

PSICOPATOLOGÍA Y CINE

UNA COMPRENSIÓN PSICOANALÍTICA EN LA FILMOGRAFÍA DE DAVID LYNCH

(Rev GPU 2011; 7; 3: 339-343)

Daniela Larrain¹, Alberto Larrain², Josefina Huneus³

David Lynch es un afamado guionista y director de películas estadounidense. Muchas de sus producciones inevitablemente instalan un espacio de discusión respecto al sentido de su obra y a lo que quiso decir el director, en parte porque genera dispares impresiones en los espectadores. Por momentos pareciera poder asociarse a un entendimiento específico, pero rápidamente se despojan de este significado, como si el director nos alertara una y otra vez de la imposibilidad de una comprensión unívoca. Esquivada (2007) sugiere que las películas de Lynch se basan en una "narrativa poco convencional que apela a la comprensión emocional; un nivel de abstracción que disloca y que no espera agrandar sino asociar y jugar con el enigma; un conjunto de obsesiones entre las que se destacan la violencia contra las mujeres, la degradación humana y la fragilidad del ser, la crueldad de la industria del cine de Hollywood". Esta dislocación pareciera producirse no sólo por lo siniestro de la imagen, sino también por la ausencia de sentido definido, ambos desarrollados posteriormente con mayor claridad. Esta dificultad y el intento de comprender su filmografía será el fundamento del siguiente estudio, el cual, más allá de exponer las películas de Lynch, se centrará en buscar los pilares subyacentes que sostienen su proceder. Para ello nos basaremos en las producciones *Carretera Perdida* (1996), *El Camino de los Sueños* (2002) e *Imperio* (2007).

LYNCH Y LO ACTUAL

“E l lenguaje se hace eco de la seducción. Desaparecidos los sordos, los ciegos, los lisiados, surge la edad de los que oyen mal, de los no-videntes, de los minusválidos; los viejos se han convertido en personas

de la tercera o cuarta edad, los proletarios en interlocutores sociales” (Lipovetsky, 1986, p. 22).

Lipovetsky en su texto *La era del vacío* (1986) evidencia el cambio sociológico que acontece en el individuo contemporáneo y en su forma de interactuar. Enfatiza la condición aséptica del vocabulario utilizado,

¹ Psicóloga Clínica, Pontificia Universidad Católica

² Médico Cirujano, Magíster © Bioética, Universidad de Chile

³ Alumna Medicina Universidad de Chile, Licenciada en Bioquímica Universidad de Chile.

el cual nos aparta de la sangre y la crueldad, de toda inferioridad, deformidad, pasividad o agresividad. Un lenguaje neutro y objetivo que da la sensación de que hasta las situaciones más desfavorables pueden ser controladas por el hombre. De este modo, surge la cultura de lo higiénico, donde el acercamiento a cualquier tema es con distancia, donde el horror ya no estremece y se ha perdido la capacidad de asombro. Una distancia que nos protege del impacto de lo obscuro y nos salva de la perplejidad.

Lynch, en su filmografía, desea transgredir y olvidar esta distancia que el hombre tiende a instalar, una distancia ortopédica que si bien pierde al ser humano en su propia subjetividad, es aquello que en parte lo constituye como tal. Él busca enfrentar al espectador con lo obscuro, lo siniestro de la humanidad, a fin de que éste sienta el horror activamente producto de la pérdida de control. Sin embargo, su proceder no se fundamenta en la exposición inmediata de la realidad, el aparataje filmográfico es aún más siniestro que lo que cabría pensar: nos enreda en un mundo de fantasías, ilusionándonos con su realidad, y cuando menos se espera nos devela la verdad.

Lipovetsky propone cómo lo real ha perdido su condición de alteridad y salvajismo. Si el registro de lo real desde la teoría lacaniana es incognoscible e inasimilable a la simbolización, el hombre contemporáneo tiene la ilusión de poder controlarlo, manejarlo, de quitarle su cualidad esencialmente traumática. Se propone traspasar las fronteras del tiempo y el espacio, creando realidades virtuales que no están sujetas a ninguna materialidad. Conquista el mundo sin preguntarse por su origen, por su causa, y en este sentido pone a prueba lo real, lo provoca y desafía.

Al respecto, Lacan, en 1954, ya señalaba la elevada valoración que el hombre moderno hacía de la facultad de la conciencia y el control:

“Implícitamente, el hombre moderno piensa que todo lo que ha sucedido en el universo desde el origen está destinado a converger hacia esa cosa que piensa, creación de la vida, ser precioso, único, cumbre de las criaturas, que es él mismo, y en el cual existe un punto privilegiado llamado conciencia. Este enfoque conduce a un antropomorfismo tan delirante que primero hay que escapar de su embeleso para reparar en la ilusión de que se está siendo víctima” (clase 4, sem. 2, 2008).

