



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

Lost Highway

Autor:

Jelinek, Elfriede

Revista

Mora

2006, N° 12, pp. 92-94

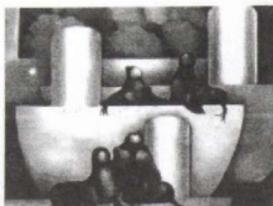


Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA



"Lost Highway"

Elfriede Jelinek

Poco puedo decir del enigma que representa *Lost Highway* (*Carretera perdida*, David Lynch, 1997), porque esta película establece un enigma y está bien que así sea. Y el enigma debe quedar como tal. También (aunque tampoco sé por qué) se da un extraño proceso que podría sintetizarse en que de la conciencia simbólica de la película uno se queda con una especie de conciencia limpia y esto, por su parte, sucede en un plano simbólico, pero que transporta (o mejor transpone) a otro plano diferente del de la ópera, del teatro musical. Se trata de una doble ruptura de algo que ya había sido quebrado y transformado muchas veces. Yo personalmente ya no me reconozco en este espejo convexo. Yo misma no he elegido para este libreto una historia real, sino la realidad de la conciencia de un artista, mejor de dos artistas (Lynch, Gifford); es decir, la realidad de la realidad de la realidad. En este caso no sé lo que he escrito, porque los apuntes preparatorios eran para mí una base que ya estaba resquebrajada antes de que le pusiera el pie. Mi labor es un escape de lo real que, por otra parte, ya habían completado antes Lynch y Gifford. No bien aparece algo postulado como real se lo cuestiona. El film que trata sobre el suceder visible del tiempo, puede mostrar eso en la medida en que es lo que es. La música, que es el paso audible del tiempo, puede utilizarse como el único medio que como tal encuentra pleno sentido. Esto sería totalmente imposible, por ejemplo, en una pieza teatral que pudiera resultar de esta película. El teatro sería el lugar menos indicado para ello, pues ese medio andaría corriendo detrás con la lengua afuera. Y para colmo, el teatro (¡pobrecito!) no se mueve.

El cine sugiere acontecimientos reales de personas y esos acontecimientos son tomados por reales por los espectadores. Esta película quiebra estas expectativas a cada momento; pues no puede ser real lo que no es real, y tampoco debe llegar a serlo. Tengo la impresión de que el film de Lars von Trier *Dogville* - que, desgraciadamente, todavía no he visto y, por ello, no debería citar aquí, pues lo hago refiriéndome a algo que sólo he leído - parece ir todavía más lejos: *Dogville* querría sugerir, a través de una especie de método post-brechtiano, con los medios del teatro, que colaboran a la destrucción de la ilusión, por ejemplo con trazos de tiza que representan las casas, que no puede ser real lo que nunca podría ni debería ser real; aunque, a decir verdad, estoy interpolando aquí demasiado yo misma). La vivencia real fluye como tal mediante luz sobre la pantalla; pero al serlo aparece, al mismo tiempo, interceptada. ¿Qué se puede sacar de esto? En todo caso no se tratará de la vida absoluta y auténtica. No es esto lo que se obtiene de esta película. Fassbinder hizo que "sus" actores (un grupo de conjurados) siguieran escribiendo sus textos como personajes. Y él los cobijó dentro de sus propios planes como eran. Eso tenía su lógica, en tanto esos actores-inquilinos desfiguraron por sí mismos su propia individualidad, metiéndose en los papeles de cada uno, de modo de crear una especie de hiperrealismo. Este hiperrealismo fue introducido en el arte filmico por las actrices y los actores fassbinderianos, así como un gato trae a la casa algo repelente y chorreando sangre.

No es esto lo que sucede en Lynch, según mi opinión. A él no le interesan ni la lógica ni el realismo y tampoco, como ya se dijo, su reflejo en la pantalla. Por el contrario, Lynch rechaza todo esto; inclusive rechaza el destino que pueden tomar sus invenciones de la realidad en la que son colocadas (y de la cual él las toma). Pero más categóricamente todavía rechaza usar a sus personajes, que frente a nosotros se disparan perdidos como bólidos; aunque sigan su propia lógica también o, por caso, su propia falta de lógica, del decurso del tiempo y de la coherencia de la persona.

