

Las edades de la vida en *Carretera perdida* de David Lynch

Ages of Life on David Lynch's *Lost Highway*

Andrés Francisco GARCÍA GUTIÉRREZ
Investigador independiente
andresdelengua@gmail.com

Recibido: 8 de septiembre de 2013

Aceptado: 13 de marzo de 2014

Resumen

La crítica ha venido considerando el cine de David Lynch ejemplo de innovación. Este rasgo de su filmografía se concreta en una renovación formal de temas y géneros ya consagrados. *Carretera perdida* (Lynch, dir., 1997) no constituye una excepción a esta seña de identidad. No sólo se remoja en este filme el cine negro, sino que también se trata de manera peculiar y novedosa un tema clásico como es el de las edades de la vida. Mediante el análisis de la película y con el auxilio de fuentes de diversa índole, este trabajo persigue mostrar cómo se encarnan esas edades en varios de sus personajes y cómo esto determina en ellos una serie de características y funciones.

Palabras clave

Carretera perdida, edades de la vida, Lynch, juventud, vejez, edad madura.

Abstract

Critical studies have deemed David Lynch's films an example of innovation. This feature of his filmography materializes on a formal renovation of already established themes and genres. *Lost Highway* (Lynch, dir., 1997) is not an exception to this hallmark. Not only film *noir* is rejuvenated in this film, but also a classic topic such as the ages of life is treated in a peculiar and novel way. Through the analysis of the film and the assistance of different kinds of sources, this article seeks to analyze how those ages embody in several characters in the film and how this fact determines in them a number of features and functions.

Keywords

Lost Highway, ages of life, Lynch, youth, old age, mature age.



Innovador es uno de los adjetivos a que, con más frecuencia, recurren los críticos para caracterizar el cine de David Lynch. Michel Chion, al considerar al director norteamericano el cineasta romántico de nuestra época, concreta el sentido de la innovación lynchiana, aseverando que busca romper las barreras entre los géneros y los públicos y renovar el relato en sus formas (Chion, 2003: 225-227). Esto implica que, en el binomio tradición y renovación, los contenidos abordados por Lynch en sus películas beben de la primera, en tanto que los aspectos formales pertenecen al terreno de la segunda.

No es *Carretera Perdida* (Lynch, dir., 1997) una excepción a este principio general sobre Lynch enunciado por Chion. La película, que fue catalogada por el propio director como un film de cine negro y horror del siglo XXI, resulta, según Todd McGowan, única en el modo en el que se distinguen y quedan separados en ella el deseo y la fantasía (McGowan, 2000: 51). Y, añadamos ahora, puesto que sobre ello versa este trabajo, también es peculiar la manera en que se aborda en esta obra un tema tan antiguo como es el de las edades de la vida.

La representación de la vida del ser humano en varias etapas sucesivas, cada una con sus notas características, se remonta al menos a la Antigua Grecia y ha conocido diversas formulaciones que se pueden distinguir a la vez que agrupar atendiendo al número de edades bosquejadas en ellas (Le Goff y Schmitt, 2003: 243-249). Se ha hablado, así, de tres, cuatro, cinco, siete y doce edades de la vida del hombre. Para el análisis de la película interesa fijarse en el modelo de tres edades –juventud, madurez, vejez– que se encuentra presente en escritos de Aristóteles, Dante, Marciano Capella y San Agustín, entre otros, que suele ajustarse al esquema de crecimiento-estabilidad o madurez-declive y donde se privilegia la segunda edad.

El modelo tripartito de las edades de la vida es, pues, el que subyace en *Carretera perdida*. No obstante, teniendo en mente lo expuesto por Cirlot en su *Diccionario de símbolos*,¹ también parece evocarse una cuarta edad, la de la infancia, en una escena. Es aquella en que Pete Dayton, habiendo regresado de su misterioso encarcelamiento, descansa en el jardín de sus padres, echado sobre una tumbona. Se levanta y camina hasta el borde del

¹ Según Juan Eduardo Cirlot, «el “modelo” lunar de las cuatro fases: crecimiento, plenitud, decrecimiento, ocultación, ha experimentado a veces la contracción a dos o tres fases, o la ampliación a cinco. Las edades de la vida humana experimentan esas mismas modificaciones, pero en general se reducen a cuatro y entonces la muerte o no aparece o se refunde con la vejez» (Cirlot, 2003: 183, s. v. «edades»). En *Carretera perdida* lo que tenemos es la ausencia de la muerte al tiempo que la fusión de la infancia y la juventud en una sola edad.

césped, limitado por una valla blanca y un muro de bloques de hormigón que le llega a la altura de los hombros. Apoyado en él, observa con aire melancólico el jardín de los vecinos, en el que podemos ver un columpio colgado de un árbol, una pelota y un barco de juguete flotando en una pequeña piscina de plástico, una manguera tirada en el suelo y un perro husmeando junto a ella. Varios de estos elementos nos recuerdan a la apacible Lumberton de *Terciopelo azul* (Lynch, dir., 1986) y a estas declaraciones del director de Missoula: «en mi cabeza de niño, todo parecía serenamente hermoso. Los aviones pasaban lentamente por el cielo, los juguetes de goma flotaban en el agua, las comidas parecían durar cinco años y la siesta resultaba infinita»; «era un mundo de ensueño: el cielo azul, los aviones que pasaban rugiendo por encima, las vallas, la hierba verde, los cerezos...» (Chion, 2003: 20, 21). Es la imagen que adopta en Lynch el paraíso perdido de la infancia.² Pete lo contempla con nostalgia, se siente expulsado de él, aunque su personaje, representante de la primera edad en la película, mantenga algunos rasgos del carácter del niño, como veremos más adelante.

El hecho de que esta edad no esté representada en la película por ningún personaje en concreto no constituye la única peculiaridad en el tratamiento del tema en el filme. Escapa también a la norma común el modo en que se encarnan las distintas etapas de la vida humana en los sujetos de la obra. En las obras artísticas que abordan el asunto, las soluciones más habituales a la plasmación de las distintas edades de la vida son tres: que se hable del hombre como representante del género humano, sin estar encarnado en un personaje con características físicas y morales particulares. Así ocurre en el caso del enigma que plantea la Esfinge a Edipo, recordado, entre otros, por Apolodoro en su *Biblioteca mitológica* y Borges en su poema «Edipo y el enigma», o en una fábula de tradición esópica reelaborada por Mateo Alemán en su *Guzmán de Alfarache*.³ Que un mismo personaje represente

² Leamos lo que nos cuenta Cirlot sobre este particular: «el avance en la vida, en una existencia personal, es también una progresiva pérdida de los áureos valores de la infancia, un envejecimiento que sólo puede continuar hasta cierto límite, señalado por la muerte. Los mitos de la “edad de oro” derivan, según Jung, de la analogía con la infancia» (Cirlot, 2003: 183, s. v. «edades»).

