

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

Blue Velvet: un trayecto de iniciación

Autor/es:

Puig García, Antonio

Citar como:

Puig García, A. (1998). Blue Velvet: un trayecto de iniciación. Banda aparte. (11):20-28.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43164>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# B LUE VELVET: UN TRAYECTO DE INICIACIÓN

ANTONIO PUIG GARCÍA

*"Mi infancia la recuerdo como una de aquellas series de televisión de la época, con familia y perro muy felices, tipo 'Good Times on Our' o 'See Spot Runn'. Había casas hermosas, calles con árboles a ambos lados, el repartidor de la leche y muchos, muchos amigos. Era un mundo de ensueño, con aviones que de vez en cuando cruzaban un cielo muy azul, talanqueras, hierba verde y cerezos. La típica imagen americana de postal. Pero luego resultaba que en el cerezo había una secreción viscosa, parte negra y parte amarilla, y millones y millones de hormigas rojas que corrían por aquella secreción y cubrían completamente el árbol. O sea, que teníamos un mundo hermoso y te acercabas un poco más y descubrías que todo eran hormigas rojas. Para mí estaba claro que había algo bueno en aquellos cielos azules, aquellas flores y todo lo demás, pero siempre con una fuerza, una especie de dolor y de decadencia que lo impregnaba todo".*

Quizás no haya una introducción mejor para una película como **Terciopelo azul** (*Blue Velvet*, 1986) que esta cita del propio Lynch. En ella podemos observar toda la imaginaria que atraviesa el filme. Las primeras escenas son una expresión fiel del "cielo muy azul, talanqueras, hierba verde y cerezos". No obstante, nuestro trabajo se dirigirá a analizar esa extraña "secreción viscosa" transitada por "millones y millones de hormigas rojas", extraña metáfora de "una fuerza una especie de dolor y de decadencia que lo impregnaba todo".

Prestemos atención a estas palabras. En primer lugar, el contraste entre la nitidez y claridad de la primera imagen identificadas con la apariencia y la distancia, y la viscosidad que lo impregna todo en cuanto te acercas a observar detenidamente. Esta pequeña secreción en el cerezo, esta pequeña herida extendida por las hormigas que produce ese dolor tan indefinible, ese sentido de decadencia —de pérdida en suma— tan incommunicable.

¿Cómo transformar este conflicto en un relato? ¿Qué elementos nos permitiría dramatizar estas metáforas? Tendríamos que recoger primero la infancia, la inocencia. También la mirada, ese proceso activo que simboliza el mundo circundante. Y por fin, el objeto o mejor la formalización de un objeto que se resiste a ser mirado, a ser comprendido.

El joven, Jeffrey Beaumont, encarna al personaje inocente. De apariencia frágil y con rostro y gestos añiados nos ofrece una imagen ajustada del candor. Es un universitario que ha de volver debido a un repentino ataque sufrido por su padre. Esta idea de persona en formación que, forzada por las circunstancias tiene que ocupar el lugar de su padre tanto en el negocio familiar como en la casa paterna, ayuda a completar la representación de un personaje des-



1. Texto de David Lynch publicado en *Fotogramas* nº 1.774, mayo 1991.

plazado de su posición inicial y que, por tanto, tiene que actualizar su visión del mundo. Esa falta de saber será el motor de la historia.

Démosle la palabra al propio Jeffrey: "*Hay algunas oportunidades en la vida en que puedes obtener conocimiento y experiencia. Algunas veces tienes que arriesgarte. Se puede aprender mucho entrando en el apartamento de esa mujer. Ya sabes, colarse, esconderse, y observar*". Aquí empiezan los problemas ya que, sin duda, nos encontramos ante una película insólita. En **Terciopelo azul**, el héroe —Jeffrey— se verá compulsivamente atraído por implicarse en un caso policial, en el que muy marginalmente está envuelto, desoyendo los consejos del investigador maduro que intentará preservarlo de lo real. Su única explicación será este extraño modo de adquirir conocimiento y experiencia. Observar a través del armario de una cantante de un club nocturno no es una fuente de conocimiento al uso y cuanto menos es discutible. Si encima tenemos en cuenta que ésta está relacionada con un caso criminal con una oreja seccionada de por medio nos preguntaremos qué le lleva a mezclarse en este turbio asunto. Durante todo el filme asistimos al proceso sufrido —nunca mejor dicho— por Jeffrey Beaumont dejando un poco aparte los logros estrictamente policiales que va consiguiendo.

Para realizar un análisis de la película proponemos recorrer el trayecto del protagonista —Jeffrey— y dividir el resto de los personajes según su aportación al mismo. Este trayecto se dividirá en dos procesos: una regresión y una serie de identificaciones. Todo ello enmarcado por unas escenas iniciales que marcan el filme hasta el final<sup>2</sup>.

### Regresión

La regresión se juega en las siguientes escenas:

1. Después de situar temporal y espacialmente el filme —Lumberton a las nueve y media de la mañana—, Jeffrey camina hacia el hospital por el campo. Se detiene e intenta darle a una botella con unas piedras que recoge del suelo, justificando su próximo hallazgo de la oreja. Visita a su padre que, muy malparado, intenta decirle algo pero no puede. Se enfrenta a una imagen dolorosa donde su padre está inmóvil y ni siquiera puede hablar. Un padre viejo e incapaz desplazado de su privilegiada posición patriarcal. Jeffrey ha interrumpido sus estudios para ir a visitarlo y hacerse cargo de la tienda. Un joven en formación de aspecto añinado y con una apariencia inocente y frágil. Este será el motor del relato: un joven en busca de otros padres, un joven en busca de saber.

Una vez que Jeffrey se sitúe en esa posición comenzará la busca y, en la misma vuelta a su casa, encuentra una oreja recubierta de hormigas. El lugar es muy diferente al descrito en los primeros planos. Es una zona de la naturaleza no cuidada —controlada— por el hombre sino que indica algo salvaje y naturaliza de algún modo ese trozo de organismo. Primero sabemos que cualquier parte del cuerpo separada del mismo se

vive como siniestro porque remite al cuerpo fragmentado y a la amenaza de castración<sup>4</sup> (la amenaza se hace muy real cuando se nos informa de que ha sido cortada con unas tijeras y en el siguiente plano aparecen unas tijeras cortando una cinta). La regresión va completándose y a partir de aquí quedará ligado a la investigación que lleve esa oreja al cuerpo mutilado.

2. Night Streets. La pantalla en negro. Una puerta se abre y se produce una brevísima cámara lenta, como una duda, un extrañamiento. Sin duda se cruza un umbral, se desciende (en la TV alguien amenazante sube como a su encuentro) de un sitio iluminado a una oscuridad, donde se sitúa la cámara. Una bajada a los infiernos filmado desde la posición de amenaza.

