

Blue Velvet (David Lynch, 1986)

AMAYA ORTIZ DE ZÁRATE
Universidad Complutense de Madrid

Blue Velvet (David Lynch, 1986)

Abstract

The Lynchean universe is displayed in all its chromatic and audio splendour with *Blue Velvet*. We enter an oniric territory in which the opposites coexist without annulling themselves. It is an initiation story in which Lynch portrays, through the young Jeffrey, the discovering of the complexity of feminine sexuality and madness.

Key words: David Lynch. Madness. Feminine Sexuality. Initiation Story.

Resumen

Con *Blue Velvet* el universo lyncheano se despliega con toda su brillantez cromática y sonora. Un territorio onírico en el que conviven sin anularse los opuestos. Un relato iniciático en el que Lynch pone en escena el descubrimiento por el joven Jeffrey de la complejidad del mundo de la sexualidad femenina y de la locura.

Palabras clave: David Lynch. Locura. Sexualidad femenina. Relato iniciático.

ISSN. 1137-4802. pp. 165-202

Madurez

A pesar de ser su segundo proyecto enteramente personal –tras *Eraserhead*, y después de realizar dos encargos de complicada producción, *Elephant Man* y *Dune*–, *Blue Velvet* es una obra de madurez –Lynch tiene a su estreno 40 años– en la que su universo se despliega con toda su complejidad.

La pasión por el sonido que caracterizara *Eraserhead* se ha transformado aquí en una gran riqueza musical y de matices de la voz.

Es el inicio de una relación fructífera de colaboración con Angelo Badalamenti que permite a Lynch participar en el diseño melódico de los temas y componer algunas letras.

Pero la pasión musical de Lynch es antigua e inseparable del estilo de interpretación y de la atmósfera que pretende encontrar en sus films. Antes de recurrir a Angelo para la interpretación que Isabella Rossellini haría de *Blue Velvet*, el clásico tema de Bobby Vinton, Lynch había escrito el guión de la película escuchando una y otra vez el mismo pasaje de la *Sinfonía nº 15 en La mayor* de Dimitri Shostakovich (1971)¹.

¹ *Lynch on Lynch* (2005) Edited by Chris Rodley Revised Edition p. 134.

² *Lynch on Lynch*, p. 133.

A major event! Angelo brought me into the world of music. I didn't realize how much I wanted to go there till that happened.

(¡Gran acontecimiento! Angelo me introdujo en el mundo de la música. No me daba cuenta de cuánto lo deseaba hasta que sucedió)².

El universo de Lynch se muestra ya como un territorio de atmósfera enigmática y onírica en la que conviven activamente los opuestos.

Personajes femeninos de una sensualidad salvaje junto a caracteres masculinos perversos y violentos capaces, sin embargo, de inspirar ternura.

El cuento maravilloso –*El mago de Oz*– junto al cine negro o vanguardista. La belleza de la mujer fría y rubia –del Norte– frente a la turbadora sensualidad de la morena –latina o del Sur.

El hada y la bruja. La melancolía y la rabia.

Los opuestos se han desplegado a partir del blanco y negro generando un arco deslumbrante.

Sin embargo los contrarios, como los colores en el arco-iris, no se anulan.

No se comprende a Lynch situándolo como romántica figura de vanguardia en el ejercicio de un uso magistral de la ironía o como cínico y lúcido posmoderno.

Su complejidad deriva precisamente de su capacidad para soportar la tensión de asomarse a un mundo aparentemente corrompido y absurdo y al mismo tiempo rico y enigmático.

Lynch continúa pagando el precio de su independencia como artista; a pesar del reconocimiento obtenido como cineasta, continúa siendo un *outsider*.

Origen

Sobre un telón de terciopelo azul oscuro ondeando lentamente, como mecido por las aguas o el viento, se escriben el título y los créditos.



La textura cálida del terciopelo, en su función de cortinaje, como aquello destinado a proteger algo de la vista, sitúa un más allá del telón como referencia del relato.

Se trata también por eso de una referencia al objeto perdido, evocado por la tristeza del tema musical y por el color azul del terciopelo, que va haciéndose más claro hasta convertirse en un cielo extremadamente azul.

El objeto evocado es puesto en relación de inmediato con la casa y su jardín, bajo la enseña del tema musical que da nombre a la película –*Blue Velvet*, de Bobby Vinton.

Contra el cielo azul, a través de un movimiento descendente de cámara, emerge en contrapicado una valla de jardín americano, de un blanco inmaculado, sobre el que contrasta el rojo intenso de unas rosas.



Tanto el tema musical de los 60 como la blancura de esa valla reenvían desde el presente a un tiempo de mítica inocencia.

El plano funde con el lento avance hacia la derecha, por la calle tranquila, de un coche de bomberos rojo.



Escortado por su perro, un bombero saluda atravesando lentamente el espacio entre la cámara y la casa del fondo.



Un saludo dirigido, al parecer, al habitante de ese barrio tranquilo, pero también al espectador al otro lado de la cámara; la enunciación solícita del sujeto que mira que se sitúe en el origen, en la visión de la infancia.

Funde el plano anterior con otro frontal de la valla recortada tras el amarillo de unos tulipanes, produciendo cierto efecto de encierro, que se prolonga en el Stop del siguiente plano, con el que funde.



Una fila de niños atraviesa la calle ordenadamente, de derecha a izquierda, mientras una mujer sostiene la señal de STOP.

Sobre el asfalto puede leerse la palabra *School* escrita en enormes letras blancas.



El plano funde con la casa de dos plantas y valla blanca anterior, tomada desde el ángulo preciso para crear el efecto de que los niños se introducen en ella.

La función del terciopelo azul del inicio podría ser entonces la evocación de cierta armonía perdida de la infancia, el contacto con una naturaleza amable y ordenada –a salvo del fuego.

Pero tiene algo de inquietante la luminosidad algo excesiva de este mundo.

Algo oculto amenaza bajo la apariencia amable y cotidiana de las cosas: la casa, el barrio, la escuela.