³ La fábula la cuenta Guzmán en el capítulo tercero del libro primero de la segunda parte (Alemán, 1994: 77-81). En ella se sigue el modelo de cuatro edades de la vida, representada cada una por un animal distinto: el hombre, el asno, el perro y la mona. El personaje del hombre, que carece también de ciertos atributos que lo individualicen, como es el nombre, es el primero creado por Júpiter y trasunto de la especie humana completa. No obstante, no alcanza el grado de abstracción del hombre del enigma de la Esfinge en tanto en cuanto el de la fábula del *Guzmán de*

las diversas edades de la vida, centrándose el relato en la evolución de su carácter, de lo que es muestra *Ciudadano Kane* (Welles, dir., 1941) gracias a la trayectoria vital de su protagonista. Y por último, que cada edad quede simbolizada por un personaje diferente, solución esta que aparece en textos donde encontramos el esquema narrativo de ascendencia clásica y oriental *puer/senex* o del maestro y el discípulo, como el ejemplo XXI de *El conde Lucanor* o el Tratado I de *Lazarillo de Tormes*,⁴ y en varias obras pictóricas como *Las Edades y la Muerte*, de Hans Baldung Grien, o *Las tres edades del hombre*, de Giorgione.⁵

En el caso de *Carretera perdida* los elementos fantásticos, sobrenaturales, vienen a complicar significativamente el esquema de representación de las edades de la vida. Tenemos, en primer lugar, dos personajes, Fred y Pete, que, aunque son sujetos independientes en el nivel de diégesis del relato,⁶ constituyen avatares de una misma persona. Es posible rastrear a través de la película una serie de puntos de conexión que los vinculan de manera innegable: tanto Fred como Pete poseen un oído excelente –Fred es músico y Pete tiene, al decir de Mr. Eddy, las mejores

Alfarache si se comporta como un actor al rogar a Júpiter que le conceda los años de existencia repudiados por los otros tres animales (véase Bal, 1990).

⁴ «De lo que contesció a un rey moço con un muy grant philósopho a qui lo acomendara su padre», (Don Juan Manuel, 1996: 156-161). La relación de maestro y discípulo en el Tratado I de *Lazarillo de Tormes* se establece, claro está, entre el ciego y Lázaro.

⁵ Que las figuras humanas de las obras de Baldung y Giorgione compartan escena y tabla o lienzo invita a pensar que se trata de personajes distintos y no de representaciones de diferentes etapas de la vida de un mismo personaje, aun teniendo en cuenta la identidad de sexo entre esas figuras (discutible en el caso del maestro alemán). Más dificultades presenta en este sentido la interpretación de la *Alegoría del Tiempo gobernado por la Prudencia*, de Tiziano. El carácter emblemático del cuadro y el que se prescinda en él de cualquier contexto espacial o temporal induce a creer que los rostros humanos pertenecen a un mismo personaje, retratado en varias etapas de su vida. No obstante, Panofsky informa de que los modelos que sirvieron al pintor veneciano fueron él mismo (el anciano de la izquierda del cuadro), su hijo Orazio (el hombre maduro del centro) y su nieto Marco (el joven de la derecha). Es decir, personas distintas para las distintas edades del hombre (Panofsky, 2003: 113).

⁶ El sorprendente descubrimiento de Pete en la celda que Fred ocupaba en la prisión por parte del personal de esta y el hallazgo de las huellas dactilares del joven por los policías Hank, Lou, Ed y Al en casa de Andy después de haberse cometido el crimen indican, efectivamente, que ambos personajes, Fred y Pete, poseen existencia real dentro del relato, sin que se pueda considerar que uno es creación imaginaria del otro (Cabrejo Cobián, 2004: 75-76, 100).

orejas de la ciudad—; ambos sufren dolores de cabeza; ambos padecen de problemas de amnesia (Fred comenta a los policías Ed y Al que le gusta recordar las cosas a su manera, no necesariamente como ocurrieron, y Pete no es capaz de recordar lo que sucedió «la otra noche»); ambos, por último, son víctimas de alucinaciones (Fred ve el rostro del Hombre Misterioso sobreimpresionado en la silueta facial de Renee y a Pete le ocurre otro tanto con el rostro de Alice y su habitación de fondo).⁷ Estas coincidencias no hacen sino apuntalar la opinión sobre la identidad entre Fred y Pete, sugerida ya por la sustitución sobrenatural de un personaje por otro en las escenas de la celda y el desierto.

Si hay unanimidad entre los críticos al considerar a Fred y a Pete dos caras de una misma moneda, no existe acuerdo en cuanto a la naturaleza ontológica del Hombre Misterioso. *Grosso modo* se pueden distinguir dos bloques de hipótesis en torno a este personaje: el primero engloba la opinión de aquellos que creen que el Hombre Misterioso refleja una parte del ser del propio Fred; el segundo incluye el parecer de quienes juzgan que el personaje encarnado por Robert Blake es una entidad independiente del protagonista de la película.

El psicoanálisis, fundamentalmente el de Lacan, ha prestado argumentos a varios autores que estiman al Hombre Misterioso una encarnación de ciertos rasgos del alma de Fred. Así, dentro de la tríada de estructuras de la personalidad que Freud propone y sobre la que Lacan profundiza, el Hombre Misterioso vendría a representar el Ello, según algunos autores, y el Superyó, según otros.⁸

⁷ En relación con estas coincidencias, véanse Cabrejo Cobián (2004: 80-86), Chion (2003: 310), Casas (2007: 321-331) y Žižek (2000: 49, nota 19). Cabrejo Cobián aporta una prueba más para la identificación entre Fred y Pete al hacer referencia a la conversación telefónica entre el segundo y el Hombre Misterioso, el cual se dirige al personaje interpretado por Balthazar Getty como si se tratara de Fred: «We've met before, haven't we? [...] At your house. Don't you remember?» (Lynch, dir., 1997). Sus palabras traen a la memoria del espectador el encuentro con Fred Madison en casa de Andy (Cabrejo Cobián, 2004: 83).

⁸ Para Cabrejo Cobián el Hombre Misterioso es símbolo del Ello en tanto que induce a Fred a actuar guiado por sus pulsiones destructivas en contra de Renee y de Dick Laurent/Mr. Eddy (Cabrejo Cobián, 2004: 126). No obstante, el comportamiento asexual del personaje, que ha sido señalado por Žižek (2000: 51, nota 26), lo aleja de los rasgos del Ello, que «guarda una relación directa y vital con la satisfacción de las necesidades del cuerpo» (Schultz y Schultz, 2009: 57), y lo introduce en los terrenos del Superyó. Del mismo modo, esa preocupación por hacer cumplir la Ley que el Hombre Misterioso comparte con Mr. Eddy

Sin aludir explícitamente a estos conceptos psicoanalíticos, aunque lo que sostienen bien puede relacionarse con las pulsiones agresivas del Ello, algunos autores han visto representado en el Hombre Misterioso el lado oscuro del alma humana (en este caso, el alma de Fred).⁹

Ahora bien, en la línea de un pensamiento atávico, ancestral, cabe juzgar esas pulsiones agresivas no como algo inherente al propio individuo, sino como algo externo, como la manifestación de una entidad independiente a la persona pero que es capaz de poseer su alma o influir en ella. Es la interpretación que Cabrejo Cobián y Nochimson proponen del Hombre Misterioso (Cabrejo Cobián, 2004: 77, 81 y 89; Nochimson, 2013: 54-59). Para Cabrejo Cobián, el Hombre Misterioso se caracteriza por su existencia en el universo del ser diegético, su ubicuidad¹⁰ y por ser una encarnación del mal que induce a Fred a cometer actos criminales. Nochimson, por su parte, recuerda que el mismo Lynch ha hablado en alguna ocasión de los *rakshasas*, divinidades hindúes, maléficas y benéficas, que pueden poseer a los humanos, y afirma que el Hombre Misterioso constituye una especie de malvado *rakshasa* que maneja a su antojo la imaginación y las pasiones no solo de Fred, sino también de Mr. Eddy, que es relegado así al papel de marioneta guiada por la siniestra mano de este personaje.¹¹

(recordemos la conversación telefónica con Pete, semejante a la lección de Dick Laurent sobre mantener la distancia de seguridad en carretera) lo asocia claramente al Superyó.

