

Memoria, ficción y realidad en *Mulholland Drive* y *Carretera Perdida* de David Lynch*

Alfonso Muñoz Corcuera
Universidad Complutense de Madrid
alfonso.m.corcuera@gmail.com

Resumen:

A través del análisis del cine de David Lynch, especialmente las películas *Carretera perdida* (1997) y *Mulholland Drive* (2001), mostraré cómo a pesar de las lentes deformantes que nuestra mente introduce en los recuerdos que almacenamos en la memoria, el núcleo emotivo asociado a cada recuerdo impide que se produzca una separación radical entre memoria y realidad, ni siquiera en los casos de sueños o de locura, situaciones en las que la mente utiliza los recuerdos de forma alucinatoria.

Palabras clave: David Lynch, sueños, locura, alucinación, psicoanálisis.

Introducción:

Ver una película de David Lynch es siempre una experiencia desconcertante. Sus obras están llenas de elementos extraños, oscuros, con una estética siniestra y argumentos surrealistas que no parecen guardar ninguna relación con el mundo real: elementos fantásticos de los que nadie se siente extrañado, personajes que cambian de aspecto o de nombre, comportamientos que no siguen unas reglas lógicas... Puede pensarse en *Cabeza borradora* (David Lynch, Estados Unidos, 1976), *Terciopelo Azul* (David Lynch, Estados Unidos, 1986) o *Inland Empire* (David Lynch, Estados Unidos, 2006), por citar sólo tres ejemplos. En estas películas el espectador asiste a la alteración que los personajes protagonistas sufren en su percepción del mundo, llegando hasta un punto en que la ficción cobra más importancia en sus vidas que la realidad y sus recuerdos entran en abierta contradicción con su experiencia presente, obligándoles así a

*Publicado como Muñoz Corcuera, Alfonso (2010): "Memoria, ficción y realidad en *Mulholland Drive* y *Carretera perdida* de David Lynch", [en línea], *Espéculo: Revista de estudios literarios*, vol. 44. En: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/dvlynch.html>

realizar un trabajo de síntesis creativa entre sus percepciones del pasado y del momento actual. Este movimiento, en el que el pasado se ve reestructurado para acomodarse a las percepciones presentes, tiene sin embargo una doble cara, ya que la percepción del momento actual también se ve alterada por la experiencia pasada, aportando una mayor complejidad a la configuración de los mundos creados por David Lynch. En las próximas páginas, a través del análisis de *Carretera perdida* (David Lynch, Estados Unidos, 1997) y *Mulholland Drive* (David Lynch, Estados Unidos, 2001), dos de sus películas más aclamadas, trataré de mostrar las complejas relaciones que se establecen entre la memoria, la realidad y la ficción en el universo lynchiano a propósito de dos de los temas más recurrentes en el cine de este autor: los sueños y la locura.

Sueño y memoria en *Mulholland Drive*:

Los sueños han sido siempre uno de los aspectos de la experiencia humana más conflictivos a la hora de ser interpretados. De hecho aún hoy, a pesar de los grandes avances de las ciencias de la mente, se encuentran diversas teorías acerca de qué son los sueños y cuál es su función dentro de la psique humana. Antes de comenzar con el análisis de *Mulholland Drive*, considero por tanto que será útil señalar primero qué concepción de sueño utilizo.

En líneas generales considero válida la explicación que desde la neurociencia dan autores como Alberto Oliverio (2000: 88-89) o Eric Kandel (2007: 28-29) basándose en la actividad eléctrica del cerebro durante el periodo de sueño, aunque considero que esta explicación se puede ampliar en algunos aspectos desde el campo del psicoanálisis [1]. Los sueños están formados por recuerdos, fundamentalmente del día anterior, que son activados por una serie de ondas eléctricas que recorren el cerebro durante la fase REM del sueño con el objetivo de consolidar las conexiones sinápticas nuevas formadas durante el día [2]. Dichos recuerdos sin embargo son activados aleatoriamente, de modo que no tienen una conexión lógica entre sí. La mente, al no poder aceptar esa sucesión de escenas inconexas, trata de hilvanarlas entonces en la historia más o menos creíble que es el sueño propiamente dicho. En este sentido los sueños estarían formados por los mismos recuerdos que poseemos en estado de vigilia, pero al ser olvidadas las coordenadas temporales y lógicas que los unen cuando estamos despiertos, son reinterpretados por nuestra mente del mejor modo posible. La pérdida de contacto con la realidad que sufre la memoria en los sueños no se debe por tanto a la

existencia de falsos recuerdos –como sí ocurrirá en algunos casos de locura– sino al olvido de la conexión entre los mismos.

