



¡Witchcraft! La imagen de la bruja en *Lost Highway* de David Lynch

¡Witchcraft! The Image of the witch in *Lost Highway* by David Lynch

José Hernández-Riwes →

Resumen

La intención de este trabajo consiste en elaborar un argumento para identificar a en tres secuencias la figura de “la bruja” en la película *Lost Highway*, con base en niveles diegéticos y metadieéticos. Para analizar el plano visual, se consideraron los elementos básicos del lenguaje cinematográfico, así como algunas referencias artísticas principalmente relacionadas con el gótico inglés y la cultura pop de los años cincuenta. Mientras que para el texto escrito y la trama se retomaron nociones estratégicas de la nostalgia posmoderna. Finalmente, también se analizaron los recursos que ofrece el texto sonoro.

Palabras clave: *femme fatale*, identidad del “Yo”, memoria, presencia del “Otro”, ensoñación.

Abstract

This text puts forward an argument to identify along three sequences, the figure of The Witch in the film *Lost Highway* with the consideration of diegetic and metadiegetic levels. Several basic elements of cinematographic language were considered for the analysis of visual aspects, various references related to English Gothic Art and 50's Pop Culture were observed as well. In order to dissect the written text and plot some strategies from the postmodern nostalgia were used. Finally, sound resources were also conceived as a text to be read.

Key words: *femme fatale*, identity of “I”, memory, presence of the “Other”, reverie.

→ Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.
Correo electrónico de contacto: secul@correo.azc.uam.mx

Ficha técnica

Título: *Lost Highway*

Año: 1997

Duración: 135 minutos

Director: David Lynch

Productora: *October Films-CiBy 2000-Asymmetrical Productions*

País: Estados Unidos

.....

ACTO I. A través del espejo

En la obra de David Lynch se evocan tramas y situaciones desconcertantes. Los ambientes y personajes oscuros, extraños y siniestros en sus películas son análogos a la manera en que éstas son narradas. Lynch ha sido capaz de establecer un código semiótico personal que fascina, lo mismo que repele, debido a su aparente extrañeza. No obstante, el código de Lynch, al igual que el de cualquier artista, se nutre de contextos culturales clásicos, modernos y posmodernos. Haciendo una observación detenida y cuidadosa de sus películas, dichos elementos saltan a la luz, y es a través de la interpretación y el análisis de los mismos que se puede obtener una percepción más clara de su obra.

Una de las muchas lecturas que se pueden hacer de la película de David Lynch *Lost Highway* (1997) encuentra su base en la figura de “la bruja” en la cultura occidental, sobre todo en el rasgo que concierne al problema del “Otro” como aquel que pone en peligro la identidad del “Yo” y no como aquel que lo complementa. Este “Otro” se convierte en el depositario de las fallas, errores, desatinos y miedos originados en el “Yo”, incapaz de responsabilizarse por ellos. Desde mi punto de vista, es justo sobre esta premisa en donde Lynch encuentra la base para erigir su discurso.

La película comienza con el matrimonio de los Madison, Fred y Reneé, en donde el primero es un brillante músico de jazz del área de Los Ángeles, California; mientras que la segunda es una *socialite* de la esfera de Beverly Hills. Fred representa al artista melancólico que a través de

su arte es capaz de alcanzar estados sublimes, pero que vive insatisfecho por las condiciones que lo rodean. Debido a esto y a que su vestimenta habitual tiende a ser de colores negros o muy oscuros, la referencia a Hamlet parece inevitable. Por su lado, Reneé es la mujer de una sensualidad desbordante, con una apariencia de *femme fatale* hollywoodense de los años 40. Tez blanca, cabello largo y rojizo, ojos verde-azúl, siempre vestida en satín negro. La imagen de esta mujer (seductora, astuta, misteriosa y pícara) fue tomada del arte y la literatura occidentales. Es la mujer que no se somete a los designios masculinos y hace su propia voluntad. Tomas de Quincey la llama *Mater Tenebrarum*, figura que por lo general representa a “la bruja”.

