

“TERCIOPELO AZUL”, DE DAVID LYNCH*

Ascanio Cavallo

A propósito del ciclo sobre David Lynch organizado por el CEP en el mes de junio de 2008, el autor realiza lo que en esa oportunidad llamó “un intento de análisis didáctico” acerca de la película más divulgada de este director, al que considera un “moralista conservador”. El texto busca conectar esta obra con otras del mismo Lynch y del cine en general.

Palabras clave: Cine norteamericano; David Lynch; “Terciopeelo Azul”.

Recibido: agosto de 2008. *Aceptado:* septiembre de 2008.

En la entrevista que le hizo Chris Rodley para el libro *Lynch on Lynch* (Faber and Faber, 1997), Lynch define a “Terciopeelo Azul” con esta frase: “Es como un sueño de deseos extraños envuelto dentro de una historia de misterio”.

ASCANIO CAVALLO. Periodista, escritor y cronista. Columnista político del diario *La Tercera* y crítico de cine de la revista *Sábado* del diario *El Mercurio*. Fue director del diario *La Época* y de la revista *Hoy*. Entre sus libros figuran *Cien Claves del Cine*, con Antonio Martínez (Planeta), *La Historia Oculta de la Transición* (Grijalbo, 1998) y *La Historia Oculta del Régimen Militar*, con Manuel Salazar y Óscar Sepúlveda (La Época, 1988, varias ediciones). Decano de la Escuela de Periodismo de la Universidad Adolfo Ibáñez y director de Tironi y Asociados.

* Texto del comentario presentado el 4 de junio de 2008 en el Centro de Estudios Públicos, en el marco del ciclo de cine dedicado a David Lynch.

Estudios Públicos, 113 (verano 2009).

Más adelante, Rodley le cuenta que una profesora especializada en cine y psicoanálisis le dijo que en “Terciopelo Azul” “los cineastas lo hicieron todo por sí mismos”; esto es, que no tiene subtexto, que todo está a la vista. Lynch responde, riéndose: “Sí, está todo allí”.

A mí esto me parece evidente. Sin embargo, nos empeñamos en buscar explicaciones estructuradas, racionales y, desde luego, simbólicas. ¿Qué significa la oreja cortada? ¿Qué quiere decir el Hombre Amarillo? ¿Por qué usa Frank Booth una mascarilla de gas? ¿Qué representa la escena del burdel?

Muchas de estas preguntas no tienen otra respuesta que su propia visualidad, que la imagen que las sustenta. Son la escenificación de un “sueño de deseos extraños”. Un Hombre Amarillo muerto de pie desasosiega y perturba, pero no significa otra cosa que un Hombre Amarillo muerto de pie; nuestra necesidad de aportarle racionalidad a esa imagen perturbadora es comprensible, pero no quiere decir que haya un significado escondido. Como dice Raúl Ruiz, toda imagen fílmica es alegórica en el sentido de que contiene un desplazamiento, un remitir a otra cosa; pero ello no implica que ese desplazamiento conduzca a otro “significado” en el sentido saussuriano del término; de hecho, puede conducir a evocaciones, a resonancias, a sentimientos... y no necesariamente a contenidos racionales o verbales.

Me parece que esta es la cualidad esencial de Lynch. Así como el hiperpolitizado Godard produce imágenes de intenso lirismo, y el archiespiritual Rossellini filma con la más feroz materialidad, Lynch tiene la capacidad de poner en pantalla imágenes y sonidos que parecen surgir —y si se cree a sus propias declaraciones, en verdad surgen— de sueños incómodos, sueños destabilizadores, incluso sueños húmedos.

Pero vamos al “envoltorio”, a la historia de misterio. Si hubiese que reducir su descripción al mínimo, diríamos: Jeffrey, un joven del apacible pueblo de Lumberton, encuentra una oreja desmembrada, investiga su origen y descubre a una cantante de cabaret cuyo marido e hijo están secuestrados por el siniestro dirigente de una banda mafiosa, Frank Booth. Jeffrey logra eliminar a Booth y con ello restablece el orden de su propia vida y el de la cantante.

Y ya. Ésta es la historia.

Pero démosle un giro algo más abstracto: la de Jeffrey es la historia de la iniciación de un joven, tanto en las zonas oscuras del sexo como en las zonas oscuras de la sociedad. El anuncio de esto ocurre junto con el colapso del padre, en las primeras tomas. Después de unas viñetas que describen un pueblo idílico —tulipanes junto a un cerco blanco, un carro con bomberos que saludan, niños que cruzan una calle protegida—, el padre de Jeffrey

cae víctima de un ataque cerebral. La cámara se subsume en el césped y halla un mundo oscuro, húmedo, siniestro, con insectos que libran una lucha mortal. Bajo la superficie de Lumberton se agitan el miedo y la deprecación; bajo la paz del “american way of life” acecha algo oscuro y temible.

