



Vicente García-Escrivá

Universidad de Alicante

@ v.escriv@ua.es

id 0000-0003-3460-7460

Pablo Vizcaíno-Alcantud

Universidad de Alicante

@ pablo.vizcaino@ua.es

id 0000-0001-6640-3652

■ Recibido / Received
23 de noviembre de 2025

■ Aceptado / Accepted
12 de enero de 2026

■ Páginas / Pages
De la 29 a la 50

■ ISSN: 1885-365X

Censura y regímenes de lo visible en el cine: del *noir* clásico a la neutralización algorítmica de la mirada

Censorship and regimes of the visible in cinema: from classical film noir to the algorithmic neutralization of the gaze

RESUMEN:

Este artículo aborda la censura en la cultura audiovisual desde una perspectiva formal y analítica, a partir de la noción de régimen escópico, entendida como una configuración histórica de la mirada que organiza la visibilidad, el deseo y la relación con la verdad. Frente a enfoques centrados en la prohibición de contenidos, el trabajo considera la censura como un principio interno de regulación de la experiencia visual, inscrito en las formas narrativas y expresivas del cine. El estudio se basa en un análisis fílmico comparado de *Out of the Past* (Jacques Tourneur, 1947), *Lost Highway* (David Lynch, 1997) y *We're All Going to the World's Fair* (Jane Schoenbrun, 2021). Metodológicamente, el artículo combina la descripción de regímenes escópicos con microanálisis de secuencias centrados en motivos recurrentes —confesión, erotismo y crimen—. A través de este enfoque, se describe cómo cada film refleja un régimen escópico específico. En el *noir* clásico, la censura institucional se integra en la forma fílmica mediante el fuera de campo y la elipsis, configurando una escasez productiva que sostiene una articulación moral del relato. En el cine posmoderno, la explicitud y la fragmentación de la imagen producen un exceso traumático que desestabiliza la relación entre imagen y verdad. En el contexto contemporáneo, vinculado a entornos digitales y algorítmicos, la visibilidad se organiza en torno a la expectativa y la continuidad del mostrarse, neutralizando la posibilidad de que una imagen se constituya como acontecimiento.

PALABRAS CLAVE:

Censura audiovisual, regímenes escópicos, análisis fílmico, cine *noir*, cine posmoderno, visibilidad algorítmica.

ABSTRACT:

This article addresses censorship in audiovisual culture from a formal and analytical perspective, drawing on the notion of the scopoc regime, understood as a historical configuration of the gaze that organizes visibility, desire, and the relationship to truth. Rather than focusing on censorship as the prohibition of content, the article approaches it as an

internal principle regulating visual experience, inscribed in the narrative and expressive forms of cinema. The study is based on a comparative film analysis of *Out of the Past* (Jacques Tourneur, 1947), *Lost Highway* (David Lynch, 1997), and *We're All Going to the World's Fair* (Jane Schoenbrun, 2021). Methodologically, the article combines the description of scopic regimes with microanalyses of sequences centered on recurring motifs—confession, eroticism, and crime. Through this approach, the article shows how each film reflects a specific scopic regime. In classical film noir, institutional censorship is integrated into cinematic form through off-screen space and ellipsis, configuring a productive scarcity that sustains a moral articulation of the narrative. In postmodern cinema, the explicitness and fragmentation of the image produce a traumatic excess that destabilizes the relationship between image and truth. In the contemporary context, associated with digital and algorithmic environments, visibility is organized around expectation and the continuity of appearing, neutralizing the possibility for an image to constitute itself as an event.

KEYWORDS:

Audiovisual censorship, scopic regimes, film analysis, film noir, postmodern cinema, algorithmic visibility.

1. Introducción

La censura en la cultura audiovisual se ha pensado a menudo en términos de prohibición, supresión o límite de lo representable. Sin embargo, este enfoque resulta insuficiente para dar cuenta de sus modulaciones históricas y, en especial, de sus formas contemporáneas de funcionamiento. En el contexto actual, caracterizado por la proliferación exponencial de contenidos audiovisuales y la transformación de los hábitos perceptivos, la regulación de lo visible no se ejerce tanto mediante la restricción explícita como a través de operaciones más difusas que afectan a la eficacia de las imágenes ante la mirada.

Desde esta óptica, la censura puede entenderse también como una dimensión estructural de toda configuración histórica de la visibilidad. Ver implica siempre selección, jerarquización y distribución de la atención: no todo lo visible adquiere el mismo estatuto ni produce los mismos efectos. Así, la gestión de la mirada no se limita a trazar fronteras entre lo mostrable y lo no mostrable, sino que interviene en las condiciones mismas en las que una imagen puede adquirir consistencia o quedar neutralizada.

El cine constituye un ámbito privilegiado para observar estas operaciones, en la medida en que hace visibles, en su propia forma fílmica, las relaciones entre mirada, narración y dispositivo. Las decisiones expresivas que articulan un texto cinematográfico no son simples rasgos estilísticos, sino que inciden directamente en la posición del espectador y en su manera de relacionarse con lo que se le presenta en pantalla. Atender a estos elementos permite trasladar la reflexión sobre la censura desde los contenidos representados hacia la estructura de la experiencia visual, es decir, hacia los mecanismos que regulan cómo se mira y en qué medida las imágenes producen o disuelven el sentido.

Partiendo de este planteamiento, el presente artículo propone una lectura comparada de *Retorno al pasado* (*Out of the Past*, Jacques Tourneur, 1947), *Carretera perdida* (*Lost Highway*, David Lynch, 1997) y *We're All Going to the World's Fair* (Jane Schoenbrun, 2021) como tres configuraciones diferenciadas de regímenes de lo visible —o, en términos más precisos, de regímenes escópicos. No se trata de establecer una evolución lineal ni una segmentación estanca, sino de describir tres modos característicos de disponer la mirada y de regular su relación con la visibilidad y el sentido. La hipótesis de fondo que anima este trabajo es que las diferencias determinantes en este terreno no se encuentran tanto en los temas representados —sexo, violencia, crimen— como en las condiciones que hacen posible que las imágenes que los representan funcionen como dilema moral, como trauma o como elemento de circulación perceptiva.



2. Regímenes escópicos, economía del deseo y focalización: bases teóricas y nota metodológica

Más que preguntarse qué se muestra o se oculta en una obra, importa cómo un texto fílmico regula el acceso al saber, distribuye la visibilidad y modula la relación entre imagen y espectador. De este modo, la censura se entiende aquí no como un mecanismo externo de prohibición, sino como una dimensión interna de cada régimen escópico: una lógica que atraviesa la puesta en escena, la narración y la posición del espectador. Esta noción permite pensar dicha articulación sin reducirla ni a la técnica ni a la ideología.

En un sentido amplio, el concepto de régimen escópico remite a las configuraciones históricas que organizan las condiciones de la visión y su relación no solo con el saber, sino también con la verdad, la experiencia y la posición del sujeto frente a lo visible. El término adquiere una formulación sistemática en el campo de los estudios visuales a partir de la propuesta de Jay (1988), quien lo emplea para describir distintos modos históricos de estructuración de la mirada en la cultura occidental. En este trabajo, sin embargo, se emplea en un sentido operativo y aplicado al análisis fílmico, planteado específicamente a partir de las teorías del espectáculo y de los modos del relato en el cine de Hollywood desarrolladas por González Requena.