La elaboración de Lynch no se detiene en ese punto. El miedo del “Yo” y la cacería del “Otro” aparece ante la imposibilidad de Fred de satisfacer sexualmente a Reneé. Él genera un estado armónico al tocar el saxofón de manera sensual y salvaje durante sus presentaciones en vivo. El público asistente a los shows que Fred ofrece es testigo del éxtasis alcanzado en sus interpretaciones, similar a un orgasmo sexual. Desafortunadamente, no sucede lo mismo en su lecho conyugal, pues Reneé, no muestra emoción o excitación alguna cuando él esta dentro de ella, su cara refleja hastío y paciencia. Fred está consciente de ello, y su rostro, contrario al de su mujer, muestra a un individuo sufriendo por no poder complacerla. El artista ha sido vencido en el plano carnal (00:15:30). En este momento -en un segundo plano sonoro- se alcanza a escuchar la canción *Song to the Siren*.¹ El hombre ha sido seducido por una presencia femenina que al final será su perdición.

Fred se da cuenta de que su mujer le es infiel, lo que hace su situación un tanto miserable. Reneé prefiere estar en las fiestas de Beverly Hills y encontrarse con su amante, en vez de acompañar a su marido a los conciertos. El artista ha perdido la mirada de su amante, quien ha optado por seducir a otros hombres, y colmar lo que le falta. En consecuencia Fred ha decidido atribuir la culpa de su miseria a Reneé. Ella es una

¹ Versión extraída del álbum *It'll End In Tears*, de *This Mortal Coil*, editado en 1984 bajo el sello 4AD.



Evil Hearted Woman, que en lugar de deleitarse con el canto de Orfeo prefiere gozar con las Bacantes.

Esther Cohen, en su estudio sobre la figura de “la bruja” en el Renacimiento, titulado *Con el diablo en el cuerpo*, comenta:

La magia popular, concretamente, la llamada brujería, vino a ocupar el lugar del otro, [...] de aquel que asedia y a quien habrá que castigar, porque, a fin de cuentas, no se puede aceptar de manera consciente el darse miedo de ese miedo de uno mismo (Cohen, 2003: 11-12).

Fred teme asomarse a sí mismo y reconocerse insuficiente, no apto, inútil; prefiere contemplar su mal en el “Otro” haciéndolo responsable de sus actos. Después de un intento fallido por satisfacer a su esposa, entre sueños, ha contemplado, como una revelación, el rostro de un extraño, en lugar del rostro de Renéé.

A la bruja no es fácil identificarla, hay que aprender a hacerlo. Efectivamente, el hecho de que carezca de marcas específicas que la identifiquen, hacen de ella un peligro mayor; puede aparecer en cualquier momento, en un sueño, en una tempestad, en una epidemia, en una cuna, en medio de una pareja que procrea, en el aire (Cohen, 2003: 30).

Fred piensa que ha encontrado el origen de todos sus males, ha contemplado el rostro del demonio *íncubo* que habita a su esposa, el rostro del personaje denominado *The Mystery Man*. Sin embargo, él, al igual que los inquisidores Kraeme y Sprenger –autores del *Malleus Maleficarium* (o *El martillo de las brujas*) el tratado sobre y contra la brujería más leído, comentado y “actuado” a finales del siglo XV y durante la mitad del siglo XVI– al tratar de definir qué es lo que hace a una bruja y cómo es que se la puede reconocer, se incurre en contradicciones y vaguedades. Los conceptos introducidos, dice Cohen (2003), tienen que ver más con una mente perversa, esclava de las pasiones corporales, que con una mente pía y religiosa, servidora de Dios. *The Mystery Man* no es otra cosa que la proyección de la personalidad oscura de Fred; este extraño y siniestro personaje representa todos sus temores, por ello es que lo ha colocado dentro del “Otro”, de Renéé. Desafortunadamente para Fred, los sueños no sólo le revelan “la naturaleza de su mujer” sino la verdad sobre la suya propia. Justo ahí, él descubre que también es *The Mystery Man*.

La mirada del artista comenzará a “torcerse”. Se ha transformado en un ojo vigilante, representado por una cámara de vigilancia, que espía todos los movimientos de su mujer, y reconstruirá (desde su perspectiva) los hechos que conforman la historia de aquella relación. Así se lo hace saber a los policías que investigan el origen de los videocasetes, que misteriosamente comienzan a aparecer al pie de la puerta de la casa de los Madison.