Lynch busca derrocar esta ilusión de autoconciencia y de control del devenir a través de la imposición de la violencia, de la humillación y el desconcierto de sus personajes, proceder que difumina la distancia y nos conecta con el lado de nuestra castración, para que

aceptemos nuestra subjetividad deseante y nuestro propio descontrol.

¿DÓNDE ESTÁ EL CAPITÓN?⁴

En psicoanálisis la función paterna es el eje estructurante del sujeto. Su consecuencia fundamental –la castración– no sólo instala en el niño la dimensión de la exclusión sino, también, lo mantiene a cierta distancia de aquella madre que lo puede devorar. La ley paterna, gracias a su imposición permitirá el establecimiento de un vínculo entre significante y significado⁵, el cual funcionará como un capitón original que ayude al sujeto a asimilar la estructura del lenguaje.

“Este primer momento ya liga la palabra al significado (siendo el significado la urdimbre de nuestra realidad socialmente/lingüísticamente constituida) [...] el significado se determina con posterioridad al acontecimiento, y la relación del niño con su madre es significada por la prohibición del padre; ese significado es, podríamos decir, el “primer significado”, y establece una sólida conexión entre una interdicción enunciada severamente y un indeterminado afán de cercanía (que se transforma en deseo de la madre como resultado de la prohibición)” (p. 124, fink)

El deseo, fundado por la prohibición advertirá al sujeto de su falta, siendo el eje patognomónico de su estructuración neurótica. La falla de esta metáfora esencial, la metáfora paterna, inscribirá al individuo en una dimensión psicótica que imposibilitará asimilar la estructura esencial del lenguaje dificultando su relación con el mundo.

En relación con lo anterior, la filmografía de Lynch nos hace dudar de la existencia de metáfora y de la organización psíquica, siendo la pregunta por el capitón y la dimensión estructural necesaria.

⁴ El punto de capitón, en el vocabulario de los tapiceros, es un tipo de punto que permite afirmar un botón a una tela y rellenar un sillón. Gracias a este punto, el botón y la tela quedan unidos no a partir de un marco de madera u otro material, sino solamente desde una relación mutua (fink).

⁵ Los términos están tomados de la lingüística. En Saussure, el signo lingüístico es una entidad psíquica doblemente compuesta: el significado o concepto, referido a la idea que se tiene de él, y el significante, imagen acústica del sonido del concepto. En Lacan, el significante es un elemento del discurso que representa al sujeto y lo determina. Para él sólo es posible establecer efectos de significación, no de significado, pues en tanto construcción del lenguaje jamás puede alcanzar a la cosa.

Desde la perspectiva de Metz (1979), para que a un sujeto le agrade una película, en primer lugar es preciso que ésta plazca sus fantasmas conscientes e inconscientes, a fin de que obtenga cierta satisfacción pulsional. Además, es preciso que este placer se mantenga contenido dentro de ciertos límites, impidiendo la movilización de angustias y rechazos en el espectador. La obtención de un sentido en torno a las narrativas desplegadas por la película es fundamental, pues posibilita la reafirmación yoica, que busca el control y la certidumbre en lo observado. A partir de Metz, cuando los fantasmas explicitados por la película no integran defensas con las cuales el espectador pueda identificarse, la película lo obligará a exteriorizar defensas personales que conllevarían a la antipatía de ésta. ¿Será esto lo que ocurre con Lynch? ¿Y ante qué querrá ubicarnos libre de defensas?

Las películas de Lynch muchas veces parecieran constituirse por escenas que no se relacionan entre sí de manera lógica. Si bien una escena toma siempre elementos de otra, en la nueva escena éstos se asocian de otra manera, como si fueran escogidos al azar. De esta forma, se podría pensar que el guión carecería de un punto de capitón que anude la significación de la película en su globalidad, desplegándose así una cadena de significantes donde el sentido transcurre infinitamente a través del desplazamiento de ellos. Frente a esto, como espectadores tenderíamos a aplacar el desconcierto impuesto por el sin sentido a través de explicaciones neuróticas que actuarían a modo de defensa. Esto se vislumbra en *Imperio*, en la escena en que aparece un grupo de conejos en un estudio televisivo, la que se intercala en numerosas ocasiones con escenas que cuentan la historia de la protagonista. La escena de los conejos deja una sensación de absurdo que para quienes han visto antes a Lynch podrían resolverla (neuróticamente) vinculándola a *Rabbits*, serial realizada el 2002 por el director; sin embargo, nada nos asegura cuál es el verdadero capitón, aunque tampoco importa, de cierto modo, pues sólo nos interesa calmar la necesidad de significado, y cualquier interpretación, correcta o no, ayudará.

