

LO IMPOSIBLE O LA TRANSGRESIÓN
DE LA REALIDAD: UN ANÁLISIS
DEL FENÓMENO FANTÁSTICO
Y EL TEMA DEL DOBLE EN LA PELÍCULA
LOST HIGHWAY DE DAVID LYNCH



Salvador Alejandro Dávila Treviño
Universidad Autónoma de Nuevo León

El propósito de este texto es analizar lo fantástico y el tema del doble en la película llamada *Lost Highway*. La cinta se estrenó en 1997 y fue dirigida y producida por David Lynch, quien contó con la colaboración de Barry Gifford para la escritura del guión. El filme fue protagonizado por Bill Pullman, Patricia Arquette, Balthazar Getty, Robert Blake, Robert Loggia, y Michael Masse.

La obra cinematográfica es un filme no lineal y pertenece a la categoría de *thriller* psicológico e incluye elementos del cine policiaco; por esta razón, consideramos necesario realizar una breve sinopsis del largometraje, aclarando que algunas conclusiones planteadas en el análisis muestran nuestra interpretación personal, puesto que las escenas no son de carácter explícito.

Sinopsis

*Lost Highway*¹ narra la vida de un saxofonista de mediana edad llamado Fred Madison, quien, una mañana, escucha un desconcertante mensaje a través del comunicador; la voz menciona la siguiente frase: Dick Laurent está muerto. En la siguiente toma aparece en pantalla una voluptuosa mujer que lleva por nombre Renee, la esposa del músico. Aparentemente, Fred no puede satisfacer sexualmente a la fémina; unido a ello, el hombre siente celos; estas condiciones despiertan el enojo y la locura en el músico.

Una noche, el matrimonio acude a una fiesta y, en el evento, Fred tiene un extraño encuentro con un hombre misterioso. Posteriormente, con el pasar de los días, la pareja recibe, por correo, tres *videotapes*: el primero muestra el exterior de su domicilio; el segundo el interior y el exterior del recinto; y, en el tercero aparece la imagen de una mujer desmembrada y un hombre bañado en sangre.

A la mañana siguiente, Fred es detenido y sentenciado a muerte; en prisión, se queja de insomnio y fuertes dolores de cabeza, motivo por el cual, un médico le prescribe pastillas para dormir; el fármaco le provoca alucinaciones; en ellas aparece el hombre misterioso saliendo de una cabaña y un joven parado al lado de una carretera oscura.

En la siguiente escena, un carcelero se sorprende debido a que el prisionero no se encuentra en la celda. En su lugar está Peter Dayton. Con respecto a este personaje, el espectador se entera, en subsecuentes escenas, que el joven es amante de una chica llamada Alice Wakefield, la novia del Sr. Eddy, la cual luce idéntica a Renee, la esposa muerta del músico.

1 *Lost Highway*. Dir. David Lynch, October Films, 1997. DVD.

Posteriormente, Alice convence a Peter de robar la casa de Andy para obtener dinero y huir juntos de la ciudad. Antes de escapar, para conseguir documentos falsos, acuden a una cabaña en el desierto; en este lugar la pareja tiene sexo. En la siguiente escena, reaparece Fred en pantalla quien, luego de dirigirse a un motel y observar la infidelidad de su esposa Renee, asesina al amante de la mujer, un hombre llamado Dick Laurent. Después del homicidio, Fred acude a su domicilio para decirse a sí mismo: Dick Laurent está muerto.

El fenómeno fantástico

Por lo general, las obras cinematográficas presentan historias con “contenido inteligible, un sentido comunicable y compartible”², es decir, representan la vida de un personaje y una realidad posible³. Por esta razón, podemos decir que el cine se esfuerza por presentar “la vida, tal como se vive y se observa”⁴. No obstante, aunque el cine intenta realizar una representación casi exacta de nuestra realidad cotidiana, también muestra, en algunas ocasiones, acontecimientos y personajes imposibles, provocando un conflicto en la concepción de la realidad que posee el espectador.