Ellos han sido grabados durmiendo en la intimidad de su recámara:

Fred: *I like to remember things my own way.*

Detective: *What do you mean by that?*

Fred: *How I remember them, not necessarily the way they happened.*

Fred no sólo le anuncia a los policías, sino también al espectador, que él es el narrador de la historia y que ésta será contada desde su perspectiva, reordenando los acontecimientos, no en un orden cronológico, sino como a su memoria se le antoje siguiendo lo que Linda Hutcheon establece como nostalgia posmoderna.² Fred encuentra alivio tras asesinar a Renéé, pero su memoria le ha ocultado el proceso y el acto mismo de su crimen.

De repente, Fred se descubre en una cárcel de máxima seguridad esperando ser ejecutado (00:44:06). Le han dicho que asesinó salvajemente a su esposa, pero él no recuerda nada. Después del *shock* que sufre al darse cuenta de que es un criminal, parece aceptar su destino. Aunque él sabe que no ha terminado con el mal desencadenado por el “Otro”.

² “The ideal that is not being lived now is projected into the past. It is ‘memorialized’ as past, crystalized into precious moments selected by memory, but also by forgetting, and by desire’s distortions and reorganizations. Simultaneously distancing and proximating, nostalgia exiles from us the present as it brings the imagined past near. The simple, pure, ordered, easy, beautiful, or harmonious past is constructed (and then experienced emotionally) in conjunction with the present—which, in turn is constructed as complicated, contaminated, anarchic, difficult, ugly, and confrontational. Nostalgia’s distance sanitizes as it selects, making the past feel complete, stable, coherent, safe from “the unexpected and the untoward, from accident or betrayal—in other words, making it so unlike the present” (Hutcheon, 2000: 32).

Ante los ojos del mundo es el villano, que sigue enamorado de Reneé. “Aniquilar a las brujas, lo saben en el fondo los inquisidores y sus testigos, no asegura la liberación de ese diablo, de ese incubo que llevan dentro” (Cohen, 2003: 30). Antes de enfrentar su sentencia, Fred deberá purgar ese demonio.

ACTO II: El país de las maravillas

La obra de David Lynch se caracteriza por su referencia a la cultura *pop* de los años cincuenta y esta no es la excepción, a lo largo de la primera parte de la película varios motivos y temas aparecen de manera sutil dentro de la obra, pero es a partir de este momento en que dicho recurso se hace mucho más presente. Por supuesto que el temapersonaje que nunca falta en sus obras será el ícono máximo de esta época: Elvis Presley. “El rey” aparece de diversas maneras en la obra de Lynch, pero en ésta, su presencia ocurre de manera metadieгética con la canción *Witchcraft*,³ que si bien no aparece en el texto sonoro, ni está incluida en el *soundtrack*, lo hace a través del mismo texto cinematográfico de *Lost Highway*, al ser éste, en una parte sustancial, una reescritura de esta pieza musical.

En la letra se puede leer lo siguiente:

Don't do that, please stop it
Please stop it now
You know I can't take it
Please stop it now
My head is spinning a spell on me now

My head is spinning around and around
My head is spinning around and around
Your witchcraft has got me keep going down

Let me forget her, don't mention her name
You know it brings back that old burning flame
It hurts to know that she don't feel the same

I can't go on since she left me alone
My own desire now is to cry, now to cry
She might come back one day bay and by and by.