Jeffrey sale a la calle, por primera vez mira a la copa de los árboles. Una mirada sin respuesta como en **Twin Peaks** donde los repetidos planos de los bosques que rodean al pueblo están llenos de misterio e interrogantes. Acto seguido Jeffrey se abisma en la oreja. Este descenso estruendoso en una zona hostil —por real— donde hay un cambio de escala y apreciamos el grano, el vello, lo matérico del organismo nos abrirá las puertas del detective Williams. Este abismarse iniciará un proceso que concluirá al final del filme.

3. Cuando Jeffrey entra por primera vez en el apartamento de Dorothy lo primero que observa es la ausencia de un niño: una cuna vacía, unos juguetes en el suelo y una caperuza metálica con unas aspas en la punta del cono. En el cono hay dibujadas unas notas musicales. Mientras Jeffrey está viéndolo suenan algunas notas. No olvidemos el modismo inglés "*to ring a bell*" (sonar una campana) que significa: "haber escuchado ese sonido anteriormente en algún sitio". En otra escena posterior Jeffrey moverá las aspas haciendo sonar las campanitas.

Pensamos que estas escenas son las que remiten a Jeffrey a una época lejana, perdida con numerosos puntos conflictivos: conflictos edípicos, amenaza de castración, etc... que necesitan actualizarse para afrontar sus conflictos actuales. En esta regresión es fundamental cruzar un umbral hacia las profundidades oscuras de nuestro propio pasado, un lugar prohibido y peligroso donde el caos es la única ley.

### Las identificaciones

Como he mencionado anteriormente, después de la regresión se inicia un proceso de identificaciones que permite a Jeffrey ocupar un determinado lugar<sup>5</sup>. Este lugar siempre es el de un padre. Cuando hablo de las figuras paternas no sólo me refiero a los personajes que aparecen como tal —un padre— en el relato sino también al tercero en discordia en un triángulo amoroso: "*la imagen de algo logrado, el modelo de una armonía*"... "*algo que mantenga relación, función y distancia*"... "*una ley, una cadena, un orden simbólico, la intervención del orden de la palabra, es decir del padre*"<sup>6</sup>. El Sr. Beaumont (padre de Jeffrey), Don Vallens (el marido de Dorothy), Frank Booth, el detective Williams (padre de Sandy), Mike (el novio de Sandy) se sitúan en esta posición. Pues bien, desde el principio el tra-

2. Las traducciones de los diálogos de la película son nuestras ya que entendemos que algunas de las expresiones que aporta el doblaje de la misma —debido a las dificultades propias del medio— son confusas cuando no abiertamente erradas.

3. Para un análisis en profundidad de estas escenas remitimos a nuestro artículo. "**Orejas mutiladas, insectos y petirrojos**". *Imatge* nº 5, septiembre 1993.

4. "*Los miembros separados, una cabeza cortada, una mano desprendida del brazo... son cosas que tienen algo sumamente siniestro... Ya sabemos que este carácter siniestro se debe a su relación con el complejo de castración*". Sigmund Freud. **Lo siniestro. Obras completas**. Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, pág. 2.499. Esta interpretación se ajustaría al modelo de Freud —obviamente— Lacan relacionará lo siniestro con el goce y con lo real.

5. "*El sujeto se identifica dolorosamente con cualquier persona (o con cualquier personaje) que ocupe en la estructura amorosa la misma posición que él*". Roland Barthes. **Fragments de un discurso amoroso**. Siglo XXI, Madrid, 1990.

6. J. Lacan. **Las psicosis. Seminario 3**. Paidós, Barcelona, 1985, pág. 139.

yecto de Jeffrey pasará por conseguir el lugar que estos ocupan, identificarse con ellos y, por fin, ocultar o dejar de lado lo que no permitiría la aceptación plena del orden simbólico. Debido a la extensión del artículo sólo analizaremos a Frank Booth y de pasada al detective Williams, sobre todo por su posible relación con el *hombre bien vestido*. El resto de personajes mencionados apenas sólo aparecen como terceros en un triángulo amoroso.

#### — Detective Williams

Desde el principio del caso Jeffrey muestra gran interés por investigar el caso relacionado con la oreja, de hecho investiga por su cuenta informando al detective Williams en diversas ocasiones con gran enfado de éste. El detective intenta enérgicamente apartar a Jeffrey del caso, incluso llega a la amenaza. Su comportamiento es semejante al de un padre, un gestor de lo real que intenta dosificar el conocimiento sobre el horror para que no le alcance. Asimismo, obviamente, se preocupa por mantener alejada a su hija de todo.

La identificación con el detective es evidente, durante toda la película actúa como detective aficionado —con cámara fotográfica incluida—. Sandy le dice: "*No sé si eres un detective o un perverso*". "*Me corresponde a mí saberlo y a ti averiguarlo*", responde él. Sin duda Sandy empieza a preocuparse por si Jeffrey intenta desarrollar una actividad como la de su padre —detective— o como la de Frank —perverso—. La respuesta es sentenciosa: él tiene que saberlo y por eso entra en el juego peligroso y costoso pero necesario.

#### — Frank Booth

El proceso de identificación con Frank es, sin duda alguna, el más complejo y el más trabajado en el filme. Este proceso no puede ser deslindado de la relación de ambos con Dorothy.

Es complejo dar cuenta del análisis de estos tres personajes sin un cierto orden de exposición, debido a que para cada uno de los tres se juegan cosas diferentes en cada escena lo que está magistralmente mostrado por el montaje. Mientras uno delira y fracasa en su goce, otro goza y otro mira pasmado. Por otra parte no vamos a interpretar una conducta sintomática y asignar un informe clínico —no sería tampoco nuestra intención— bajo el cual tendríamos que hacer casar al personaje con una psicosis o perversión y pensar que nuestro cometido ha sido cumplido.

La composición de personajes en este filme podría ser ambigua y calificar a un personaje de psicótico debido a unas razones y de perverso por otras razones. No debemos olvidar que este prejuicio vendría dado precisamente de nuestra ilusión de que las personas —y por tanto los personajes— son uno y tienen un comportamiento homogéneo y consecuente.

Para intentar poner un poco de orden y, al tener que atender a todos los frentes y no tener que limitarme a una sola escena, comenzaré analizando la conducta de Frank y su relación con Dorothy y Jeffrey desde un punto de vista, para pasar luego al punto de vista de Jeffrey. El personaje de Dorothy quedará a caballo de estos dos análisis, aunque desde luego ninguno de los tres tendrá su análisis completo sin las dos partes.

#### —El delirio psicótico

Nada más entrar en el apartamento Frank impone su delirio. "*Es papi so mierda*" le responde al "*baby*" de Dorothy. Debemos hacer notar como Frank le reprocha la falta de una armonía imposible en la representación: "*¿Qué no puedes recordar nada?*". Dorothy apaga algunas luces y enciende una vela. "*No me mires*" y "*Ahora está oscuro*": esta palabra es muy importante, pues la oscuridad es una de las condiciones que permite el paso de Frank al delirio en intento de conseguir un goce imposible. Después de ordenarle que abra sus piernas se pone una mascarilla de oxígeno. La oxigenación de los músculos es importante para que el cuerpo y los instintos tomen preeminencia y así el cuerpo se disponga a hablar más libremente.