Pero el verdadero “rito de pasaje” de Jeffrey se inicia un poco después, con el hallazgo de una oreja desmembrada, el trozo del cuerpo de un hombre que ha sido mutilado. La oreja funciona como el túnel, o la entrada, hacia un lugar que se va revelar inmenso. ¿La entrada a una cabeza? Sí y no: es la entrada hacia algo, pero no hacia la cabeza a la que pertenece, sino al misterio de ese cuerpo mutilado. En otras palabras, es una oreja, no un símbolo. Tiene un poder alegórico —un poder de desplazamiento del significado— pero no es un significante distinto de sí mismo.

Sin embargo, desde el punto de vista diegético, la oreja sí es más que una oreja: es el dispositivo que hace posible la entrada en la “historia de misterio”. Jeffrey halla la oreja después de que su padre sufre el ataque —es decir, cuando el súper ego está en falla, accidentado—, pero su instinto de “good american boy” hace que la lleve inmediatamente a la policía, esa forma menos filial y más social del súper ego —una circunstancia que resulta subrayada por el hecho de que el detective Williams es amigo de su padre.

La historia podría quedar allí. Pero no, porque este chico Jeffrey está inquieto con su hallazgo, como lo estaría cualquiera de nosotros. ¿Hay alguna singularidad en la inquietud de Jeffrey? Parece que sí. Por la noche, baja de su cuarto —y aquí se inicia la idea del descenso hacia otro territorio—, anuncia a su madre y a su tía (que siempre están viendo películas policiales en la TV) que saldrá a dar un paseo. Es una caminata trivial, pero Lynch la dota de pequeños toques de irrealidad o de absurdo, ligeramente oníricos, como ese hombre demasiado grande que pasea a un perro demasiado chico.

En el paseo, Jeffrey decide visitar la casa del detective Williams. Y lo primero que vemos del interior es una foto de su hija Sandy, apoyada sobre un trozo de terciopelo rojo. Este brevísimo plano sugiere, de una manera todavía vaga e incierta, que ella es parte de los objetivos de la visita, por lo que no es exagerado decir que en la inquietud del joven hay un componente de naturaleza sexual.

Sandy no está en casa en ese momento, pero cuando Jeffrey sale a la calle, ella emerge desde una zona oscura del jardín. Fílmicamente, sale desde la sombra hacia la luz. Alegóricamente, desde el sueño a la conciencia. Y lo que hace es proporcionarle a Jeffrey la información que su padre no le dio: que en la zona riesgosa de la ciudad hay una cantante metida en un lío grave, con el que podría tener que ver la oreja. La correcta, la burguesa, la virginal Sandy es quien incita la curiosidad de Jeffrey, hasta el punto de que

lo conduce hasta las cercanías del vetusto edificio donde vive la cantante, en la calle Lincoln, que es la frontera del sector malo de la ciudad: la frontera del pecado. Es el lado perverso del arquetipo de la “good american girl” que representa Sandy; o quizás no perverso, pero sí morboso, la morbosidad propia de la adolescencia.

Sandy es el complemento de Jeffrey. Al día siguiente, él le comunica su plan para infiltrarse en la casa de la cantante, con la explicación de que “hay oportunidades en la vida para ganar conocimiento y experiencia; a veces hay que correr el riesgo”. Sandy acepta esta idea como si fuera inteligente, y con razón un crítico nos recuerda lo que decía William Blake: que la naturaleza de la inocencia es el apetito por la experiencia. Conocer y crecer son procesos dolorosos y terroríficos, a la vez que inevitables.

El plan de Jeffrey supone fingir que es un controlador de plagas, un eliminador de insectos como los que vimos bajo el césped de su casa, tras la caída de su padre. Sandy será su respaldo en caso de problemas.

La entrada de Jeffrey a los departamentos Deep River marca con claridad el ingreso a un mundo distinto, con una visualidad diferente de la de Lumberton, que sugiere también la existencia de otras reglas del juego, más ominosas e inestables. Aquí titilan las señales luminosas, están malos los ascensores y los tubos fluorescentes emiten el chirrido de los pequeños cortocircuitos.