Durante su encierro, Fred tiene otra epifanía. En ella contempla una cabaña que se incendia, al mismo tiempo escucha nuevamente a lo lejos *Song to the Siren*. Esta visión se mezcla con el recuerdo de Reneé y las imágenes de su asesinato. Fred, como dice la canción, sigue hechizado y permanecerá así hasta que logre liberarse de la presencia del “Otro”, que se hace aún más fuerte en su ausencia. El verso *Let me forget her, don't mention her name* cobra un sentido que se complementa con la visión de la cabaña incendiándose al compás de la melodía que solía escuchar cuando ellos hacían el amor (00:48:44), pues esto puede considerarse como *That old burning flame*. Para terminar con esa llama, Fred debe ir al lugar que la produce. Al final de la visión, *The Mystery Man*, su mitad oscura, vuelve a aparecer. Este individuo sale de la cabaña y con un gesto le hace una invitación a Fred para que lo acompañe al interior. Es en el interior en donde deberá llevarse a cabo la liberación demoníaca. El viaje, por lo mismo, no será sencillo; la reconstrucción de su memoria deberá pasar por un proceso mucho más elaborado, en donde la configuración de la imagen de Fred cambie y se adapte a una circunstancia mucho más placentera y conveniente para su salud mental. No hay que olvidar que el “miedo de darse miedo de si mismo” le retiene de contemplarse como victimario, de esta manera, el último verso de la primera estrofa de la canción se hace más significativa *My head is spinning a spell on me now*. Su mente, no Reneé, es la que lo ha hechizado.

El proceso de adaptación de Fred es tan profundo que trae consigo una transformación, un renacimiento metafísico. La cabeza de Fred, tal y como menciona el coro de la canción *My head is spinning around and around*, comienza a girar de manera violenta y a deformarse. Mr. Madison abandona su identidad, su “Yo”, para transformarse en un “Otro” (00:49:50), en Pete Dayton, un muchacho de 24 años que aún vive con sus padres. Por supuesto, Pete es inocente del crimen que Fred cometió, por ello, las desconcertadas autoridades deben dejarlo ir.

³ Versión editada en 1963 por RCA Studio B.



Pero la inocencia de Pete no sólo se manifiesta en ese rubro, Fred ha tenido cuidado de transformarse en un sujeto cuyo contexto socio-cultural evoca los años cincuenta,⁴ cual pastiche insertado en los noventa, hecho que resulta conveniente para Fred y su miedo de encarar al “Otro”, pues este proceso de evocación funciona como una nostalgia irónica desde el punto de vista de Mario Valdés:

The power of nostalgic irony lies in the fact that it can be an expression that is at once charged with the utopian remembrance of a world that never was (except in the fervent desire that of should have been) and at the same time with the critical rejection of all that which made it not to be. Nothing is stronger than a dream that the dreamer knows is but a dream and yet this does not lessen its magnetic pull of appeal; simultaneously, there arises the seething anger against the ideas, persons and incidents that have not permitted the dream to enter reality (Valdés, 2000: 45).

En otras palabras, a través de esta nostalgia irónica se pretende retomar ese momento histórico de inocencia, sublimándolo al grado de que llega a ser como la visión que Fred tiene de sí mismo, en donde *The Mystery Man* es una entidad fuera de sí. Al ser esta realidad una representación, es “otra realidad” con lo que se hace más sólido el discurso de alteridad de la cinta. La realidad en donde un *Mystery Man* es posible,

⁴ A esta década en la historia de los Estados Unidos se le considera la década en donde la cultura *pop* comenzó a tener una influencia muy importante en el desarrollo del país, debido a la penetración que la televisión y la música tuvieron en la sociedad. El confort representado en los anuncios publicitarios fue una de las bases más importantes del sueño americano. A partir de entonces el bienestar se busca a través del anhelo de llegar a ser un símil de la imagen vendida por los medios, por lo menos para la gente blanca de clase media trabajadora. Después de la guerra, la gente no quería saber nada más acerca de conflictos, así que cayó en un estado de inocencia, que creyó verdadera la imagen de estabilidad que se le había vendido. Los cincuenta son como una especie de Renacimiento en cuanto a que se pretende olvidar el horror, la carencia y la oscuridad sufridas por el pueblo estadounidense durante la primera mitad del siglo pasado. Y de la misma manera que en el Renacimiento, en donde la luz del arte, las letras y la ciencia contrastaban con la fuerte implementación del *Malleus Maleficarum*, la imagen de la supuesta armonía social que vendían los medios de comunicación contrastaba, entre otras cosas, con “la cacería de brujas” de Macarthy.

o bien, en donde Fred es un asesino, ha sido abandonada y remplazada por otra, en la que sólo existen los delitos menores que como joven rebelde lleva a cabo Pete. Aunque el joven contiene en sí y a su alrededor varios motivos del *Rockin' Boy*, con peinado envaselinado, chamarra de cuero, motocicleta, novia de minifalda y tobilleras, pandilla del barrio y empleo en un taller mecánico, su noción de oscuridad resulta muy cándida ante aquel en el que se desarrolla Fred. Sin embargo, la cruda realidad de los noventa hará lo mismo con la realidad simulada de los cincuenta. La irrupción ocurre cuando “la bruja”, Reneé, reaparece en el contexto de Pete Dayton.