Sin embargo, y aquí hace su aportación el psicoanálisis, los recuerdos no son episodios cerrados en sí mismos, sino que vienen acompañados por las emociones y pensamientos que nos suscitaron en el momento de experimentarlos la primera vez y por otros recuerdos con los que poseen algún nexo en común. Al soñar olvidamos las coordenadas que dan sentido al recuerdo, pero no los aspectos emocionales del mismo, lo que hace que nuestra mente, a la hora de hilvanar el sueño, recurra a estos sentimientos y pensamientos asociados a los recuerdos como único medio para formar una narración con sentido. Siendo así, es posible encontrar reflejados en los sueños nuestros miedos, deseos e inquietudes, ya que se encuentran íntimamente asociados a los recuerdos que componen el relato del sueño. En este sentido incluso un deseo del que no somos conscientes cuando estamos despiertos puede verse realizado en un sueño, al estar el deseo asociado a los recuerdos que forman el relato onírico.

En cualquier caso, antes de comenzar con el análisis de la relación entre sueños y memoria que se plantea en *Mulholland Drive*, es importante tener en cuenta que los sueños se relacionan de modo muy estrecho con el olvido en dos sentidos diferentes. Por un lado, una de las características más interesantes de los sueños es el hecho de que la gran mayoría de las veces ni siquiera somos capaces de recordarlos al despertar, y en las pocas ocasiones en que su rastro permanece tras pasar al estado de vigilia, los olvidamos también a los pocos minutos, pudiendo conservar en la memoria únicamente la verbalización posterior del relato que hemos podido hacer a otra persona. En mi opinión esto es debido a que los sueños son una re-ordenación de recuerdos creada para sustituir al orden lógico, el cual había sido olvidado temporalmente al abandonar la vigilia. Sin embargo, al recuperar dicho orden lógico, a la mente no le es útil (o posible [3]) conservar los dos órdenes, por lo que el principio de realidad nos hace olvidar la re-organización creada durante el sueño en favor del orden lógico que se posee en el estado de vigilia.

Por otro lado, los recuerdos utilizados durante el sueño para elaborar una historia se ven sometidos a un tipo de olvido parecido al olvido del sentido del que hablaba Ricoeur al referirse al perdón en *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* (1999), aunque de un modo más extremo: se recuerdan los hechos, pero se olvida por completo su sentido. Por este motivo los mecanismos que son utilizados en los sueños para construir una historia a partir de recuerdos sueltos son los mismos que se utilizan

en el estado de vigilia, aunque de una forma más sutil, para transformar los recuerdos y rellenar los «huecos» que forman los olvidos en la red mnémica.

Estos dos sentidos en que los sueños se relacionan con el olvido nos permiten conjeturar a su vez una explicación al hecho de que, en ocasiones, una escena procedente de un sueño puede fijarse de modo permanente en nuestra memoria sin que podamos distinguir si la escena sucedió realmente o sólo fue imaginada [4]. Al utilizar los sueños los mismos mecanismos que utiliza la memoria en la vigilia para evitar discontinuidades en la red mnémica, un sueño podría no sólo no contradecirse con el orden lógico de los recuerdos que recuperamos al despertar, sino que incluso podría ayudar a rellenar el «hueco» dejado por algún olvido, por lo que la mente no lo rechazaría por contradictorio como al común de los sueños, sino que lo integraría en la memoria como un recuerdo con el mismo valor que los procedentes de nuestra experiencia diurna.

Pero dejando a un lado las conjeturas, una vez que he aclarado qué concepción de sueño voy a utilizar, es momento de hablar de *Mulholland Drive*. A través del análisis de esta película mostraré cómo Diane Selwyn, la protagonista del film, utiliza para formar su sueño recuerdos de su experiencia reciente que se ven primero descontextualizados, olvidándose la relación existente entre los mismos, para posteriormente ser re-organizados en un relato utilizando los mismos medios que utiliza la memoria para evitar la existencia de discontinuidades en su seno. Al mismo tiempo se podrá ver cómo el relato resultante del sueño deja entrever los verdaderos sentimientos de la protagonista con respecto a la situación que ha vivido en los últimos días, viéndose corroborada así la exposición teórica sobre la relación entre sueños y memoria que he planteado hasta ahora.

