

LA CADENCIA DE LA LOCURA

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA



En *Twin Peaks* sucede lo que en las novelas de Dostoiewski: que casi todos los personajes están locos. Locuras, algunas, contenidas, otras desbordadas y, a veces, deslumbrantes.

Y sucede que, también como en las novelas de Dostoiewski, las señales de esas locuras no son evidentes desde el principio, ni se manifiestan todas a la vez. Más bien lo contrario: como diferentes son sus registros, diferentes y desiguales son los tiempos que el lector precisa para reconocerlas. Hasta el punto que, en la mayoría de los casos, el lector, cada vez más intensamente magnetizado por esa roca dura de locura que yace en el interior del universo dostoienskiano —como del lynchiano—, acaba la novela sin reparar en esa su, después de todo bien sencilla, clave: la de la locura generalizada.

Un agente del FBI que conserva su equilibrio hablándole a un magnetofón que lleva nombre de mujer —no es este el momento de dar cuenta de las ecuaciones psicoanalíticas que pueden ahí reconocerse condensadas—, y que utiliza el Zen y

sus sueños para hacer avanzar la investigación. Una esposa tuerta atormentada por el rozamiento de las cortinas sobre sus raíles y que terminará por suicidarse tras no lograr comercializar su invento para suprimir todo ruido (todo rozamiento). Otra mujer que mece constantemente un tronco en sus brazos, le habla y le escucha, y pide a todos que hablen con él (no debe haber confusiones: es, también para la propia mujer, un tronco, en ningún caso un niño: los bebés no saben hablar). Un policía que llora cada vez que se encuentra con un crimen y que sin embargo desenfunda y dispara con la mayor precisión en el momento necesario. Hay, también, locos oficiales, como los hijos del empresario: el uno no hará otra cosa que mecerse catatónicamente, adornada su cabeza con un penacho indio; la otra, cuando no provoca a su padre, baila sola en los lugares y momentos más inesperados. Y hay también sádicos, masoquistas —la propia muchacha asesinada— y toda una variada gama de psicópatas (el antiguo novio de la víctima y su amigo, el asesino de la larga coleta y su colega croupier, el expresidiario de la ficha de dominó...). Y otros que, cuando les llega el turno, enloquecen: así los padres de la joven muerta.

Y si quedan otros que no alcanzan el umbral de la locura, es porque son, sencillamente, tontos: como el jefe de policía local o su secretaria, o como el marido de una de las dueñas de la serrería —pero de su estupidez terminará por despuntar la locura que le conducirá a buscar la muerte abrasado en la serrería.

Locos o tontos, partícipes unos y otros de un universo desquiciado. Pues lo que importa finalmente no es tanto su aglomeración en la pequeña comunidad rural de *Twin Peaks*, como la ausencia de otros personajes que pudieran constituir un punto de referencia de la normalidad, de la sensatez, una confirmación de que la razón todavía es posible. Y no los hay porque, aún cuando unos pocos de entre los habitantes del pueblo no son tontos ni están todavía locos, en ningún caso constituyen un punto de referencia de sensa-

tez, no son suficientes para garantizar la consistencia de una realidad normalizada, razonable. Es el caso de la pareja de adolescentes enamorados y metidos a detectives: aún cuando aparentemente sensatos, su naciente amor, sin embargo, resulta inquietantemente asociado al sabor de la muerte dejado por la asesinada, quien fuera la mejor amiga de una y la primera amante del otro.

Y no lo son, entre otras cosas —de nuevo al modo dostoienskiano— porque la instancia enunciativa del relato no les respalda. De hecho, la voz que narra no garantiza nada: tan sólo constata, sin postular la coherencia de nada. Su posición es tan sólo la del testigo de un caos progresivamente emergente, según nuevas capas del tejido interior de la comunidad van siendo descubiertas al espectador.

En un sentido, *Twin Peaks* resume el trayecto de las series televisivas norteamericanas, el que podría ir de los primeros relatos detectivescos hasta el reinado del culebrón. Y lo resume tanto mejor cuanto se remonta lo suficientemente más allá como para explicitar sus principales latencias y, seguramente, anunciar algunas de sus futuras inflexiones.