Algo real y punzante, como la puntiaguda valla tras las flores.

Como la orden de detención sostenida por la mujer que conduce a los niños a la escuela; lugar de “domesticación” que les atrapa, como a los niños de Hamelin, en un espacio interior.

La escuela es una pesadilla infantil constante en la obra de Lynch desde su primer corto de cuatro minutos, *Abecedario*.

Accidente

Un plano frontal muestra ahora a un hombre sosteniendo una manguera con la que riega el césped.

Las gafas oscuras y el sombrero ocultan su rostro.

Como contraplano, una mujer está sentada frente al televisor de espaldas a la ventana y el jardín en el que el hombre riega, sosteniendo sobre su falda una taza de la que bebe sin apartar los ojos de la pantalla.

Frente a ella hay unas rosas artificiales –de color rosa. A su costado y prácticamente en el centro del plano, se encuentra una lámpara de pantalla rosa con una blanca efigie de mujer como peana sobre la que está recostado un muñeco articulado como una marioneta.

Los colores juegan en *Blue Velvet* un papel determinante en la caracterización de los personajes femeninos. A la mujer morena y sexuada corresponderá el rojo; a la joven rubia y a la madre, el rosa.

El contraplano devuelve el objeto de la mirada femenina: en un televisor de los 60 en blanco y negro, una pistola entra en cuadro por la izquierda hasta llenar completamente el plano.

Tanto la televisión como la mesa del comedor, al fondo, están recubiertas por tapetes de ganchillo blanco; las piezas esenciales del interior parecen así asociadas a la función tejedora propiamente femenina.





Un plano medio más próximo muestra ahora el perfil del hombre regando.

El empalme de la manguera verde con el grifo comienza a perder agua a causa de la presión, que aumenta debido a un nudo a su espalda que él no ve.



El nudo –enredo entre la goma y la rama– visualiza la obstrucción y el consecutivo aumento de presión arterial en su interior, a pique de producirle un accidente vascular.

El hombre se lleva la mano a la nuca y cae fulminado hacia atrás sin soltar la manguera.

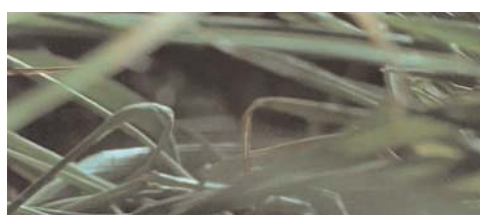


Una cierta celebración de la muerte como la exuberancia del líquido derramado es visualizada a través del júbilo del perro que juega con el agua. Desde el jardín vecino un niño de año y medio se acerca tambaleante hacia el hombre tendido y su perro.



La cámara desciende a un primer plano de la hierba mojada.

Y se aproxima a la tierra, con un sonido mecánico –dejamos de oír *Blue Velvet*.



Atraviesa el manto verde y muestra una oscura maraña de rugientes coleópteros.



Este célebre plano confirma la anterior sensación de amenaza. Consistente, precisamente, en la presencia oculta de algo diferente a lo que ofrece la visión de superficie.

Así como el manto verde oculta el bullir incesante y oscuro de la vida, los opuestos se ignoran; el hombre da la espalda al nudo –y a la muerte– y la mujer da la espalda a su marido, el perro y el niño –todos ellos elementos masculinos situados en el espacio exterior del jardín.

Él absorbe en la brillante superficie; ella en una realidad de imágenes artificiales como las flores o los tapetes con los que oculta y protege los muebles.

Una mirada volcada en la apariencia superficial, consciente y ordenada, a espaldas de lo que de real ocurre en el jardín.

Realidad Publicitaria

El horror sugerido por los caparazones negros da paso a un cartel de bienvenida al pueblo, *Welcome to Lumberton*.



La encargada de saludar y acoger al visitante es una mujer rubia vestida de blanco, con los hombros descubiertos, sobre un fondo de árboles. La valla, pintada de un verde grisáceo, está iluminada por tres focos y provista de dos altavoces que a derecha e izquierda emiten mensajes publicitarios.

A la derecha –del lado de la mujer– hay un poste de la luz atravesado de cables.

La realidad que la ciudad ofrece al visitante, como a nuestra vista, es un mero reclamo publicitario. Una representación artificial y sin matices, quemada por una luz excesiva con la que contrastan la oscuridad del fondo y el desorden de esos cables.



El reclamo publicitario se prolonga en un plano general de la ciudad donde el azul del agua compite y se impone sobre el cielo.

Podría establecerse cierto paralelismo entre este encuadre y el del famoso cuadro *Vista de Delft* del maestro Vermeer.



Se ha dicho que para la realización de su lienzo Vermeer pudo utilizar una cámara oscura, artilugio que permitía tomar el boceto de la imagen reflejada por una lente en el interior de una caja proyectada en una hoja de papel o en una placa de cristal.

Esta técnica explicaría el intenso realismo de la pintura y su calidad en cierto modo fotográfica.

Con motivo de su venta en Amsterdam el 22 mayo de 1822 se ofrecía la siguiente descripción del lienzo:

“Esta pintura, la más importante y la más célebre de este maestro, cuyas obras son escasas, representa la villa de Delft sobre el Schia; puede verse la villa completa con sus puertas, torres, sus puentes tal y como eran; en el primer plano hay dos mujeres hablando, mientras que a la izquierda algunas personas parecen prepararse para embarcar en una gabarra. Delante de la villa varios navíos y embarcaciones. La manera es audaz, de las más poderosas y magistrales que puedan imaginarse: todo está agradablemente iluminado por el sol; la tonalidad del aire y del agua, la calidad de las construcciones y de los personajes forman un conjunto perfecto...”³

³ citado en *Arte e Historia*:
<http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/3062.htm>

La escena está tomada desde un lugar elevado, en ligero picado, tal y como observamos los grupos de figuras que se sitúan en primer plano.

En los edificios del fondo, ordenados de forma paralela, la iluminación traza una línea divisoria, en sombra el primer plano e iluminado el fondo, en el que sobresale la torre de la iglesia.