Pete trabaja en un taller mecánico y recibe la visita de Mr. Eddie, un cliente de reputación criminal, quien lleva su Cadillac para un ajuste (01:12:42). La situación sería rutinaria, sin embargo, Mr. Eddie ha traído una acompañante, quien resulta ser la reinterpretación que hace Fred sobre Reneé para adaptarla al contexto de Pete. Si Fred es “Otro” también su mujer debe serlo. Cuando el Renacimiento le da el lugar del “Otro”, a “la bruja” la recrea “modelándola a la imagen y semejanza de sus miedos y obsesiones, de sus fantasías y excentricidades” (Cohen, 2003: 23). Mrs. Madison se presenta rubia y su nombre será Alice Wakefield. Ahora sus características físicas hacen referencia al tipo de la mujer virginal, inocente e inasequible, aquella de cabello dorado y ojos azules. El nombre remite inmediatamente a *Alice in Wonderland*, y el apellido parece ser anunciatorio: *wakefield*/despertar en el campo. Estas figuras están presentes en mayoría de las canciones *pop* de amor y desamor de los años cincuenta, cuyo tema es el ensueño adolescente por conocer a la chica perfecta y no volver a sufrir la soledad: *A dream lover so I don't have to dream alone*. Entonces será con una canción de fondo como Alice se le presente a Peter (01:13:26). No hay palabras entre ellos, él sólo la contempla, mientras en el *soundtrack* de la película se escucha a Lou Reed haciendo un *cover* de *This Magic Moment*.⁵

This magic moment
So different and so new

⁵ Grabada en 1995 para el álbum *Till the Night Is Gone: Tribute to Doc Pomus*, bajo el sello Rhino/Wea. Apareció en el *soundtrack* de *Lost Highway* (1997), editado por Fontana Interscope.

Was like any other
Until I met you

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

Sweeter than wine
Softer than a summer's night
Everything I wanna have
Whenever I hold you tight

This magic moment
While your lips are close to mine
Will last forever.

Y de una cámara lenta que evoca un letargo o bien una ensoñación, se establece cómo es que Peter/Fred quedó hechizado por la imagen de Alice/Reneé. La selección de esta canción no es accidental. Por un lado, al no ser una versión original sino un *cover*, se hace énfasis en el concepto de la reinterpretación de la realidad y en el concepto de la “otredad”. Por otro, en la letra se encuentran varios motivos de la realidad de Fred y Reneé, que son reintroducidos de esta manera en la de Pete y Alice, siendo el más importante el de la magia, cuando se escucha el primer verso de la canción *This Magic Moment*, y el de la mirada cuando se escucha el cuarto verso de la segunda estrofa *I could see it by the look in your eyes*.

El encuentro con la mirada de Alice ha sublimado a Pete. A diferencia de la mirada de Fred que se volvió unidireccional, monocromática y arenosa, cual cámara de vigilancia, Pete supone que la de él es panorámica, a color y nítida, como queda representado en la secuencia, en donde la cámara hace un paneo desde un sitio elevado mostrando al espectador una panorámica mirada de la ciudad de Los Ángeles (01:14:98). Esta imagen remite a la idea de que el personaje se encuentra en la cima de la montaña domina todo aquello que abarca su mirada. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que debajo del sol, el cielo está nublado y ello

no permite ver el suelo debajo. Pete camina sobre las nubes, es decir, sobre la ensoñación, al atardecer, cuando la oscuridad no tarda en hacerse del mundo. Sin darse cuenta ha quedado ciego (01:15:04). Pete cree que el choque de miradas ha generado una situación de empatía con Alice, si se toma en cuenta el tercer verso de la segunda estrofa *I knew that you felt it too*. El joven Dayton supone que ella espera que él sea el habitante de sus sueños, aquel que habrá de cumplir sus fantasías. Pero la mirada de Alice es muy distinta a la del joven:

La bruja, al igual que el mago, pero sobre todo como el extranjero, tiene una fuerza incalculable en los ojos. La mirada de la bruja es como la del otro, la del extraño, que a través de la mirada es capaz de robar el alma, de seducir, de usurpar o de arrojar al abismo. Los ojos de la bruja, por ser los de “aquel que no se conoce”, aquel a quien no se pertenece”, provocan locura, el desvarío, y con frecuencia hasta la muerte. Es necesario evadir el contacto, no permitir que esos ojos logren fijar su objetivo, huir frente a su amenazadora penetración (Cohen, 2003: 34).

Si Pete es presa de este “ojo maligno” y seductor, entonces su vista quedará nublada, perderá todos los poderes de visionario otorgados por su inocencia. Verá en Alice una doncella desvalida que necesita ser liberada de su captor, Mr. Eddie, en vez del *súcubo* que busca alimentarse con su espíritu.

No pasará ni un día para que Alice regrese a buscar a Pete y lo invite a cenar. Ella sabe que lo ha encantado, y necesita hacerlo suyo completamente. En esa cena ella saciará “la boca” de su vulva y tomará posesión de la voluntad del muchacho. Él acudirá dócilmente a su llamado (01:21:15). Con su “otra boca”, invoca y pronuncia el hechizo pues “La palabra crea mundos [pero más importante] los modifica [...] de la misma manera la bruja sabe que la combinatoria exacta de ciertas palabras da lugar a transformaciones en su entorno” (Cohen, 2003: 16). Esto es mucho más claro cuando Pete le pregunta a Alice cómo es que fue a caer en las manos de Mr. Eddie (01:30:20). Alice le cuenta una historia, en la que aparece como víctima, pero conforme avanza la narración, la chica no muestra remordimiento por las vejaciones sufridas durante ese encuentro, sino más bien gusto. Pete tiene la mirada nublada por el hechizo de Alice, y no percibe que la chica le cuenta su iniciación como bruja, cuando describe su pacto secreto



con Satán; “ese pacto, antes que nada, quedará sellado por su relación carnal perversa y sometida, por un goce insaciable de los placeres de la carne” (Cohen, 2003: 27).

Alice narra cómo llega a una lujosa casa en la periferia de Los Ángeles, en donde sin saberlo, tendrá un encuentro con Satán. Los guardaespaldas/cancerberos de esta casa/castillo la harán esperar hasta el anochecer. Sólo en ese momento la llevarán a una habitación de tapices rojos, en donde Mr. Eddie la espera sentado al centro en una especie de trono. Así, uno de los guardaespaldas le pondrá una pistola en la sien para obligarla a desnudarse, sin embargo, cuando Mr. Eddie le pide que se acerque para consagrar la comunión carnal, ella lo hace por voluntad propia y gustosa (01:31:05 – 01:34:03). Durante esta escena, se escucha nuevamente un cover *I Put a Spell on You*⁶ de Screaming Jay Hawkins interpretado por Marilyn Manson en donde nuevamente los motivos de la magia y la otredad se hacen presentes:

I put a spell on you
 Because you're mine
 I can't stand the things that you do.
 No, no, no; I ain't lying. No
 I don't care if you don't want me
 'Cause I'm yours, yours, yours anyhow.
 Yeah, I'm yours, yours, yours.
 I love, you, I love you.

En este contexto, el primer verso de la canción *I put a spell on you* establece que el diablo se metió en el cuerpo de Alice, y por ende le pertenece: *Because you're mine*, sin importar la voluntad de la chica *I don't care if you don't want me*.