Siguiendo esta perspectiva, la relación espectacular no se define únicamente por lo visible, sino por la estructura que vincula mirada, cuerpo y distancia. Toda imagen implica una economía de la proximidad y la retirada: algo se ofrece y algo se sustrae, y en esa oscilación se decantan tanto el deseo como la posibilidad de una posición distanciada de la mirada (González Requena, 1985). Operaciones como la explicitud, la elipsis o la mediación técnica de la imagen no funcionan, por tanto, como recursos expresivos neutrales, sino como mecanismos que inciden directamente en la relación entre mirada, deseo y goce. En esta misma línea, también resulta clave la distinción formulada por González Requena (2006) entre clásico, manierista y postclásico. Cada uno de estos modos del relato cinematográfico implica una distinta economía del deseo, así como una manera específica de estabilizar —o desestabilizar— la relación entre imagen y verdad.

Esta concepción de la retirada visual como operación productiva del sentido se expresa con nitidez en la noción de campo vacío, que Musicco-Nombela (2007) entiende como un principio activo de organización de la experiencia del espectador. El uso del fuera de campo y de la sustitución indirecta de la figura no empobrece la narración, sino que regula el acceso al saber y modula la relación entre imagen y deseo. De este modo, la censura puede pensarse también como una lógica inscrita en el propio lenguaje cinematográfico, que funciona mediante la sujeción antes que a través de la prohibición explícita.

Para abordar la distribución del saber en la narración, se recurre asimismo al concepto de focalización. Siguiendo la reformulación de Nelles a partir de Genette, la focalización no remite a quién habla, sino a quién percibe y, por tanto, a cómo se gestiona la información disponible para el espectador (Nelles, 1990). En el cine, esta distribución se concreta necesariamente en decisiones audiovisuales —encuadre, duración, continuidad, textura de la imagen— que afectan de manera directa al estatuto epistemológico de lo mostrado. La imagen no garantiza por sí sola la verdad de lo que presenta: su valor depende del régimen de focalización que la sostiene. En ciertas narraciones, esta relación entre imagen y saber adopta una forma estructuralmente inestable. Para dar cuenta de estos casos, resulta operativa la noción de focalización hipotética, tal como la formula Bacon (2013): situaciones en las que el mundo planteado por el relato no se presenta como verificable, sino como conjetural o performativo, generando un desajuste persistente entre lo visible y lo confirmable. La imagen no confirma



ni desmiente: sostiene una hipótesis, una fantasía o una puesta en escena del yo, de modo que la verdad deja de operar como horizonte estabilizador y se distribuye en grados de plausibilidad más que como certeza.

Desde estos presupuestos, el análisis desarrollado en los apartados siguientes adopta una estrategia metodológica comparada, combinando la descripción de distintos regímenes escópicos con microanálisis de secuencias fílmicas en las que estas operaciones se hacen formalmente discernibles. El objetivo no es agotar el sentido de los textos estudiados, sino describir con precisión cómo la censura opera en ellos menos como prohibición explícita que como principio organizador de la mirada.

El corpus se ha seleccionado a partir de un criterio histórico-contrastivo, con el fin de describir tres configuraciones diferenciadas del régimen de la mirada en contextos de producción y circulación distintos: el Hollywood clásico bajo censura industrial, la crisis posclásica del régimen escópico y el entorno digital contemporáneo. Los films escogidos no se proponen como casos representativos en sentido exhaustivo, sino como textos especialmente nítidos para observar estas transformaciones. Las dos obras más recientes, además, tematizan de forma explícita y crítica los propios dispositivos de visibilidad contemporáneos, incorporando narrativamente buena parte de los problemas aquí analizados.

El análisis se articula a partir de indicadores formales específicos para cada régimen: en el *noir* clásico, la gestión del fuera de campo, la elipsis, la clausura narrativa y la articulación moral de la culpa; en el régimen posmoderno, la proliferación de registros, la indecidibilidad del punto de vista y la fragmentación del nexo entre imagen y verdad; y en el régimen algorítmico contemporáneo, la primacía de la expectativa, la serialidad del mostrarse y la baja densidad del acontecimiento como principio estructurante. Estos indicadores se examinan mediante el análisis de secuencias organizadas en torno a tres motivos recurrentes —confesión, erotismo y crimen— entendidos no como temas, sino como dispositivos narrativos que vuelven legible el funcionamiento del régimen escópico en cada caso.



3. Censura institucional y escasez productiva en el *noir* clásico: *Retorno al pasado* y el fuera de campo

El *noir* (o cine negro) clásico se desarrolla en el marco de un sistema de censura institucional asociado al Código Hays y a las prácticas de control industrial del Hollywood de estudio. Este sistema no operaba únicamente como un código normativo abstracto, sino como un dispositivo regulatorio efectivo gestionado por la Production Code Administration (PCA), que intervenía en guiones y montajes mediante informes, correspondencia y memorandos. Más allá de limitar la representación explícita de la sexualidad y la violencia, la lógica del PCA exigía que el relato condujera hacia un saldo ético reconocible —los llamados *compensating moral values*—, ya fuera en forma de castigo, restitución, sacrificio o renuncia (Doherty, 2007). Sin embargo, en el *noir* estas restricciones no operan únicamente como un límite exterior impuesto al texto fílmico, sino que acaban incorporándose a la propia lógica formal del aparato cinematográfico. La imposibilidad de mostrar de manera directa determinados actos o intensidades traslada el peso del sentido hacia la elipsis, el indicio y el fuera de campo, reorganizando la relación entre imagen y mirada. En este desplazamiento reside su productividad: la sustracción no empobrece el relato, sino que concentra la densidad dramática y permite articular una experiencia moral fundada en la mediación y la distancia, donde el sentido depende de la posición del sujeto ante lo no mostrado.

La reflexión teórica sobre el film *noir* ha subrayado de forma reiterada que su especificidad no puede reducirse a un conjunto estable de convenciones genéricas, sino que debe entenderse como una configuración estilística y moral a la vez. Desde los trabajos fundacionales de la crítica francesa (Borde y Chaumeton, 1955), el *noir* ha sido definido como un producto cinematográfico caracterizado por una atmósfera pesimista, una violencia latente y, sobre todo, una ambigüedad moral que cuestiona los puntos de referencia éticos del relato clásico sin llegar a disolverlos del todo.

Desde una formulación ya canónica, Schrader (1972) ha insistido en que el *noir* debe pensarse sobre todo como resultado de la convergencia histórica entre el desencanto de la posguerra, la tradición literaria *hard-boiled* —centrada en la figura del detective cínico— y las huellas del expresionismo alemán. Ahí, la narración retrospectiva y el uso sistemático del *flashback* adquieren un valor central, puesto que el pasado se impone como peso irrecuperable que condiciona cualquier horizonte de futuro. Este trasfondo fatalista se refuerza visualmente mediante un estilo basado en la iluminación *low-key*, la fragmentación espacial y el desequilibrio compositivo, estrategias que traducen la inestabilidad moral en términos formales (Place y Peterson, 1974).

Con todo, diversos estudios han subrayado que esta ambigüedad no implica una ruptura con el clasicismo, sino su funcionamiento en un registro límite. El *noir* clásico continúa inscribiéndose en una organización narrativa fuertemente orientada a la clausura, de carácter ritual y catártico, que conduce el relato hacia una resolución en la que la culpa queda asumida y el sentido, aunque trágicamente, trazado (Sobchack, 1975).

Las lecturas posteriores han mostrado que la estabilidad genérica del *noir* es históricamente construida y solo plenamente visible *a posteriori*, cuando este pasa a ser interpretado como una idea crítica más que como una forma fija (Naremore, 1995), en la que el crimen, la culpa y la subjetividad articulan una experiencia moderna atravesada por la escisión (Fluck, 2001), pero aún inscribible en un régimen clásico.