A la hora de enfrentarse a la comprensión de una película como *Mulholland Drive*, el espectador debe tomar una posición sobre qué es lo que acaba de ver [5]. Sin entrar en mayores discusiones, consideraré que la película reproduce, en su primera parte, un sueño de Diane Selwyn que involucra al resto de personajes de la película, y en la segunda, algunas escenas de la vida de Diane anteriores y posteriores al sueño, que son las que permiten comprender lo que en realidad ha sucedido. El eje entre estas dos partes de la película se encontraría en el momento en el que El Cowboy se asoma a la puerta de la habitación de Diane y le anuncia que es hora de despertar. Una vez aceptada esta premisa, podemos analizar todo lo sucedido anteriormente como si se tratase de un único sueño con múltiples tramas independientes o como varios sueños

que poseen un nexo común. El problema, a mi juicio, reside en que, para darle un mayor interés narrativo a la película, Lynch mezcla los sueños de Diane en el montaje final llegando a confundirse en un único relato lo que en realidad serían sueños independientes. Tras comenzar Diane a soñar una historia para hilvanar los primeros recuerdos que habían sido activados durante la fase REM, algunos de los recuerdos activados con posterioridad no encajan en la trama principal, por lo que se ve en la necesidad de inventar una nueva historia para ellos. En este sentido, por poner un ejemplo, habría que interpretar como tres sueños diferentes la trama que tiene como protagonistas a Camilla Rhodes (Rita en el sueño) y a Diane Selwyn (Betty), la historia sobre el director de cine Adam Keshner y la inquietante escena de la cafetería Winkies. No hace falta decir que no hay nada que impida considerar todas las tramas como partes de un único sueño, ya que todas las historias se relacionan de algún modo entre sí. La película es deliberadamente ambigua, y esta es quizá la menor de las ambigüedades que la atraviesan.

Dejando a un lado la cuestión sobre el número de sueños que componen el film, más interesante para el tema que nos ocupa es la relación que se establece entre la primera y la segunda parte de la película, es decir, entre los recuerdos y actuaciones posteriores de Diane por una parte y sus sueños por otra. Las escenas que en un principio podían parecerle neutras al espectador al contemplar el sueño de Diane, se ven cargadas de significado al conocer los recuerdos a partir de las que se formaron, del mismo modo que algunos detalles incomprensibles del sueño se ven claros al conocer el comportamiento de Diane tras despertar. Esta relación entre la experiencia soñante y la experiencia diurna puede ser analizada de dos modos, según fijemos nuestra atención en los mecanismos formales que transforman los recuerdos en sueños o en la interpretación que se puede dar al sueño para analizar el estado mental de la protagonista. Centrándonos en primer lugar en los aspectos formales de esta relación, se pueden detectar cinco tipos de mecanismos simples que utiliza el soñante [6] para reinterpretar en el sueño los recuerdos descontextualizados que activan las ondas eléctricas que recorren el cerebro: el de atribución errónea, el de sugestión, el de bloqueo, el de persistencia y el de propensión.

- Atribución errónea: Este mecanismo se aplica cuando se conservan aspectos de un recuerdo pero no se es capaz de conectarlos correctamente con la totalidad, de modo que se inventa una conexión en función de los datos que se poseen. En el caso de *Mulholland Drive* un ejemplo podría ser el de Coco, la madre de

Adam Keshner, con quien Diane entabló una amigable conversación en una fiesta. En el sueño Diane recuerda al personaje de Coco como alguien asociado a las ideas de amabilidad y maternidad, pero no recuerda el contexto en el que esas ideas se asociaron a Coco en su mente. Para remediar ese olvido, Diane le asigna un nuevo papel durante el sueño que se ajuste a los datos que posee de ella. De esta forma Coco se desvincula de Adam y se convierte en la casera de Diane, una mujer especialmente amable y con cierto aire maternal.