Esta reducción que debe tolerar la realidad para devenir en arte y también acceder a lo simbólico no puede llegar a ser hecha sensible como realidad por el grado máximo al que arriba y por el rechazo absoluto de lógica que practica Lynch y también los agregados son, según mi lectura, siempre reducciones, porque la realidad es siempre demasiado compleja como para ser captada - lo que es una verdad de perogrullo -; pero, lo que quiero decir es que los agregados son reducciones porque de modo intencional se alejan de la realidad. Esta materia va tan consecuentemente contra el realismo que la historia que se cuenta no puede ser aclarada, y no puede serlo desde ningún ángulo que se la mire. Puedo imaginarme a un esquizofrénico en el medio de su identidad dividida como asesino de mujeres, pero no podré nunca imaginarme que él se torne verdaderamente otro.

No ha sido mi intención interpretar esta historia que no es una historia, pues se halla en la esencia de esta "reducción" que no pueda ser interpretada. Al principio de la película las fronteras parecen haber sido trazadas, de hecho, enormemente circunscriptas. Estos límites se restringen todavía más después del asesinato, cuando el protagonista va a dar a la celda final; que aparte de la tumba sería lo más estrecho que uno se puede imaginar. Tiempo y espacio aparecen fundidos como una línea fulgurante; o sea, como ya dije, reducidos-reducidos al máximo- así como la muerte aniquila a la vida, que es la reducción más absoluta.

Sin embargo, súbitamente esta bolsa de papel estrujada se abre o -con otra metáfora- esta línea que fulgura se amplía, se despliega como un abanico, y la verdadera historia -fuera de toda lógica y explicación- empieza otra vez; no sólo empieza otra vez, sino que comienza verdaderamente -explota la bolsa estrujada- a pesar de que esa bolsa y su contenido eran hasta hace un momento sólo una ínfima bola de papel. ¿O acaso la bolsa no contenía absolutamente nada? Allí empieza una segunda vida después de la primera, por así decirlo, ¿o quizás la segunda antes que la primera? ¿o tal vez sí, la primera antes que la segunda? En esta película todo es posible. En el arte también todo es posible, algo que de lo contrario no sucede en la realidad.

También (creo yo) que hay que tratar de huir del plano de la realidad, aun cuando esta realidad fuera la artística del film; pues sólo cuando se la ha dejado atrás, se puede encarar nuevamente como realidad. Y esto ha de suceder con la conciencia que se fue adquiriendo de la reducción de lo simbólico. Y recién entonces ese ser inventado por el arte alcanzará su verdadero ser como un resultado. No se tratará en este caso de espectros que hagan su aparición (aunque el cine sea un "ver espectros", es justamente en las películas de Lynch, en las que sólo hay fantasmas, donde lo espectral se vuelve sumamente real), sino que lo simbólico mismo aparece como reducción (que, como se dijo, podrá ser una reducción "sobrecargada"); una reducción que no puede ni debe abstraerse de la realidad, sino que no necesita ya de ella. No la necesita para nada. Y, por ello, los eventos que se suceden en profusa

abundancia en esta película (eventos o como quiera llamárselos: los asesinatos, los accidentes fatales, los secretos, lo pornográfico, el sadomasoquismo, la fuga, la brutalidad, la violencia, etc.) no remiten a vivencias concretas.

En este mismo sentido, hablamos aquí naturalmente no tanto de personajes como de abstracciones, modelos, tipos... Así, esta película prueba que a ellos les es imposible aparecer como personajes y que nunca podrían ni podrán en el futuro hacerlo como tales. El "cómo", que en una película es siempre tan importante, se transforma aquí en un "qué", o, mejor dicho: el "qué" y el "cómo" coinciden. El evento se corresponde con lo que se juega en la esfera de lo psíquico. Y lo psíquico se materializa de nuevo en una persona. Quizás todo el film se desarrolle en la conciencia del protagonista y nosotros, como espectadores, seamos su cerebro. Y todo lo que sucede es atraído como polvo de metal hacia el imán, una vez que cae en su esfera de influencia. Esas motas metálicas se dirigen de modo compulsivo hacia algo, pero a nosotros nos dirigen hacia la nada. Están sólo referidas a sí mismas y su razón de ser es seguir estando en esa misma referencia.

Copyright © 2004 by Elfriede Jelinek

Traducido del alemán por José Amícola