⁹ Entre una de las posibles interpretaciones de la película que Guy Astic contempla se encuentra la de que Fred sea esquizofrénico y el Hombre Misterioso represente su «Hyde» (en Roche, 2004: 43). Según otra de esas posibles lecturas del film, el Hombre Misterioso existiría como una entidad independiente. Por su parte Žižek, que habla dentro de un marco psicoanalítico pero no emplea el marbete «Ello» para referirse al Hombre Misterioso, considera a éste el símbolo de la parte más oscura, destructiva y tóxica de nuestro inconsciente (Žižek, 2000: 23).

¹⁰ Cabrejo Cobián menciona la escena de la conversación telefónica entre Pete, Mr. Eddy y el Hombre Misterioso para sostener que este último tiene carácter de realidad en la diégesis del relato. Una escena anterior apoya esa opinión: es la que tiene como marco la fiesta en casa de Andy. Fred pregunta al anfitrión por la identidad del personaje interpretado por Robert Blake, a lo que el interpelado contesta que se trata de un amigo de Dick Laurent. Es decir, el Hombre Misterioso no solo es percibido por Fred, sino también por Andy. En cuanto al carácter ubicuo del personaje, esta misma escena lo confirma: Fred está delante de él en la fiesta de Andy, pero comprueba mediante una llamada telefónica que también se encuentra en su casa en ese mismo momento.

¹¹ Esa visión del Hombre Misterioso como una entidad que, a la manera de un dios, de un titiritero o de un jefe de pista de circo (es la comparación que emplea Nochimson) controla el mundo en el que se desenvuelven los otros personajes de

Esta hipótesis que hace del Hombre Misterioso una entidad diabólica que llega a poseer a Fred queda reforzada mediante la comparación de ese personaje con otras dos figuras pertenecientes a sendas obras filmicas, una de ellas debida (en parte) a Lynch y la otra no: *Twin Peaks* (Frost y Lynch, crs., 1990-1991) y *El exorcista* (Friedkin, dir., 1973).

Ese, si creemos a Lynch (Casas, 2007: 273), felicísimo hallazgo casual que fue el personaje de Bob encarna el mal en la serie creada por el director de Montana y por Mark Frost. Según Vincent Ostria, «Bob nunca ha existido. [...] el verdadero asesino no existe en concreto sino que es una especie de emanación del inconsciente colectivo, una personificación del instinto de destrucción presente en toda entidad viva... el principio de autodestrucción del ser vivo» (en Casas, 2007: 251). Esto último, que, en parte, es lo que defienden el sheriff Truman y el agente Cooper en el episodio 17 de la serie, marcaría una diferencia respecto al Hombre Misterioso, cuya inequívoca corporeidad y existencia real y autónoma dentro del relato queda demostrada en la escena de la fiesta de Andy. Sin embargo, antes de negarle esta característica a Bob, habría que reparar en tres hechos: el primero, que a varios personajes de la serie (Cooper, Leland y Sarah Palmer, Madeleine) se les aparece bajo la misma forma de «hippy envejecido» (Chion, 2003: 159) que le presta Frank Silva; el segundo, que Leland Palmer lo relaciona con una vivencia de su infancia incardinada en Pearl Lakes, donde sus abuelos tenían de vecino a un tal Robertson que se entretenía lanzándole cerillas encendidas mientras le preguntaba si quería jugar con fuego; por último, que en el trance final de su vida, el señor Palmer confiesa que invitó a Bob a entrar en él –véanse los episodios 10, 11 y 17 de la serie de televisión– igual que el Hombre Misterioso ha entrado en la casa –en el alma¹²– de Fred porque este lo ha invitado, como dice en la ya varias veces mencionada escena de la fiesta de Andy. Es decir, tanto Bob como el Hombre Misterioso existen más allá de sus víctimas.

Sea Bob corpóreo o un espíritu errabundo en busca de huéspedes propicios, lo cierto es que no solo comparte con el Hombre Misterioso su carácter maléfico, su habilidad para la posesión y su independencia ontológica. Dos elementos de atrezo sirven también para relacionar a ambos

la película no solo la encontramos en esta autora y en Cabrejo Cobián, sino que también subyace a las palabras de Roche relativas a las misteriosas fuerzas que organizan los eventos de la trama (Roche, 2004: 47) y a la afirmación de Lyons de que «The Mystery Man is Lynch» (Lyons, 1997).

¹² «La casa significa el ser interior, según Bachelard» (Chevalier y Gheerbrant (1986: 259, s. v. «casa»).

personajes. Uno de ellos, importantísimo en *Twin Peaks* (piénsese en el título de la precuela de 1992), es el fuego, que acompaña a Bob como el atributo de un dios. Es un símbolo de inequívocas reminiscencias infernales y que, en la serie, parece representar también la tentación, como sugiere el recuerdo de infancia evocado por Leland Palmer en el episodio 11. En *Carretera perdida* un fuego que arde violentamente en la chimenea aparece en el sueño que Fred cuenta a Renee tras dar muestras de sus problemas sexuales. Disociado de él se observa cómo una nube de humo emerge de detrás de un mueble. Fred va vestido de negro, como el Hombre Misterioso y, al despertar, contempla una visión que le espanta: en la silueta del rostro de Renee se manifiesta el del personaje que encarna Robert Blake. El sueño, además, resulta premonitorio, ya que se interrumpe cuando Renee está a punto de ser atacada en su cama. No simboliza este fuego la tentación, sino la ira de Fred alimentada por sus celos. Es un fuego destructor.¹³

El segundo de los elementos a que hacíamos referencia es el espejo. De él se ha dicho que refleja el contenido del corazón y la conciencia, y el psicoanálisis ha insistido en cómo proyecta el lado tenebroso del alma (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 474-477, s. v. «espejo»). En *Carretera perdida* y en *Twin Peaks*, el espejo, en relación con Bob y el Hombre Misterioso, sirve para mostrar la posesión o influencia de estas entidades malélicas sobre otros dos personajes centrales de ambas producciones. Cuando, al final de la serie, Cooper se pone delante de un espejo y embiste contra él, la imagen que devuelve el cristal es la de la parte oscura de su espíritu, la parte que ahora controla Bob. En *Carretera perdida* la interacción con el espejo ocurre tras volver Fred y Renee de la fiesta de Andy. En ella ha tenido lugar el encuentro entre el Hombre Misterioso y el saxofonista. El primero ha hecho saber al segundo que está en su casa, que ya está en su alma, porque lo ha invitado a que entre. Unas misteriosas luces se observan en la planta alta de la vivienda antes de que Fred ingrese en ella. Momentos más tarde, ya dentro, Fred cruza un lóbrego pasillo y se