La sensación que transmite este amanecer de Delft es de sosiego y equilibrio.

Esta insólita vista de Delft, que encantó a los contemporáneos de Vermeer sólo comparte con la vista de Lumberton una presentación del pueblo maderero desde el agua, elemento esencial del lugar que fertiliza el suelo rico en madera y canaliza su transporte.

Si en *Vista de Delft* el agua es reflejo del cielo dominante limitada por el ocre de la tierra, en primer término, en el plano de Lumberton el agua prevalece sin rastro de tierra o nube y no se observa ninguna figura humana.

El agua entre la cámara y los sólidos edificios del fondo limita la presencia del cielo, reducido a una línea horizontal, y sólo la voz humana

expandida a través de la megafonía superpone los coros femeninos al chirriante sonido de la sierra que trocea los árboles.

Al travelling que mostraba el muelle con sus troncos flotando sigue el parlamento de un locutor de radio.

4 Madera

Locutor: *-“Amanece en Lumberton, pueblo maderero por excelencia, un día soleado y con mucha marcha. Están en la sintonía de Wood⁴. La voz musical de Lumberton.*



La voz radiofónica que presenta al pueblo maderero de Lumberton sirve de presentación al protagonista.

Un joven con traje oscuro que avanza de derecha a izquierda de cuadro –hacia el pasado–, por un sendero entre los árboles.

Locutor: *-El sonido del árbol que cae nos indica que son las nueve y media. Hay un montón de madera aguardando. Vamos a quemarla.*

El joven sobrepasa la cámara dejando encuadrada en su centro una pequeña cabaña de madera con la puerta entreabierta rodeada de basura y objetos de desecho de intensa textura –maderas, latas, un bidón oxidado, una llanta vieja.

Realidad amenazada



El chico lanza una piedra contra el bidón, pero nada suena –luego falla–, y continúa su camino. Se trataría de evocar los juegos adolescentes en el descampado de detrás de la casa (inspirado en un campo real que David conoció en Boise, Idaho).

Por corte, el plano siguiente muestra algunos edificios de Lumberton. La torre del reloj y un alto edificio blanco detenidos en una atmósfera de desolación propia de Hopper.



El plano siguiente baja al asfalto para mostrar la esquina de una calle por la que gira un automóvil. Su

movimiento contrasta con el escaparate intemporal de un comercio de ferretería.

-Sr. Beaumont...

La cámara atraviesa una cortina para mostrar una cama de hospital en la que yace el Sr. Beaumont, el hombre que sufrió un accidente mientras regaba su jardín, aparatosamente conectado ahora a los artilugios que controlan su corazón y su cerebro. Podría decirse que su actividad superior vital, consciente, creativa y caótica, está casi por completo controlada por un dispositivo mecánico.



Desde la puerta Jeffrey observa a su padre con gesto de consternación, pero sólo la cámara inicia un tímido avance.

Un doctor le introduce tomándole del brazo y Jeffrey se aproxima a la cama. El Sr. Beaumont responde al saludo de su hijo señalando su garganta aprisionada por una válvula.



Intenta hablar, pero no puede.

El poder masculino, encarnado para Jeffrey en la figura de su padre, ha sido abatido por un elemento "líquido" como la sangre.

Permanece ahora fuera de juego, sin aliento que le permita nombrar a su hijo o transmitirle su palabra.

Oreja Cortada

Jeffrey reproduce en dirección inversa el anterior camino de regreso a casa.



Y al pasar frente a la cabaña busca otra piedra que lanzar contra una botella apoyada sobre una placa metálica sin lograr tampoco ahora obtener ningún sonido. Insiste, buscando nuevas piedras.





Sus manos apartan la hierba descubriendo oculta entre la maleza una oreja pálida y mohosa, pasto de las hormigas. Se incorpora, como buscando ayuda con la vista, pero no hay nadie.

Deposita la oreja en una bolsa de papel que recoge del suelo y regresa a Lumberton, esta vez al edificio de la Policía.



En la recepción, un cartel señala el lugar donde deben depositarse las multas de aparcamiento, al parecer un delito común en Lumberton.

Lumberton podría traducirse fonéticamente como *pueblo maderero*.

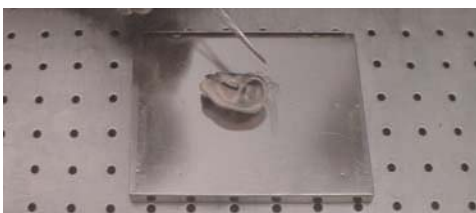


La figura del detective se presenta ante Jeffrey asociada desde el principio a la de su padre. La misma generación, el mismo barrio, el mismo *estatus*.

Ambos realizan una actividad de marcado carácter masculino en el centro de Lumberton. Defender la ley en el caso del detective o proporcionar las herramientas de trabajo regentando una ferretería en el caso del padre.

El apellido francés de Jeffrey, *Beaumont*, significa *monte bello*; forzando un poco la fonética –transformando *mot* por *mont* y *bon* por *Beau*– podría ser *bueno palabra*.

A través de su conversación el hallazgo de la oreja es puesto en relación con la enfermedad del padre y con un espacio fuera de la vista –tras el barrio de *Vista*.



Tras la caída del padre, una de cuyas funciones consiste en poner límites a lo visible, quedaría al descubierto aquello que no debe ser visto, un mundo oscuro en el que el sentido que guía es el oído.

Aislada sobre la mesa de disección del forense, la oreja cortada ocupa el lugar del cadáver. Esa oreja, lo único que hay, introduce por contigüidad de forma siniestra el cuerpo que no está.

La muerte es así convocada por la oreja. Pero más que la muerte real es invocado el impacto de la angustia en la conciencia. Una angustia que va a impregnar el mundo familiar de Jeffrey con una tonalidad siniestra.

La amputación de un miembro puede producir un sentimiento siniestro cuando desata la amenaza de fragmentación, lo que en el plano psíquico correspondería al delirio –y viceversa, el delirio puede desembocar en la auto-mutilación como en el caso de van Gogh.