La electricidad es una obsesión de Lynch. En casi todas sus películas aparecen focos titilantes, cortocircuitos, aparatos lumínicos vacilantes y más en general, luces extrañas que dotan a los objetos de un aire de irrealidad. En “Terciopelo Azul” la polaridad es radical: frente a la luminosidad limpia de Lumberton está la luminosidad inestable y sucia de la calle Lincoln. Recordarán que cuando Jeffrey mata a Frank, la escena se cierra con una doble luz que hace cortocircuito y se apaga...

Los pasillos de los apartamentos Deep River son oscuros y los muros grisáceos, no se sabe si por color o por suciedad. Uno espera un cambio de luz cuando Jeffrey toca a la puerta de Dorothy, pero no lo hay. El departamento tiene un extraño color rojizo (ni rosado ni rojo), un color incómodo que sugiere algo enfermo. Jeffrey viene para volver: se ha disfrazado de controlador de plagas con el objetivo de dejar una ventana abierta, pero halla un llavero que facilita su propósito. Es el tipo de cosas que sólo ocurre en los sueños: hallar unas llaves bajo un mueble de cocina. Durante su incursión, alcanza a ver a un hombre que se asoma, un amigo de Dorothy: el Hombre Amarillo.

Esta “entre-visión” es importante. De aquí en adelante, y hasta el final del relato, Jeffrey no tendrá más que “entre-visiones”, visiones parcia-

les y entrecortadas de lo que sucede, visiones que le permiten establecer una conjetura, pero que no le dan certezas ni tampoco abrochan la totalidad de los elementos que parecen requerir una explicación. Como “historia de misterio”, “Terciopelo Azul” no tiene resolución; abre más preguntas de las que responde, y deja más cabos sueltos de los que ata. Me parece pertinente asociarla con una película con la que ésta tiene muchas conexiones—incluyendo la pendiente hacia un “realismo dislocado”—, aunque han sido poco notadas: “Al Borde del Abismo” (“The Big Sleep”, Howard Hawks, 1946), donde incluso sobran muertos. Cuando le preguntaron a Hawks por un cadáver que no tiene explicación, dijo: “Pregúntele a William Faulkner”, que era el guionista. Y éste dijo que habría que preguntarle a Raymond Chandler, que era el novelista. Y Chandler no sabía.

Aquí nadie sabe mucho tampoco. No sabemos nosotros, desde luego. No saben Jeffrey ni Sandy. El que podría saber, el detective Williams, habla muy poco, e incluso es poco clara su participación en el caso, dado que el Hombre Amarillo es finalmente un policía y colega suyo.

Como en “Al Borde del Abismo”, en “Terciopelo Azul” lo que importa es la experiencia del mundo al que se ingresa, no su coherencia, ni mucho menos el calce exacto de todas las piezas. Me parece que en esta película uno no echa de menos una explicación más detallada de la historia. Es intrigante, sí, pero por sus recursos extraños. Por ejemplo, ese *tableaux vivant* con el Hombre Amarillo muerto de pie. (Otros cineastas que usan con audacia similar los *tableaux vivants* son también familiares del surrealismo: el español Luis Buñuel, el georgiano Sergei Paradjanov y nuestro Raúl Ruiz). Pero una vez que la historia se cierra, no parece relevante que queden estos detalles pendientes. O, más que pendientes, en suspensión, abiertos.

Jeffrey sólo puede entre-ver. Su posición es la de un fisgón, un *voyeur*. Así parte la escena más larga de la película, que también es la central. Cuando Dorothy regresa a su departamento, sin que Jeffrey alcance a huir, lo que hace es meterse a un clóset, y mirar a Dorothy a través de la puerta-persiana. Ya sabemos que Jeffrey está fascinado con Dorothy (en la escena previa la ha visto cantar en The Slow Club, y ha quedado absorto), por lo que la naturaleza de su visita es menos ambigua que la primera.

Dorothy lo descubre. Muy rápidamente se da cuenta de que Jeffrey no es más que un adolescente fisgón y, aunque lo amenaza con un cuchillo, se tiente con seducirlo. Lo hace de una manera extraña, violenta, con órdenes gritadas. Después veremos que estas frases no le pertenecen a ella, sino que son parte del ritual sadomasoquista al que la somete su opresor y oprimido, su amante y castigador.

Justamente la llegada de este hombre, que es Frank Booth, suspende la seducción de Dorothy y devuelve a Jeffrey al clóset, ahora en calzoncillos. Esta vez, la posición de Jeffrey es semejante a la del niño que recibe el shock de contemplar (u oír) por primera vez a sus padres haciendo el amor. Éste es un momento clave de la infancia, y muchos psicoanalistas piensan que marca una verdadera frontera en relación con la manera de ver el sexo.

