Investigación C.U.A.O., 70 p.
- KRACAUER, P.  
1989 *Teoría del cine; la redención de la realidad física*. Barcelona, Ediciones Paidós, 406 p.
- LEÓN FRÍAS, Isaac  
1994 “*Los monstruos de David Lynch (extraído del especial 'Breve encuentro: nuestros monstruos')*” en: La gran ilusión No. 3. Revista de la Universidad de Lima. Segundo semestre del año en mención.
- LIPOVETSKY, Gilles  
1980 *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, Ediciones Anagrama, 220 p.
- LOTMAN, Jurij  
1979 *Estética y semiótica del cine*. Barcelona, G. Gili. 153 p.
- LYONS, Donald  
1994 “*La-La Limbo*” en: Film Comment Vol. 33 # 1. U.S.A
- METZ, Christian  
1972 *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 347 p.
- METZ, Christian  
1979 *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. Barcelona, Gustavo Gili, 265 p.
- PARRET, Herman  
1983 *Semiótica y Pragmática: una comparación evaluativa de marcos conceptuales*. Argentina, Edicial.
- PIZZELO, Stephen  
1997 “*Highway to hell*” en: American Cinematographer Vol. 78 # 3. U.S.A.
- QUEZADA, Oscar (Editor)  
1999 *Fronteras de la semiótica*. Universidad de Lima, 484 p.
- QUEZADA, Oscar  
1991 *Semiótica generativa*. Universidad de Lima, 340 p.
- RICAGNO, Alejandro  
1998 “*Los desvíos de Mr. Lynch*” en: El Amante Cine Año 7 # 79. Argentina.
- STAM, R., BURGOYNE, R. y FLITTERMAN-LEWIS, S.  
1999 *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona, Paidós, 271 p.

TORRES, Carlos

1997 *“Caminando con el fuego. Apuntes sobre David Lynch”* en: La gran ilusión No. 8. Revista de la Universidad de Lima. Segundo semestre del año en mención.

URCO, J.

1990 *“Oscar Quezada: La semiótica como pasión”* en: Lienzo No. 9. Revista de la Universidad de Lima.