En esta ocasión el forense observa que el corte ha sido realizado con una simple tijera, instrumento habitual en cualquier ferretería.

Unas tijeras cortan la cinta de precintado amarilla en la que con letras negras se escribe *Do not cross. Police line* (No cruzar. Límite policial).

Una fila de policías rastrea la zona desde donde Jeffrey encontró la oreja hasta la cabaña.

La tierra en desorden está siendo meticulosamente sometida a la lógica mediante cuerdas que acotan secciones numeradas.

Aunque el guión ofrece un argumento narrativo para justificar la presencia de esa oreja –se trataría de contener el impulso a salir de cuadro de Dorothy– su función principal consiste en conectar al inocente Jeffrey y al psicópata que somete a Dorothy en el interior de una trama perversa.

La sustitución de la ley del padre por la del psicópata sin que Jeffrey consiga establecer una delimitación clara entre ambos podría crear un efecto siniestro.

Jeffrey encuentra la oreja tras la caída del padre y su postración “fuera de juego” en una cama de hospital.

Pero su caída representaría también, subjetivamente, la imposibilidad de Jeffrey para percibir a su padre como digno objeto de deseo de la madre –que permanece “de espaldas” al padre.

Y ante un padre mudo queda para Jeffrey sin efecto la ley que se interponía entre lo que debe y no debe ser visto.



Más allá de Vista –Lincoln

El plano anterior funde a negro, un fondo oscuro en cuyo centro se va abriendo una franja de luz hasta transformarse en una puerta –tomada en picado, desde arriba– tras la que aparece Jeffrey.

Los planos cenitales, situando un punto de vista imposible de atribuir a algún personaje explícito en la historia, constituirán uno de los estilemas característicos del cine de Lynch.



Jeffrey desciende por la escalera hacia el salón, donde dos mujeres permanecen frente al televisor.

El plano, ligeramente picado, es ahora subjetivo de lo que Jeffrey contempla desde la escalera. Una escena familiar: su madre y su tía sentadas frente al televisor ocupando los dos extremos del sofá.



Su madre le ofrece el coche. Es rubia, y está sentada junto a una lámpara rosa con un ramo de rosas delante;

Madre: -¿Quieres el coche?
Jeffrey: -No, voy a pasear.

Su tía, la mujer que teje con aspecto de solterona, expresa el temor.

Tía: -Jeffrey, ¿no pensarás ir a Lincoln, verdad?

Ambas tienen frente a ellas, en una mesita, un ángel de escayola y unas rosas artificiales.

El tiempo de permanencia de Jeffrey en el entorno doméstico, regentado por las dos figuras femeninas, está llegando a su fin.

Es el momento de su iniciación a la sexualidad –representado por la proximidad del territorio prohibido, el barrio de Lincoln–, que llevaría a Jeffrey más allá de su cualidad angelical hasta transformarlo en un hombre.

La escena que las mujeres observan en el televisor es el primer plano de una escalera oscura por la que asciende sigilosamente un hombre de quien sólo vemos los pies.

El plano del televisor invierte el anterior recorrido de Jeffrey descendiendo la escalera de su casa. El sigilo de esos pasos ascendiendo en la oscuridad sugiere su intromisión en un espacio prohibido.

Jeffrey avanza por una calle residencial apenas iluminada por unas farolas. El único paseante es un hombre grueso que lleva por la correa a su perrito. Un hombre demasiado grande para un perro tan pequeño que por contraposición le concede un aire ridículo.

La hilaridad se extiende hacia la imagen que acabamos de ver del joven Jeffrey en el interior de un entorno doméstico –domesticado– donde existe una cierta sobredosis de protección femenina –dos mujeres le dedican sus cuidados.

Jeffrey mira hacia arriba y el plano cenital invertido de las ramas confiere a la masa del árbol un aspecto amenazante.

Sobre su figura, por fundido encadenado, se superpone la oreja, que va avanzando hasta producir el efecto de que él se fundiera completamente con ella, o fuera sustituido por la oreja.

La cámara cobra una autonomía absoluta, típicamente lyncheana, en la aproximación al orificio de esa oreja; es un plano subjetivo –¿de Jeffrey?– de una total inmersión acompañada de un creciente sonido de viento procedente de su interior.

La aparición de la oreja marca en el mundo de Jeffrey un movimiento de retroceso que le conduce a un oscuro laberinto, más allá de lo que puede ser visto.

A partir de este momento su único objetivo será penetrar el secreto de la oreja –intentar poner el ojo donde algo ha sido oído.

Se trata propiamente de un descenso a los infiernos.



La cámara desciende, como Orfeo, al mundo inferior con la tentación de mirar hacia atrás.

La posibilidad de una muerte real, inscrita con la aparición de la oreja, es la contrapartida de esa añoranza.

Añoranza contra la que se levanta la prohibición del padre, ligada a su propio saber y representado también por el árbol. Un padre cuya representación tiene diferentes caras como distintas son, para Jeffrey, las posibles soluciones al enigma de la ley.

El nombre del padre real de Lynch era Donald, como Don es el propietario de la oreja en la ficción; sin embargo por su oficio, como investigador del Departamento de Agricultura, se asemeja al detective Williams. Durante su adolescencia, Lynch recuerda a su padre llevando siempre un sombrero tejano del que él se avergonzaba un poco, como el que lleva el Sr. Beaumont en la escena del jardín.

Slow Club



Sandy y Jeffrey toman una cerveza sentados a una mesa del Slow Club –un club de *baile lento*. Sandy lleva un jersey rosa de angora y se ha recogido el pelo.

Jeffrey propone brindar por una experiencia interesante –ofrecida por la dama azul.



El presentador introduce a Dorothy.

-Sras y Sres, la dama azul, la Srta. Dorothy Vallens...

Dorothy sale a escena, sobre el fondo de un telón rojo, iluminada por una luz azul. Apenas se mueve, con su vestido de noche negro sujeto al cuello mientras desgrana *Blue Velvet* arrastrando las notas.



Jeffrey la mira absorto, cada vez más fascinado, mientras Sandy siente escalofríos.