Durante toda esta parte la planificación responde a un punto de vista riguroso de Jeffrey. Los diferentes cambios de plano y de escala están articulados desde la mirada de éste y responden más a los diferentes puntos de interés que a otra cosa. Pero a partir de aquí, la planificación se vuelve más precisa. Frank y Dorothy sólo aparecerán en el mismo plano cuando responda al punto de vista de Jeffrey. Estos planos están intercalados con primeros planos tanto de Dorothy como de Frank, señalando tanto la intensidad emotiva como separar los dos mundos de ambos. Las sensaciones y las vivencias son totalmente diferentes para los diferentes personajes. Frank intenta su propia escena, Dorothy no deja de gozar y Jeffrey intenta organizar una escena que comprenda a ambos.

Frank: "*Mami*".

Dorothy: "*Mami te quiere*".

Frank: "*El nene quiere follar*". Y mirando con ira alrededor añade gritando: "*Cabrones, jodidos cabrones*".

Esta es la conversación entre ambos. Los dos hablan de sí mismos en tercera persona. "*Si el niño no acepta la Ley, o si la madre no reconoce al padre esta función, el niño permanecerá indistinguido al falo, y sujeto a la madre, encadenado a la relación inmediata, privado de subjetividad, hablando de sí mismo en tercera persona*". Además de hablar en tercera persona insulta —amenaza— a cualquier posible competidor.

Otra representación que se puede entrever en el delirio de Frank es la recreación de una castración. Cuando dice "*Papi ya está aquí*" mientras muestra las tijeras restallando delante de su cara y acto seguido las lleva a la entrepierna de Dorothy donde corta un trozo de la bata de terciopelo azul. Luego sigue un breve coito —o su simulación— en el que observamos más dolor que otra cosa. Se ha cruzado el límite que linda entre el placer y el displacer. El goce es siempre hiriente. Recordemos la expresión del rostro de Frank cuando Jeffrey advierte su presencia en el Slow Club escuchando a Dorothy cantar "*Blue velvet*"; su cara refleja una intensidad emotiva contradictoria, entre el llanto y el placer, mientras acaricia un pedazo de terciopelo azul.

Dorothy, mientras mantiene la relación, sostiene una actitud que es, cuando menos, equivocada. Por una parte se ve forzada a obedecer a Frank y espera esos momentos con terror. Por otra parte, una vez es golpeada, su conducta cambia y se entrega al goce. Observemos el éxtasis en el rostro de Dorothy cuando Frank la golpea; un rostro muy blanco inclinado hacia atrás con unos labios entreabiertos muy rojos, expresión de una

indudable sensualidad, y unos ojos muy azules y la cabellera negra. Toda la cara emana una paz extática que nos recuerda a las caras de los místicos cuando están en trance.

Las actitudes de ambos son diferentes. Frank fuerza la situación pero fracasa en conseguir el perseguido goce. Sin duda esta escena remite a otra anterior. Otra escena que Frank una y otra vez representa, pero que queda totalmente superada por la emergencia de lo real, que se pone en cruz para que las cosas no anden. Una escena provocada por lo real. Lo que no ha sido aceptado en lo simbólico siempre vuelve al mismo lugar, a lo real, pero que por su propia inercia es entorpecido en su marcha. No se llega a lo real por su representación sino, como hemos mencionado anteriormente, surge de su capacidad del significante para producirlo y por su incapacidad para capturarlo. La única vez que Frank se acerca más a ese goce perdido es a través de las diferentes canciones como "*Blue velvet*" o "*In dreams*", en las cuales el goce está más logrado que cuando se enfrenta materialmente al cuerpo de Otro —Dorothy—. Sin duda, Frank conoció a Dorothy en el club y llegó a pensar que si conseguía gozar con una canción lo podría lograr más fácilmente si forzaba a Dorothy a representar su fantasma, y el fantasma, como siempre, falla si se lleva a la práctica.

Para Dorothy es diferente, pues ella sí es capaz de gozar con Frank. En cambio tendrá que adiestrar a Jeffrey para conseguir gozar. Para ella es un goce del que no sabe nada, del que no puede decir nada excepto que no está loca ya que, según ella, sabe lo que está bien y lo que está mal.

Más tarde Frank secuestra a Jeffrey y a Dorothy. Esta es la primera vez que Frank y Jeffrey se encuentran. Desde el principio Frank llama a Jeffrey "*vecino*" y violentamente lo lleva al prostíbulo de Ben donde este cantará para Frank "*In dreams*" donde el protagonista es el "The sandman" (el arenero, o el hombre del saco en nuestra cultura), ambientado en el cuento homónimo de Hoffmann *Der Sandmann* bien estudiado por Freud en su ensayo sobre *Lo siniestro*. No olvidemos la letra. "*En sueños te hablo, en sueños camino contigo, en sueños eres mío todo el tiempo*".

Mientras Ben canta —en *play back*— Frank se crispa, otra vez el goce. "*Ahora está oscuro. Vamos a joder. Joderé a todo lo que se mueva*", otra vez la oscuridad; comienza el delirio. Primero el vértigo de la velocidad. Dorothy mira furtivamente a Jeffrey y Frank se da cuenta, frena e increpa a Jeffrey "*no me mires, joder*". Se aplica la mascarilla de oxígeno y le susurra "*tú eres como yo*". En efecto Jeffrey dará muestras de que va comprendiendo y le propina un puñetazo. Frank pide a sus sicarios que lo sujeten y comienza la escena más intensa y emotiva del filme. Frank se pinta los labios, como el payaso de color caramelo que personifica al hombre del saco, y besa repetidamente a Jeffrey. Comienza un monólogo de Frank.



Transcribiremos las frases más significativas, casi todas:

"*Un payaso de color caramelo al que llaman el hombre del saco* (para que pongan la canción). *Mírame* (a Jeffrey). (Comienza la canción y la prostituta sube a bailar encima del coche). (Recitando) *Un payaso de color caramelo*. (Alzando la voz progresivamente) *No seas un buen vecino. Te mandaré una carta de amor, directa desde mi corazón, capullo. ¿Sabes qué es una carta de amor? Es una bala de mi jodida pistola. Tú recibes una carta de amor mía y estás jodido para siempre. Derecho al infierno, capullo.* (recitando la canción) *En sueños camino contigo, en sueños te hablo, en sueños eres mío todo el tiempo, por siempre en sueños.* (Le limpia a Jeffrey los labios con terciopelo azul) *Siente mis músculos, siéntelos. ¿Te gusta?*".