- Sugestión: Este mecanismo se pone en funcionamiento cuando algo que no se recuerda –bien sea por causa de un olvido o de un desconocimiento–, y que se supone que deberíamos saber, no es sugerido desde fuera. Al ser la sugerencia el único «conocimiento» sobre el hecho del que disponemos, la mente la interioriza como un verdadero recuerdo, añadiendo nuevos detalles para darle realismo como si la sugerencia externa nunca hubiera existido. Un caso de sugestión en *Mulholland Drive* podría ser la escena del sueño en la que Adam Keshner encuentra a su mujer en la cama con el limpiador de la piscina. Diane, a pesar de no haber presenciado nunca dicha escena, escuchó un comentario al respecto en la misma fiesta en la que conoció a Coco. Al activarse dicho recuerdo en el sueño, su mente «olvida» que se trata de un simple chismorreo y reconstruye la escena como si efectivamente la hubiera vivido.
- Bloqueo: Cuando un recuerdo específico entra en contradicción con el resto del relato que la mente está construyendo, lo que obligaría al soñante a aceptar que toda la construcción anterior era mentira, la mente bloquea el recuerdo, impidiendo que pase a formar completamente parte de la historia consciente. Sin embargo, el recuerdo bloqueado se sigue manifestando en el relato, aunque no en su forma original. Un ejemplo de esta situación en *Mulholland Drive* sería la escena de la cafetería Winkies, lugar donde Diane encargó el asesinato de Camilla Rhodes. Al no poder compaginar ese recuerdo con el resto del sueño, la mente de Diane lo transforma en una escena aparentemente inocente en la que un hombre no se atreve a mirar qué es lo que hay en la parte de atrás de la cafetería, al igual que Diane no se atreve a aceptar la realidad.
- Persistencia: En ocasiones un recuerdo, bien por que constituye una experiencia extremadamente importante para el sujeto, o bien por que no se es capaz de encontrarle un sentido, es revivido por la mente una y otra vez en distintas situaciones. Con este mecanismo la mente trata de darle al recuerdo un estatus

adecuado a la relevancia que sabe que posee, ensayando a situarlo en distintos contextos hasta encontrar un lugar que le parezca apropiado. En el caso de *Mulholland Drive* nos encontramos con una de las frases que Diane dijo al encargar el asesinato de Camilla: «Esta es la chica». Al haber rechazado el recuerdo del encargo del asesinato, su mente trata de encontrar a la frase, que sabe que formaba parte de un recuerdo importante, un nuevo contexto en el que siga manteniendo su estatus. Pero al no encontrar un lugar apropiado, la frase se repite una y otra vez en el sueño.

- Propensión: Este mecanismo consiste en transformar el recuerdo de un determinado hecho en función de nuestros deseos o de los conocimientos que adquirimos posteriormente al suceso. En los sueños es utilizado con gran frecuencia al ser precisamente los deseos y pensamientos asociados a los recuerdos los datos a los que recurre la mente para unir los diversos recuerdos en una misma historia. Un ejemplo sencillo de propensión en *Mulholland Drive* sería la escena en la que Betty (así se bautiza a sí misma Diane Selwyn en el sueño) asiste al casting de una película. Si se trata del mismo casting en el que en la realidad conoció a Camilla Rhodes –como bastantes pruebas así lo sugieren–, Diane invierte en el sueño los papeles de lo que sucedió, atribuyéndose a sí misma la interpretación magistral que hizo Camilla en la realidad, convirtiéndose en la elegida para el papel tal y como era su deseo.

Estos cinco tipos de mecanismos que he denominado simples, en realidad rara vez se presentan aislados en los sueños en su forma pura, sino que adoptan formas mucho más complejas en las que intervienen aspectos de los cinco tipos mezclados. Así por ejemplo en la escena en la que Adam descubre a su mujer en la cama con otro hombre no está presente únicamente el mecanismo de sugestión, sino también el de propensión, ya que si la escena presenta a un Adam tan patético es por la animadversión que Diane siente hacia él. Del mismo modo el hecho de que Camilla sea rebautizada en el sueño como Rita presenta aspectos tanto de propensión como de atribución errónea.

Finalmente, para terminar con el análisis de la relación entre sueños y recuerdos que propone *Mulholland Drive*, sólo queda por comprobar de qué modo los deseos y sentimientos –conscientes e inconscientes– de Diane respecto a los hechos que nos presenta la película se ven reflejados en el sueño, permitiendo así hacer una interpretación psicoanalítica del mismo [7]. La trama del sueño que más interés presenta

a este respecto es la que tiene por protagonistas a Rita (Camilla Rhodes) y a Betty (Diane Selwyn). Para evitar extenderme demasiado, debido a la complejidad de la película, analizaré sólo de forma superficial las escenas del sueño que, en mi opinión, más relación tienen con el asesinato de Camilla Rhodes:

- Escena 1: Rita viaja en una limousine por la carretera de Mulholland Drive cuando el conductor detiene el vehículo y el copiloto saca una pistola para matarla. En ese momento un coche que circula a gran velocidad se estrella contra la limousine permitiendo a Rita escapar, aunque en el accidente recibe un golpe en la cabeza que le produce una amnesia retrógrada total. En su bolso Rita conserva una gran suma de dinero y una llave de color azul.
- Escena 2: Un hombre rubio comete un asesinato. Al tratar de disponer la escena del crimen para que parezca un suicidio dispara por accidente a otra persona, lo que le obliga a modificar sus planes. Un encargado de la limpieza le ve cometer este segundo asesinato, lo que obliga al hombre rubio a cometer un tercero para eliminar al testigo. Tras esto el hombre rubio comienza a buscar a Rita para matarla también.
- Escena 3: Rita recuerda el nombre de Diane Selwyn. Betty decide ayudar a Rita a encontrar a Diane, pensando que ésta reconocerá a Rita y sabrá decirle quién es en realidad. Cuando llegan a casa de Diane nadie abre la puerta, por lo que deciden colarse por una ventana. Encuentran a Diane muerta en el dormitorio.