Dorothy: *-She wore blue velvet, blue... etc.*

Jeffrey y Sandy salen poco antes de terminar la actuación de Dorothy y se dirigen a su apartamento. Sandy intenta disuadir a Jeffrey de su propósito de entrar en él esa misma noche con la llave que ha conseguido sustraer fumigando su cocina.



Pero ante la determinación de Jeffrey, decide ayudarlo.

Sandy: *Jeffrey, no lo hagas.*
Jeffrey: *-¿Por qué no?*
Sandy: *-Porque es una locura, y muy peligroso. Oh dios mío no tenía que habértelo dicho.*
Jeffrey: *-Todo irá bien, no creo que debas quedarte aquí, vuelve a casa.*



Jeffrey: *-¿Sabes conducir este coche? Déjame enfrente de tu casa, ¿vale?*

Sandy: *-Tocaré el claxon cuatro veces, así, una, dos, tres, cuatro, y así sabrás que ella va de camino.*
Jeffrey: *-De acuerdo.*
Sandy: *-No sé si eres un detective o un perverso.*
Jeffrey: *-Pues cuando lo averigües, dímelo.*



Es la primera cita con Sandy, pero Jeffrey la utiliza para llegar hasta el apartamento de Dorothy, donde pasará la noche.



Jeffrey no sabe aún a qué carta quedarse. Conduce el coche de su padre, y parece decidido a ocupar su lugar.

Parece estar del lado de la ley apoyando la labor del detective Williams, el padre de Sandy. Pero también desea traspasar su veto para situarse en su lugar, lo que supondría acceder al secreto en una posición perversa o psicopática, ya que se trataría de actuar en nombre de una ley a la que él mismo no se somete.

La relación con Dorothy representa para Jeffrey un trayecto iniciático que debe conducirle a identificarse con una de las dos figuras masculinas: saber y desvelar –la posición del psicópata–, o saber y callar –la posición del padre.



Primera noche

Jeffrey sube por la escalera de incendios.

Llega ante una puerta blanca, la 710, en un pasillo sin luz. Va vestido de oscuro.



Leído al revés, la cifra 710 sería 17: la edad de la iniciación sexual.

Jeffrey llama con la mano y, una vez comprobado que no hay nadie en el pasillo, entra con su llave –una llave robada.



Atraviesa el salón a oscuras y se dirige hacia el dormitorio, a la derecha. Se asoma y ve la cama desecha, con una colcha roja.

Entra luego en el cuarto de enfrente, el del niño, y coge su gorro: un cono con notas dibujadas coronado por una hélice que hace sonar al girar una melodía como de cajita de música.



La llegada de un coche sorprende a Jeffrey orinando en el baño.

Jeffrey: *–La Heineken.*



Al utilizar ese espacio privado, Jeffrey hace algo más que mirar, en un gesto de toma de posesión que es también algo regresivo –realizado justo después de entrar en el dormitorio de Don.

Jeffrey tira de la cadena al mismo tiempo que Sandy toca el claxon para avisarle de la llegada de Dorothy, por lo que no oye la advertencia. Permanece en el baño, agachado frente al espejo, contemplando los útiles de maquillaje de Dorothy.



Jeffrey avanza por el salón cuando se enciende la luz de la entrada.

Y tiene el tiempo justo para esconderse en el armario.

Dorothy: *-Gracias, Jimmy, hasta mañana, buenas noches.*

Sin maquillaje

Dorothy entra en el apartamento, deja el bolso, enciende una lamparilla junto a la entrada y se quita el vestido. Lleva ropa interior negra. Se dirige hacia el armario cuando suena el teléfono.

Dorothy lo coge, apoyándose en la pared para hablar.

Dorothy: *-¿Diga? Gracias. ¿Frank?, Frank déjame hablar con él, por favor, Frank, señor.*



Dorothy cambia de tono y llama a Frank *Señor*. La formulación de su supuesto deseo, "quiero cantar *Terciopelo Azul*" no es sino una señal exigida de su sumisión. Una contraseña que podría permitirle hablar con Don.

Dorothy: *-¿Don? No es nada, tranquilo, Don, ¿Puedes oírme? ¿Está bien nuestro pequeño Dony?*

Dorothy: *-¿Está ahí contigo? ¿Don...? ¿Te refieres a Meadow Lane?*

La referencia a la tierra intermedia, lugar del encierro, hace que Frank vuelva al otro lado del teléfono...





Dorothy: *-Frank, Frank, ¿qué le pasa a Don?*

Dorothy vuelve a cambiar de tono para hablar con Frank.

Dorothy: *-Lo sé, seré buena, mami te quiere, de acuerdo, Frank, señor.*



Cuelga el teléfono asustada y excitada a la vez.

Se arrodilla en el suelo para coger una fotografía escondida bajo el sofá.



Después de mirarla, vuelve a esconderla y gatea hacia el centro vacío del salón donde coloca la frente sobre el suelo.



La imagen que ofrece ahora Dorothy a la observación de Jeffrey escondido en el armario representa, en relación a su espléndida aparición en el Slow Club, la caída de la imagen fascinante.

Desprovista de su traje de noche, el maquillaje, la música y la iluminación, Dorothy se pone de rodillas, literalmente, sometándose al extraño deseo de Frank.



Dorothy se quita la peluca y los zapatos rojos. Se desnuda enteramente para ducharse y vuelve al salón vestida con la peluca y una toalla roja.

Abre el armario para sacar su bata de terciopelo azul.

Escondido entre la ropa, Jeffrey vuelve a aproximarse a las rendijas para mirar, pero *hace ruido* y Dorothy le oye.

Jeffrey es descubierto

Dorothy se acerca con un cuchillo a la puerta del armario.

El plano muestra a Jeffrey mirando todavía cuando se abre la puerta y Dorothy descubre su presencia. Jeffrey queda a su merced y Dorothy exige que se desnude y revele su identidad.

Se trata del intercambio de papeles implícito en toda escena perversa –ya que no existe realmente tercero que impida la inversión de las posiciones en juego.