Después de besarle —evidentemente muestra de amor—, Frank, por primera vez, le dice a alguien que lo mire en lugar de lo contrario. Luego comienza a hablarle sinceramente, como un padre lo haría con su hijo, le dice que no sea un buen vecino porque le podría mandar una carta de amor. Para Frank, una carta de amor es una bala de su revólver, si la recibes estás jodido de por vida, derecho al infierno. Más adelante tendremos un ejemplo de una carta de amor de Frank: Jeffrey entra en el departamento de Dorothy y encuentra a Don Vallens torturado y mutilado, y a Gordon golpeado mientras suena la canción "*Love letters*". Cartas de amor directas del corazón.

Frank entona seguidamente la letra de la canción "*In dreams*" y le dice que en sueños camina con él, en sueños le habla, en sueños es suyo por siempre. Sin duda le habla a Jeffrey de algo oculto que se manifiesta en sueños.

Después le dice que sienta sus músculos y le pregunta si le gusta, tal como Dorothy ha hecho anteriormente. Podemos observar el paralelismo: "*Siente mis músculos, siéntelos. ¿Te gusta?*" dice Frank, y Dorothy: "*¿Te gusta? ¿Te gusta tocarme? Puedes sentirlos, puedes tocarlos* (los pechos). *Siénteme. Pégame*".

Mientras sucede esto se nos muestra tanto a Frank como a Jeffrey en un primer plano, denotando el grado de intimidad y comunicación que están consiguiendo. Frank tiene los

8. "Tú eres como yo". En la versión doblada al castellano se oye decir a Frank: "yo a ti te gusto", confluendo "you're like me" con "you like me". Lamentable error que desvirtúa la conversación.

labios emborronados de carmín, una mirada ora furiosa ora alucinada, una iluminación ascendente que produce que sus rasgos sean enormemente siniestros por el extrañamiento producido por esta nueva y terrible apariencia.

La última aparición del delirio de Frank viene en la escena de su muerte. Vemos cómo, para tratar de matar a Jeffrey, se pone la bata de terciopelo azul en el brazo y un lazo del mismo atado en la pistola. También utiliza la mascarilla de oxígeno. Esto indica que se dispone a gozar también con esta muerte. Todos estos elementos son los que le permiten el goce —un goce condenado al fracaso—.

Un elemento parece particularmente enigmático: el terciopelo azul. No solo es el título de la película sino que abre y cierra la misma un trozo de este material. Un pedazo que ocupa toda la pantalla a modo de cortina. Un extraño objeto difícilmente identificable si no fuera por el título. Un telón sin principio ni fin de movimientos pesados, opaco sin mostrar nada ni delante ni detrás. ¿Qué nos quiere decir?

A decir verdad sería muy difícil encontrar algún método o concepto perteneciente a cualquier disciplina que pudiera dar cuenta de este terciopelo de una forma coherente y mucho menos definitiva. Por otra parte un estudio sobre el filme que no efectuase un intento serio de engarzar este elemento con el resto del filme sería insatisfactorio. Nosotros vamos a tratar de reflexionar sobre este elemento de la representación a partir de su compleja relación dentro del relato.

En primer lugar tendremos en cuenta —obviamente— la canción titulada "*Blue velvet*" que da nombre a la película. No olvidemos que se utilizan varias canciones por su letra. En esta canción se habla de una mujer en el pasado que llevaba terciopelo azul. Describe un amor idílico con un escenario de noches azuladas, de tenues luces de las estrellas, etc. Ella se marcha pero en su corazón siempre quedará un recuerdo cálido de esa mujer y, actualmente, todavía puede ver el terciopelo azul a través de sus lágrimas. Todo aderezado con un ritmo tranquilo, placentero. Esta canción acompaña las escenas iniciales que hemos descrito anteriormente y que casan perfectamente con su ambientación.

Durante la película, Frank y Dorothy se ponen el terciopelo azul en la boca simultáneamente cuando Frank empieza a desnudar a Dorothy. Este es un elemento fijo dentro del delirio, ya que Dorothy lo sabe utilizar oportunamente al contrario que otros elementos. Frank lo muerde fuertemente cuando pretende llegar al final del goce como si de eso dependiera el éxito —o el fracaso— del mismo.

También aparece cuando se simula una castración. Una castración llevada a cabo simbólicamente con la bata de terciopelo azul. Jeffrey observa consternado cómo le falta un pedazo a la bata, una vez que Frank se ha marchado.

La *blue lady* —Dorothy— se enfunda este terciopelo azul para cantar la canción mientras un gozoso Frank la escucha con una devoción que redimiría al mismísimo Jack el destripador. Mientras escucha emocionado con las lágrimas en los ojos —como en la canción— aprieta entre sus manos el preciado tejido como si estuviera intentando atrapar esa escena que se le escurre entre las manos. Este pedazo es el que ha sido cortado anteriormente cuando Frank simulaba la castración.

También limpia cuidadosamente a Jeffrey los labios con el mismo trozo de terciopelo cuando le ha llenado la cara de carmín. Finalmente se enrolla la bata de terciopelo azul al brazo y a la pistola cuando se dispone presto a acabar con la vida de

Jeffrey en el apartamento de Dorothy.

Si tenemos en cuenta todas estas situaciones nos daremos cuenta que Frank utiliza el terciopelo cuando quiere relacionarse con alguien de una forma intensa —por llamarlo de alguna forma—. Un terciopelo que remite a esa mujer en el pasado cuyo amor fracasado ha dejado una herida, a esa mujer que evoca en esa escena siempre fallida, perforada, pero que siempre repite, que siempre vuelve. A una mujer explícitamente nombrada como madre y a una escena edípica o preedípica en la cual el amor se jugaba claramente en el registro imaginario. Un terciopelo, que obstinadamente, va a parar a la boca impidiendo la palabra, como al Sr. Beaumont, a Frank, a Dorothy, a Don Vallens e incluso a Jeffrey. Un terciopelo que es el único resto de aquella irrecuperable escena y que queda para constatar ese fracaso, para impedir ese goce inmenso que disolvería al sujeto en el vaciamiento sin límite de una descarga pulsional completa. Pero aunque sea la constatación de ese fracaso también es lo que alimenta una y otra vez el intento de repetirla, de gozarla. Aquello que aparece obstinadamente detrás de una lágrima que lloran por ese antiguo amor.

En suma, el terciopelo azul será, por una parte, el revestimiento del objeto *a* para Frank y por tanto tendrá mucha relación con lo real. Se investirá de los atributos de resto de esa primera escena, de ese significante opaco, resistente al sentido, que al mismo tiempo entorpece obstinadamente la escena, la mirada, el sentido, nombrando una verdad incomunicable.

#### — El proceso de Jeffrey

En este apartado seguiremos a Jeffrey durante todo su trayecto pero, fundamentalmente, en su proceso de identificación con Frank. Sus reacciones al delirio de Frank y su relación con Dorothy serán los principales puntos a analizar.