¹³ Es oportuno traer ahora a colación las siguientes palabras de Alain Gheerbrant: «el aspecto destructor del fuego comporta también evidentemente un aspecto negativo y el dominio de este fuego es también una función diabólica. [...] presenta también un aspecto negativo: oscurece y sofoca, por su humo; quema, devora, destruye: el fuego de las pasiones, del castigo, de la guerra. Según la interpretación analítica de Paul Diel [...] el fuego humeante y devorador, todo lo contrario de la llama iluminante, simboliza la imaginación exaltada... lo subconsciente... la cavidad subterránea... el fuego infernal... el intelecto en su forma rebelde: en pocas palabras, todas las formas de regresión psíquica» (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 512-514, s. v. «fuego»).

enfrenta a su imagen reflejada en un espejo: una imagen que, por su atuendo negro y la palidez del rostro, nos recuerda al Hombre Misterioso. En la siguiente escena, gracias a la tercera cinta de vídeo que aparece a la puerta del domicilio de los Madison, tendremos la firme sospecha de que Renee fue asesinada esa noche, mientras el Hombre Misterioso ejercía su influjo sobre Fred.

Los *rakshasas* arriba mencionados nos permiten evocar a Pazuzu, el demonio mesopotámico que posee a Regan MacNeil en *El exorcista*. Aunque la película de William Friedkin no aparece en las nóminas de películas favoritas de Lynch que algunos autores han elaborado (Chion, 2003: 44-50; Jousse, 2008: 57), varios detalles presentes en ambas producciones nos sirven para tender un puente entre ellas y hacer más claro que entre Fred y el Hombre Misterioso existe una relación de posesión diabólica.

En primer lugar, se observa que la actividad tanto del Hombre Misterioso como de Pazuzu se desarrolla fundamentalmente en el piso de arriba de las casas de los MacNeil y de los Madison. En un párrafo anterior hablábamos de esas misteriosas luces que relampaguean en la planta alta a la llegada de Fred y Renee de la fiesta de Andy. Y, anteriormente, tras visionar los dos detectives la segunda cinta de vídeo anónima recibida por los Madison, en la que, dicho sea de paso, destaca el empleo de los ángulos picados, lo primero a lo que atiende Ed es a la ventana del techo del salón, más tarde objeto de la atención de Al. Con su actitud, los detectives sugieren que el allanamiento de la morada de los Madison no se ha perpetrado a nivel del suelo. Del mismo modo, una ventana inopinadamente abierta en la habitación de Regan y el ruido del desván que Chris MacNeil atribuye a las ratas constituyen indicios de que Pazuzu ha penetrado en la casa de la actriz. Pese a que esa preferencia por las zonas altas de la vivienda se puede explicar en el caso del demonio mesopotámico por su carácter alado y por ser una entidad vinculada al viento, resulta pertinente aquí, sobre todo para el caso de *Carretera perdida*, volver sobre el simbolismo de la casa e indicar que, para el psicoanálisis, el techo representa «la cabeza y el espíritu, el control de la conciencia» (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 259, s. v. «casa»).

El otro punto en común entre Pazuzu y el Hombre Misterioso tiene que ver con su apariencia y con la forma en que se manifiestan a las personas que poseen. El inquietante aspecto del Hombre Misterioso ha sido comparado con el de la Muerte en *El séptimo sello* (Bergman, dir., 1957) y con el de un vampiro (Roche, 2004: 50; Casas, 2007: 326). Añadamos ahora el parecido con Pazuzu. Pero no el Pazuzu de la estatuilla que encuentra el

padre Merrin al norte de Iraq, sino el demonio que se les aparece a Regan, en una breve visión durante el examen médico, y al padre Karras, durante un sueño, y que se refleja en la campana de la cocina de la familia MacNeil tras el asesinato de Burke Dennings y, finalmente, en el rostro de la niña durante el exorcismo. Es este último ejemplo el que mayor similitud guarda respecto a un plano de *Carretera perdida* al que ya nos hemos referido: aquel en el que el pálido rostro del Hombre Misterioso sustituye al de Renee cuando Fred mira hacia ella después de despertar angustiado de un sueño en el que alguien la atacaba. Al igual que ocurre en el caso de Regan cuando percibe por primera vez ese rostro en la visión del examen médico, la de Fred ha de interpretarse como la señal de que el Hombre Misterioso y sus designios empiezan a enseñorearse de su alma.

Esta asimétrica correspondencia entre personajes y edades de la vida de la que hemos venido hablando en las líneas precedentes no constituye la única peculiaridad en el tratamiento del tema en *Carretera perdida*. El orden de aparición en la película de los personajes que representan esas etapas vitales no se atiene a un criterio lógico-cronológico que diera cuenta de la evolución física y moral de la persona. Dos motivos explican que esto sea así: en primer lugar, que el tema central del filme no es el de las edades de la vida, sino el de la dificultad para afrontar las consecuencias de los propios actos,¹⁴ al cual se supedita el motivo objeto de este trabajo; en segundo lugar, que la función y naturaleza ontológica de los personajes de Pete Dayton y del Hombre Misterioso altera la estructura esperable en la presentación de las tres edades de la vida. Pete Dayton nace para la película como fruto del intento de Fred por escapar del recuerdo del asesinato de su mujer y de su impotencia sexual, de modo que el personaje interpretado por Bill Pullman se presenta a los espectadores antes que el encarnado por Balthazar Getty, pese a representar este la juventud (idealizada) de aquel. El Hombre Misterioso, por su parte, como entidad sobrenatural, no está sujeto a obligación espacio-temporal alguna y emerge a la pantalla ya sea Fred o Pete el avatar en que el actante protagonista se manifieste.

¹⁴ Según Thierry Jousse el tema central de *Carretera perdida* es el enigma absoluto del deseo femenino, «que es decididamente el gran tema de la segunda parte de la obra de Lynch» (Jousse, 2008: 68), esa que incluye *Twin Peaks: fuego, camina conmigo* (Lynch, dir., 1992), *Mulholland Drive* (Lynch, dir., 2001) e *Inland Empire* (Lynch, dir., 2006). Sin embargo, el propio Lynch ha declarado que de lo que trata la película es de la fuga psicogénica que Fred protagoniza con el objetivo de escapar de algo horrible y poder seguir viviendo (entrevista de 2005, contenida en el DVD de *Carretera perdida*, editado por mk2 y Avalon en 2012).

Es por este segundo motivo por el que, para el análisis de las edades de la vida representadas en el filme, vamos a seleccionar un largo segmento de él —el que va desde la aparición de Pete en la celda donde Fred ha sido encerrado hasta la ejecución de Mr. Eddy— al objeto de hacer más clara la relación entre las edades. Tenderemos, no obstante, las necesarias miradas fuera de campo hacia otros lugares de la película a fin de situar a los personajes y sus características dentro del contexto adecuado y comprenderlos así mejor.