A este tipo de narraciones se les denomina *Fantásticas*; lo fantástico etimológicamente remite al adjetivo latino *Phantasticus*, que a su vez remite

2 María I. Zorroza, “Ficción, experiencia y realidad. ¿Qué tiene que ver el cine con la vida?”. *Revista de Comunicación- Universidad de Piura*, núm. 6 (2007): 73.

3 María I. Zorroza, “Ficción, experiencia y realidad...”, 75.

4 Bill Nichols, *La representación de la realidad* (Barcelona: Paidós, 1997), 218.

al término griego *Phantasein*: “hacer ver de forma aparente”, producir ilusión, aparecer.

Cabe señalar que se considera como cine fantástico a cualquier película que presenta personajes y hechos improbables e incluso imposibles. Este tipo de películas crean un mundo distinto a cualquiera de los que conocemos fuera de la sala de cine, un mundo en el que las leyes convencionales de la física y la biología quedan en suspenso⁵.

El teórico canónico que mejor define la naturaleza del hecho es Roger Caillois; en el texto titulado *Imágenes, Imágenes... (sobre los poderes de la imaginación)*; el erudito menciona:

[...] lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo Imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición⁶.

Si sobre hechos imposibles hablamos, en la película *Lost Highway*, o *Carretera Perdida* como es llamado el filme en los países hispanohablantes, encontramos un claro ejemplo de un acontecimiento que, como menciona Caillois, transgrede la realidad; este prodigio puede ser fácilmente reconoci-

5 Ira Konigsberg, *Diccionario Técnico Akal de cine*. (México: Akal, 2004): 102.

6 Roger Caillois, *Imágenes, Imágenes... (sobre los poderes de la imaginación)*, (Barcelona: EDHASA, 1970): 10.

do cuando Fred conoce al hombre misterioso; el encuentro se suscita en la secuencia en que el músico y su esposa acuden a una fiesta en casa de Andy.

En esta escena, el enigmático personaje se aproxima a Fred y le hace saber que se halla presente, simultáneamente, en su residencia y en el evento. Ante la incredulidad del músico, el extraño extiende la mano y ofrece su teléfono para que Fred compruebe la veracidad de sus palabras. Después de marcar el número telefónico, el sujeto responde la llamada. El músico, atónito, pregunta cómo llevó a cabo dicha acción, sin otorgar respuesta alguna, el hombre misterioso sólo sonríe y pide le regrese su teléfono.

Después de analizar la escena podemos concluir que un hombre no puede estar presente, simultáneamente en dos lugares; por esta razón, la película puede ser considerada como fantástica y, para comprender un poco más este fenómeno, será analizada a partir de la propuesta teórica de David Roas, postulada en el ensayo titulado *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*⁷.

Como punto de partida es preciso mencionar que la realidad, lo imposible, el miedo y el lenguaje son los cuatro conceptos que el autor identifica en las narraciones fantásticas. Para el análisis de la película se tomarán en cuenta las nociones de la realidad y lo imposible, justificando su aplicación.

Con respecto al primer concepto, es decir, la realidad que habita el lector, el autor menciona, es reflejada en los relatos fantásticos; de acuerdo con esto, la escena de la fiesta a la que asiste Fred, nos muestra una representación de la realidad cotidiana del espectador, la cual puede ser fácilmente identificada por el receptor; sin embargo, cuando se suscita lo fantástico, el fenómeno

7 David Roas, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, (España: Páginas de Espuma, 2011).

nos “revela la complejidad de lo real y nuestra incapacidad para comprenderlo y explicarlo, y esto lo hace mediante la transgresión de la idea (convencional y arbitraria) que el lector tiene de la realidad”⁸. Asimismo, la obra permite que el lector se involucre en el texto, de tal forma que parezca vivir y reconocer lo expuesto en ella. Esto lo podemos comprobar cuando Fred se encuentra en casa de Andy, ya que el escenario, es decir el lugar del evento, es similar, o tal vez idéntico, a cualquier ambiente de la realidad externa del filme. Por esta razón, se produce por parte del lector una inmersión en el texto, es decir del espectador y la imagen en pantalla, provocando una interacción entre su realidad y la que crea dentro de la historia, permitiendo además una evaluación por parte del espectador que parte de su percepción particular.