Antes de comenzar a interpretar estas escenas, será útil conocer también los sucesos inmediatamente anteriores al sueño en la vida de Diane. El sueño podría ser interpretado en un sentido general sin conocer esos sucesos, pero tenerlos en cuenta permitirá interpretar de un modo más seguro cuál es el sentido global del sueño en relación a la experiencia diurna de Diane:

- En el mundo real Camilla y Diane tenían una relación sentimental, pero Camilla la abandonó por Adam. Días después Adam y Camilla deciden organizar una fiesta en la carretera de Mulholland Drive en la que la feliz pareja anuncia que se va a casar. Diane siente deseos de matar a su ex-novia, por lo que contacta con el hombre rubio del sueño, al que entrega una gran suma de dinero para que cometa el asesinato. El hombre rubio le enseña entonces una llave azul y le dice que cuando haya terminado el trabajo dejará la llave en la mesa que hay en la entrada de su casa. No existe información en la película sobre cuándo transcurre

exactamente el sueño de Diane, pero es anterior a que el hombre rubio haya confirmado el asesinato.

Una vez que el espectador posee esta información, que no es revelada hasta el final de la película, la interpretación de las escenas del sueño es mucho más sencilla. La escena 1 correspondería al asesinato que Diane encargó cometer. La acción transcurre en Mulholland Drive porque fue allí donde decidió matar a Camilla. Sin embargo el asesinato se ve frustrado en el sueño, permitiendo a Rita sobrevivir y entregarle a Betty el dinero junto con la llave azul, en una acción simbólica que representaría la cancelación del encargo. Este arrepentimiento nos permite interpretar a su vez la escena 2 del sueño como un deseo de que el asesino al que contrató no sea capaz de cometer el crimen, presentándole como un hombre especialmente torpe. A través de las dos primeras escenas comprobamos que Diane se arrepiente de haber ordenado el asesinato, por lo que desea que no se lleve a cabo. Finalmente la escena 3 nos muestra los temores de Diane a que el crimen se efectúe realmente. La decisión de Rita de ir a buscarla a su casa, colándose de un modo furtivo como si de un fantasma se tratase, representa el sentimiento de culpabilidad ante lo que ha ordenado hacer, su certeza de que el recuerdo de Camilla la perseguiría a todas partes si el asesinato se cometiese. Ese sentimiento de culpa sería tan grande que podría llevarla al suicidio, motivo por el cual Diane aparece muerta en su propio sueño. La confirmación de que estos son efectivamente los sentimientos de Diane al respecto la obtenemos al conocer su actuación cuando, al despertar, descubre la llave azul encima de la mesa. De este modo queda demostrada la forma en que los deseos y sentimientos del soñante se reflejan en sus sueños.

Como hemos venido comprobando hasta aquí, la pérdida de contacto con la realidad que se produce en los sueños, junto al olvido de las conexiones lógicas establecidas durante la vigilia entre los recuerdos, deriva en un uso excesivo de los cinco mecanismos por los que la mente hace frente a las incoherencias internas para tratar de dar una unidad al conjunto de recuerdos activados durante la fase REM del sueño, conformando así uno o varios relatos alucinatorios que, pese a estar basados en recuerdos reales, apenas guardan conexión con la realidad en el plano fáctico, ya que la reconstrucción que se produce en el sueño otorga más importancia al plano emocional.

Este tipo de situación en la que la memoria trabaja de un modo autónomo con respecto a la realidad no se puede considerar problemática no obstante, ya que sus efectos duran únicamente hasta que llega el momento de despertar. Sin embargo resulta

muy interesante conocer la forma en que la mente opera en los sueños para producir situaciones alucinatorias, ya que nos permitirá comprender mucho mejor aquellas situaciones en las que la pérdida de contacto con la realidad no es reversible, es decir, en los casos de locura. Antes de extraer ninguna conclusión más, analizaré el tipo de relación que se establece entre memoria y locura en *Carretera perdida* para poder establecer una comparación entre ambos tipos de situaciones.