A este respecto, *Retorno al pasado* ocupa un lugar revelador, ya que articula con especial claridad la figura del sujeto culpable cuya confesión organiza el relato y cuya decisión final restituye una orientación moral reconocible. En ese mismo sentido, la película permite observar con particular nitidez cómo la censura institucional y el uso del fuera de campo no empobrecen el relato, sino que reorganizan sus núcleos dramáticos en torno a problemas de mirada, distancia y responsabilidad. El erotismo y el crimen no aparecen como acontecimientos plenamente visibles en primer término, sino como zonas de mediación donde lo decisivo no es lo mostrado, sino la forma en que el sujeto se ve obligado a responder a aquello que no puede ser dominado visualmente. Es en esa exigencia de respuesta donde el régimen escópico clásico funda su dimensión ética.

3.1. MARCO NARRATIVO-CONFESIONAL: EL PASADO PROBLEMÁTICO COMO HERIDA ABIERTA

El extenso *flashback* de *Retorno al pasado* constituye el primer gran movimiento narrativo del film. Su función es introducir un pasado problemático que retorna y desestabiliza una existencia que el protagonista había intentado recomponer. Jeff Bailey (Robert Mitchum) —cuyo verdadero nombre es Jeff Markham— se ha instalado en un pequeño pueblo, regenta una gasolinera y mantiene una relación con Ann Miller (Virginia Huston), en una suerte de fantasía de redención: vida sencilla, trabajo honesto, amor limpio. Sin embargo, el film impugna esa estabilidad desde el arranque: la llegada de un emisario vinculado al mundo gansteril de Whit Sterling (Kirk Douglas) revela que el pasado no ha quedado atrás, sino que solo había quedado aplazado.



Ese retorno activa la escena confesional que enmarca el *flashback*. Durante un trayecto en automóvil, Jeff se ve obligado a contarle a Ann su historia previa. La confesión no opera aquí como memoria liberadora, sino como un acto de exposición que modifica el presente. Contar lo sucedido implica reconocer que el pasado exige consecuencias. El *flashback* introduce así una herida narrativa que estructura retrospectivamente el sentido del presente y abre un campo de responsabilidad que ya no podrá resolverse mediante el simple deseo de empezar de nuevo. Ese trayecto funciona, además, como un dispositivo narrativo que organiza la información y fija la mediación desde la que el espectador accede a los hechos.

La confesión conduce a la figura de Kathie Moffat (Jane Greer), *femme fatale* en la que erotismo y crimen quedan imbricados. Kathie no aparece solo como objeto del relato retrospectivo, sino como el punto en el que el pasado adquiere una densidad afectiva y moral irreductible: es el lugar donde el deseo que motivó las acciones de Jeff y la verdad que ahora se ve obligado a relatar dejan de coincidir plenamente. A partir de su irrupción, el pasado deja de ser solo una historia que se cuenta y se convierte en una fuerza que sigue actuando en el presente.

Más que por la información que aporta, la confesión resulta decisiva por el estatuto de verdad que instituye. El espectador accede a los hechos a través de la voz y la mirada del protagonista, es decir, mediante una mediación que introduce desde el inicio una distancia entre imagen, saber y certeza. El pasado no se presenta como dato objetivo, sino como reconstrucción marcada por la fascinación, la pérdida y la culpa. En la segunda mitad de la película, el relato ya no consistirá en explicar lo ocurrido, sino en afrontar sus efectos: el reingreso forzado de Jeff en la órbita de Whit Sterling, la reactivación del vínculo con Kathie y la imposibilidad de recuperar la vida aparentemente pura del comienzo. No hay retorno al origen: hay decisiones en un presente ya contaminado por lo anterior. Así, la confesión no funciona como un procedimiento narrativo neutro, sino como el lugar donde la experiencia se asume como responsabilidad.



3.2. EROTISMO Y SEXUALIDAD: FUERA DE CAMPO, ELIPSIS Y ADMINISTRACIÓN DEL DESEO

El encuentro erótico entre Jeff y Kathie en México es uno de los momentos más reveladores del régimen clásico de lo visible. No tanto por lo que muestra, sino por la manera en que organiza el deseo según la lógica del fuera de campo, la sustitución y la elipsis. La secuencia se construye como una progresión hacia el umbral de lo representable. Tras un encuentro nocturno en la playa, la pareja se dirige a la casa de Kathie. Mostrada mediante una rápida panorámica, la carrera de ambos personajes bajo la lluvia y entre la vegetación intensifica la urgencia: cuerpos mojados, movimiento precipitado, presencia de los elementos naturales. La puesta en escena desplaza el erotismo hacia lo atmosférico: deseo como pérdida de control, pero también como peligro.

Una vez en la casa, el interior aparece íntimo, apenas iluminado por una lámpara de mesa. En un gesto de proximidad cuidadosamente dosificado, Jeff seca con una toalla el cabello de Kathie y la besa en la nuca (figura 1). El plano se sitúa en un límite: piel húmeda, cercanía, brillo sensual. La intensidad no depende de mostrar más, sino de la precisión con que la cámara se detiene en una zona del cuerpo —cuello, hombro, espalda— donde el erotismo resulta inequívoco sin volverse explícito.

A continuación, Jeff arroja la toalla sobre la lámpara y apaga la luz (figura 2). El gesto tiene un valor inmediato como forma diegética de clausura visual. Pero también funciona como una decisión propia del régimen escópico: el deseo solo puede consumarse en la oscuridad, es de-



Figura 1. Jeff besa a Kathie mientras le seca el cabello. *Fuente: Out of the Past. RKO.*

cir, en lo no mostrado. En el mismo instante, un relámpago atraviesa brevemente la penumbra y la puerta de la estancia se abre de par en par impulsada por el viento: la naturaleza irrumpe como correlato de la pasión. La cámara inicia un suave desplazamiento hacia la puerta abierta, mientras la música incrementa su intensidad subrayando el tránsito hacia lo invisible.

El plano que sigue prolonga ese movimiento mediante un trávelin hacia el exterior, adoptando un punto de vista desde el porche hacia el paisaje nocturno, con la lluvia cayendo sobre la casa y la vegetación circundante (figura 3). La mirada queda así desplazada fuera del espacio íntimo. Cuando el relato retorna al interior, Jeff cierra la puerta. Entre ambos planos se inscribe la elipsis del acto sexual, que no se muestra, pero queda rigurosamente localizado en ese intervalo. El espectador debe completar lo que la imagen no concede, de modo que el erotismo se convierte en una experiencia mental y afectiva. La sustracción no enfría la escena: la intensifica. Así, la imagen del exterior y la elipsis que la acompaña no funcionan como simple ocultación, sino como dispositivos que administran la distancia y el tiempo del deseo.



Figura 2. La toalla golpea la lámpara y apaga la luz. *Fuente: Out of the Past. RKO.*



Figura 3. La lluvia cae sobre el paisaje nocturno. Fuente: *Out of the Past*. RKO.

3.3. VIOLENCIA Y CRIMEN: EL CADÁVER MÍNIMO Y LA DECISIÓN MORAL

El tratamiento del crimen responde a la misma lógica de contención que organiza la confesión y el erotismo. La violencia no se exhibe: se concentra en las miradas, en los silencios, en las consecuencias. Cuando hacia el final de la película Jeff acude a la mansión de Whit Sterling en las montañas, la puesta en escena vuelve a priorizar la reacción del personaje antes que la evidencia material misma. Jeff se introduce en el salón desde la terraza y, al mirar al suelo, comprende que algo radical ha ocurrido, algo que el relato atribuye de inmediato a la acción de Kathie. Un rápido trávelin de aproximación al rostro del personaje subraya ese instante de reconocimiento. El espectador accede así al crimen a través del rostro del protagonista, en el que se inscribe una primera valoración moral (figura 4).

La cámara avanza entonces por encima del respaldo de un sofá, adoptando el punto de vista de Jeff, y el cadáver de Whit aparece brevemente en el suelo, sin sangre ni detalles gráficos (figura 5). El cuerpo queda reducido a su función narrativa mínima. No hay morbo, ni



Figura 4. Jeff descubre algo en el suelo. Fuente: *Out of the Past*. RKO.