Con respecto al segundo concepto, lo imposible, el teórico menciona que, para poder reconocer dicho fenómeno, es importante compararlo con lo que se entiende por real, partiendo de que lo imposible es lo que no puede ser o carece de explicación. Un claro ejemplo de lo antes mencionado se puede observar en el personaje del hombre misterioso colocado en sitios diferentes en un mismo momento. Por esta razón, el fenómeno fantástico genera inquietud ante la imposibilidad de que lo posible converja con lo imposible. Como se puede apreciar en esta película, las narraciones fantásticas “se deleitan en presentarnos a hombres como nosotros en presencia de lo inexplicable [concluyendo que] lo fantástico se nutre de los conflictos entre lo real y lo imposible”⁹.

En otro orden de ideas, Omar Nieto, en el ensayo titulado *Teoría general de lo fantástico Del fantástico clásico al posmoderno*, considera que:

8 David Roas, *Tras los límites de lo real...*, 113-114.

9 David Roas, *Tras los límites de lo real...*, 94.

[...] no existe un "género" fantástico (como propone Todorov), sino un "sistema de lo fantástico", es decir una estrategia textual que pone en marcha lo fantástico, un *modus operandi*, que permite al menos tres formas de conjugar los elementos que interactúan y que se convierten a la sazón en tres paradigmas: clásico, moderno y posmoderno¹⁰.

En este punto, es necesario esclarecer las diferencias entre el paradigma del fantástico clásico, moderno y posmoderno. Con respecto al primer modelo clásico, éste se caracteriza por la irrupción de un elemento sobrenatural que aparece y se cataloga como extraño a medida que avanza el texto. Además, "este elemento extraño, casi siempre, es diseñado como una figura antropomorfizada o como un elemento etéreo, pero siempre externo al hombre"¹¹. Un claro ejemplo de lo anterior, es decir del fantástico clásico, lo encontramos en los relatos de vampiros, hombres lobo, etc.; en estas narraciones se puede observar la irrupción de un elemento o personaje sobrenatural en un mundo cotidiano, conocido y sujeto a la razón.

Con respecto al segundo paradigma, el fantástico moderno, el autor menciona que éste rompe con el modelo antes mencionado porque aquello que resultaba extraño desde fuera pasa a ubicarse en lo interno; de esta manera, la oscuridad, las frustraciones, los impulsos, los terrores y los temores ya no son elementos extraños, sino que están guardados dentro del ser humano¹². Un claro ejemplo de narraciones del paradigma fantástico moderno

10 Omar Alfredo Nieto Arroyo, *Teoría general de lo fantástico Del fantástico clásico al posmoderno*. (México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015), 54.

11 Omar Alfredo Nieto Arroyo, *Teoría general de lo fantástico...*, 103.

12 Omar Alfredo Nieto Arroyo, *Teoría general de lo fantástico...*, 134.

las encontramos en relatos como *La metamorfosis* de Kafka o *El Horla* de Guy de Maupassant.

Por otro lado, en el paradigma del fantástico posmoderno “el artificio constituye una metáfora del lenguaje”¹³. Además, “constituye un simulacro, ya sea de alguno de sus elementos constitutivos (lo real o lo sobrenatural) o bien de todo el sistema fantástico, y debilita hasta un grado cero la concepción de verdad como centro integrador”¹⁴.