Dorothy: *-Sal de ahí. Sal. Levanta las manos, sobre la cabeza.*

Dorothy: *-Vamos. De rodillas, vamos. ¿Qué estabas haciendo, quién eres? ¿Cómo te llamas, cómo te llamas?*

Jeffrey: *-Jeffrey*

Dorothy: *-¿Jeffrey, qué?*

Jeffrey: *-Jeffrey a secas.*



Dorothy lanza el cuchillo contra su mejilla, junto al ojo izquierdo.

Dorothy: *-Dame tu cartera, ¡dame tu cartera!*

Dorothy: *-Jeffrey Beaumont, ¿qué haces en mi apartamento, Jeffrey Beaumont?*

Jeffrey: *-Quería verla.*

Dorothy: *-¿Estás bromeando? ¿Quién te envía?*

Jeffrey: *-Nadie.*

Dorothy: *-Yo te he visto antes.*

Jeffrey: *-Cuando le fumiqué el apartamento, cogí la llave. No quería hacerle nada, sólo verla*

Dorothy: *-¿Qué has visto, esta noche, ¡¡ dímelo!!*

Jeffrey: *-La he visto entrar, hablar por teléfono...*

Dorothy: *-¿Y después?*

Jeffrey: *-Después se desnudó...*

Dorothy: *-¿Te metes en las casas de las chicas para verlas desnudarse?*

Jeffrey: *-No, es la primera vez.*

Dorothy: *-Desnúdate, quiero verte.*

Jeffrey: *-Oiga, lo siento, deje que me vaya.*

Dorothy: *-¡Ni hablar! quiero verte, desnúdate.*



Dorothy obliga a Jeffrey a desnudarse. Ella se pone en pie y amenaza a Jeffrey, desnudo en el suelo, con un cuchillo.



Dorothy: *-Levántate.*

Jeffrey se yergue frente a Dorothy, que se sienta sobre los talones a sus pies.

Dorothy: *-Acércate, más cerca,*
Dorothy: *-¿Qué te apetece?*
Jeffrey: *-No lo sé.*



Dorothy le baja el calzoncillo, y le coge por las caderas, colocándose muy cerca de él.

Dorothy: *-No te muevas, no me mires.*



Excitada por el juego, Dorothy se presta a una extraña iniciación del joven intruso. Le pregunta qué quiere que le haga; como Jeffrey no sabe, empieza a besarle.

Dorothy: *-¿Te gusta esto?*
Jeffrey: *-Sí.*
Dorothy: *-¡No me toques, o te mato!*



Dorothy vacila entre la agresión y la sumisión. Tras amenazarle de muerte, adopta un tono dulce para preguntarle si le gusta ser tratado así.

Dorothy: *-¿Te gusta que te hable así?*
Jeffrey: *-No.*
Dorothy: *-Ve a ese sofá.*

Ella le sigue con el puñal en alto.

Dorothy: *-Échate.*

Dorothy le ordena echarse en el sofá, hasta donde le sigue, puñal en ristre, y a continuación se arrodilla sobre él y le besa, sin dejar el puñal.



Le abraza. Él también la abraza, momento en que llaman a la puerta. Dorothy se levanta sin dejar de amenazar a Jeffrey con el cuchillo que blande a modo de puñal.

Dorothy: -*Calla, no digas nada. Vuelve al armario.*

Dorothy: -*Si dices algo, te mato.*

La irrupción de Frank hace volver a Jeffrey a su anterior posición de *voyeur* silencioso en el armario.

La escena que a continuación espía Jeffrey está presidida por un fuerte componente imaginario, como sugiere el televisor colocado junto a él, en idéntica posición.

Diríase que Jeffrey adopta, como espectador de la escena, un punto de vista similar al que adoptaría al contemplar el televisor, pretendiendo presenciar un espectáculo que en nada le concierne y en el que no está llamado a participar.

Es la primera noche del encuentro entre Jeffrey y Dorothy y ella continúa siendo una mujer armada y todopoderosa. A pesar de haberla visto desnuda, ignora todavía cuál pueda ser su deseo respecto a ella. Habrá primero de ver actuar y ordenar a Frank y suplicar a Dorothy.

En cuanto a su propio deseo por Dorothy, si es que existe, seguiría siendo intransitivo, cerrado sobre sí mismo: ser abrazado, besado, o deseado por ella.

Sin embargo, la visión de la desnudez de Dorothy parece irreparable, Jeffrey ha sido herido por ella como por un cuchillo.

Aunque el cuchillo de Dorothy, designando lo opuesto de lo que parece, representa precisamente su inermidad. Una fragilidad que amenazaría a Jeffrey como el filo de una hoja si llegara a desear lo que ella es.

Dorothy es el nombre de la protagonista de *El Mago de Oz*. La película de Fleming -1939- que marcó a la generación de Lynch, basada en el cuento de Baum *The wonderful wizard of Oz* de 1919.

Se trata de un relato iniciático en el que la tarea de la joven adolescente consiste en encontrar el camino de regreso a casa. Aunque lo fundamental sea precisamente recorrer el camino de baldosas amarillas, tarea impuesta



por el Hada Buena del Norte en el reino de Oz, del mismo modo que el adivino itinerante Marvel ordena a Dorothy volver a la granja de sus tíos en Kansas cuando ella escapa de casa con su perrito Totó, recurriendo incluso al engaño de la pretendida visión de la enfermedad de su tía Emma.

Dorothy obtiene el apoyo de tres compañeros de viaje –marcados también por una carencia y el deseo de recibir un don del mago–, y recibe también protección de ciertos auxiliares mágicos –representados por los zapatos plateados en la historia de Baum y rojos –o de rubí– en la película, donados a Dorothy por Glinda, el Hada Buena del Norte.

Los mágicos zapatitos pertenecían antes a la Bruja Mala del Este, que muere bajo la casa de Dorothy al aterrizar en Muchkinland, tras el tornado que la transporta más allá del arco iris. En su camino a la Ciudad Esmeralda se opondrá al avance de los cuatro amigos la Bruja Mala del Oeste, a cuyo castillo deberá entrar Dorothy finalmente para derrotarla definitivamente para lograr una audiencia con el mago.