No siempre se recuerda que en el comienzo de muchos relatos de Conan Doyle se describe con una minuciosidad no lejana a la de Poe —por otra parte, también Poe tuvo sus Auguste Dauphin— la emergencia de lo siniestro —algún crimen especialmente descarnado e incomprensible— y el inquietante caos que late a su alrededor. Así, el universo del relato se manifiesta desquiciado, desazonadamente irreducible a la razón. Tal es, entonces, la tarea del héroe: restablecer los hilos de la coherencia, reducir ese caos bajo el orden del discurso razonable —Holmes era, antes que nada, un avezado semiólogo. Pero de lo incierto de esa tarea daban buena prueba sus periodos de reclusión, su adicción a la cocaína y, sobre todo, ese delirio paranoico perfecto que recibía el nombre de Moriarty.

La primera mitad de *Twin Peaks* está dedicada, de manera a la vez morbosa y sistemática, a la realización de una suerte de muestrario de los efectos de la muerte. Por una parte, de sus efectos inmediatos sobre el cuerpo: el cadáver de la muchacha nos será mostrado más de una vez, acusando el tiempo de su incipiente deterioro; nada se nos ahorrará del informe de la autopsia y, finalmente, retornará deslumbrante revivido con la fuerza del delirio. Por lo demás, su inquietante presencia será trazada por multitud de restos, de variados objetos que estuvieron en contacto con él: la ficha que mordió y acabó tragando cuando fuera torturada, el colgante que lució su pecho, la grabación de su voz la noche misma de su muerte, el pájaro negro que picoteó su cuello, sus fotografías y grabaciones de vídeo, el mensaje del asesino depositado en su uña...

Pero también, por otra parte, y en torno a ese cuerpo mudo, rodeando el siniestro silencio de sus huellas y de su progresiva descomposición, los efectos de su muerte sobre los otros: toda la gama de maneras de acusar el horror se manifiesta en la pequeña comunidad, a veces de forma distante, casi imperceptible, otras, como en la danza macabra del padre con el retrato de su hija muerta, tan insoportable como sostenido es el travelling que la acompaña.

Pero el movimiento que trata de poner freno a esa emergencia de lo siniestro —el de la investigación policiaca, también el del ansia de justicia de los adolescentes—, no conduce a restaurar el tejido del orden y la coherencia, sino al encuentro de un viscoso amasijo de hilos y relaciones que pasan siempre por el entrecruzamiento de los cuerpos: ese universo, en el límite necesariamente incestuoso, desprovisto de toda ley, que es el del culebrón.

Un culebrón radical, sin duda, y que en esa misma medida incorpora finalmente, en el ámbito de las series televisivas, esa insistente cita con lo siniestro que impregna al que quizás sea el género cinematográfico dominante en este fin de siglo: el pornoterror. Un culebrón radical, enton-

ces, pero sólo porque explicita en su superficie lo que late en todo culebrón norteamericano: ese universo narrativo desquiciado, ausente de toda ley; ese relato hipertrofiado, si no cancerígeno, enviscado en su sinfín de combinaciones, en una extrema aleatoriedad de sucesos y que termina, inevitablemente, por erosionar y evacuar toda significación.

Lo que diferencia a *Twin Peaks* de *Falcon Crest* es después de todo lo mismo que diferencia al Discurso Televisivo del Discurso de la Vanguardia. No, en todo caso, una diferencia de estructura: los discursos de las vanguardias han conocido la misma fragmentación, la misma crispación (o disolución) narrativa, semejante intensificación de la enunciación subjetiva, equivalente rechazo de los paradigmas de verosimilitud, tendencias a la autorreferencialidad y a la abstracción bien parecidas a las que caracterizan al discurso televisivo; en suma: su misma latencia psicótica.

Sólo una diferencia de acento: en el espacio de la vanguardia, el vacío sobre el que se orquesta el espectáculo televisivo ha sido enunciado sobre la superficie y, con él, esa tensión desgarrada del discurso que inscribe el drama de un sujeto desprovisto de todo anclaje simbólico.

El relato ha estallado, el universo narrativo se ha roto. Es decir: a diferencia de todos los corpus míticos del pasado —incluso de pasados todavía recientes—, ninguna cifra simbólica sustenta el relato; y, así, su universo se descompone, sólo regido por la incierta cadencia de la locura.

La cadencia de la locura, en Archivos de la Filmoteca, nº 8,
año II, diciembre/febrero 1991.

www.gonzalezrequena.com