De esta forma, podemos afirmar que *Lost Highway* pertenece al paradigma del *fantástico posmoderno* porque, mientras que “lo fantástico (clásico y moderno) problematiza los límites entre la realidad y la irrealidad (o la ficción) [...] la narrativa posmoderna los borra y, por tanto, armoniza lo que identificaríamos como real e imaginario”¹⁵. Del mismo modo, en la novela posmoderna no se produce ese conflicto entre órdenes, puesto que todo entra en el mismo nivel de realidad (o de ficcionalidad): asumimos todo lo narrado dentro de un mismo código de verosimilitud interna. La lógica del texto no se rompe¹⁶.

La película corrobora lo expuesto, ya que el fenómeno fantástico irrumpe sin transgredir los acontecimientos suscitados en la fiesta con la peculiar aparición del hombre misterioso, la lógica lineal de las escenas. Por esta razón podemos, sin lugar a dudas, asegurar que la película, *Lost Highway*, pertenece al paradigma del fantástico posmoderno.

Otro aspecto para considerar en la narrativa posmoderna es la autorreferencialidad. A este respecto, es importante señalar que el filme no niega la

13 Omar Alfredo Nieto Arroyo, *Teoría general de lo fantástico...*, 232.

14 Omar Alfredo Nieto Arroyo, *Teoría general de lo fantástico...*, 235.

15 David Roas, *Tras los límites de lo real...*, 152-153.

16 David Roas, *Tras los límites de lo real...*, 153.

realidad extratextual, sino que construye una propia realidad interna en donde conjuga ambas realidades, confirmando así la autorreferencialidad. En este mismo tenor, y para realizar un análisis más puntual, es importante señalar que David Roas propone cuatro aspectos que considera esenciales en el fantástico posmoderno:

[...] 1) la yuxtaposición conflictiva de órdenes de realidad; 2) las alteraciones de la identidad; 3) el recurso de darle voz a Otro, de convertir en narrador al ser que está a otro lado de lo real; y 4) la combinación de lo fantástico y el humor¹⁷.

Cabe mencionar que, para efectos de este análisis, el filme cumple con dos de los aspectos propuestos por el teórico, mismos que serán retomados en las subsecuentes líneas. El planteamiento del primer aspecto es la mínima modificación a la realidad del protagonista que, sin embargo, lo conduce a una nueva, a la que debe adaptarse. En *Lost Highway*, el deslizamiento es gradual, casi imperceptible hasta que la realidad de Fred se transforma en la realidad de Peter. Esto lo podemos observar en la escena del reclusorio cuando el guardia, al pasar lista, se da cuenta de que, en lugar de Fred Madison, la celda se encuentra ocupada por un joven llamado Peter Dayton; en otras palabras, el deslizamiento se produjo cuando se pasa de la realidad que ocupa Fred a la que ocupa Peter.

En el segundo punto, que aborda las alteraciones de la identidad, los personajes de las narraciones posmodernas pretenden obtener una identidad inalcanzable por lo mucho que ésta se modifica y pese a lo mucho que se bus-

17 David Roas, *Tras los límites de lo real...*, 157.

que imponer el orden en las formas de vivir, con la finalidad de alcanzar una vida tranquila.

Es por esto que, "en casos extremos se llega a plantear incluso la total disolución del yo, tanto mediante la transformación en otro ser, como mediante la pérdida de su entidad física, la desaparición"¹⁸. En el filme, el personaje de Fred Madison se transforma en el de Peter Dayton y en subsecuentes escenas Peter se vuelve a transformar en Fred; de esta manera observamos que el personaje no desaparece, pero sí pierde, en algunas imágenes, la identidad física. Asimismo, también observamos la disolución del yo; esto ocurre en la misma escena antes mencionada, es decir, cuando los guardias corroboran que el prisionero, o sea Fred, ha desaparecido y en su lugar se encuentra Peter Dayton. Por tanto, es "como si la vida del personaje en cierto momento se hubiera dividido en dos caminos que se habrían desarrollado independientemente y a la vez. Más que seres desdoblados al estilo tradicional, podríamos decir que se trata de seres 'bifurcados'"¹⁹. Por todo lo antes mencionado, podemos concluir que el personaje atraviesa una disolución del yo para transformarse en otro. Sin embargo, como gesto irónico, el director presenta reminiscencias de un personaje en otro; como, por ejemplo, cuando Peter se encuentra en el taller y escucha un solo de saxofón interpretado por Fred y pide, molesto, que apaguen la radio.