Recuerdos y locura en *Carretera perdida*:

El término «locura», tal y como lo he venido utilizando hasta ahora, es lo suficientemente preciso como para que cualquier persona que haya venido siguiendo mi razonamiento no se haya sentido extrañada por su uso. Sin embargo «locura» no significa nada en términos psicológicos o psiquiátricos, por lo que antes de realizar un análisis de las relaciones entre recuerdos y locura será necesario aclarar a qué tipo de trastornos mentales me voy a referir, no sin antes pedir disculpas por las confusiones que haya podido causar la utilización de un término tan coloquial.

Siguiendo la clasificación de trastornos mentales presentada en el DSM-IV (American Psychiatric Association, 2007), existen *grosso modo* dos tipos de trastornos que podrían encuadrarse dentro de lo que comúnmente denominamos locura. El primer grupo, del que no nos vamos a ocupar en este momento, estaría formado por la esquizofrenia y los trastornos psicóticos. El segundo lo formarían los trastornos disociativos. Entre los trastornos disociativos encontramos dos variantes que podrían presentar interés en este momento. El trastorno de identidad disociativo, más conocido popularmente como trastorno de personalidad múltiple, ha sido utilizado como excusa argumental en infinidad de películas, como por ejemplo la nominada al Oscar *Las dos caras de la verdad* (Gregory Hoblit, Estados Unidos, 1995), la polémica *El club de la lucha* (David Fincher, Estados Unidos, 1999) o la menos conocida *Identidad* (James Mangold, Estados Unidos, 2003). Por su parte la fuga disociativa, también conocida como fuga psicógena, es un trastorno que se suele producir tras experimentar algún suceso traumático que el sujeto no es capaz de asimilar. Como mecanismo de defensa, la mente crea entonces una segunda identidad que sustituye total o parcialmente a la primera, que aparentemente deja de existir. La diferencia con el trastorno de identidad disociativo reside precisamente en este aspecto, ya que mientras en éste las nuevas identidades que crea la mente conviven con la identidad original, en la fuga disociativa

la identidad original desaparece. *Carretera perdida* destaca por ser de las pocas producciones que ha reproducido en la gran pantalla un trastorno de fuga disociativa.

En *Carretera perdida* asistimos a la creación que hace la mente de Fred Madison mientras huye de la policía en su coche tras haber asesinado a su esposa. La magnitud del crimen que acaba de cometer es un peso demasiado elevado para él, por lo que su mente decide crear una nueva identidad como vía de escape. Los nuevos recuerdos que crea la mente de Fred –que tras su fuga adopta el nombre de Pete Dayton– le dibujan una imagen de sí mismo altamente satisfactoria en la que ve cumplidos sus más profundos deseos, de modo que si, por ejemplo, antes era un hombre presumiblemente impotente, ahora es un triunfador entre las mujeres. Sin embargo existe un elemento desde el principio que perturba su fuga: su sentimiento de culpabilidad impreso en sus recuerdos originales.

Antes de que la fuga alcance a producir un cambio total de identidad, la mente de Fred trata de transformar únicamente algunos recuerdos, olvidando el asesinato que ha cometido. Pero en los recuerdos que crea para sustituir estos olvidos, Fred y Renee, su mujer, comienzan a recibir en su casa unas cintas de vídeo de forma anónima como si fuesen enviadas por un acosador. Las cintas sólo poseen unos segundos de duración en los que se ve el interior de su casa, el salón, e incluso el dormitorio. Pero lo que más inquieta a la pareja es que en las cintas se les ve a ellos durmiendo, lo que indica que quien quiera que haya sido ha entrado en la casa mientras ambos estaban en el interior. Los policías que investigan el caso les preguntan si poseen alguna cámara de vídeo. La respuesta es muy esclarecedora sobre lo que estas grabaciones significan para Fred:

- ¿Tienen cámara de vídeo?
- No. Fred las odia.
- Me gusta recordar las cosas a mi manera.
- ¿Qué quiere decir?
- Las recuerdo a mi modo. No necesariamente como hayan pasado.

Lo que ha quedado grabado en una cinta de vídeo es inamovible. Las grabaciones son estables, siempre iguales a sí mismas [8]. Por eso Fred, que en ese momento trata de olvidar lo que verdaderamente ha sucedido, muestra su recelo hacia ellas. Su odio hacia las cámaras de vídeo refleja su deseo de escapar de la realidad. Por eso el hecho de recibir las cintas de vídeo le resulta tan inquietante, ya que representan la intrusión de la realidad en su fantasía. En la última cinta que Fred descubre en la puerta de su casa el matrimonio aparece otra vez en la cama, pero su mujer está muerta y él está cubierto de sangre: acaba de asesinarla. La realidad, los auténticos recuerdos

que Fred posee de lo ocurrido se han introducido sin su permiso en los recuerdos que está inventando, provocando la necesidad de que la fuga disociativa sea completa, y no parcial como estaba siendo hasta ese momento.