En las primeras escenas que cuentan con el concurso de Pete se aportan varios datos que permiten ubicar al personaje dentro de la etapa de la juventud. Por la ficha carcelaria sabemos que tiene veinticuatro años —ocho menos que Fred, según el guión de la película¹⁵—, está soltero y aún vive en casa de sus padres. El atuendo de estos, el ambiente familiar y la pandilla de amigos de Pete evoca los años 50, una época muy querida por Lynch que, aparte de dejar sus huellas en el atrezo y la música de varias de sus obras (*Terciopelo azul*, *Twin Peaks*), corresponde a la juventud del mismo director.¹⁶ Para el director norteamericano supone esa década el paraíso de la infancia y la juventud, la edad de oro libre de problemas (Cirlot, 2003: 183 y 184, s. v. «edades»), asiduamente recreada en sus filmes.

Esta época de los *fifties* que se revive en la historia de Pete es bien distinta de la de la historia de Fred, que parece contemporánea a la filmación de la película. El entorno vacío, falta de profundidad, en el que se mueve Fred (McGowan, 2000: 54) contrasta con el de Pete. Esta diferencia responde al mismo afán compensatorio de otro rasgo destacado de este personaje: su pasión y su éxito con las mujeres —que el detective Lou pondera con una memorable frase («Fucker gets more pussies than a toilet seat») (Lynch, dir., 1997)— que enmascara la impotencia sexual de Fred. Esa energía exuberante, esas pasiones e impulsos constituyen, según Julián Marías (1999), una característica definitoria de la juventud y así se ha considerado desde antiguo. Este texto del *Guzmán de Alfarache*, que bebe

¹⁵ «Fred is 32 years old» (Lynch, 1995).

¹⁶ De esta época ha dicho Lynch que «había algo en el ambiente que ya no está en absoluto. Era una sensación tan genial, y no sólo porque yo fuera entonces un chaval. Era una época realmente de esperanza y las cosas iban para arriba en vez de para abajo. Tenías la sensación de que podías hacer algo. El futuro era brillante. No teníamos ni idea de que estábamos sentando el terreno para un futuro desastroso. Todos los problemas estaban allí, pero de alguna manera estaban cubiertos de un barniz brillante. Y luego el barniz se rompió, o se pudrió y todo empezó a rezumar» (en Casas, 2007: 110). Veremos más adelante cómo muchas de estas ideas subyacen al universo creado en *Carretera perdida*.

de fuentes aristotélicas y ciceronianas, lo corrobora: «No hay hombre cuerdo a caballo, y menos en el desbocado de la juventud. Era mozo al fin y, como la vejez es fría y seca, la mocedad es muy su contraria, caliente y húmeda. La juventud tiene la fuerza y la senectud la prudencia» (Alemán, 1994: 172).¹⁷

Este carácter apasionado de Pete resulta fundamental para el posterior desarrollo de su historia, del mismo modo que también lo es la aparición de dos nuevos personajes, Mr. Eddy/Dick Laurent y Alice Wakefield, gracias a los cuales Fred puede reescribir su relación con Renee, echándole la culpa de su fracaso matrimonial a un agente externo (Žižek, 2000: 18-22). Mr. Eddy es quien se interpone ahora entre Pete y Alice, que es lo mismo que decir entre Fred y Renee. Entre ellos forman un triángulo amoroso-edípico en el que Mr. Eddy cumple el rol de padre¹⁸ –y en términos psicoanalíticos de representante de la Ley y del Superyó (véanse Cabello, 2003: 141; 2005: 196-197; McGowan, 2000: 64; Žižek, 2000: 22)– y Pete el de hijo a la vez que el de antagonista. Al entrar con su padre simbólico, ese que lo amenaza veladamente y le pellizca con cariño la mejilla, en la disputa del objeto codiciado (Alice Wakefield), se concreta en Pete otro de los rasgos que la tradición ha atribuido a la juventud: la subversión de las normas establecidas y la audacia para enfrentarse a ellas (Cirlot, 2003: 268 s. v. «joven y viejo»).¹⁹

Si Mr. Eddy es el fondo contra el que se recorta y que da sentido a la subversión de Pete, Alice es quien, de manera involuntaria o premeditada, guía al joven desde la inocencia de la fantasía hasta la problemática realidad, donde, a su pesar, aguarda Fred. Una realidad que es una espiral de celos, posibles infidelidades, impotencia sexual, crimen y muerte. La parte más autocomplaciente de la imaginación de Fred/Pete hace de Alice una mujer que arde en deseos de entregarse al mecánico y una princesa víctima de un ogro (Mr. Eddy) que la retiene en el castillo de su tremebundo poder contra su voluntad. Es la Alice que es obligada a punta de pistola a obedecer

¹⁷ El editor de la edición que se cita, José María Micó, hace referencia en notas a pie de página a los textos de Aristóteles y Cicerón que reelaboró el autor sevillano.

¹⁸ Para ilustrar ese papel de padre y de custodio de la Ley que Mr. Eddy desempeña se suele hacer mención de la escena en que el personaje interpretado por Robert Loggia da una aterradora lección de educación vial a un conductor que no respeta la distancia de seguridad.

¹⁹ De nuevo un pasaje del *Guzmán de Alfarache* viene a avalar nuestras palabras: «El ímpetu de la juventud es tanto que verdaderamente podemos compararlo con el rayo, pues nunca se anima contra cosas frágiles, mansas y domesticadas; antes de ordinario aspira siempre y acomete a las mayores dificultades y sinrazones» (Alemán, 1994: 97-98).

a Dick Laurent en una siniestra entrevista de trabajo; la Alice que va en busca de Pete al taller para invitarlo a cenar y le sugiere saltarse la cena; la Alice, en fin, que, a cámara lenta, luce su belleza mientras escuchamos (y parece que Pete con nosotros) a Lou Reed cantar «This magic moment», prometiéndole su complicidad en este amor a primera vista («And then it happened / It took me by surprise / I knew that you felt it too / I could see it by the look in your eyes»).

«Youth looks on life as purest gold— / Age reckons the alloy» (Carpenter, 1841: 148). La rubia Alice de esos mágicos momentos, amante solícita y dama en apuros, es ese oro purísimo que ciega al inocente y joven Pete. Pero, como se dice de la vida en el *Romance de un soñador* de Carpenter, también otros metales participan en la creación fantástica que es la chica de Mr. Eddy. Son ellos los que hacen de este personaje una *femme fatale*²⁰ y los que propician que, en una suerte de proceso alquímico a la inversa, la dorada Alice quede convertida en la oscura Renee.

La transmutación de Alice en Renee y de Pete en Fred se inscribe en lo que Lacan llamó el retorno en lo Real (Lacan, 1997). La historia de Fred y Renee ha sido forcluida, es decir, rechazada a fin de poder hacer funcionar la fuga psicogénica cristalizada en la figura de Pete. Sin embargo, ese contenido real traumático que ha sido desterrado pugna por emerger, resquebrajando la frágil fantasía en que se desenvuelve el joven mecánico. No sólo se trata del asesinato de Renee, que deja su huella en el enigma de lo que pasó con Pete «aquella noche» (Cabello, 2005: 193-196), sino también de los celos de Fred y las posibles infidelidades de su esposa que los motivan.