El director menciona: "Hay gente a la que le gustan las películas que se entienden y hay gente a la que le gustan las películas que dejan espacio para que el espectador sueñe. A mí me gustan las que permiten soñar. La comprensión intelectual no tiene más importancia que la posibilidad de sumergirse en cada escena separadamente" (Lynch, en Esquivada, 2007). El sueño, como cumplimiento de deseo, enmarca el fundamento cinematográfico de Lynch, sin embargo algo impide su consecución: el aparente sin sentido de lo observable que más que satisfacer el deseo neurótico lo obliga a buscar coherencia en desmedro de él, como si Lynch nos ofre-

ciera un contenido latente sin su velo manifiesto, a fin de enfrentarnos con lo indeseable de lo que deseamos.

Al parecer, ése es el capitón. Lynch desea denunciar la posición de sujetos que permanentemente se intenta opacar dejando al espectador sumido en la incertidumbre de su falta sin posibilidad de explicación. El sueño que él pretende evocar pone de manifiesto que sólo es real en tanto pertenece a la irrealidad, y que el retorno a lo cotidiano nos relega a la incompletitud.

LA CASTRACIÓN LYNCHIANA

Zizek (2007) se refiere a Lynch como "el autor que representa la transgresión, iluminando el submundo obscuro del sexo pervertido y la violencia que florecen debajo de la respetable superficie de nuestras vidas" (p. 1). Al principio de *El Camino de los Sueños e Imperio* aparecen Betty y Nikki, dos mujeres de nivel socioeconómico alto dispuestas a desplegar sus carreras de actrices en Hollywood. Ambas parecen estar siguiendo el curso normal de sus vidas, sin estar deseando nada del orden de lo grosero. Se relacionan con los demás de un modo amable y correcto, a pesar de que se entrometan en sus casas de manera bastante disruptiva. En *El Camino de los Sueños*, Rita es una extraña que entra a escondidas en la casa de Betty buscando un lugar para dormir luego de un accidente que la deja con amnesia, sin saber quién es ni por qué tiene mucho dinero en su cartera. Betty, sin embargo, no se asusta por su presencia, sino que la deja permanecer ahí, sin dudar de sus intenciones y quedándose con la idea de que Rita debe ser una amiga de su tía. En *Imperio*, una anciana entra en la acomodada casa de Nikki presentándose como su nueva vecina. Ella la recibe nuevamente sin sospechas, ofreciéndole cordialmente una taza de café, a pesar de que luego la anciana comienza a actuar de un modo muy extraño frente a ella. Estas jóvenes protagonistas no parecen tener motivos para desconfiar. Tan apacibles al comienzo, luego se ven atrapadas en un sin fin de hechos dramáticos, dejan de sentirse dueñas de sí, volviéndose ajenas y desprovistas de control sobre su trágico devenir, presas de algo que ya está allí configurando sus vidas, al modo de un oráculo. Sea esto un guión maldito en *Imperio*, o la omnipresencia de un vaquero que anticipa el destino de los personajes en *El Camino de los Sueños*.

Es como si algo llegara para advertirles a estas mujeres que no se puede aspirar al éxito tan fácilmente. Pero esto es más que una advertencia, ya que Lynch no les deja salida. Ellas no se encuentran en posición de poder hacer algo con este conocimiento: la historia ya se configuró. También en *Carretera Perdida* un

saxofonista de clase media alta, casado con una hermosa mujer, ve alterada su vida con la irrupción de un extraño personaje que parece llevarlo a cometer el asesinato de su esposa y a ser encarcelado y condenado a muerte. En los videos que le llegan a este hombre por correspondencia y en la escena en que llama a su casa y le contesta el teléfono un hombre que tiene frente de sí, lo familiar de su hogar se vuelve extraño para este hombre, que comienza a perder el control de su antes conocida y rutinaria cotidianeidad. En *Imperio*, la mujer que al principio aparece aislada de todo contacto humano, llorando frente a una pantalla de televisión, luego se reúne con la familia de Nikki, pasando a tomar su lugar. En *El Camino de los Sueños* es Rita quien obtiene el papel principal en una película, papel que Betty tanto anhelaba. Podemos ver cómo en estas tres películas los protagonistas se ven desplazados de sus vidas, las que antes les eran tan familiares, entrando en un descontrol donde ya no se viven como sujetos centrados y conscientes. Es como si algo los castrara, pero de una manera tan cruda y terrorífica, que ya no hay vuelta atrás ni arrepentimiento posible. En Lynch, desde el inicio de sus películas podemos oler la fatalidad, la imposibilidad de los personajes de ejercer algún control sobre su desgracia. De este modo, lo familiar es desplazado por aquello que no se desea ver, y su sustitución es fatal.