Pero ni siquiera una fuga disociativa completa permite a Fred escapar de sus actos. Como decía anteriormente, la nueva identidad que crea la mente de Fred es un reflejo de sus más profundos deseos. Sin embargo sus verdaderos recuerdos siguen resistiéndose a desaparecer, afectando a la nueva creación [9]. Según se acerca el final de la película, el recuerdo del amante de su mujer, distorsionado por los mismos mecanismos que se utiliza en los sueños, es revivido por Pete, que le vuelve a matar en su imaginación al igual que hizo Fred en la realidad. El fuerte sentimiento de culpabilidad asociado al recuerdo del amante le impide construir una historia que no acabe con la muerte del hombre, lo que muestra otra vez la íntima conexión entre sentimientos y recuerdos. Tras esta muerte, la construcción imaginaria que es Pete Dayton comienza a tambalearse, y la realidad, que parecía haber sido abandonada de forma definitiva, vuelve de nuevo a tratar de poner fin a la fuga mediante una grabación [10]. Una fotografía en la escena del crimen muestra a Renee, la esposa de Fred, junto a su doble en la fuga, Alice, obligando así a Pete a confrontar realidad y ficción. Pete se siente profundamente trastornado por esta visión, y la fuga disociativa queda abocada al fracaso. Mientras huyen del lugar donde se ha producido el asesinato, Alice se muestra cada vez más fría y manipuladora, adquiriendo la personalidad que Fred asociaba a Renee, hasta que finalmente, susurrándole al oído que nunca la podrá tener, le abandona poniendo punto y final a la fuga disociativa, y con ella, a la existencia de Pete Dayton.

Si ponemos en común las conclusiones que pueden extraerse del análisis realizado tanto de *Mulholland Drive* como de *Carretera Perdida*, lo primero que llama la atención es la importancia que el cine de David Lynch da a la unión entre sentimientos y recuerdos. Cuando la memoria pierde el contacto con la realidad y se encuentra con alucinaciones que no sabe distinguir como tales, recurre a los sentimientos asociados a los recuerdos para tratar de dar una coherencia al conjunto de escenas que pueblan la mente. Son los sentimientos los que guían la reconstrucción del pasado, alejándolo de la realidad objetiva. Sin embargo esto que ya habíamos señalado con anterioridad no es la principal conclusión que se extrae del análisis. Al profundizar en la relación entre realidad y memoria observamos que, paradójicamente, los mismos sentimientos que distorsionan el pasado son los que impiden un distanciamiento ilimitado entre ambas esferas. Mientras los recuerdos siguen manteniendo su carga

emotiva, a la mente –siempre según la visión que se da en el cine de David Lynch– le es imposible inventarse un pasado que se encuentre completamente desligado del pasado original. Este es el motivo de que tanto Diane como Fred Madison acaben regresando a la realidad tras sus alucinaciones, pues sus respectivos sentimientos de culpabilidad les impiden aceptar los relatos que han tramado y que les presentan como si fuesen las víctimas cuando en realidad son los verdugos.

Teniendo esto en cuenta, estamos en disposición de dar una respuesta a la pregunta que late de fondo en estas películas de David Lynch: ¿Qué es lo que sucede cuando la memoria pierde el contacto con la realidad? Como hemos podido ver, la mente posee una serie de mecanismos que utiliza para transformar los recuerdos asegurándose que exista siempre una sensación de continuidad. Pero cuando no existe un contacto con la realidad, cualquier imagen que el sujeto percibe es indiscernible de la misma, por lo que es interpretada como parte integrante de ésta, obligando a la memoria a reestructurar los anteriores recuerdos de modo que la nueva información no quede aislada del resto. Sin embargo, al utilizar la mente los sentimientos asociados a los recuerdos como medio para transformar el pasado y formar un relato coherente, existe siempre un último contacto con la realidad, impidiendo que la fabulación llegue a contradecir por completo a los recuerdos originarios. De este modo, la veleidosa e insegura memoria garantiza, hasta cierto punto, nuestro contacto con la realidad.

Notas:

[1] Aunque son varias las corrientes de interpretación psicoanalítica, por mi parte seguiré la línea de interpretación propuesta por Erich Fromm en *El lenguaje olvidado* (1972).