En relación con estos merece la pena detenerse en dos momentos de la película. En el primero, tras mantener Pete una conversación telefónica con Alice en la que esta le dice que no puede verle porque debe ir a un sitio con Mr. Eddy y le advierte de que deben tener cuidado, ya que el mafioso sospecha algo, encontramos a Pete, sentado en su cama, sufriendo una alucinación. En ella la habitación parece dar vueltas a su alrededor, mientras una sobreimpresión del rostro de Alice preside esta vorágine. A continuación, un confuso Pete se fija en o imagina que una araña, una viuda negra, asciende por la pared, camino, suponemos por la casi consecutividad de las imágenes, de una lámpara de techo donde unas polillas han quedado

²⁰ Véase Žižek (2000: 15-16), donde, al tratar de la *femme fatale* del *neo-noir*, el filósofo esloveno afirma que esta forma parte de la fantasía masculina consistente en encontrar un sujeto perfecto en alguien que es absolutamente corrupto y tiene conciencia de serlo.

encerradas y aletean. La luz, brillante como el cabello de Alice, ha atraído a los insectos, que serán presa de la viuda negra, representación ya tópica de la *femme fatale* y, en este caso, de la misma Alice (Cabrejo Cobián, 2004: 118).

El segundo momento al que nos referimos es aún más revelador de esa convergencia de Alice con Renee y con la *femme fatale* del *neo-noir*. Tiene lugar en él el asalto a la casa de Andy. En una escena anterior, en la que Pete y Alice se reúnen en el motel Starlight, ella le expone su plan para escapar de Mr. Eddy y le hace una serie de revelaciones que inquietan al joven: que tuvo una relación con Andy; que este trabaja para Mr. Eddy en la industria de la pornografía; que, después de conocerlo en un lugar llamado Moke's y hacerse amigos, la puso en contacto con Mr. Eddy. Pese a que persisten sus sospechas de que Alice disfrutaba del trato que le dispensaba el mafioso, el relato de la siniestra entrevista de trabajo parece calmar sus celos y Pete acaba por declararle que la ama.

La confesión de varios de estos datos, los relativos a Moke's y Andy, preparan el retorno de parte de lo forcluido y de la figura de Renee, que se materializa en la escena del asalto a la casa de Deep Dell Place. En ella se despejan, además, diversas incógnitas de Pete respecto a Alice de modo que se remarca su perfil de mujer fatal. La principal de esas dudas resueltas concierne a la participación de la rubia en las películas pornográficas de Mr. Eddy. Una gran pantalla en el salón de la casa de Andy, donde aparece Alice practicando sexo, confirma las sospechas de Pete. La actitud de ella durante el asalto, su frialdad al despojar de alhajas el cadáver de Andy y su desvío respecto a su pareja en el crimen al señalar su inocencia en el asesinato de aquel, alimentan la inquietud del joven, que llega a su hartazgo al observar el gesto de placer de Alice en la película porno proyectada y lo pone al borde del colapso cuando su mirada encuentra una fotografía en la que reconoce a Mr. Eddy, Andy, Alice y Renee. La alucinación, que es la forma en la que aquello que ha sido forcluido retorna en lo real (Žižek, 2005: 108), se apodera de Pete y nos ofrece, cuando este personaje abre la puerta de la habitación 26 de la casa, «an extremely whorish versión of Alice» (Lynch, 1995),²¹ que

²¹ Otra «extremely whorish version», esta vez no de Alice, sino de Renee, la tenemos en la escena de la ejecución de Mr. Eddy. En ella, cuando el Hombre Misterioso entrega a este el reproductor de vídeo portátil, se da una alternancia entre tomas en blanco y negro y tomas a color. Las primeras, que reproducen imágenes de un filme pornográfico, con elementos de sadismo, producido por Mr. Eddy y Andy, entran en la esfera de la verdad objetiva al estar asociadas directamente al aparato de vídeo que esgrime el Hombre Misterioso. Los planos a color, a través de los cuales se muestra una reunión en casa de Andy para ver dicha película pornográfica y a Mr. Eddy y Renee disfrutando lascivamente del

es como decir una versión extrema del problema que se ha querido desterrar (las posibles infidelidades de Renee).

La fantasía de Pete, que es la del paraíso de la juventud triunfadora y sin problemas, acaba por desmoronarse en la escena del desierto. Fred, portador del problematismo de la edad madura, se halla ahora a flor de celuloide, pero lleva acechando desde hace bastante tiempo. La visión borrosa y distorsionada de Pete en las escenas que se han comentado arriba, así como el dolor de cabeza que aqueja al mecánico en aquella en la que suena por la radio una música de jazz similar a la interpretada por el propio Fred, y en la que Alice se incorpora a la historia, no son sólo puntos de conexión entre Dayton y Madison, sino también indicios de la vuelta de Fred y, con él, de la realidad. Este retorno se concreta cuando el problema que atormenta al protagonista de la película es expresado por Alice en una frase demoledora: «You'll never have me» (Lynch, dir., 1997). Lo hace después de que Pete (Fred) haya manifestado su deseo («I want you») y de una manera en que acaba con toda esperanza de satisfacción («never»).

Fred, con toda su carga de problemas, ha regresado, pero ahora el Hombre Misterioso no lo va a dejar escapar. Empieza por negarle el asilo de la fantasía («Alice who? Her name is Renee»), continúa poniéndolo frente a sí mismo («And your name. What the fuck is your name?») y, finalmente, cámara en ristre, lo impele a actuar, más que a huir. La fuerza de carácter y el valor que le imprime son rasgos propios de la edad madura en Philip de Novara (Le Goff y Schmitt, 2003: 246) y en Baltasar Gracián, el cual afirma que «poco importa que el consejo dicte, la providencia prevenga, si el valor no executa. Por eso la sabia naturaleza dispuso que el corazón y el cerebro, en la formación del hombre, comenzasen a la par, para que fuesen juntos el pensar y el obrar» (Gracián, 2009: 454-455). Iluminado su pensamiento por las revelaciones del Hombre Misterioso, Fred se dispone a actuar.

Pero su acción no está dominada por la bondad, como ocurre en la *moien aage* ideal de Novara, ni es comparable a un caudaloso río que beneficia lo que a su paso encuentra, según imagina Gracián (2009: 288) de la «varonil edad». Su acción es destructiva y a ella se deben las muertes de

visionado, pertenecen a la especulación subjetiva de Fred y, al igual que el descubrimiento hecho por Pete en la habitación 26, se corresponden perfectamente con estas observaciones de Patricia Arquette (véase el DVD de *Carretera perdida*, editado por mk2 y Avalon en 2012): «...creo que el personaje de Fred es increíblemente celoso. Creo que se contiene, pero el hecho de saber que, en algún momento de su vida, [Renee] tuvo otros amantes hace que se los imagine haciendo el amor y empieza a revivirlo en su mente».

Renee y de Mr. Eddy. En este sentido se asemeja al león que, en el *Así habló Zaratustra*, representa el estadio central de las tres transformaciones del espíritu (Nietzsche, 1982: 61-63).²² Al igual que este cuenta con el valor necesario para enfrentarse al dragón del «tú debes», destruir sus valores antiguos, ya creados, y conquistar su libertad, Fred ha obtenido de su choque con la realidad el arroyo, más bien la ira, que lo empujará a acabar con Mr. Eddy, a fin de satisfacer sus celos, y con Renee, a fin de ser libre.