En una escena inicial de *El Camino de los Sueños* un hombre quiere corroborar su sueño en la realidad: va a buscar la ominosa figura de su sueño al lugar donde éste se le aparece, y al toparse con ella muere de pánico. ¿Es éste el riesgo de desafiar el inevitable desconocimiento en que vivimos? En palabras de Kushner (2003), en esta última escena, “Lo real, lo atroz de la realidad, aquello sin sentido e innombrable, mata al personaje. Primera advertencia al espectador: detrás de los sueños puede esconderse la peor pesadilla” (p.3). Al devolver a lo real su carácter de impensable y traumático, Lynch nos instala en una dimensión donde la subjetividad que intenta evidenciar se pone en duda persistentemente. Este cuestionamiento, si bien nos genera aquella angustia propia de lo real, es lo único que nos rescata de ese mundo impensable. La paradoja, entonces, entre lo pensable y lo traumático, su existencia o fantasía constituye el proceder lyncheano, manteniéndonos a la espera de soluciones que todo el tiempo nos hacen dudar.

FANTASÍA Y REALIDAD

Un rasgo esencial en la filmografía de Lynch es la confusión permanente que se da entre fantasía y realidad. En *Carretera Perdida* y *El Camino de los Sueños* parecen

contraponerse dos historias, una donde los personajes son deseados, dirigen sus vidas y logran lo que quieren, y una historia donde son poco exitosos y conducidos por otros. En *Carretera Perdida* el hombre que asesina a su esposa no parece estar en un buen momento de su relación de pareja ni puede satisfacerla sexualmente, a lo que ella responde con unas palmadas en su espalda que parecen humillarlo. Esta situación decepcionante, sin embargo, da un giro sorpresivo:

“Luego de asesinar a su esposa, en un acceso de frustración, el héroe ingresa a su espacio fantasmático en donde se reinventa no sólo a sí mismo sino además a todo su entorno, y lo traslada al universo típico de un film noir. La esposa del héroe, morena, se vuelve rubia, Aquí, en el espacio fantasmático, ella alaba al héroe, su potencia sexual. De manera que parece que el sueño es la realización de lo que buscaba” (Zizek, 2006).

Al mundo silencioso y calmo del primer personaje se oponen la locura, la violencia, el sexo, el crimen y el desenfreno del segundo. Sin embargo, hacia el fin de este episodio fantaseado, la mujer le suspira al héroe “nunca me tendrás”; y en ese punto traumático es arrojado nuevamente a la realidad y el héroe se encuentra en el mismo callejón sin salida que antes.

Hay interpretaciones que proponen que en *El Camino de los Sueños* se cuentan dos historias, la primera como historia fachada, que se hace creer verdadera y cumple la función de velo para la segunda, la historia real (Kuschner, 2003). La autora propone que cada una de estas historias tiene su propia protagonista, y que en realidad ambas protagonistas pueden entenderse como antagonistas, según dos hipótesis. La primera es una hipótesis estética, según la cual una es el espejo invertido de la otra: Betty es rubia y lánguida, mientras que Rita es morena y fornida. La segunda hipótesis tiene que ver con cuál de las mujeres dirige la acción en cada caso. En la primera historia, es Betty quien conduce la acción, impulsando a Rita a dar el siguiente paso en el camino hacia conocer su identidad. En la segunda historia los roles se invierten: Rita es quien dirige la relación amorosa entre ambas.

Según Kushner (2003), la primera historia, donde Betty dirige la acción, no es más que un sueño a través del cual la protagonista intenta escapar de su insoponible realidad, la que corresponde a la segunda historia. Es en la escena de la cena en Muholland Dr. donde esta historia real sale a la luz, donde Diane (verdadero nombre de Betty) aparece como una pueblerina que llega a Hollywood con un inmenso y peligroso sueño bajo el brazo: el estrellato. En una audición conoce a Camilla (verdadero nombre de Rita), quien compite con ella y le gana, obteniendo el codiciado papel protagónico.