La mirada de Pete está nublada, e incapacitado para alejarse del peligro que esta mujer representa decide acogerla, y en un afán por socorrerla caerá en desgracia. Se puede decir que el hechizo del que habla la canción de Jay Hawkins no sólo se refiere al pacto entre Alice y Mr. Eddie,

sino también al encantamiento que tiende sobre Pete. Entonces, tras sucumbir a la voluntad de Alice, Pete seguirá las instrucciones que “la bruja” le ha dado, creyendo que la liberará del yugo de sus captores. Pero al llevar a cabo el plan de la joven, que en apariencia era penetrar en la casa de su captor, someterlo, robarlo y huir lejos, el idealizado mundo de Pete comienza a desmoronarse, ya que Alice revela su verdadera naturaleza, oculta hasta ese momento bajo la imagen de la inocencia. “El cuerpo de la bruja es sólo un intermediario, un cuerpo de pasaje, una escala donde el demonio irrumpe y explota, donde la mujer se transforma en bestia” (Cohen, 2003: 30). Pete queda horrorizado al descubrir que a Alice le da igual robar casas, despojar un cadáver de sus objetos de valor o aparecer en películas de sexo para conseguir lo que desea. La sombra de Reneé comienza a hacerse presente de nueva cuenta, ahora que Pete observa que Alice es “Otra” y no aquella que él había idealizado (01:46:06). Quizá por una mórbida fascinación, Pete decide seguir con el plan y es esta decisión lo que lo llevará a contemplar el clímax de su experiencia con “la bruja”.

Alice lleva a Pete a una cabaña en el desierto, para encontrarse con un amigo que los ayudará. Curiosamente, está cabaña es la misma que Fred contempla en su epifanía, un lugar a la mitad de una autopista perdida. La pareja llega a su destino a la mitad de la noche, sin embargo, el “amigo” de Alice no está. Para matar el tiempo Alice decide acostarse una vez más con Pete sobre el suelo arenoso del desierto, alumbrados por los faros del auto en que llegaron. Los faros evocan un proyector de cine, mientras el auto y el desierto parecieran ubicar a los amantes en una película que se muestra en un autocinema. Alice, iluminada, se coloca encima de Pete y se mueve con brío, como si estuviera cabalgando, al mismo tiempo que el viento sopla en su cabello. Esta es una imagen de “la bruja” sublimada (01:49:45 – 01:55:28) :

Antonio, a partir del *Canon Epsicopi*, dice: algunas malas mujeres, pervertidas por Satán y seducidas por las ilusiones y fantasmas de los diablos, creen y profesan que a ciertas horas de la noche ellas van cabalgando sobre ciertas bestias en compañía de Diana, diosa de los paganos, de Herodías y de una innumerable multitud de mujeres, recorriendo inmensos espacios en el silencio de una noche profunda

⁶ Versión extraída del álbum *Smells Like Children*, editada en 1995 por Interscope/Nothing.

[...] cabalgar con Diana o con Herodías es correr con el Diablo, que se oculta en su apariencia y nombre. Ésta es también la bruja, la mujer que en los bosques lejanos festeja por los aires su pacto con el diablo (Cohen, 2003: 36-37).

Durante este rito se escucha por primera vez con claridad *Song to the Siren*, y de hecho se percibe que también es *cover* que This Mortal Coil hace al original de Tim Buckley. Nuevamente la magia y la alteridad, sólo que esta vez, al ser más clara, puede interpretarse como un anuncio de que la otredad está a punto de hacerse clara, por lo menos ante los ojos de Pete/Fred y ante los oídos del espectador quien por primera vez puede escuchar la letra de la canción.

On the floating, shapeless oceans
I did all my best to smile
Till your singing eyes and fingers
Drew me living into your eyes.

And you sang "Sail to me, sail to me;
Let me enfold you"
Here I am, here I am waiting to hold you.
Did I dream you dreamed about me?
Were you here when I was full sail?

Pete y Alice están flotando en los *shapeless oceans* conformados por el mar desértico y el cielo nocturno. Nuevamente el motivo de la mirada se hace presente. Pete ha navegado en dirección a los ojos del "Otro" *Drew me living into your eyes*, sintiéndose más vivo que nunca, pero no es este "Otro" el que lo hará sentir vivo. Momentos antes de llegar al orgasmo Pete le dirá a Alice *I want you*, a lo que ella le responderá susurrándole al oído *You'll never have me* (01:55:30 – 01:55:50). Acto seguido, Alice se incorpora y vestida de noche (*skyclad*), camina hacia la cabaña, envuelta en una nube de arena y desaparece al entrar en ella (01:56:08 – 01:56:28), Pete se quedará recostado en el desierto. Justo después de que Alice entra a la cabaña, Pete se incorpora. Sólo que cuando termina de hacerlo, ya no es Pete sino Fred. Las luces del auto se apagan (01:56:31 – 01:56:57). La película de los 50 ha terminado.