Figura 5. El cadáver de Whit Sterling yace junto al sofá. Fuente: *Out of the Past*. RKO.

espectáculo, ni insistencia. Justamente por eso la violencia se traslada hacia el lugar donde la escena exige una decisión.

Kathie aparece y se acerca a Jeff; ambos contemplan el cuerpo de Whit desde detrás del sofá (figura 6). El cadáver queda fuera de campo, y así permanecerá durante el resto de la escena, pero su presencia pesa sobre cada gesto y cada palabra. Lo decisivo aquí no es ver el cadáver, sino sostener el juicio que este impone: qué hacer ahora, qué precio tiene seguir, qué tipo de vida es posible. En la conversación que sigue, Kathie formula una salida fría y utilitaria: eliminar el obstáculo para empezar de nuevo. Jeff, en cambio, comprende que ese nuevo comienzo es imposible. Para ella, el crimen es un medio. Para él, una marca irreversible.

El desenlace de la película confirma la ética trágica del *noir* clásico: Jeff ya no lucha por salvarse a sí mismo —eso ya no está a su alcance—, sino por proteger a Ann de la contaminación del mundo al que perteneció. Su última decisión, aunque implique engaño, restituye una forma de justicia a través del sacrificio personal. El régimen escópico clásico no convierte



Figura 6. Jeff y Kathie observan el cadáver de Whit Sterling. Fuente: *Out of the Past*. RKO.

el crimen en espectáculo: lo convierte en responsabilidad, y sitúa su verdad menos en lo visible que en la distancia moral desde la que se mira y se decide.

4. Saturación, fragmentación y autocensura en la posmodernidad: Carretera perdida y el estallido del régimen escópico clásico

Si el *noir* clásico organizaba el deseo de ver a partir de una lógica de la escasez —fuera de campo, mediación narrativa, elipsis—, *Carretera perdida* se sitúa en un paisaje posmoderno de proliferación visual. La película no se limita a heredar motivos del *noir*, sino que los somete a una torsión que disloca el régimen escópico. El problema aquí ya no es qué queda oculto, sino qué ocurre cuando lo visible deja de garantizar orientación, verdad o sentido; cuando la imagen insiste, pero ya no ordena ni permite sostener una distancia de la mirada desde la que un juicio resulte posible.

Las interpretaciones de *Carretera perdida* han abordado esta transformación desde distintos frentes, que pueden entenderse como complementarios. Algunas lecturas de filiación psicoanalítica han definido el film como una dramatización de la fractura entre deseo y fantasía, donde la mutación identitaria del protagonista no constituye un enigma a resolver, sino la figuración de un refugio fantasmático que clausura el vacío del deseo (McGowan, 2000). Otras aproximaciones han desplazado el foco hacia la configuración posclásica de la imagen, subrayando el papel decisivo de la cámara, la videovigilancia y los dispositivos de registro como instancias que no revelan una verdad oculta, sino que exponen al sujeto a una mirada indiferente, no integrable en el orden imaginario (Cabello, 2003; O'Connor, 2005).

Estudios más recientes han situado *Carretera perdida* en una genealogía histórico-cinematográfica más amplia, leyéndola como una reescritura crítica del Hollywood clásico —en particular del cine negro— desde el momento de su crisis y de la imposibilidad de toda restitución nostálgica (Iturregui-Motilola, 2022). En este marco, la fantasía ya no sería solo psíquica, sino también cinematográfica: una especie de película mental construida con restos de formas clásicas erosionadas. Finalmente, enfoques centrados en la materialidad de la imagen y el sonido han insistido en que el film socava la confianza en el sentido narrativo mismo, introduciendo una resistencia perceptiva que desactiva cualquier clausura interpretativa estable (Rodríguez Serrano, García Catalán y Martín Núñez, 2023).

En conjunto, estas aproximaciones contribuyen a precisar la inversión decisiva de la matriz *noir*: el crimen deja de organizar una verdad reconstruible y se instala en una escena en la que la imagen no esclarece, sino que golpea, y donde el sujeto solo puede sobrevivir a lo visto mediante formas de disociación. En este régimen de saturación y fragmentación, la censura ya no opera principalmente como prohibición exterior, sino como autocensura psíquica: la necesidad —no declarada, pero constante— de no sostener hasta el final lo que la imagen impone a la mirada.

4.1. MARCO NARRATIVO Y MORAL: BUCLE, REGISTRO Y CONFESIÓN IMPOSIBLE

Carretera perdida no articula su marco moral mediante una confesión retrospectiva coherente como hacía *Retorno al pasado*. Desde el primer minuto instala otra lógica: la película se



abre con la frase «Dick Laurent está muerto», pronunciada por el propio Fred Madison (Bill Pullman) a través del interfono de su casa, y se cierra volviendo exactamente a ese punto. No hay una historia que se ordene hacia un final: hay un bucle que impide distinguir con seguridad entre origen y consecuencia, y que desactiva de entrada el horizonte clásico de verdad y sentido.

La confesión comparece en este caso como posibilidad frustrada. El único gesto de intimidad verbal de Fred se despliega en el terreno de la pesadilla: después de una relación sexual fallida, cuenta a su esposa Renee (Patricia Arquette) un sueño en el que ella está en la cama y, sin embargo, ya no es ella, o lo es de un modo inquietantemente irreconocible. No se trata de un *flashback* que organice el pasado. Se trata de una narración que anuncia que el centro ya está roto: el yo no dispone de un relato estable desde el que hablar. La verdad, a partir de ahí, no se recuerda ni se construye: se impone desde fuera del sujeto, sin abrir un espacio de decisión ni de responsabilidad.

Por su parte, las cintas de vídeo que aparecen misteriosamente en la puerta de la casa no son pistas que el espectador pueda ordenar como en una investigación: son golpes. La atribución del punto de vista se vuelve indecible: la mirada no se deja asignar de forma estable a un sujeto. La primera cinta muestra la casa desde fuera, como si alguien estuviera observando; en la segunda, la cámara avanza hacia el dormitorio, apuntando a una intrusión no detectada. Ese progresivo acercamiento tiene un efecto notorio: la imagen técnica no aporta calma ni evidencia; trae consigo una acusación muda, tanto más violenta cuanto menos explicada.

Por eso mismo, cuando una tercera cinta muestra un crimen horrendo, la detención y el proceso judicial al que es sometido el protagonista no funcionan como restauración del sentido, sino como la formalización de una acusación ya inscrita por la imagen. Tras la condena de Fred por el asesinato de Renee, la prisión no abre un tiempo de expiación, sino el lugar en el que la identidad se descompone hasta volverse literalmente otra. La transformación del personaje en otro hombre llamado Pete Dayton (Balthazar Getty) no resuelve el crimen: lo desplaza a otra figura y confirma que el sujeto no puede habitar —ni sostener— la escena que lo acusa.



4.2. EROTISMO FALLIDO Y PORNOGRAFÍA: DEL DESEO SIN FORMA AL GOCE COMO DISPOSITIVO VISUAL

La sexualidad en *Carretera perdida* se presenta desde el inicio como un ámbito en el que el deseo no logra articularse como experiencia erótica. En la primera escena sexual, Fred, tumbado en la cama, observa cómo Renee se despoja de su bata (figura 7). El plano, alineado con el punto de vista del protagonista, activa un código reconocible: el cuerpo femenino, desnudo y dispuesto para la contemplación. Sin embargo, cuando Renee se acuesta, el acto sexual ocurre sin palabras, con una mecánica fría, más próxima a la compulsión que al encuentro (figura 8). La iluminación en claroscuro —acentuada por las sábanas negras— y la inquietante música extradiegética refuerzan esta sensación de extrañamiento y bloqueo afectivo.