18 David Roas, *Tras los límites de lo real...*, 161-162.

19 David Roas, *Tras los límites de lo real...*, 162.

El tema del doble

Por lo general, el tema del doble está presente en numerosos relatos literarios; sin embargo, también representa una constante en producciones cinematográficas, como se puede observar en *Lost Highway*; este acontecimiento, o sea el desdoblamiento del personaje, al igual que la singular presencia del hombre misterioso en dos espacios diferentes durante el mismo periodo de tiempo, además de ser imposible, nos hace dudar del planteamiento de lo real, por incoherente, modificando con ello, de forma abrupta, el concepto de únicos que tenemos de nosotros, de nuestra individualidad.

Cabe señalar que, para la mayoría de los autores, en especial Herrero Cecilia, el doble se manifiesta desde “la *duplicidad* que envuelve la existencia humana, el *desdoblamiento* de la conciencia insatisfecha del yo, la confusión de las apariencias y de los límites entre la identidad y la alteridad”²⁰. Desde estas categorías trataremos de explicar el desdoblamiento y la confusión de las apariencias que inciden tanto en Fred como en Peter y Renee y Alice.

Para realizar un análisis más puntual de la transformación de Fred, es decir del desdoblamiento del personaje, es importante repasar ciertas escenas de la película. Como se mencionó en el resumen, el músico es encarcelado por el asesinato de su esposa Renee, y mientras espera su ejecución sufre de insomnio. Para conciliar el sueño, el médico de la prisión le receta unas pastillas; sin embargo, lejos de producir alivio, el fármaco le provoca alucinaciones; durante una ensoñación, el personaje ve a un joven parado al lado de una carretera oscura. A la mañana siguiente, el carcelero se sorprende debido a que

20 Juan Herrero Cecilia, “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: Teorías explicativas”. *Cedille Revista De Estudios Franceses*, núm. 2 (2011): 21.

el prisionero no está en la celda. En su lugar se encuentra Peter Dayton, el joven que Fred vio en el sueño. Unido a ello y casi al final del filme, Peter se desdobra en Fred; esto sucede después de que el mecánico y Alice hacen el amor fuera de una cabaña en el desierto.

Desde esta perspectiva, podemos concluir que Fred Madison se desdobra en Peter y Peter en Fred. Y, al observar estas transiciones, confirmamos lo señalado por Herrero Cecilia cuando menciona que:

Se trata de la imagen “desdoblada” del yo en un individuo externo, en un yo-otro. El sujeto se ve a sí mismo (autoescopia) en alguien que se presenta al mismo tiempo como un doble autónomo, [...] que produce angustia y desasosiego porque esa figura viene a perturbar el orden normal y natural de las cosas. Este desdoblamiento extraño percibido por la conciencia pone en cuestión los fundamentos de la identidad del sujeto y de su diferencia frente al “otro”²¹.

Otro aspecto a considerar son las tipologías del doble planteadas por los teóricos franceses, Pierre Jourde y Paolo Tortunese; los autores agrupan con el nombre de “doble subjetivo” y “doble objetivo u exterior” a las manifestaciones del doble.