Sin embargo, Camilla ayuda a Diane a conseguir papeles secundarios en sus películas, convirtiéndose en su amante y Diane en su deudora, por el amor y el dinero recibidos. Pero pronto aparece el director de cine, quien inicia una relación con Camilla que se vuelve intolerable para Diane. Es por esto que ella decide poner fin a la traición, contratando a un asesino para matar a Camilla. Tras esta decisión, Diane duerme durante días. A partir de la escena de la cena, Lynch arma el sueño que Diane tiene durante esos días, de modo que todos los personajes que allí aparecen son restos diurnos con los que confecciona la historia onírica, mediante condensación y desplazamiento (Kuschner, 2003).

En las películas de Lynch, esta fantasía que se devela como defensa ante la castración manifiesta su irrealidad, señalándonos lo más reductible del ser humano: La falta. Pareciera que Lynch tratara de desarticular el mecanismo neurótico, evidenciando la fantasía que interponen sus personajes a fin de olvidar su subjetividad, sin embargo, cuando convence de la realidad de ella, la destruye para someter al espectador a una nueva castración. Si bien Zizek (2006) menciona cómo el arte del cine radica en provocar deseo, manteniéndolo a una distancia segura para el espectador, en Lynch, sin embargo, esta distancia se pierde, pues la fantasía tiene tal intensidad que nos atrapa inevitablemente convenciéndonos que es real, logrando que el retorno a la realidad sea más abrupto e imprevisible.

CONCLUSIONES

El fundamento del proceder Lynchiano se enmarca en la exposición de la subjetividad desarticulando el mecanismo neurótico. Si bien el director evidencia cómo las fantasías nunca son suficientes para tapar la falta inherente al sujeto humano, queremos proponer esta forma de adaptación como la única posibilidad de desenvolvemos en la vida.

El acceso a un mundo social y simbólico implica inevitablemente una renuncia, nos aleja de una parte de nosotros mismos que siempre nos será ajena y desconocida. Nuestra realidad de sujetos del inconsciente se nos hace evidente y palpable en la medida en que no tenemos el control ni la certeza de nuestra circunstancia. Sin embargo, la única forma de movernos en el mundo es posicionándonos en la realidad como seres centrados, con una estabilidad y un sentido para nuestra vida.

¿Qué sucede con Lynch? Si bien el director intenta descentrarnos, como espectadores de sus películas, una y otra vez, nosotros tendemos a significar su obra desde el afán de sentido neurótico. En este caso, el sentido develado por sus films se ciñe a cómo la ambición o la creencia en una posibilidad de saturar el deseo humano pueden llevarnos a un desenlace fatal.

Por otra parte, la posibilidad de una dimensión psicótica en la filmografía de Lynch no estaría exenta de razón, pues la presencia de personajes que se envuelven en una realidad metonímica, sin anudamiento central, nos permite pensar en un devenir errante. Los guiones de Lynch no se presentan como un significado estable, sino más bien como un significante. Significante al que hemos otorgado su sentido de la única manera posible, a partir de otros significantes que aparecen “en relación a un código preciso, a una búsqueda determinada, a un segmento y a uno sólo, en la indefinida cadena de la significación” (Metz 1979, p. 35). De este modo, y especialmente en la filmografía de Lynch, ninguna significación será total y plena. El cine se presenta como un arte que permite múltiples interpretaciones entre las cuales, la manera en que hemos visualizado, en Lynch, la neurosis y la psicosis, es sólo una opción.

Frente a la tentación por el sentido, entonces, se torna fundamental una tolerancia a la incertidumbre y al enigma que representa la subjetividad y su acontecer, ante lo cual pocas veces se encuentran respuestas inmediatas y certeras.

REFERENCIAS

1. Esquivada G. (2007). El Imperio Interior de David Lynch. Revisado en Diciembre 2008, en <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2007/09/08/u-00611.htm>
2. Kuschner L. (2003). Mulholland Drive, un Peligroso Despertar. Revisado en Diciembre 2008, en <http://www.elsigma.com/site/detalle.asp?IdContenido=3743>
3. Lacan J. (1954). Una definición materialista del fenómeno de conciencia. En Seminario II “El yo en la teoría de Freud”
4. Lynch D. (1996). Carretera Perdida
5. Lynch D. (2002). El Camino de los Sueños
6. Lynch D. (2007). Imperio
7. Lipovetsky G. (1986). La era del vacío. Barcelona: Anagrama
8. Metz C. (1979). El Significante Imaginario. Barcelona: Editorial Gustavo Gili
9. Zizek S. (2006). The Pervert's Guide to Cinema
10. Zizek S. (2007). Cuando lo Honesto es Siniestro y la Psicosis es Normal. Revisado en Diciembre 2008, en <http://www.elpsitio.com.ar/Noticias/NoticiaMuestra.asp?Id=1748>