Recordemos de nuevo como Jeffrey se interesa por el caso. Encuentra una oreja después de dejar a su padre en el hospital. Ya hemos comentado anteriormente de qué forma estos sucesos motivan a Jeffrey. Sandy le informa de la posible relación de una cantante con la oreja mutilada e inmediatamente se interesa vivamente por el caso. Repitamos las palabras de Jeffrey: "*Hay algunas oportunidades en la vida en que puedes obtener conocimiento y experiencia. Algunas veces tienes que arriesgarte. Se puede aprender mucho entrando en el apartamento de esa mujer. Ya sabes, colarse, esconderse y observar.*" Una vez que ya han sido comentadas anteriormente, veremos que se encuentra en el apartamento de Dorothy.

Empezamos con la escena en que Jeffrey es sorprendido dentro del apartamento de Dorothy y, una vez escondido en el armario, le espía mientras ésta se desnuda. Suena el teléfono y, a partir de la conversación, se nos informa de la existencia de un personaje: Frank, que tiene de alguna forma en su poder a Don y a "little" Donny. Dorothy se ve obligada a tratar de "sir" a Frank y a decirle, al igual que le dirá más tarde a su hijo: "*Mami te quiere*", "*Seré dulce*" y "*Me gusta cantar Blue velvet.*" El chantaje es evidente y el interés pasará a conocer a ese enigmático Frank que parece tan poderoso, y tan dispuesto a usar ese poder.

Dorothy acaba por descubrir a Jeffrey en el armario y le amenaza con un cuchillo. Le intimida y agrade con el cuchillo en el rostro. También le recrimina el hecho de estar espionando a una mujer mientras se está desnudando y le pide que él haga lo mismo. Pero el tipo de relación que Dorothy intenta imponer es más bien extraña —incluso dentro de la peculiar situación—.

Usará principalmente imperativos negativos: "No te muevas, no me mires, no me toques". Como vemos, todos van encaminados a restricciones de movimientos, de mirada, de lenguaje, a que no exista ningún tipo de interpelación. Aunque todo esto se llevará a cabo titubeando. Primero, Dorothy pide a Jeffrey que se arrodille, que se desnude. Entonces le pide que se levante y ella se arrodilla. Cuando ella le está dando instrucciones y amenazándole de muerte, repentinamente cambia de tono y le pregunta si le gusta que le hable así, él responde que no. También le pregunta qué es lo que quiere, él responde que no lo sabe. Parece como si Dorothy se estuviera interrogando sobre la posición del dominado, del agredido, como si se estuviera preguntando sobre su propio goce. Jeffrey se entrega al juego con la misma ignorancia, con las mismas dudas, con los mismos interrogantes. Y por fin llama Frank a la puerta, el que todos esperábamos, aquél que parece "saber".

Jeffrey se esconde en el armario desde donde puede observar toda la escena en una posición privilegiada. La representación se hace más compleja y se jugará con los puntos de vista de los tres. El primer punto de vista es el del propio Jeffrey. Observaremos como la escena no es presentada desde el escondite de Jeffrey y éste se limitará a mirar. Es curioso, pero Jeffrey se quedará mirando una escena en la cual ni siquiera se plantea el frustrarla, consternado como está por lo que ve. No apartará los ojos ni siquiera un instante y los repetidos planos de Jeffrey mirando a través de la puerta no muestran ninguna desesperación ni sufrimiento alguno. Una vez acabada tampoco expresa ningún sentimiento parecido, ni de venganza. Aquí tenemos a un jovencito que se ha colado en el apartamento de una cantante relacionada con una oreja mutilada que asiste sin más a un espectáculo realmente siniestro.

Ya hemos comentado que Jeffrey iba detrás del saber que lleva aparejado ese goce. Realmente lo encuentra; Dorothy goza y goza porque puede ir más allá del goce fálico. Vemos como se enfrenta a los caprichos de Frank con enojo pero, una vez, la golpea ella entra en una explosión de éxtasis. Frank en cambio lo intenta, una y otra vez, y también goza pero no puede sustraerse del falo y por eso fracasa, porque ese goce no puede ser todo. Por eso es también hiriente porque es en sí un fracaso del goce primitivo que era total. Pero Jeffrey además de un goce, también se encuentra con una escena que remite a otra anterior. Una escena en la que claramente se exponen algunos retazos de una escena en torno al edipo. Pero ésta está perforada, fragmentada. Todos los esfuerzos de Frank por buscar el éxito están condenados al fracaso. No se puede buscar ni recrear con éxito esa escena primitiva en busca del goce total ya que lo real se pone en cruz para entorpecer la marcha. La única que lo conseguirá es la mujer, aquélla que menos lo provoca y menos lo busca: Dorothy.

Por tanto Jeffrey tendrá dos referencias: el goce de Dorothy y el de Frank. De hecho, ahora intentará sustituir tanto a Dorothy como a Frank en la relación entre ambos. Aprenderá sobretudo a comportarse como Frank con Dorothy y servirá como pareja de Frank en su constante delirio. Pero para entonces, Jeffrey ya sabe más y se enfrentará a Frank.

Una vez Frank se marcha, Jeffrey se acerca a Dorothy para ayudarla, pero no puede, para desesperación de ésta que

observa cómo Jeffrey no la golpea. Éste es el comportamiento que Jeffrey tendrá que aprender para hacer gozar a Dorothy. Sin nada más que hacer y abrumado por lo que ha visto, se marcha, pero no sin una marca. En su rostro se percibe una pequeña herida producida por Dorothy, sin duda nadie podría salir de semejante trance sin salir marcado con una huella.

Después de esta secuencia, cuando parece irse a casa Jeffrey se ilumina en un resplandor y aparece el rostro de su padre deformado y totalmente irreconocible —su no fuera por los hierros— farfullando algo. El siguiente plano es el de Frank en cámara lenta con la boca abierta y rugiendo. Le sigue la imagen de la vela a punto de apagarse y una voz que cuando se apaga dice: "Está oscuro". Luego un plano detalle de la cara de Dorothy, un rostro extático que inunda toda la pantalla, sobrepasándola, donde resaltan unos labios encendidos, entreabiertos que susurran: "Siénteme, pégame", igual que en la escena anterior. Finalmente un plano de Frank donde se enfurece y lanza un puñetazo que parece recibir Jeffrey, que se despierta —ha sido un sueño— y extiende su mano hacia una boca que parece haberse congelado al lanzar su último grito.

Podemos enumerar qué es lo que a Jeffrey le cuesta formalizar: un padre sin palabra, esto es sin función simbólica; el comportamiento de Frank, totalmente inmerso en la lógica imaginaria: devoración y agresión; la demanda de Dorothy. Estos tres significantes quedan estrechamente unidos y si atendemos a sus relaciones en el resto del filme podríamos asignarles las mismas estrategias de causa y efecto en el ámbito metonímico. Así, el padre sin palabra daría como resultado un comportamiento dentro del orden imaginario, la persona quedaría fijada a una relación dual, identificada al falo.