El doble subjetivo puede ser de

[...] carácter “interno” (el yo interior fragmentado o escindido en dos personalidades opuestas) o de carácter “externo” (el yo repetido o desdoblado en “otro”, en un ser exterior diferente con el que se identifica el

21 Juan Herrero Cecilia, “Figuras y significaciones...”, 22.

yo del personaje) plantea la desintegración de la instancia unificadora de la conciencia del yo individual, tanto como sujeto (frente a sí mismo) que como objeto (frente a los demás). El personaje confrontado a su propio doble vive una enigmática experiencia de fragmentación, escisión o desdoblamiento de su identidad en dos instancias contrapuestas.²²

Mientras que el doble exterior u objetivo plantea principalmente la problemática de la relación entre el sujeto y el mundo frente al cual se sitúa (y no la problemática del sujeto frente a sí mismo). El personaje, confrontado ante un "doble objetivo" que parece una copia idéntica de otro individuo, se va a preguntar si las leyes ordinarias del mundo han sido perturbadas, si esa perturbación proviene de una intención oculta, o del dinamismo desconcertante del deseo²³.

Aunado a lo anterior y en el mismo trabajo de Herrero Cecilia, Juan Bargalló²⁴ expone su particular teoría del doble; en ella, el autor distingue tres grandes tipos de desdoblamiento que responden a procedimientos diferentes, y en los cuales el doble es siempre un fenómeno misterioso, enigmático, y supranatural:

- a. El procedimiento de la 'fusión' en un mismo individuo de dos individualidades originalmente diferentes. Esa fusión se puede producir a través de un procedimiento de lento acercamiento, o de una manera repentina e imprevista.

22 Juan Herrero Cecilia, "Figuras y significaciones...", 25-26.

23 Juan Herrero Cecilia, "Figuras y significaciones...", 28.

24 Juan Herrero Cecilia, "Figuras y significaciones...", 42.

- b. Por 'fisión' o de desdoblamiento en un mismo individuo de dos personificaciones donde antes sólo existía una.
- c. El procedimiento de 'metamorfosis' de un individuo que va a llegar a transformarse en su identidad adquiriendo una personalidad diferente de la que tenía anteriormente²⁵.

Es importante mencionar que el inconsciente individual, también llamado la Sombra, representa todos los aspectos negativos de la personalidad, o sea, el lado oscuro de la condición humana; por ejemplo, es el que alberga el odio, los celos, la envidia, etc. Y el inconsciente colectivo es, como dice Jung, la influencia que ejercen en nuestra conciencia y en nuestro comportamiento determinados esquemas procedentes de arquetipos ancestrales y socioculturales²⁶. El reconocimiento y la asimilación del individuo no se realiza en Fred, pues los celos que siente el personaje ante una posible infidelidad de Renee, (inconsciente individual) y la influencia que ejercen los esquemas antes mencionados, como sería matar al amante de la esposa (inconsciente colectivo), provocan que el músico no sea consciente.

En otras palabras, cuando la personalidad del músico se disocia y se desdobra en la del hombre misterioso, observamos las conductas hostiles que se encuentran ocultas en Fred, mismas que lo impulsan a matar a Renee y a Dick Laurent. En conclusión, por todo lo antes mencionado consideramos que el desequilibrio entre las fuerzas que operan en la psique de Fred lo convierten en un asesino y fortalecen a la Sombra.

25 Juan Herrero Cecilia, "Figuras y significaciones, 41-42.

26 Carl Gustav Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo* (Barcelona: Piadós, 1970).

Después de analizar la transformación de Fred en Peter, es decir el desdoblamiento del personaje, podemos entender que el doble es un alter ego, en otras palabras, la sombra que acompaña a cada individuo; unido a ello, comprendemos que este fenómeno de carácter imposible se suscita por una desintegración del yo en instancias contrapuestas. Asimismo, también, podemos mencionar que el sosias puede aparecer para llevar a cabo los actos hostiles y perversos que el sujeto se niega a realizar.

El doble de Renee

Como ya se mencionó, cuando Fred se desdobla en Peter, el mecánico se relaciona sentimentalmente con una chica llamada Alice, o sea una mujer que, a juzgar por el espectador, es idéntica a la esposa del músico. Sin embargo, recordemos que Renee está muerta, motivo por el cual, cabe preguntarnos, ¿quién es Alice?, ¿acaso el fantasma de la difunta?