A menudo los niños creen que uno de los padres le está haciendo daño al otro; así lo deducen de lo que oyen o ven. Esto es lo que creemos también, junto con Jeffrey, ante lo que Frank Booth le hace a Dorothy. Este Frank que se anuncia y se llama a sí mismo “Dad” o “Daddy”, “Papá”. El suyo es un ritual sadomasoquista, pero también edípico: pareciera que, más que violar a Dorothy, quiere regresar al vientre materno. Esa sospecha se hace más fuerte cuando el propio Frank cambia el sustantivo de sus apelaciones y dice: “Baby quiere terciopelo azul”. Su insistencia en que no lo miren (que Dorothy ha imitado con Jeffrey) recuerda un reclamo infantil, no la exigencia de un auténtico sátrapa. (Y a todo esto hay que agregar la constante presencia del gorro de fiesta que recuerda al niño secuestrado; hay en esta película muchos “niños” sustituyendo al niño perdido).

Más aún, parece que la violación no existe, hay una especie de coito imaginario, y uno sospecha que Frank es más bien impotente. Su goce es histérico, anfetamínico, y se resuelve de una manera fetichista: con el trozo de terciopelo azul que saca de la bata de Dorothy. Casi un peluche, casi el juguete de un niño.

Esta película está construida con muchas escenas-espejo, escenas que tienen un correlato en otro punto, frecuentemente simétrico. La más notoria, por supuesto, es la escena final, que es un espejo y un eco de la inicial, con ese Lumberton que es el sueño americano. La escena-espejo de la “violación” de Frank es la tercera vez que Jeffrey regresa al departamento de Dorothy, ahora con el abierto propósito de tener sexo con ella. (De paso, ésta es la única vez que se oye la versión original de Bobby Vinton de “Terciopelo azul”, en lugar de la versión ralentizada, “slow”, que canta Isabella Rossellini).

Lo que ocurre aquí es una inversión de los papeles: es Dorothy la que quiere ser castigada. Jeffrey se niega, pero en pocos segundos se ve golpeándola y provocándole el dolor con que ella disfruta. Lynch pone en pantalla la llama de una vela azotada por el viento, una inmensa llamarada y los rugidos de una fiera. Jeffrey ha entrado en la zona oscura del sexo, se ha convertido en un Frank Booth sin poder contenerse. La simetría se completa porque después, efectivamente, aparece Frank Booth, y Jeffrey sufre su

“castigo” (el de haberse acostado con Dorothy) a manos de su pandilla. El “castigo” es ese paseo pesadillesco hacia el repelente burdel de Ben, una especie de anti-burdel, a juzgar por el personal.

Pero parece que es algo más que eso. Jeffrey despierta al amanecer en un lugar suburbano, que parece un basural. Tiene un ojo en tinta y varios hematomas. Luego, solo en su dormitorio, llora mientras recuerda los golpes que dio a Dorothy. Este llanto es culpa, evidentemente. Pero ¿es algo más? Según se reportó tras el rodaje, en la escena original Jeffrey despertaba con los pantalones abajo, sugiriendo con claridad que había sido violado. Lynch decidió cortar estas imágenes, al parecer pensando que una visión tan explícita haría que el resto de la historia pareciera una venganza. Me parece que hizo lo correcto, pero la escena mantiene una indudable ambigüedad: la posible violación está todavía en ella.

Creo que no necesito referirme al resto del relato, que acaban de ver. En el final, Jeffrey ha eliminado la principal anomalía de Lumberton, Frank Booth, con lo que ha liberado al hijo de Dorothy (el marido, ya sabemos, está muerto) y la ha liberado también a ella, no sólo de su vida oscura, sino posiblemente también de su esclavitud sadomasoquista. ¿Qué sugiere eso? El hecho de que sea la primera y única vez que la vemos a la luz del día.

Simultáneamente, esa liberación le ha permitido a Jeffrey ser el novio de Sandy, lo que ella condicionaba al momento en que “pase la oscuridad y lleguen los petirrojos”. Ahora está el petirrojo en la ventana de la cocina. Pero tiene un insecto en su pico: los insectos siguen allí, el mal continúa cerca y, más que un “mundo extraño” (como lo llaman Jeffrey y Sandy), éste es un mundo inestable, donde el mal puede irrumpir en cualquier momento. Ahora Jeffrey y Sandy lo saben: ya hicieron su “rito de pasaje” y tienen una nueva conciencia del mundo. Yo diría: una conciencia más sana, más equilibrada, más “sucía” pero también más madura, más golpeada pero también más lúcida. Es un final que a mí me parece notablemente optimista.