¿Dónde irá Jeffrey a intentar explicarle a Sandy todo lo que ha visto? A una iglesia. La religión es la que se ha encargado de ritualizar la devoración, de darle un único sentido al proceso de animación de la naturaleza por parte del pensamiento animista. También el goce queda integrado dentro de las experiencias religiosas en la obra y la práctica de algunos místicos como San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Jesús<sup>9</sup>. La religión evitaría el delirio ritualizándolo.

Bajo esa música celestial, Jeffrey intentará contarle lo que ha visto. Entre otras cosas pronuncia las siguientes: "Es un mundo extraño. Dorothy está casada... Creo que quiere morir". Las referencias a la ininteligibilidad de este mundo son constantes a lo largo del filme. Sobre todo a la referencia al desconocimiento de esa parte oculta de la realidad y tan familiar a la vez: lo siniestro. Y la frase "creo que quiere morir" se podría transformar en "yo quiero matarla" o "quiero que Frank la mate" antes de la represión por parte del yo. Jeffrey estructura este mensaje como si viniera del otro de forma invertida. Prosigue, ya totalmente roto, con "¿Por qué hay gente como Frank? ¿Por qué hay tantos problemas en este mundo?" Esta frases las dice llorando. "Los accesos de vértigo y llanto están dirigidos a ese otro, pero sobre todo a ese otro prehistórico e inolvidable que nunca pudo llegar a ser igualado"<sup>10</sup>.

Más tarde, una noche descubre a Frank en el *Slow Club*. A la reacción inicial de esconderse le sigue una súbita atención por lo que está haciendo Frank. Frank está literalmente gozando de la actuación de Dorothy y llora al estrechar entre sus

9. No olvidemos que Santa Teresa tubo muchos problemas a lo largo de su vida por saber si ese goce provenía del diablo o si realmente le acercaba a Dios.

10. S. Freud. *Carta a Fliess*, 52. Citada en E. Carbajal, R.D'Angelo y A.Marchili. *Una introducción a Lacan*. Lugar Editorial, Buenos Aires.

manos un trozo de terciopelo azul. El descubrimiento de semejante actitud por parte de Frank sorprende a Jeffrey.

A la salida del club, Jeffrey decide seguirle. Primero van a casa de Frank. En la fachada del edificio se proyecta un semicírculo de luz donde algunas máquinas con un gran estruendo se mueven y emiten humo. Si antes habíamos asistido a una escena entre Jeffrey y Sandy en un lugar celestial, ahora en casa de Frank todo nos remite a movimientos mecánicos, violentos como una metáfora de la actividad cerebral de Frank. No olvidemos lo extraordinariamente inverosímil de estas representaciones tanto por la hora como por la forma. Después descubre el apellido de Frank: Booth, el mismo del asesino de Lincoln, que es el nombre de la calle del apartamento de Dorothy. Como si adelantara fatídicamente el desenlace de la historia.

Al día siguiente, Jeffrey se dispone a contarle a Sandy todo lo que ha descubierto la noche anterior. Cuando Sandy, horrorizada, le pregunta por qué va a seguir con la investigación aquél le contesta: "*He visto algo que estaba siempre oculto. Estoy envuelto en un misterio. Estoy en el medio de un misterio y es completamente secreto.*" ¿Qué es el misterioso secreto? ¿Qué es lo que siempre ha estado oculto? Jeffrey se debe referir sin duda al proceso interior que está llevando a cabo debido a la visión de las escenas de Frank con Dorothy y a su propia relación con Dorothy. En suma: debido al goce que ha presenciado, Jeffrey estaría descubriendo una verdad sobre su deseo.

Esa misma noche Jeffrey visita a Dorothy. Una vez dentro, el viento entra por el balcón. En la cama se desarrolla la siguiente conversación:

Dorothy: "*¿Eres un chico malo?*"

Jeffrey: "*¿Qué quieres decir?*"

Dorothy: "*¿Quieres hacer cosas malas, cualquier cosa?*"

Jeffrey: "*¿Qué quieres?*"

Dorothy: "*Quiero que me hagas daño.*"

Cuando Jeffrey le responde que no quiere hacerle daño sino ayudarlo y amenaza con llamar a la policía, ella se rebela y lo tira de su cama gritando: "*Nada de policía. Pégame. Sal de mi cama.*" La vela se tambalea y Jeffrey le golpea, se queda dudando durante un instante y, finalmente, le golpea de nuevo y los labios de Dorothy inundan toda la pantalla, unos labios abiertos, gozosos con una clara expresión de éxtasis. Un rumor que se acrecienta vertiginosamente hasta una súbita llamarada. Después la cámara lenta, los ruidos deformados mientras hacen el amor.

En esta escena observamos cómo Dorothy pide a Jeffrey una relación en la dimensión imaginaria. Dorothy sólo se alterará cuando la policía sea mencionada, como si fuese ese tercero en discordia que prohíbe, que encarna la ley, que restringe el goce. Jeffrey aquí aprende a situarse en el mismo registro que Dorothy y, después de considerarlo, le golpea entrando de lleno en el régimen imaginario: la agresión, la devoración y el éxtasis toman protagonismo.

Después de esto, Jeffrey juega con la caperuza, como si en sus aspas se encontrase la clave del misterio que le envuelve. Dorothy insiste en que no está loca, sabe diferenciar el bien del mal. Al salir se encuentran con Frank. Ya hemos explicado el delirio de Frank. Analicemos ahora ese delirio desde el punto de vista de Jeffrey.

Frank llama a Jeffrey "*vecino*", lo secuestra y lo lleva al prostíbulo de Ben. Allí es golpeado por Frank: "*Sé educado*", le dice. Oye por primera vez al niño, un niño que se está formalizando poco a poco. Primero su ausencia, después la caperuza,

luego su foto, ahora su voz. Frank se lo lleva a dar una vuelta. Defendiendo a Dorothy golpea a Frank, tras haber aprendido de Frank a gozar con Dorothy también aprende el lenguaje de la violencia.

Jeffrey tendrá que digerir ahora todo el discurso de Frank: "*Tú eres como yo*", "*En sueños camino contigo, en sueños te hablo, en sueños eres mío todo el tiempo*". Y también toda la concepción de la amor que Frank, en su delirio, le describe a Jeffrey, un amor totalmente inmerso en lo imaginario. Esta empezará a entender la naturaleza de *alter ego* oculta que Frank tiene con respecto a él.

Sobre todo, Frank es un padre para Jeffrey. Un padre terriblemente amenazador como siempre lo son en una etapa del desarrollo del niño. Pero también un padre que le enseña, un padre que le muestra todo lo que sabe sobre el goce y el amor. Sin duda en esta escena, que es la escena de amor de la película, Frank habla con una inusitada sinceridad incluso con un poco de desesperación debido a los lentos adelantos que muestra Jeffrey. Frank habla a Jeffrey y no sabe lo que dice. Todo lo dice de forma críptica o metafórica, pero la entonación y la intención es la de crear un momento de *verdad* que permita la comunicación.