Fred cumple con el motivo anunciatorio señalado por el apellido de Alice, Wakefield. Él ha despertado en el campo y quizá hará la misma

pregunta enunciada por el cuarto verso de la segunda estrofa de la canción *Did I dream you dreamed about me?* Fred soñó que era "Otro" para poder confrontar a "la bruja", para poder confrontarse a sí mismo. Mr. Madison, aunque consciente, está desconcertado, se encuentra a la mitad de una *Lost Highway*, y haciendo un juego de palabras *he has Lost His Way*, ha perdido su camino. Necesita de alguien que lo guíe. En ese momento, *The Mystery Man* vuelve a aparecer, y dirigiéndose a Fred, dice *Here I am* (01:57:02), evocando el tercer verso de la segunda estrofa de la canción *Here I am, here I am waiting to hold you*. Fred desnudo sigue los pasos de Alice y del hombre misterioso, pero al llegar a la cabaña descubre que Alicia ya no vive ahí. Fred queda frente a su "Otro", quien lo espera para abrazarlo, (01:58:10). Mr. Madison está frente a sí mismo y ya no hay lugar para imágenes, pastiches ni obscuridades. Tiene que encarar a su verdadera naturaleza, no importa que ésta le de miedo de sí mismo.

El diálogo que se establece en este encuentro es definitivo para concluir con la reconstrucción de Fred:

Fred: *Where is Alice?*

Mystery man: *Alice who? Her name is Renéé. If she told you her name is Alice, she's lying...and your name, what the fuck is your name? (01:57:55).*

Cuando se pierde el nombre se pierde la identidad y por ende, la memoria. Por un lado, la interpretación de Renéé de un "Otro" comienza con el cambio de nombre; por otro, el principio del olvido comienza cuando éste se omite, como se escucha en el primer verso de la segunda estrofa de la canción *Witchcraft: Let me forget her, don't mention her name*. Un olvido que es necesario para olvidar el dolor nacido de la pasión, pues el nombre es el que lo produce, como se lee en el segundo verso de esta misma estrofa: *You know it brings back that old burning flame*, de ahí la violencia de la confrontación de *The Mystery Man*, cuando pregunta *What the fuck is your name?* A partir de este momento, Fred es consciente de su historia y de su naturaleza. Ha dejado de tener miedo, de darse miedo a sí mismo. Está listo para lidiar con las consecuencias de sus actos. A partir de este momento su memoria se aclara. Fred recuerda qué fue lo que sucedió una vez que supo que su



esposa veía a otro hombre (01:59:10 – 02:07:00). La visión de Fred ha dejado de ser monocromática y arenosa, ahora sí es clara y panorámica como la secuencia que muestra el cadáver de Mr. Eddie a la mitad del desierto (02:07: 01 – 02:07:30).

El amanecer en esa secuencia puede interpretarse como el final de la ceguera de Fred, y el hecho de que se haga en contrapicada, desde el piso al cielo, hace una referencia a que Mr. Madison tiene los pies sobre la tierra. Una vez que se ha deshecho de sus demonios debe regresar a su casa para despertarse a sí mismo, ya no como Pete, como un “Otro”, sino como Fred (02:08:07), sin importarle que esta llamada lo lleve a ser perseguido por los actos cometidos y por el recuerdo de René que mantendrá su cabeza girando y girando.

Bibliografía y videografía

Cohen, Esther (2003) *Con el diablo en el cuerpo, Filósofos y brujas en el renacimiento*, Taurus, México.

Hutcheon, Linda y Mario J. Valdés (2000) “Irony, Nostalgia and the Postmodern: A Dialogue”, en *Poligrafías. Revista de literatura comparada*, Núm. 3, División de Posgrado, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.