Se ha dicho muy a menudo que Lynch tiene una imaginación retorcida, morbosa, hasta pervertida. De esta película se dijo para su estreno que estaba al borde del cine porno. A mí me parece que Lynch es un moralista, y agregaría: un moralista conservador. Sus personajes están siempre tratando de distinguir entre el bien y el mal, y muchas veces son arrastrados al mal sin saberlo ni quererlo. Pero, como Jeffrey y Sandy, frecuentemente emergen de esa experiencia iluminados, con una nueva conciencia, comprendiendo que el tránsito por el dolor es una necesidad de la condición humana.

Geoff Alexander, en un extenso estudio crítico sobre Lynch, nota las similitudes entre “Terciopelo Azul” con el mito de Afrodita y su violento amante Ares, e incluso recuerda que Ares, señor de la guerra, siempre anda-

ba acompañado de tres matones, Deimos, Fobos y Cidoimos, que representaban el odio, el miedo y el ruido. Es una buena asociación, que tiene la especial virtud de recordarnos que, al trabajar con la materia prima de nuestros sueños y miedos, Lynch está siempre cerca de los grandes mitos universales.

Pero a mí me llama más la atención su profundo arraigo en la cultura norteamericana. Otro crítico, Michael Atkinson, notó la extraña convergencia entre el nombre de Frank Booth y la calle Lincoln. John Wilkes Booth se llamaba el asesino del Presidente Abraham Lincoln... Sin tener idea de lo deliberada que pueda ser esta reunión de nombres, podría ser leída también como un reflejo indirecto del profundo norteamericanismo de Lynch.

Su visualidad, que nos parece tan radicalmente original, está enteramente basada en la cultura visual de Estados Unidos, desde el cine hasta las artes plásticas, pasando por el teatro y la televisión. Así como las imágenes iniciales de Lumberton recuerdan la plástica pop de Norman Rockwell en los años 50, muchas de sus escenas remiten a películas clásicas, pero de un modo vago e impreciso, como si hubiesen sido distorsionadas.

La protagonista de “Terciopelo Azul” se llama Dorothy, igual que la niña de “El Mago de Oz” (en la primera versión aparecía un trozo de esa canción, que después Lynch cortó y utilizó finalmente en “Corazón Salvaje”). Como aquel, éste es un cuento de iniciación, de conocimiento de “otros mundos”. Pero, y en esto empieza la distorsión, aquí quien viaja no es Dorothy, sino Jeffrey. Y en vez de elevarse con un tornado, se hunde con otra espiral, una oreja.

Lynch tiene una visión muy singular de la inocencia y de la ingenuidad de la cultura popular norteamericana. ¿Está presente en ella su propia experiencia de ingenuidad? Puede ser. “Terciopelo Azul” es un guión propio, le tomó tres años de preparación, y lo situó en la época en que él mismo era un adolescente. Las canciones que sustentan la película (“Blue velvet”, “In dreams”, de Roy Orbison) fueron populares cuando él tenía 17 años. Su padre fue un maderero, que es la principal actividad de Lumberton.

Pero más allá de las implicancias autobiográficas, en Lynch el estado de ingenuidad es una situación anormal, que debe ser superada porque ignora la naturaleza del mundo, porque cierra el conocimiento e impide discernir correctamente. El viaje de Jeffrey no es una casualidad, sino una necesidad. Sin ese viaje, sin que le ocurra todo lo malo que ello implica, no ocurriría tampoco lo bueno que le espera al final del camino. Es el contacto con el mal lo que redime, lo que permite que el bien sea apreciado bajo una nueva luz. La curiosidad de esto es que no hay apología de la ingenuidad, sino al revés, algo que más se parece a la denuncia.

“Terciopelo Azul” es la historia de una iniciación, principalmente sexual —porque ese es el tema de la adolescencia—, pero también el de una iniciación moral.

Y agreguemos que este viaje es una necesidad inevitable, porque el mal no está solo bajo el jardín, sino dentro de nosotros mismos: habita en los sueños, en las visiones inconexas, en los recuerdos fragmentarios. Bret Wood ha escrito que Lynch desarrolla procesos de “creación por omisión”, que construye guiones muy complejos y luego les va quitando partes, lo que explicaría gran parte de su aire onírico. Pero yo creo que no es en el relato, sino en la visualidad donde radica el aire extraño, a medio camino entre lo hiperreal y lo irreal, de las películas de Lynch. Su poder subversivo nace de que lo extraño nos resulta vagamente familiar, y lo familiar nos resulta desestabilizadamente extraño.

Lograr eso es lo que lo ha convertido en uno de los más relevantes directores del cine norteamericano moderno. □