Después de esto, Jeffrey y Sandy van al baile y se establecen como pareja reconocida por todos. Ya hemos señalado el gran contraste entre la pública relación de Jeffrey y Sandy y la furtiva de Jeffrey y Dorothy. Cuando salen, Mike es tomado por Frank y Dorothy aparece desnuda en el jardín. Su cuerpo presenta numerosos golpes. Mike le pregunta si ella es su madre. Continuamente se producen posibles confusiones entre las identidades de los diferentes personajes donde pueden oscilar entre el verdadero personaje y el personaje "latente" —permítasenos la expresión—.

Recogen a Dorothy y la llevan a casa del detective Williams. Es difícil imaginar algo peor que estar en casa de la suegra con una mujer que no es su hija desnuda entre los brazos. Aquí podemos subrayar de nuevo las grandes diferencias que existen entre ambas mujeres. Dorothy está desnuda y golpeada, habla del peligro que corren su marido y su hijo mientras le dice a Jeffrey que le ama y le exige que le ame a ella. Cuando Sandy pregunta qué es lo que está pasando, Dorothy muestra su cuerpo desnudo, magullado y le contesta que lleva su semen dentro de ella. "*Sujétame, estoy cayendo*" grita mientras se la llevan en la ambulancia. Podemos repetir a quién van dirigidos estos accesos de vértigo: al Otro. Dorothy, en esta escena, es demasiado real. Su cuerpo no miente, no seduce, en él se encuentran las huellas de una *love letter* de Frank. En cambio Sandy está pulcramente vestida, casi inmaculada después de haber pasado la noche de cortejo con Jeffrey. Su imagen no es en absoluto angustiada.

A continuación, Jeffrey desde el hospital sale hacia el apartamento de Dorothy. Entra en el apartamento y el espectáculo es dantesco. Comienza sonar "*Love letters*". Allí están Gordon y Don Vallens. Este último torturado y mutilado. Por fin se formaliza la imagen del padre castrado. Jeffrey se desentendiende del caso y afirma que dejará que lo encuentren por sí mismos. Sin duda esta situación resuelve gran parte de la atracción que Jeffrey sentía por el caso. Aparte de la escena del padre castrado por su propia ley, también se encuentra la facilidad con la que puede aplicar un discurso policial a los hechos.

Pero en esta última escena existe algo que sobrepasa la representación y que se nos escapa. En el cine clásico, la esce-



na hubiera sido muy diferente. Simplemente hubiéramos visto la mirada de Jeffrey llena de horror sin el contraplano. Aquí, en cambio, se nos muestra un primer plano de Don con su cara completamente mutilada y magullada. Por supuesto está muerto, pero eso no es sólo la información que se nos quiere presentar ya que esto lo sabemos inmediatamente. Aquí se nos presenta un primer plano del muerto mostrándonos sus carnes hechas jirones y un plano detalle del desgarro que ha dejado la mutilación de la oreja, de ese hueco que es irrellenable aunque intentáramos "pegar" de nuevo la oreja. Un primer plano casi siempre denota intensidad emotiva, curiosamente en éste existe una falta absoluta de emoción. No sólo se ha roto la unidad corporal sino que el cuerpo está completamente muerto y ya es sólo un resto de carne gozada. También se nos muestra un cuerpo pesado que obstinadamente se mantiene de pie con algunos movimientos mecánicos que golpean a una lámpara mientras sangra abundantemente.

En estas escenas el relato y su metáfora intentan cubrir la emergencia de lo real pero, a pesar de ellos, lo real tñe todo el discurso. Lo real está en esas imágenes que narrativamente no significan nada y que sólo nos llenan de horror. Parece que nos dijeran que el cadáver no engaña, como la angustia. Los cuerpos que se hacen presentes fuera de toda economía deseante, el organismo como máquina que tiene su propio funcionamiento, su propia lógica al margen de nuestra voluntad.

Cuando sale, se encuentra con el "*hombre bien vestido*" en las escaleras y descubre que es Frank. Empieza el juego con el radiotransmisor para engañarle. Describeremos más tarde la ambigüedad que existe en este personaje a la hora de definir cuál es su verdadera identidad.

Después de haber realizado todas la identificaciones, tiene que reconducir todas las identificaciones que se han establecido en el registro imaginario para pasar al simbólico. La de Frank tendrá una solución fulminante: le meterá una bala en la frente. La muerte de Frank se debe llevar a cabo en lo real, ya que Frank es también un padre para Jeffrey. Por eso veremos a cámara lenta cómo su cráneo estalla en mil pedazos por el efecto del disparo de Jeffrey dotado ahora de una pistola contundente y poderosa. De ahora en adelante Frank sólo le hablará en sueños, sólo caminará con él en sueños, que es el único espacio para la locura aceptada en lo simbólico.

La cámara lenta sigue en su papel de representar la dimensión imaginaria en cuanto a las relaciones entre personajes se refiere. No olvidemos cuál es la posición simbólica de la muerte de Frank. Jeffrey se encuentra en el armario desde donde ha asistido a la escena primera entre Frank y Dorothy. Desde esa posición de espectador pasivo, Frank le abre la puerta y propicia tanto su eliminación como la posibilidad de que Jeffrey salga a ocupar su plaza en su lugar, pero ahora los personajes son diferentes: aparece Sandy y su padre, el detective Williams. El lado oscuro ha sido substituido por el positivo.

Sin embargo todo tiene un precio. Cuando aparece Williams, después de la muerte de Frank, le apunta de una forma rotunda con su revólver durante unos instantes en que Jeffrey aún tiene una mirada alucinada. Detrás del detective Williams y su revólver está Sandy. Si Jeffrey quiere tener la rela-

ción con Sandy tendrá que acatar la ley del detective Williams. Aquí será Williams el que recoja el relevo de Frank y acompañe a Jeffrey en su paso a lo simbólico con su relación con Sandy como estandarte efectivo de su renuncia a gozar. Aunque estas afirmaciones quedan subordinadas al siguiente apartado.

#### — El Otro

Después de haber descrito todo el proceso identificativo de Jeffrey con Frank, no podemos más que concluir que para Jeffrey éste ha consistido en restablecer la relación yo/otro en yo/Otro, aquél que sabe. Frank se habría desvelado como la representación del Otro para Jeffrey. No olvidemos que la "*identificación con esa instancia del Otro, así como su introyección, no tienen lugar sin su muerte simbólica o imaginaria*"<sup>11</sup>. Aunque Frank sería sólo parte de esa representación.