[2] El neurocientífico Eric Kandel (2007) demostró a partir de sus estudios sobre organismos simples que el aprendizaje, y por lo tanto la memoria, dependían de la formación de conexiones sinápticas nuevas. Estas conexiones sin embargo se debilitan con el tiempo si no son utilizadas, mientras que si son activadas frecuentemente las conexiones se refuerzan. Las ondas eléctricas de la fase REM tendrían como objetivo consolidar de forma automática los recuerdos del día anterior.

[3] Tendrán que ser las ciencias de la mente las que decidan sobre esta cuestión.

[4] El mismo Alberto Oliverio señala la imposibilidad de distinguir entre un recuerdo y una fantasía si no se recuerda el momento exacto en que dicha imagen se introdujo en nuestra mente. “Sin recuperar el recuerdo original o la fuente, como quiera llamarse, no

es posible distinguir la memoria de las fantasías, es decir, lo real de lo posible” (2000: 153).

[5] Ya comenté al principio de este escrito la dificultad que entraña la comprensión de la películas de David Lynch.

[6] Como ya dije anteriormente, estos cinco tipos de mecanismos son los mismos que utiliza la memoria para transformar el pasado y evitar las discontinuidades e incoherencias en su seno. Daniel Schacter (2007), profesor de psicología en la Universidad de Harvard, dedica algunas páginas a analizar el funcionamiento de estos mecanismos, si bien su objetivo no era específicamente el de mostrar cómo la memoria construye un relato, sino el de analizar las formas en que el funcionamiento de la memoria puede interferir en el desarrollo normal de la vida de una persona.

[7] Entiendo por interpretación psicoanalítica del sueño no tanto una aplicación de la teoría propuesta por Freud en su célebre ensayo como de las revisiones hechas a posteriori por otros psicoanalistas. Una revisión de la teoría psicoanalítica de la interpretación de los sueños más acorde con lo aquí expuesto sería la propuesta por Erich Fromm en el libro ya citado *El lenguaje olvidado*.

[8] Evidentemente esto no quiere decir que una grabación, ya sea en formato electromagnético o digital, refleje la realidad absoluta. Las grabaciones pueden ser tan poco fiables como un testimonio oral, ya que, aparte del proceso de montaje o de las modificaciones que la tecnología permite realizar, el simple hecho de estar sometidas a la limitación de un encuadre determinado supone un sesgo sobre la realidad que se pretende grabar.

[9] Utilizando otros términos, el uso negador de la memoria que supone la fuga disociativa de Fred se encuentra precisamente con uno de los obstáculos detectados por Nietzsche (2003: 66) para el uso del modo crítico en la historia: no se puede eliminar completamente el pasado, pues nuestro yo actual es el resultado de las actuaciones de nuestro yo pasado, y esta procedencia es imposible de borrar.

[10] Es significativo también que en la casa del amante de su mujer se esté reproduciendo, durante toda la escena, un vídeo pornográfico en el que se muestra a Alice manteniendo relaciones con el amante. Si aceptamos la premisa de que los vídeos representan la realidad, el vídeo pornográfico sólo puede interpretarse como una acusación contra su mujer por haberle engañado.

Bibliografía:

- American Psychiatric Association (ed. española a cargo de López-Ibor, J. J.) (2007): *DSM-IV-TR: manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales, texto revisado*. Elsevier Masson, Barcelona.
- Cabello, Gabriel, “La cámara y el espejo en *Carretera perdida* de David Lynch” [en línea], *Revista Trama y Fondo*, año 2003, vol. 15, nº 2. En: http://www.tramayfondo.com/numeros_revista/15/Gabriel_Cabello.pdf. [Consulta: noviembre 2009].
- Fromm, Erich (1972): *El lenguaje olvidado*. Hachette, Buenos Aires.
- Kandel, Eric R. (2007): *En busca de la memoria: el nacimiento de una nueva ciencia de la mente*. Katz, Buenos Aires.
- Nietzsche, Friedrich (2003): *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*. Biblioteca Nueva, Madrid.
- Oliverio, Alberto (2000): *La memoria: el arte de recordar*. Alianza, Madrid.
- Ricoeur, Paul (1999): *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Arrecife: Ediciones Universidad Autónoma, Madrid.
- Schacter, Daniel L. (2007): *Los siete pecados de la memoria: Cómo olvida y recuerda la mente*. Ariel, Barcelona.
- Žižek, Slavoj (2006): *Lacrimae rerum: ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Debate, Barcelona.