Expliquemos esto último. Todd McGowan ha sostenido que el imperativo categórico que el Hombre Misterioso, como representante del Superyó, transmite a Fred es el de abandonar el deseo, encarnado en la película por Alice/Renee (McGowan, 2000: 57, 60, 67-69). No obstante, en relación a esto, más parece cuadrarle al Hombre Misterioso las funciones del Ello, en particular las que tienen que ver con el principio del placer freudiano. Fred pergeña la fantasía protagonizada por Pete al objeto de satisfacer su deseo respecto a Alice/Renee, pero esta, con la lapidaria frase «You'll never have me», acaba con todas sus esperanzas de lograrlo. ¿Qué opción le queda, pues, a Fred para cumplir con el principio del placer? Ya que no puede alcanzar su deseo, ha de conformarse, para aliviar la tensión que le provoca, con eliminar a quien lo inspira. Es decir, Renee. Es esto lo que el Hombre Misterioso, tras ejecutar a Mr. Eddy, susurra al oído a Fred, y no, como afirma McGowan, el secreto de la Ley, consistente, en este caso, en que Mr. Eddy no supone un rival en la disputa por Alice al actuar más como *voyeur* que como actor en sus encuentros amorosos, pues Mr. Eddy sí desempeña el papel de amante activo con Renee en la escena del hotel Lost Highway. El Hombre Misterioso informa a Fred de que, para acabar con su tortura, ha de acabar con Renee, que promueve su deseo. Según esto, el mensaje que Fred transmite por el interfono al principio y al final del filme –«Dick Laurent is dead» (Lynch, dir., 1997)– ha de interpretarse como una forma de que la fantasía donde se externaliza el obstáculo que impide la consecución del deseo no se desarrolle. Es posible que, según apunta McGowan, esto responda a un intento de evitar el asesinato de Renee haciendo ver que ese obstáculo es interno y que el problema se resuelve

²² Véase también Laiseca (2001: 261). En el guión de *Carretera perdida* se equipara a Fred con un león para describir expresivamente la fuerza con que ejecuta una pieza de jazz en el Luna Lounge: «Fred is a lion now, roaring away on his tenor, driving everyone nuts» (Lynch, 1995). El uso de esta animalización parece responder, fundamentalmente, a un intento por hacer notable el contraste entre la impotencia y el fracaso de Fred en su relación sentimental y marital con Renee y la energía que imprime a su trabajo de saxofonista, aunque no deja de intuirse a través de ella la violencia que caracteriza al personaje encarnado por Bill Pullman.

mediante el abandono del deseo, pero conviene más a una entidad maléfica como el personaje interpretado por Robert Blake sugerir ideas que precipiten un acto destructivo que inspirar otras que lo impidan.

Sea lo que sea lo que el Hombre Misterioso comunica en secreto a Fred, con ello desempeña una de las funciones que en la tradición se ha atribuido a los miembros más conspicuos de la tercera edad: la de aconsejar y servir de guía. Mediante la actualización del motivo del discípulo y el maestro (*puer/senex*), la literatura y el cine han ofrecido multitud de ejemplos de personajes de edad avanzada (no necesariamente ancianos) que actúan de consejeros y mentores de otros más jóvenes: el Guillermo de Baskerville de *El nombre de la rosa* (Annaud, dir., 1986), basada en la novela homónima de Umberto Eco; el John Milton de *Pactar con el diablo* (Hackford, dir., 1997), sobre la novela de Andrew Neiderman; el mago Merlín de *Excalibur* (Boorman, dir., 1981), adaptación libre de *Le Morte d'Arthur*, de Thomas Malory; y un larguísimo etcétera.

Al igual que los *presbytai* («ancianos») de la Antigua Grecia (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 1052), el Hombre Misterioso se erige en guía de Fred gracias a que posee la sabiduría, la mayor virtud que adorna la vejez. Su conocimiento, no obstante, está por encima de lo humano, es el conocimiento de la verdad objetiva, el propio de un dios. En este sentido, el Hombre Misterioso constituye la antítesis de Fred, cuya aprehensión de la realidad está caracterizada por una intensa subjetividad distorsionadora. El saxofonista odia las cámaras de vídeo porque, como él mismo le dice a los detectives Ed y Al, le gusta recordar las cosas a su manera, no necesariamente como ocurrieron. Por el contrario, para el Hombre Misterioso las cámaras y los reproductores de vídeo son como para Zeus el rayo o para Thor el martillo, objetos divinos a través de los cuales desarrolla y muestra sus características. En este caso, la del conocimiento objetivo de la realidad, una realidad en un sobrio y granulado blanco y negro, impermeable al color de lo subjetivo.

Este tipo de utillaje cinematográfico también lo encontramos en el desempeño, por parte del Hombre Misterioso, de otra función tradicionalmente asignada a los ancianos respetables: la de impartir justicia.²³ Es en la secuencia de la

²³ Es fácil espigar información histórica que demuestra que la administración de justicia ha sido, desde la antigüedad y en culturas diversas, competencia de personas de edad avanzada. He aquí varios ejemplos: «La justicia [en la Grecia y la Roma antiguas] es impartida por sabios y ancianos con *auctoritas*» (Torre Díaz, 2008: 93); «Los jueces eran doce, todos hombres ancianos y nobles» (López de Gómara, 1979: 345); «Los ancianos de la ciudad o aldea eran precisamente los cabezas de diversas familias. El código deuteronomico hace mención específica de ellos, en su actuación como tribunal normal» (Drane, 2004: 305).

muerte de Mr. Eddy donde asume el papel no solo de juez, sino también de ejecutor de la sentencia, mediante una puesta en escena que recuerda la iconografía del pantócrator, del Cristo juez representado en los iconos bizantinos. El Hombre Misterioso exhibe la verdad relativa a Mr. Eddy a través de un reproductor de vídeo, del mismo modo que el pantócrator muestra la verdad salvadora a través de los evangelios que sostiene en su mano derecha. Constituye, en el juicio de Mr. Eddy, la prueba que certifica su conducta digna de castigo, de la que se hace responsable cuando, a modo de declaración de culpabilidad, afirma, dirigiéndose al Hombre Misterioso: «You and me, mister, we can really out-ugly the sumbitches, can't we?» (Lynch, dir., 1997). A continuación, el Hombre Misterioso alza la mano, no para bendecir como Cristo, sino para ejecutar a Mr. Eddy con dos disparos de pistola. Así pues, el Hombre Misterioso no representa la Ley únicamente para Fred, sino también para Mr. Eddy.

* * *

Hablábamos al principio de este trabajo del carácter innovador del cine de David Lynch. Es un calificativo que, en el caso del director de Montana, queda subsumido en el de «posmoderno», al que tampoco es ajena la película *Carretera perdida*. El posmodernismo, entre otras cosas, implica una forma ecléctica de hacer arte, que huye de los convencionalismos y es renovadora, pero que no prescinde ni abjura del legado de la tradición. Una forma de hacer arte, de hacer cine, en la que tiene cabida el maridaje entre el *noir* y el horror y en la que un tema clásico y de remotísimos orígenes como es el de las edades de la vida se encarna en unos personajes y en una trama que, aunque concebidos en 1997, se sienten del siglo XXI.