Los compañeros de Dorothy, además de su inseparable Totó, son un espantapájaros sin cerebro, un leñador de hojalata oxidado y sin corazón y un león que ha perdido el valor.

Los personajes masculinos reunidos en torno a Dorothy, la hermosa cantante de *Blue Velvet*, representan parecidos caracteres.

Frank –nombre de pila de Baum, así como del actor que interpretaba a Marvel y al mago en el film de Fleming– no tiene corazón –sus cartas de amor son amenazas de muerte. Jeffrey continúa siendo un cobarde con las mujeres, como el león, y el esposo de Dorothy, Don, tiene bastante parecido con el espantapájaros sin cerebro –revelará ser finalmente un hombre de paja.

Finalmente Dorothy descubre que siempre ha podido regresar a casa, bastaba con desearlo con fuerza suficiente, por lo que la tarea consistiría en realidad en la recuperación del valor perdido por algo íntimo y muy amado.

El apellido de Dorothy, Vallens, remite también, fonéticamente, a la balanza. La *justicia* se representa mediante una balanza sostenida por una mujer de ojos vendados que simboliza la capacidad de distinguir entre el bien y el mal.

El hecho de que la mujer no pueda ver representaría quizá el carácter inconsciente de su saber; ciego, pero capaz de intuir la naturaleza del deseo.

Como cantante nocturna, Dorothy representa para Jeffrey el saber oculto del deseo femenino, y la vía a su iniciación sexual.

Dicho de otro modo, la facultad para discernir el bien del mal precisaría, además del juicio racional –representado por la luz diurna, la conciencia y la vista-, de la fuerza inconsciente para amar y desear.

Quizá por ello las representaciones del amor y la justicia compartan la ceguera.

Escena Perversa

Irrumpe Frank, vestido con cazadora de cuero negro.

Dorothy: *–Hola, mi niño.*
Frank: *–Calla, soy papaíto, idiota, ¿dónde está mi bourbon?*

Dorothy le sirve un vaso.

Frank: *–¿Por qué coño nunca te acuerdas de nada?*



Frank actúa como amo exigente mientras Dorothy realiza los gestos de su ritual perverso, apagar la lamparilla y encender fuego -una vela.

Dorothy no puede “recordar”, es decir, repetir la secuencia invariable de gestos imprescindibles a la escena de Frank.

Y aunque lo hiciera, Frank se mostraría insatisfecho. Se trata de probar que él es el amo y que ella no puede prever lo que él desea; ni tampoco ver lo que él es.

Oscuridad

Frank: *–Ya está oscuro.*



Dorothy se sienta en una silla frente a él, de espaldas a Jeffrey, y Frank ordena a Dorothy que abra las piernas.

Frank: *–Ábrete de piernas. Más. Ahora enséñame.*

Frank se bebe su bourbon en dos tragos y deja el vaso sobre una mesa. Como en trance ante la visión que Dorothy le ofrece, apunta hacia ella con un gesto de su mano imitando una pistola.



–¿Por qué coño me miras?



Incapaz de soportar la visión del sexo de Dorothy, saca un respirador a través del cual inhala algún producto contra la asfixia, como si le faltara el oxígeno.

Se trata de una escena en la que tanto Jeffrey como Frank, en posición masculina, miran o desean mientras Dorothy –a la que se le prohíbe mirar– es mirada.



Frank: *–Mami,*

Frank adopta la posición del nene y se arrodilla frente a ella.

Frank: *–Mami, mami, mami, mami.*

Dorothy: *–Mami te quiere, Frank.*

Frank: *–¡¡El nene quiere follar!!*

Frank cambia de tono dando paso a una gran excitación y vuelve a ser papi.

Frank: -¡¡¡Y voy a follar!!! Grandísima puta, puta.

Frank golpea a Dorothy en el rostro y ella se abandona dejando caer la cabeza con gesto de placer. La cámara la recoge desde atrás, adoptando el punto de vista de Jeffrey.

Frank: -¿Qué coño haces mirándome?



Frank vuelve a la mascarilla y a la posición del nene para pedir el terciopelo azul. Dorothy lo introduce en su boca con los dedos. Frank gime de placer como un niño ante el contacto del terciopelo, y abre la bata de Dorothy buscando su pecho.



Frank: -El nene quiere el terciopelo azul.
Frank: -Mami...

Su enorme excitación se traduce en un arrebato de furia; tomando a Dorothy de la bata, la tira al suelo violentamente, adoptado de nuevo la posición de papaíto.

A la orden de no mirar dirigida a Dorothy, sigue consistentemente, como contraplano, -tres veces en el mismo orden y una cuarta en el orden inverso- la imagen del interior del armario desde donde Jeffrey mira. Se trataría de expresar la dualidad de la posición de Jeffrey, que mira a Dorothy como Frank, pero también a Frank como Dorothy -el punto de vista de Jeffrey está en línea con el de Dorothy.



Frank: *–No me mires, ¿por qué coño me miras? No me mires.*

Frank, gimiendo, saca unas tijeras y las exhibe haciéndolas sonar en torno a Dorothy.

Frank: *–Así, viene papaíto.*



Dorothy gime, asustada. Frank introduce el cinturón de la bata de terciopelo en su boca.

Frank: *–¿Por qué coño me miras? Viene papaíto.*



Frank levanta la bata de terciopelo de Dorothy, tendida en el suelo con los brazos extendidos y los puños cerrados y la penetra violentamente con el puño, mientras se autoproclama papaíto.

Frank: *–Papaíto entra en casa, papaíto entra en casa, papaíto...*



Luego se coloca a horcajadas sobre ella y llega al clímax convulsivamente gritando “en casa”.

De su boca cuelga el terciopelo como una extraña lengua o trompa agitada, mientras sujeta con fuerza las muñecas de Dorothy.



Pero el acto no le calma. Se levanta confuso y mira su mano con extrañeza –la mano que penetró a Dorothy y con la que ahora la golpea.