La escena fija definitivamente su registro cuando Fred se aparta, angustiado, casi descompuesto (figura 9), mientras Renee permanece inmóvil, opaca. No hay aquí la distancia productiva del clasicismo —donde el fuera de campo encendía el deseo—, sino una explicitud que no se traduce en vínculo ni en disfrute compartido.



Figura 7. Renee se desnuda ante la mirada de Fred. *Fuente: Lost Highway*. Ciby 2000.

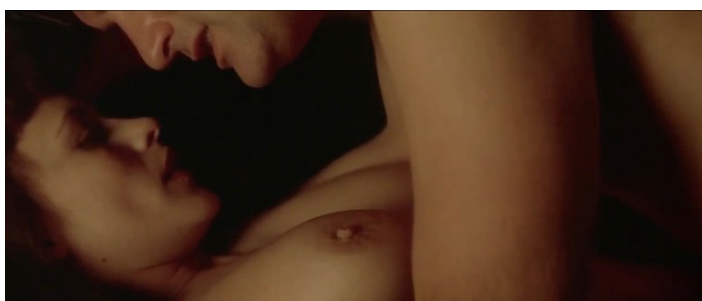


Figura 8. Fred y Renee en la cama. *Fuente: Lost Highway*. Ciby 2000.



Figura 9. Fred angustiado tras el acto fallido. *Fuente: Lost Highway*. Ciby 2000.

Este fracaso del erotismo no conduce, sin embargo, a una renuncia al goce, sino a su desplazamiento hacia la imagen pornográfica, donde el disfrute reaparece como espectáculo audiovisual. En la segunda mitad del film, cuando Pete entra en la órbita de Mr. Eddy (Robert Loggia) —figura mafiosa que más tarde se revelará equivalente a Dick Laurent—, la mujer adopta la identidad de Alice Wakefield (Patricia Arquette), doble rubia e hipersexualizada de Renee. En las películas pornográficas producidas por Dick y protagonizadas por Alice, el goce se exhibe mediante gestos y expresiones plenamente reconocibles como parte del código del subgénero. Lo mismo ocurre con quienes consumen esas imágenes dentro del relato, integrados como espectadores en ese circuito del disfrute escópico, mientras que Pete —y, por extensión, Fred— permanecen incómodos, incapaces de situarse en él.

La pornografía no actúa aquí como simple provocación, sino como suplemento estructural del relato: allí donde la sexualidad vivida fracasa como experiencia, el goce retorna bajo

una forma ya prevista por el dispositivo visual, desligada del vínculo y de la reciprocidad. La película lleva esta lógica a su extremo cuando el Hombre Misterioso (Robert Blake) obliga a Dick Laurent/Mr. Eddy a mirar pornografía en un televisor portátil antes de matarlo de un disparo en la cabeza. En ese gesto final, la imagen sexual queda definitivamente separada del erotismo y del encuentro: el goce, reducido a pura escenificación visual, adquiere un carácter abiertamente siniestro.

4.3. CRIMEN OBSCENO Y DISOLUCIÓN DEL SUJETO

El crimen en *Carretera perdida*, más que un acontecimiento narrativo, se plantea como una experiencia escópica límite. El asesinato de Renee aparece primero mediado por una cinta de vídeo. Fred se dispone a verla solo en el televisor del salón. Las imágenes avanzan desde el exterior de la casa hacia el interior: una cámara inestable, sostenida por una presencia invisible, recorre el pasillo y se adentra en el dormitorio. El punto de vista en picado, la textura granulada y la ausencia de color configuran una imagen pobre y precaria, pero profundamente perturbadora de la escena de un crimen (figura 10). Su efecto no es el distanciamiento, sino todo lo contrario: la sensación insoportable de que el horror está ahí, registrado por una mirada maquinal que no ofrece ningún marco interpretativo. La mediación técnica no protege: agrava, porque inscribe el crimen como hecho ya dado, sin contexto ni elaboración posible.



Figura 10. Imagen del crimen en la cinta de vídeo. *Fuente: Lost Highway*. Ciby 2000.

A esa imagen de vídeo sigue un brevísimo plano cinematográfico, ya en color y manteniendo el punto de vista en picado: el cuerpo despedazado de la mujer en el dormitorio, la sangre esparcida, el rostro enloquecido de Fred mirando directamente a cámara (figura 11). No es una escena construida para ser leída con calma: es una irrupción. Aquí se rompe de



Figura 11. La escena del crimen mostrada cinematográficamente. *Fuente: Lost Highway*. Ciby 2000.



manera frontal la lógica escópica clásica del crimen. El cadáver ya no se presenta como indicio o dilema, sino como exceso obscuro que no admite inscripción narrativa. La evidencia visual no estabiliza un mundo de referencia: lo desarticula, constituyendo un caso límite de focalización hipotética en el que la imagen se impone sin garantizar un punto de vista.

Lo decisivo es que ese exceso, lejos de polarizar el relato, lo deshace. Nada de lo que sigue opera como cierre ni como restitución, ni siquiera en el sentido trágico del castigo, sino que abre una nueva deriva narrativa. En prisión, el protagonista, en vez de avanzar hacia la asunción de una responsabilidad, se descompone. La transformación de Fred en Pete dentro de la celda (figura 12) no funciona como giro fantástico ornamental, sino como síntoma de un mecanismo de supervivencia psíquica. En este régimen escópico, la autocensura no consiste en ocultar la violencia visual, sino en volver imposible su asunción subjetiva. Para no reconocerse en la escena del crimen, el protagonista se disocia, de manera que la identidad se disuelve como soporte estable de la narración. Esta disolución no afecta solo al personaje, sino también al espectador, privado de un punto de anclaje desde el que integrar la evidencia del horror en un horizonte de sentido o de juicio. La secuencia del crimen —el conjunto de la película, en realidad— queda así suspendida como un exceso visual sin inscripción posible.



Figura 12. Fred en la celda durante su transformación en Pete. Fuente: *Lost Highway*. Ciby 2000.

5. Expectativa, performatividad y régimen algorítmico de la mirada: *We're All Going to the World's Fair* y la reorganización contemporánea de lo visible

Si *Carretera perdida* formulaba una crisis posmoderna del régimen escópico clásico, *We're All Going to the World's Fair* se enmarca en el horizonte de la cultura digital contemporánea. Aquí no se trata ya solamente de un colapso del sentido producido por el exceso de imagen, sino de la configuración de un régimen algorítmico de la mirada, en el que la visibilidad se organiza como un proceso continuo de circulación, exposición y relevancia variable. A este respecto, lo algorítmico nombra menos la presencia explícita de algoritmos que un modo de visibilidad propio de las plataformas: continuidad del flujo, audiencia difusa y administración implícita de la atención. Así, este modo puede entenderse como una gobernanza algorítmica de la relevancia, es decir, un conjunto de lógicas de priorización, recomendación y jerarquización que no se limitan a determinar qué puede verse, sino en qué condiciones y para quién una imagen llega a ser relevante (Gillespie, 2018).

Las aproximaciones a *We're All Going to the World's Fair* —aún escasas, pero bastante convergentes en ciertos énfasis— tienden a reubicar el interés desde la temática (horror digital, identidad) hacia la construcción de una experiencia perceptiva sostenida en la suspensión, la ambigüedad y la falta de clausura. En este sentido, resulta especialmente reveladora la conversación entre Steve Erickson y Jane Schoenbrun (2022), porque permite leer esos efectos como una poética explícita del film: flujo algorítmico, soledad de la audiencia en los márgenes y deseo como principio de deriva. En una línea afín, la película ha sido interpretada como una ficción que incorpora y somete a reflexión crítica las lógicas perceptivas propias del *feed* y del *scrolling*, no tanto como hábitos de consumo cuanto como principios formales de organización del sentido: acumulación lateral de fragmentos, debilitamiento de la progresión narrativa y producción de un significado siempre precario, reversible y en suspenso (Ranieri, 2024). En consecuencia, la temporalidad de la narrativa no avanza hacia una revelación, sino que se dilata en repetición, deslizamiento y espera, especialmente vinculadas a subjetividades juveniles y *queer* cuya identidad no encuentra todavía formas de encarnación estable fuera de la pantalla (Erickson y Schoenbrun, 2022).