Bibliografía

- ALEMÁN, Mateo (1994): *Guzmán de Alfarache*. Madrid: Cátedra.
- BAL, Mieke (1990): *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL, John T. (1997): «Las edades del hombre en los libros de emblemas españoles», en *Criticón*, n.º 71, pp. 5-31.
- CABELLO, Gabriel (2003): «La cámara y el espejo en *Carretera perdida* de David Lynch», en *Trama y fondo: revista de cultura*, n.º 15, pp. 137-148.
- (2005): *La vida sin nombre: la lógica del espectáculo según David Lynch*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- CABREJO COBIÁN, José Carlos (2004): *Los niveles de realidad en Lost Highway: A propósito de una supuesta incoherencia discursiva*. [En

- línea]. Tesis de licenciatura. Lima: Universidad de Lima. En: <http://semioticaperuana.files.wordpress.com/2012/07/tesis-de-licenciatura-cabrejo.pdf> [Consulta: 28 de agosto de 2013].
- CARPENTER, Joseph Edwards (1841). *The Romance of the Dreamer, and Other Poems*. Londres: W. S. Orr & Co.
- CASAS, Quim (2007): *David Lynch*. Madrid: Cátedra.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (dirs.) (1986): *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Herder.
- CHION, Michel (2003): *David Lynch*. Barcelona: Paidós.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2003): *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- DON JUAN MANUEL (1996): *El conde Lucanor*. Madrid: Cátedra.
- DRANE, John (2004): *Introducción al Antiguo Testamento*. Terrassa: Clie.
- DRIES, Manuel, «David Lynch's *Lost Highway*: Perpetual mystery or visual philosophy». [En línea]. En: <http://www.davidlynch.de/mdries.pdf> [Consulta: 28 de agosto de 2013].
- GRACIÁN, Baltasar (2009): *El Criticón*. Madrid: Cátedra.
- JOUSSE, Thierry (2008): *El libro de David Lynch*. Madrid: Prisa Innova.
- LACAN, Jacques (1997). *El Seminario 3. Las psicosis*. Barcelona: Paidós.
- LAISECA, Laura (2001): *El nihilismo europeo: el nihilismo de la moral y la tragedia anticristiana en Nietzsche*. Buenos Aires: Biblos.
- LE GOFF, Jacques y SCHMITT, Jean Claude (eds.) (2003): *Diccionario razonado del Occidente medieval*. Madrid: Akal.
- LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco (1979): *Historia de la conquista de México*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- LYNCH, David (1995). *Lost Highway – The Screenplay*. [En línea]. En: <http://www.lynch.net/lh/lhscript.html> [Consulta: 28 de agosto de 2013].
- LYONS, Donald (1997): «La-La-Limbo». [En línea]. En *Film Comment*, n.º 33, enero-febrero. En <http://www.lynch.net/lh/lhfc.html> [Consulta: 28 de agosto de 2013].
- MARIÁS, Julián (1999): «Las Edades de la Vida». [En línea]. En *Convenit Internacional*, n.º 1. En: <http://www.hottopos.com/convenit/jm2.htm> [Consulta: 28 de agosto de 2013].
- MCGOWAN, Todd (2000): «Finding Ourselves on a *Lost Highway*: David Lynch's Lesson in Fantasy», en *Cinema Journal*, vol. 39, n.º 2, pp. 51-73.
- MUÑOZ CORCUERA, Alfonso (2010): «Memoria, ficción y realidad en *Mulholland Drive* y *Carretera perdida* de David Lynch». [En línea]. En *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n.º 44. En <http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/dvlynch.html> [Consulta: 28 de agosto de 2013].

- NIETZSCHE, Friedrich (1982): *Así habló Zaratustra*. Barcelona: Orbis.
- NOCHIMSON, Martha P. (2013): *David Lynch Swerves: Uncertainty from Lost Highway to Inland Empire*. Austin: The University of Texas Press.
- PANOFSKY, Erwin (2003): *Tiziano: problemas de iconografía*. Madrid: Akal.
- ROCHE, David (2004): «The Death of Subject in David Lynch's *Lost Highway* and *Mulholland Drive*». [En línea]. En *EREA*, vol. 2, n.º 2, pp. 42-52. En: <http://erea.revues.org/432> [Consulta: 28 de agosto de 2013].
- ROMÁN CASAS, Ángel, «El horror a lo Otro: la dualidad femenina desde lo masculino». En *Ensayos de la Mirada: El hombre y su proyección en el cine contemporáneo*. Burgos: Euroláser, pp. 129-155.
- SCHULTZ, Duane P. y SCHULTZ, Sidney Ellen (2009): *Teorías de la personalidad*. México D. F.: Cengage Learning Editores.
- TORRE DÍAZ, Javier de la (2008): *Deontología de abogados, jueces y fiscales*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas.
- ŽIŽEK, Slavoj (2000): *The art of ridiculous sublime On David Lynch's Lost Highway*. Seattle: The University of Washington Press.
- (2005): *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2011): *En defensa de las causas perdidas*. Madrid: Akal.

Filmografía

- ANNAUD, Jean Jacques (dir.) (1986): *El nombre de la rosa (Der Name der Rose)*. Alemania Occidental, Francia e Italia: Neue Constantin Film, ZDF, Cristaldifilm, Radiotelevisione Italiana y France 3 Cinéma.
- BERGMAN, Ingmar (dir.) (1957): *El séptimo sello (Det sjunde inseglet)*. Suecia: Svensk Filmindustri.
- BOORMAN, John (dir.) (1981): *Excalibur*. Reino Unido y Estados Unidos: Orion Pictures y Warner Bros.
- FRIEDKIN, William (dir.) (1973): *El exorcista (The Exorcist)*. Estados Unidos: Warner Bros Pictures
- FROST, Mark y LYNCH, David (crs.) (1990-1991): *Twin Peaks*. Estados Unidos: Lynch/Frost Productions.
- LYNCH, David (dir.) (1986): *Terciopelo azul (Blue Velvet)*. Estados Unidos: De Laurentiis Entertainment Group.
- (dir.) (1992): *Twin Peaks: fuego, camina conmigo (Twin Peaks: Fire Walk with Me)*. Estados Unidos: Twin Peaks Production.
- (dir.) (1997): *Carretera perdida (Lost Highway)*. Estados Unidos: Ciby 2000 y Asymmetrical Productions.
- (dir.) (2001): *Mulholland Drive*. Estados Unidos y Francia: Les Films Alain Sarde y Asymmetrical Production

- (dir.) (2006): *Inland Empire*. Estados Unidos, Francia y Polonia: Studio Canal, Camerimage y Asymmetrical Productions.
- HACKFORD, Taylor (dir.) (1997): *Pactar con el diablo (The devil's advocate)*. Estados Unidos: Warner Bros, Regency Enterprises y Kopelson Entertainment.
- WELLES, Orson (dir.) (1941): *Ciudadano Kane (Citizen Kane)*. Estados Unidos: RKO y Mercury Theatre Productions.