Abordemos, pues, la figura del "*well-dressed man*" (hombre bien vestido). En el filme existe una ambigüedad con respecto a este personaje. Todo apunta a que es posible que el que está al mando de la organización criminal sea el detective Williams. Cuando lo vemos por primera vez lleva una aparatosa peluca, un ostentoso bigote y qué hay mejor —o peor— que una peluca para disfrazar a un hombre con entradas (como Williams). También observamos cómo saluda Gordon a este hombre: como a un superior, le trata con respeto, sin familiaridad. Por otra parte, Gordon acaba de dejar a Frank y le recibe como si fuera una persona completamente nueva, parece muy improbable que pudiera ser él.

En un momento posterior Jeffrey descubre que Gordon es policía y mira una puerta en la oficina donde el nombre de Williams está por encima del nombre de Gordon, estableciendo la jerarquía de mando. También tenemos que tener en cuenta la irritación de la que hace gala Williams cuando Jeffrey le muestra las fotografías de Gordon con el "*well-dressed man*" y le amenaza con emprender acciones contra él. Finalmente en la última escena cuando Jeffrey va al apartamento de Dorothy, Sandy avisa a su padre para que vaya hacia allí también y el que aparece es el "*well-dressed man*". Una vez desvelado el misterio vemos que, en efecto, es Frank, pero no debemos olvidar el sutil juego que se establece con la radio: Jeffrey tiene que mentir a Williams para engañar a Frank.

Jeffrey duda a lo largo del filme si es un perverso (Frank) o un detective (Williams). Así que debemos ver esta figura como la que resolverá esta oposición y decidirá qué personalidad dejar de lado. Este lugar del tercero, "*el lugarteniente del Ideal potencial, del Poder posible*"<sup>12</sup> ese lugar del Otro también lo ocupa el detective Williams. El "*well-dressed man*", ese personaje que siempre aparece en el pasado —siempre contado— y que sólo hace presencia en la escena de su muerte.

#### — Los insectos

Para acabar el análisis de estos trayectos de **Terciopelo azul**, tenemos que relacionar las estructuras delirantes que hemos estudiado con lo que Bellour ha denominado sistemas simbólicos<sup>13</sup>. A lo largo de toda la película discurren al menos dos, pero sin duda el más importante de ellos es lo que hemos denominado como el paradigma de los insectos<sup>14</sup>. Este sistema

11. J. Kristeva. *Historias de amor*. S.XXI, Madrid, 1988.

12. K. Kristeva. *Historias de amor*. S.XXI, Madrid, 1988.



de signos resolverá simbólicamente todos los conflictos planteados al protagonista y tendría una relación metafórica con la trama narrativa.

Empecemos por el ataque del Sr. Beaumont al principio del filme. Una vez en el suelo y después de unos extraños planos del grifo, la cámara se ralentiza y podemos observar al perro rugiendo intentando morder ese chorro. Seguidamente la cámara se desplaza y se introduce en el césped, como si cruzase un umbral —explicitado por un fundido encadenado entre dos imágenes de hierba— en el cual se abandonan nuestras dimensiones para llegar a poder observar la actividad de unos insectos. Una actividad de movimientos mecánicos, incesantes, indistintos. El ruido de una estruendosa crepitación de devoración invade toda la pantalla. Si atendemos a la falta de motivación de este suceso y a la mirada delirante que dirige esta escena, la presencia de estos escarabajos como causa última, estructurante de este suceso, no sería descabellada. La cadena de causa y efecto que vertebra dos acciones sucesivas en el tiempo no sería ajena. Tampoco la referencia a que esta actividad no es evidente sino que se sitúa por debajo de la superficie, una conducta maquinante —en ambos sentidos mecánico e intrigante— de los escarabajos que causaría el ataque. Asistimos a un perfecto complot orquestado por una mirada delirante y como principales protagonistas a un grifo, una manguera y unos escarabajos.

Al volver de la visita a su padre, Jeffrey se encuentra con una oreja seccionada recubierta de hormigas. La evidencia del terrible hecho consumado, la mutilación, con la presencia de hormigas que recorren posesivamente la oreja como si fuera el botín de un preciado saqueo es una cruel imagen que lleva a Jeffrey a interesarse por el caso. Las hormigas logran situarse en un segundo plano totalmente insignificante.

Una vez que Jeffrey ha convencido a Sandy para que le ayude a entrar en el apartamento de Dorothy, la excusa que emplea para colarse en el piso es la de ir a fumar. Este motivo narrativo es usado brillantemente en los dos planos, tanto en el narrativo como en el simbólico, tanto para buscar una justifi-

cación que le permita introducirse como expresar su motivación simbólica: la de ir a acabar con esos insectos que han dañado a su padre y en relación con una oreja seccionada de otro padre, y a aprender.

Veamos la imagen pública de Dorothy. Cuando canta en el *Slow Club* es presentada con un traje oscuro sexy con un micrófono redondo cuyas sombras recuerdan la tela de una araña. Esta iconología fue muy usada por vanguardias pictóricas como el superrealismo fascinadas por la imagen de mujeres devoradoras capaces de comer al macho, como determinados insectos, arácnidos como las arañas o la mantis religiosa. Como vemos, esta representación sitúa a Dorothy o a su actividad en el club en relación con la misma activi-

dad que los insectos.

Cuando Jeffrey, derrumbado y lloroso, informa a Sandy de lo que ha ocurrido la noche anterior en el apartamento de Dorothy, ésta le cuenta un sueño: en un mundo de oscuridad surge una bandada de petirrojos como una "cegadora luz de amor" que se encargan de iluminar este mundo de tinieblas y solucionar todos los problemas del mundo. El mundo de oscuridad aludido por Sandy no es más que toda la actividad delirante desplegada por Frank. Los dos utilizan la misma metáfora para denominar lo mismo: la oscuridad. Recordemos que en el sueño de Jeffrey donde aparece Frank con la boca abierta y rugiendo, como antes se lo habíamos visto hacer a los insectos. Los petirrojos se encargarían pues de imponer el amor, la luz —lo simbólico— y ocultar el delirio representado metafóricamente por la actividad de los insectos.

Por último vemos cómo al final el petirrojo ha cogido al insecto como cierre simbólico del proceso por el que ha pasado Jeffrey. Existe una intención clara de crear una imagen plena, muy nítida, muy iluminada que convierta esta captura como algo bello, ya que sería la culminación de un proceso a través de la oscuridad. Pero no debemos engañarnos es la imagen del apriamiento de un cuerpo que se debate por liberarse. No hay una solución perfecta, porque es una ilusión librarse de ese "mal" —de lo real—.

Se plasma de una forma totalmente entregada en la canción que cierra el filme. Dorothy canta la canción "*Blue Velvet*": "and I can still see blue velvet through my tears." (y todavía puedo ver el terciopelo azul a través de mis lágrimas). Por mucho que se quiera librar, lo real es lo que siempre vuelve.

13. Raymond. Bellour. *Psychose, névrose, perversion. L'analyse du Film*, Editions Albatros, París, 1979.

14. Para un análisis en profundidad de estas escenas remitimos a nuestro artículo: "*Orejas mutiladas, insectos y petirrojos*". *Imatge* nº 5, septiembre 1993.