Para contestar esta pregunta es necesario volver a la propuesta de los teóricos Jourde y Tortonese pues consideramos que Alice es el doble objetivo de Renee; en ella, los autores “plantean principalmente la problemática de la relación entre el sujeto y el mundo frente al cual se sitúa (y no la problemática del sujeto frente a sí mismo)”²⁷. De acuerdo con lo mencionado, cuando Fred se encuentra acompañado de Alice se halla frente al “doble objetivo” de su esposa que parece una copia idéntica, frente al duplicado de Renee.

27 Jourde Pierre y Paolo Tortonese. *Visages du double. Un thème littéraire*. París, Nathan, 1996.

En ese sentido, podemos considerar que Alice es la reaparición de la amada muerta. Como pensamos que este suceso está presente en el filme decidimos incluir la propuesta teórica de Montserrat Morales Peco; la autora puntualiza que “el doble femenino aparece como un fenómeno misterioso e inquietante que suscita la duda en la mente de quien lo afronta, viudo apenado o amante en duelo”²⁸. Además, la autora se pregunta, y a partir de su propuesta nosotros también, si Renee “¿es realmente la muerta en persona, que ha vuelto a la vida, o se trata simplemente de otra mujer de sorprendente parecido con ella o de una reencarnación en el cuerpo de otra?” [se evidencia una discrepancia, Alice tiene el cabello rubio] La autora también menciona y nosotros suponemos que Fred como:

[...] protagonista masculino traumatizado por la muerte de la esposa [...] se libra a una doble búsqueda, tanto de tipo erótico [...]; como de tipo metafísico, pues le angustia también la irreversibilidad de la muerte y la posibilidad que se le ofrece de recuperar a la mujer amada le procura el consuelo –ilusorio y efímero– de un triunfo...²⁹

Con respecto al primer aspecto, o sea al erótico, cabe remitirnos a la escena en la que Peter, después de tener relaciones sexuales con Alice se transforma en Fred; posteriormente, el músico entra a la cabaña del hombre misterioso para preguntar por la mujer, recibiendo por respuesta que el nom-

28 Montserrat Morales Peco, “El doble exterior como vía de recuperación de la amada muerta en Bruges-la-Morte de Rodenbach, Sueurs froides: D’entre les morts de Boileau y Narcejac y Vértigo de Hitchcock*” *Cedille Monografía*, s. núm. 2 (2011): 50.

29 Montserrat Morales Peco, “El doble exterior como vía de recuperación...”, 50.

bre verdadero de la dama que busca no es Alice sino Renee. Al analizar esta escena concluimos que cuando Fred tiene relaciones sexuales revive el amor de la muerta (Renee) a través del cuerpo de la viva (Alice). En lo referente a la noción metafísica, se considera que Fred experimenta el triunfo cuando comprueba la infidelidad de su esposa, es decir, cuando ve a Renee salir de la habitación de Dick Laurent.

Otra propuesta teórica que tomamos en cuenta para analizar el doble de Renee es la elaborada por Rebeca Martín López; la autora menciona que: "La referencia al amor como fuerza vinculadora no es gratuita pues [...] el doble objetivo suele ser femenino"³⁰.

Para analizar esta proposición es necesario volver a las primeras escenas de la película, pues en ellas se aprecia que las relaciones sexuales de los esposos no son del todo satisfactorias para Renee; en cambio las de Alice y Peter desbordan pasión. Por esta razón, podemos considerar que para Fred "la segunda mujer es más tentadora que la primera [por lo que Alice representa] "la figura de la mujer [que] se cosifica por obra del deseo del protagonista [...] pues la réplica de ésta se crea para satisfacer los anhelos libidinosos de los hombres que la rodean"³¹.