Esta dinámica se articula en la película a través de la participación de su protagonista —una adolescente solitaria supuestamente llamada Casey (Anna Cobb)— en el «World's Fair Challenge», un reto de terror en la red que promete una transformación (física, mental, identitaria o todas a la vez), sin especificar nunca en qué consistirá ni cómo podría confirmarse. Aunque el film incluye vídeos de otros participantes en los que se muestran cambios extraños o perturbadores, la experiencia no se valida por sus efectos reales, sino por su inscripción en una comunidad virtual que comparte códigos, relatos y gestos. El horror no emerge de lo que se muestra, sino de la indeterminación persistente: la imposibilidad de saber si algo ha sucedido, si está sucediendo o si sucederá alguna vez. La película no propone un enigma que deba resolverse ni un trauma que deba ser explicado, sino un dispositivo de visibilidad sostenido por la continuidad del mostrarse. Esta operación puede ponerse en relación con la noción baudrillardiana de «precesión del simulacro» (Baudrillard, 1981, pp. 9-68): la circulación de signos no remite a un acontecimiento previo, sino que lo precede y lo produce como efecto de la realidad. La transformación importa menos como hecho que como relato performativo reiterable, cuya fuerza depende de su circulación antes que de su verificación.

Otros trabajos han profundizado en esta indeterminación desde una perspectiva fenomenológica y *trans*, subrayando que el film no representa una transición ni un conflicto identitario resoluble, sino una condición de *in-betweenness*: una experiencia corporal y afectiva situada entre lo vivido y lo mediatizado, lo íntimo y lo performativo (Mišeljčić, 2025). Estrategias como la baja resolución de la imagen, el uso insistente de la *webcam* o la primacía del sonido ambiente han sido interpretadas como modos de producir una visualidad táctil y fluctuante, resistente a la fijación del sentido y a la demanda normativa de legibilidad (Mišeljčić, 2025). En paralelo, algunas lecturas especialmente atentas a su contexto generacional y pandémico han señalado cómo el film articula un horror sin amenaza externa clara, vinculado al aislamiento, la autoexposición y la disociación afectiva (Turnage, 2022; Pena, 2023).

En el régimen algorítmico de la mirada, la censura no opera como prohibición externa ni como contención interna. Tampoco se articula como una autocensura ligada a la imposibilidad de asumir una imagen traumática. En este caso, la regulación actúa modulando las condiciones mismas bajo las que lo visible puede adquirir relevancia. A efectos analíticos, la neutralización algorítmica puede definirse como una condición de la visibilidad caracterizada por el debilitamiento de la densidad del acontecimiento, esto es, la dificultad estructural



para que algo se imponga como decisivo. En este régimen, la narración sustituye la irrupción significativa por una continuidad de señales menores; lo relevante se sostiene como horizonte reiterado de transformación más que como verificación o resolución; y los materiales —vídeos, confesiones, pruebas— se encadenan como fragmentos equivalentes dentro de un flujo continuo, sin que ninguno de ellos logre estabilizar un punto de verdad conclusivo. Por ello, a diferencia de la saturación, la banalización o el simulacro, la neutralización algorítmica no designa un tipo de contenido ni un exceso de visibilidad, sino una forma de relevancia aplazada indefinidamente.

5.1. CONFESIÓN SIN RETROSPECTIVA: MOSTRARSE PARA EXISTIR EN LA RED

En *We're All Going to the World's Fair*, una película construida en gran medida a partir de vídeos caseros y registros de *webcam*, la confesión abandona definitivamente su función de reconstrucción narrativa del pasado. Casey no confiesa lo que ha hecho ni algo que la traumatiza, sino lo que podría llegar a ocurrirle —o a estar ocurriéndole ya—. Sus vídeos se orientan hacia la expectativa de una transformación futura, siempre anunciada y nunca plenamente confirmada.

La confesión adopta así la forma de un diario audiovisual fragmentario, dirigido a un «vosotros» indefinido: una comunidad virtual mínima, difusa y silenciosa. No hay interlocutor responsable ni escucha reconocible; a lo sumo, la posibilidad abstracta de ser vista. A diferencia del *flashback noir*, que organiza un pasado y señala una culpa, aquí el relato no estabiliza nada. La confesión no funciona como un inicio ni como un cierre, sino como una producción sostenida de posibilidades: una puesta en escena del yo orientada a mantener abierta la expectativa.

Este desplazamiento se inscribe en el ecosistema de pantallas que estructura la vida de la protagonista. Casey no usa dispositivos digitales: habita en ellos. Su experiencia adquiere intensidad y consistencia en la medida en que es registrada y compartida, como si mostrarse equivaliese a existir y dejar de grabarse, a desaparecer. Se trata de una confesión que no busca comprensión ni redención, sino continuidad.

5.2. INTIMIDAD MEDIADA: LA PANTALLA COMO ESPACIO AFECTIVO

El erotismo en *We're All Going to the World's Fair* no aparece como encuentro sexual ni como deseo formulado de manera explícita. Se manifiesta, más bien, como una economía de la intimidad mediada por la pantalla. El cuerpo no se ofrece para el contacto, sino para una mirada distante, reiterada y potencialmente interminable. La escena en la que Casey observa una performance de ASMR proyectada en la oscuridad resulta especialmente significativa. En la pantalla, una joven mira directamente a cámara, susurra, simula caricias y gestos de cuidado, y produce sonidos bucales próximos al micrófono —*mouth sounds*, como siseos, roces de labios o movimientos de la lengua— destinados a generar relajación y *tingles* (figura 13). No hay desnudez ni actividad sexual, pero el dispositivo visual y auditivo construye una intensa sensación de proximidad afectiva. Este tipo de contenidos, habituales en plataformas como YouTube, redefine la intimidad: cercanía sin contacto, cuidado sin reciprocidad, afecto sin vínculo.

Esta lógica se prolonga en la propia autoexposición de Casey. Grabarse durmiendo (figuras 14 y 15) implica convertir el descanso, la vulnerabilidad y la inconsciencia en contenido consumible. El cuerpo no se ofrece a un otro presente, sino a una mirada anónima y sin cierre definido. La habitación se transforma en *set*. La intimidad, en flujo visual.





Figura 13. El proyector muestra un vídeo de ASMR. Fuente: *We're All Going to the World's Fair*. Utopia.

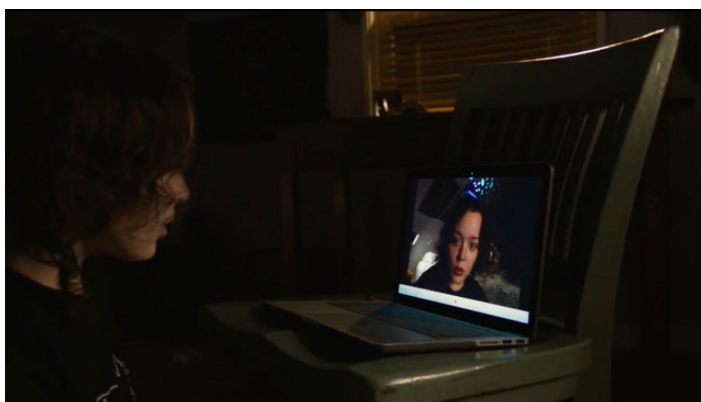


Figura 14. Casey prepara el portátil para grabarse durmiendo.
Fuente: *We're All Going to the World's Fair*. Utopia.