Luego de analizar el doble de Renee podemos mencionar que el doble exterior surge desde el punto de vista de un personaje afligido, como el caso de Fred, que, debido a la pérdida de un ser amado, busca reencontrarse y mantenerse unido con ese ser amado perdido.

30 Rebeca Martín López, "Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea". Doctoral, (España: Universidad Autónoma de Barcelona, 2006): 42.

31 Rebeca Martín López, "Las manifestaciones del doble...", 43.

Antes de concluir, es preciso mencionar que después de que Fred mata a Renee y a Dick Laurent, el personaje toma la carretera y se dirige a su domicilio; al llegar a la casa, el músico se dice a sí mismo a través del intercomunicador "Dick Laurent está muerto"; en este momento nos damos cuenta de que existe un tercer doble subjetivo externo repetido, es decir, igual a él. En la siguiente escena se escuchan las sirenas de las patrullas y Fred corre al auto y se dirige nuevamente a la carretera. De esta manera, el filme termina donde comienza, en la carretera, creando una historia circular que se repite hasta el infinito.

Conclusiones

En conclusión, después de analizar el fenómeno fantástico en la película *Lost Highway*, podemos mencionar que lo fantástico cuestiona los límites de la realidad presentando, a través de la ficción, un acontecimiento inquietante, insólito, inexplicable e imposible que transgrede la vida cotidiana de los personajes, así como también la realidad del espectador.

Después de analizar el fenómeno fantástico y el tema del doble en la película *Lost Highway* podemos mencionar que ambos fenómenos transgreden nuestra concepción de la realidad puesto que introducen acontecimientos de naturaleza imposible, provocando una confusión de las fronteras entre lo racional y lo irracional, lo real y lo imposible.

Entonces, el desdoblamiento de Fred se produce por metamorfosis debido a que el personaje se transforma en Peter. Unido a ello, también observamos cómo Peter, al final de la película, se metamorfosea en Fred, confirmando así que el intercambio no es definitivo. Aunado a esto, observamos que la estructura de las narraciones fantásticas es abierta; es decir, la interpre-

tación se deja a la imaginación del receptor quien, suponemos, experimenta un inevitable efecto de inquietud ante la incapacidad de concebir una explicación lógica, ya que la narración pone en duda todas las conclusiones a las que se pueda llegar; confirmando así nuestra incapacidad para comprender la realidad que se nos presenta en pantalla, así como también la realidad en la que nos encontramos inmersos.

Bibliografía

- Herrero Cecilia, Juan. "Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: Teorías explicativas". *Cedille Revista de Estudios Franceses*, núm. 2 (2011).
- Carl Gustav Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 1970.
- Jourde Pierre y Paolo Tortonese. *Visages du double. Un thème littéraire*. Paris, Nathan, 1996.
- Konigsberg, Ira. *Diccionario Técnico Akal de cine*. México: Akal, 2004.
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Nieto Arroyo, Omar Alfredo. *Teoría general de lo fantástico Del fantástico clásico al posmoderno*, 1.ª ed. Universidad Autónoma de la Ciudad de México - UACM, 2015.
- Martin López, Rebeca. "Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea". Doctoral. España: Universidad Autónoma de Barcelona, 2006.
- Morales Peco, Montserrat. "El doble exterior como vía de recuperación de la amada muerta en Bruges-la-Morte de Rodenbach, Sueurs froides:

- D'entre les morts de Boileau y Narcejac y *Vértigo* de Hitchcock*” *Cedille Monografías*, núm. 2 (2011).
- David Roas, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, (España: Páginas de Espuma, 2011).
- Roger Caillois, *Imágenes, Imágenes... (sobre los poderes de la imaginación)*. Barcelona: EDHASA, 1970.
- Zorroza, María I. “Ficción, experiencia y realidad ¿Qué tiene que ver el cine con la vida?”. *Revista de Comunicación- Universidad de Piura*, núm. 6 (2007).

Filmografía

Lost Highway. Dir. David Lynch, October Films, 1997. DVD.