Figura 15. Vídeo de Casey durmiendo en su cama.
Fuente: *We're All Going to the World's Fair*. Utopia.

Del mismo modo, el vídeo en el que la protagonista canta y baila en su habitación, sincronizando su cuerpo con una grabación doméstica reproducida desde el ordenador portátil —una canción titulada *Love in Winter*, interpretada por ella misma—, no introduce un gesto excepcional, sino una forma reconocible de expresión adolescente (figura 16). El plano, gra-



bado desde la *webcam* del portátil, es ligeramente abierto y fijo; es Casey quien se acerca y se aleja de la cámara, mirándola de manera directa. Aunque no haya en ello una intención erótica explícita, la escena queda inscrita en un estatuto de visibilidad que produce una ambigüedad afectiva y escópica. Esta indeterminación no reside tanto en la acción de Casey como en el marco de la mirada, que convierte cualquier gesto íntimo en una exposición disponible para la circulación y la evaluación ajenas.



Figura 16. Casey canta y baila frente a la *webcam* en su habitación.
Fuente: *We're All Going to the World's Fair*. Utopia.



5.3. VIOLENCIA ANUNCIADA Y EXPECTATIVA DESTRUCTIVA

La violencia en *We're All Going to the World's Fair* opera, en gran medida, sin necesidad de consumarse. La amenaza de un crimen —el asesinato del padre, el suicidio de la protagonista, la desaparición— atraviesa el film como una posibilidad constante, verbalizada y compartida. La escena en la que Casey observa el arma de su padre escondida en el garaje condensa esta idea. El rifle queda destacado por el brillo procedente del farol que la protagonista ha dejado sobre la mesa (figura 17). El arma no se usa ni vuelve a aparecer, pero reorganiza el campo afectivo: introduce una gravedad que no necesita acto para hacerse sentir.



Figura 17. Casey observa el arma escondida en el garaje.
Fuente: *We're All Going to the World's Fair*. Utopia.

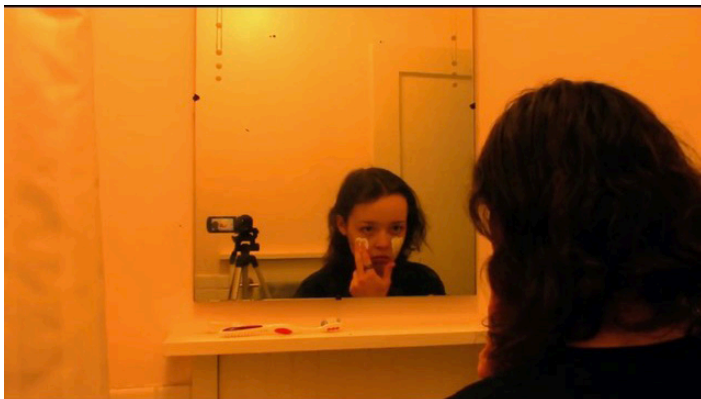


Figura 18. Casey se graba pintándose la cara frente al espejo.

Fuente: We're All Going to the World's Fair. Utopia.

En este régimen, lo decisivo no es que algo ocurra, sino que pueda ocurrir en cualquier momento sin llegar a ocurrir nunca. El horror no proviene de la imagen mostrada, sino de la imposibilidad de clausurar la expectativa de que algo emerja finalmente. El pasaje en el que la protagonista se prepara frente al espejo para llevar a cabo un pseudorritual refuerza esta dinámica. Casey se graba mientras se pinta la cara, ensayando una transformación que es, ante todo, performativa (figura 18). El espejo y la cámara se superponen: el yo solo se reconoce como imagen. No se cambia para ser, sino para mostrarse.



5.4. CRIMEN SIMULADO Y DESTRUCCIÓN DEL OBJETO INFANTIL

El único acto violento plenamente visible del film es la destrucción, a manos de Casey, del peluche Poe, un objeto que la acompaña desde la infancia. La escena concentra de manera extrema las tensiones de la narración. El encuadre reproduce el mismo dispositivo frontal utilizado en el vídeo del baile; la habitación aparece ahora sumida en la oscuridad, atravesada por proyecciones de estrellas y figuras luminosas en el techo; el cuerpo de la protagonista, marcado por pintura fluorescente en rostro y brazos, se agita con gestos furiosos (figura 19).



Figura 19. Casey descuartiza su peluche Poe ante la cámara.

Fuente: We're All Going to the World's Fair. Utopia.

El descuartizamiento del peluche, los mordiscos y la apropiación final del ojo de Poe como máscara (figura 20) no constituyen un estallido caótico, sino un sacrificio cuidadosamente escenificado para la cámara.

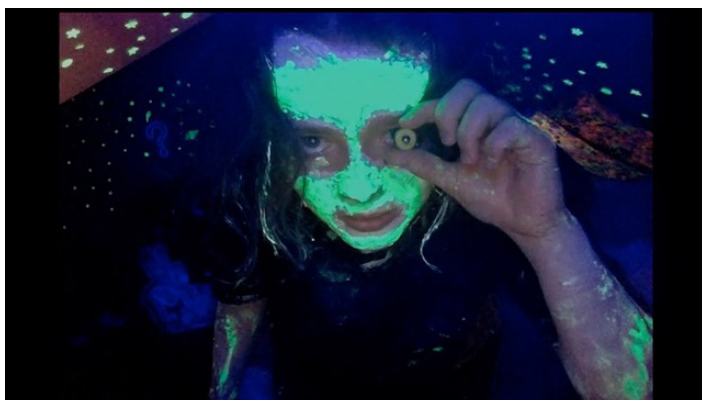


Figura 20. El ojo del peluche se superpone al de Casey.
Fuente: We're All Going to the World's Fair. Utopia.

La violencia se ejerce aquí contra aquello que representaba protección, continuidad y refugio afectivo no mediado por la pantalla. El crimen escenificado sustituye así al crimen real anunciado sin anular la expectativa, desplazando la violencia hacia el plano del simulacro y haciendo innecesaria su consumación como acontecimiento. No hay cadáver como tal, pero sí una pérdida irreversible. La tentativa posterior de recomposición del peluche subraya la imposibilidad del retorno. La transformación ha ocurrido, aunque no como superación ni como clausura, sino como quiebra que exige reconfigurar indefinidamente la puesta en escena del yo.



5.5. JLB: AMBIGÜEDAD MORAL, SOSPECHA ESTRUCTURAL Y PROYECCIÓN DEL ESPECTADOR

La figura de JLB (Michael J. Rogers) concentra una de las ambigüedades más incómodas del film. Para Casey, JLB nunca aparece visualmente, ya que utiliza un avatar monstruoso en las videollamadas, mientras ella se muestra siempre en pantalla. Esta asimetría de visibilidad refuerza la sospecha sobre sus intenciones. Él afirma seguirla y observarla en sus vídeos para protegerla del reto; ella oscila entre la confianza y el rechazo, hasta romper finalmente la comunicación con la acusación de «pedófilo». Esa imputación funciona como la condensación de una sospecha estructural propia del ecosistema digital contemporáneo. En un entorno marcado por la exposición constante, la circulación de relatos sobre *grooming*, abuso y engaño en la red, y la desigualdad en las posiciones de la mirada, la figura adulta que observa sin mostrarse se vuelve inmediatamente problemática, con independencia de sus intenciones reales. La palabra «pedófilo» actúa aquí menos como diagnóstico que como gesto de defensa, como una forma de cortar una relación cuya ambigüedad resulta insoportable.

Para el espectador, sin embargo, JLB sí aparece en imagen. Lo vemos solo en su casa, en un espacio amplio y silencioso, con indicios de una vida familiar ausente. Nada se confirma ni se desmiente. La película se niega a fijar una verdad. El relato final de JLB —el supuesto encuentro posterior con Casey en Nueva York, presentado como una experiencia

reparadora para ambos— no se ofrece en imágenes y queda suspendido como narración imposible de ratificar o de refutar. De este modo, el film desplaza la cuestión hacia la posición del espectador, quien no puede apoyarse en una evidencia visual ni en un juicio moral estable, y queda obligado a confrontar sus propias proyecciones, prejuicios y miedos como parte activa de esa economía de la mirada.

6. Conclusiones

El recorrido comparado por *Retorno al pasado*, *Carretera perdida* y *We're All Going to the World's Fair* permite considerar la censura no solo como una instancia externa de prohibición, sino como un principio interno de organización de la mirada. En los tres casos examinados, la censura adopta configuraciones diferenciadas que actúan como lógicas de regulación de la relación entre imagen, deseo y verdad, inscritas en la forma misma en que la experiencia visual se estructura para el espectador.

El análisis realizado muestra que las diferencias decisivas entre estos regímenes no se juegan en los motivos representados, sino en la manera en que cada uno configura la función de las imágenes y la posición desde la que el sujeto puede hacerse cargo de ellas. En el *noir* clásico, la censura institucional articula un principio de escasez productiva: el fuera de campo, la elipsis y la contención no debilitan la experiencia, sino que intensifican el deseo y permiten la reconstrucción de una verdad inseparable de una responsabilidad moral. En el régimen posmoderno, ese principio se invierte: la proliferación y la fragmentación de la imagen ya no sostienen un horizonte de sentido, sino que imponen un exceso que el sujeto no puede asumir, dando lugar a mecanismos de disociación que funcionan como formas de autocensura psíquica. En el régimen algorítmico contemporáneo, la imagen deja atrás tanto la escasez productiva como el exceso traumático y se organiza fundamentalmente como expectativa: la mirada no es confrontada ni desbordada, sino neutralizada en el seno de una circulación permanente, y con ello la experiencia queda estructuralmente diferida.

La forma predominante de censura en la actualidad no se caracteriza tanto por impedir el acceso a determinadas imágenes como por debilitar su densidad y su capacidad de producir efectos. No se trata ya de eliminar lo visible, sino de integrarlo en dinámicas de repetición y suspensión que dificultan que algo llegue a ser decisivo. Pensar la censura desde los regímenes escópicos implica redirigir la atención desde la cantidad de visibilidad hacia las condiciones en las que lo mirado se vuelve experiencia para el sujeto: hacia la pregunta de si una imagen puede todavía interrumpir, movilizar el deseo y exigir una respuesta en un entorno de atención administrada algorítmicamente.

7. Referencias

- Bacon, H. (2013). Making sense of hypothetical focalization in the cinema. *New Review of Film and Television Studies*, 11(3), 288-301. <https://doi.org/10.1080/17400309.2013.775095>
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation*. París, Francia: Éditions Galilée.
- Borde, R., y Chaumeton, É. (1955). *Panorama du film noir américain (1941-1953)*. París, Francia: Les Éditions de Minuit.
- Cabello, G. (2003). La cámara y el espejo en *Carretera perdida* de David Lynch. *Trama & Fondo. Lectura y teoría del texto*, (16), 137-148.



- Doherty, T. (2007). *Hollywood's censor: Joseph I. Breen and the Production Code Administration*. Columbia University Press.
- Erickson, S., y Schoenbrun, J. (2022). Exploring alternate realities on the Internet: An interview with Jane Schoenbrun. *Cinéaste*, 47(2), 22-25. <https://www.jstor.org/stable/27112329>
- Fluck, W. (2001). Crime, guilt, and subjectivity in film noir. *Amerikastudien / American Studies*, 46(3), 379-408. <https://www.jstor.org/stable/41157665>
- Gillespie, T. (2018). *Custodians of the Internet: Platforms, content moderation, and the hidden decisions that shape social media*. Yale University Press.
- González Requena, J. (1985). Introducción a una teoría del espectáculo. *Telos*, (4), 35–44.
- González Requena, J. (2006). *Clásico, manierista y postclásico: Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Castilla Ediciones.
- Iturregui-Motilola, V. (2022). David Lynch y la reimaginación del Hollywood clásico. Un viaje en el tiempo por una *Carretera perdida* llamada *Mulholland Drive*. *Eutopías. Revista de Interdisciplinariedad*, 23, 23-42. <https://doi.org/10.72033/eutopias.23.23652>
- Jay, M. (1988). Scopic regimes of modernity. En H. Foster (Ed.), *Vision and visuality* (pp. 3-23). Seattle, WA: Bay Press.
- Lynch, D. (Director). (1997). *Lost Highway* (Película). Estados Unidos/Francia: Ciby 2000; October Films; Asymmetrical Productions.
- McGowan, T. (2000). Finding ourselves on a «Lost Highway»: David Lynch's lesson in fantasy. *Cinema Journal*, 39(2), 51-73. <https://www.jstor.org/stable/1225552>
- Mišeljić, J. (2025). Phenomenology of in-betweenness: The shimmering images in Jane Schoenbrun's films. *AM Journal*, 28, 137-145. <https://doi.org/10.25038/am.v0i28.643>
- Musicco-Nombela, D. (2007). *El campo vacío: El lenguaje indirecto en la comunicación audiovisual*. Ediciones Cátedra.
- Naremore, J. (1995). American film noir: The history of an idea. *Film Quarterly*, 49(2), 12-28. <https://doi.org/10.2307/1213310>
- Nelles, W. (1990). Getting focalization into focus. *Poetics Today*, 11(2), 365-382. <https://www.jstor.org/stable/1772622>
- O'Connor, T. (2005). The pitfalls of media «representations»: David Lynch's *Lost Highway*. *Journal of Film and Video*, 57(3), 14-30. <https://www.jstor.org/stable/20688495>
- Pena, N. (2023). *Thriving in agony: The COVID-19 pandemic brings a new cycle of horror* (Student project). Purchase College, State University of New York. Recuperado de <http://hdl.handle.net/20.500.12648/11809>
- Place, J. A., y Peterson, L. S. (1974). Some visual motifs of film noir. *Film Comment*, 10(1), 30-35.
- Ranieri, M. (2024). We're all scrolling through the World's Fair. *Monstrum*, 7(2), 21-24. <https://doi.org/10.7202/1119863ar>
- Rodríguez Serrano, A., García Catalán, S., y Martín Núñez, M. (2023). La materialidad de la imagen: notas al hilo de la obra de David Lynch. *Éndoxa. Series Filosóficas*, (52), 207-228. <https://doi.org/10.5944/endoxa.52.2023.28984>
- Schoenbrun, J. (Director). (2021). *We're All Going to the World's Fair* (Película). Estados Unidos: Utopia; WPC Productions; Good Chaos.
- Schrader, P. (1972). Notes on film noir. *Film Comment*, 8(1), 8-13. <https://www.jstor.org/stable/43752885>
- Sobchack, T. (1975). Genre film: A classical experience. *Film Quarterly*, 28(3), 196-204. <https://www.jstor.org/stable/43795619>
- Tourneur, J. (Director). (1947). *Out of the Past* (Película). Estados Unidos: RKO Radio Pictures.
- Turnage, M. (2022). *Transcinematheque: Defining cinematic language in the Trans New Wave* (Honors undergraduate thesis, No. 1216). University of Central Florida. Recuperado de <https://stars.library.ucf.edu/honorsthesis/1216>