Frank: *–No me mires, coño, te he dicho que no me mires.*



Por tres veces hace el gesto de sacudir de su mano alguna sustancia con la que se hubiera ensuciado.

Dorothy permanece en el suelo mientras Frank se pone en pie luchando todavía contra la inmundicia invisible de su mano. Apaga la vela y compone su ropa, repitiendo la frase que inicia y cierra el ritual.

Frank: *–Está oscuro.*

Luego se yergue a horcajadas sobre el cuerpo de Dorothy, que vuelve boca arriba para darle una última orden.

Frank: *–No te mueras, cariño, hazlo por van Gogh.*



Una orden perversa, porque el amor de Dorothy hacia Don será el vehículo por el cual Frank conseguirá que ella le desee.

Don actúa de tercero entre Dorothy y Frank –un nene sin cuya mediación se asfixia.

Frank sólo puede actuar como papáito frente a Dorothy ocupando su lugar –es la razón por la que le tiene secuestrado.

Jeffrey se incluye a su vez en la escena como tercero de forma perversa –alternativamente en el lugar de Dony, que también ha sido secuestrado, o en el de Frank.

Tanto Jeffrey como Frank desean participar en una escena de la que deberían estar excluidos. Así en la posición del hijo que mira o suplanta al padre que actúa, la ley es localizada y burlada.

Pero incluso burlada, esa ley es capaz de inaugurar un tercer punto de vista “externo” a la escena –representado por la presencia de Jeffrey mirando desde el interior del armario.

En la posición perversa se haría presente la ley que exigiría abandonar la escena, pero es desde ese lugar desde donde el sujeto espía.

Sea cual sea la posición adoptada en la estructura perversa –como víctima o como verdugo–, resultará muy difícil mantener entre ambas la distancia precisa para asegurar las tres posiciones que componen la estructura simbólica.

El deseo perverso conduce a transformar una estructura con profundidad –de tres dimensiones– en una figura plana y reversible –de dos.

Jeffrey experimenta esa dualidad respecto a Frank. Por un lado detesta su poder sobre Dorothy, pero al mismo tiempo le fascina.

De ahí la escasa estabilidad, pero también la atracción del riesgo que su posición comporta; en primer lugar, el de ser sorprendido.

En cualquier caso, la suplantación definitiva del tercero amenazaría de ruina todo el edificio, con el riesgo de una falla grave de estructura.

El deseo se desintegra entonces y la muerte se convierte en una auténtica amenaza.

Llegará un momento en la historia de *Blue Velvet* en el que Don desaparecerá definitivamente. Pero entonces el mismo Frank adoptará la identidad de tercero bajo el disfraz del "hombre elegante" interceptando o recibiendo la llamada de auxilio de Jeffrey dirigida al detective Williams.

La relación de Frank con Dorothy, con ser psicopática, no está exenta de angustia. Se trata de la imposibilidad para elaborar la pérdida de un objeto, como se deriva de la letra del tema musical, *Blue Velvet*, que Dorothy debe encarnar para él. Para que la relación con el objeto sea posible, además de requerir que Jeffrey ocupe la posición de hijo y de padre al mismo tiempo, necesita la mediación de un fetiche, el trozo de terciopelo, que pueda tapar lo que en Dorothy le espanta.

El terciopelo con el que Frank taponó la boca de Dorothy localiza el foco de la angustia y lo oculta a su vista al mismo tiempo.

El vacío representado por la boca y el sexo de Dorothy representa también su diferencia y un deseo que le asusta; Frank introduce también el terciopelo en su propia boca para restablecer la equivalencia entre los sexos.



Don, has vuelto

Apenas Frank ha atravesado la puerta, Jeffrey sale del armario.

Se arrodilla tras Dorothy, que ha quedado tendida boca abajo, rodeando su cuerpo con los brazos, y le

toca el pelo; ella, que ha olvidado su presencia, se sobresalta.

La televisión preside la escena, con su extraña antena de insecto, como aludiendo a la anterior posición de voyeur de Jeffrey, que al parecer no ha abandonado.

Jeffrey: *-¿Por qué no se acuesta? Vamos, yo la ayudaré.*

Jeffrey lleva a Dorothy hasta un sofá a la izquierda y la ayuda a tenderse, pero cuando va a taparla con un chal de seda verde, ella protesta.

Dorothy: *-No me gusta esto, ¿qué quiere?*
Jeffrey: *-Nada, ¿se encuentra bien?*
Dorothy (Llorando): *-Sí, estoy bien, estoy bien.*
Jeffrey: *-Entonces, me voy.*
Dorothy: *-Don, Don, Don, cógeme, estoy asustada, muy asustada.*
Jeffrey: *-No es nada, tranquila,*
Dorothy: *-Don, Don, has vuelto.*



Sin embargo cuando Jeffrey intenta despedirse, ella le pide que la coja, tomándolo por Don, su esposo.

Por su parte Jeffrey sigue sin poder responder a la pregunta de Dorothy sobre su deseo o, si es que existe, lo niega.

Por el contrario Dorothy confunde a Jeffrey con Don porque su deseo sería que lo fuera.

Dorothy confunde la realidad con su deseo pero su cruda exposición va orientando el de él y dirigiendo su acción.

Dorothy: *-¿Te gusto? ¿Te gusto?*
Jeffrey: *-Sí.*

Una vez que Jeffrey ha reconocido cierto deseo, Dorothy deja caer su cabeza y se abandona; ya no le mira.



La cámara recoge su imagen desde atrás, como en la escena de posesión de Frank. Su rostro refleja también un intenso placer. La escena con Jeffrey se convierte así en una prolongación de la anterior.

Dorothy: *-Me gusta cuando me tocas,*
...
Dorothy: *-¿Te gusta cuando me tocas?*
Jeffrey: *-Sí.*
Dorothy: *-Tócame.*



Dorothy: *-Pégame.*

Pero Jeffrey rehúsa seguir el deseo de Dorothy hasta el punto de hacer que, en el papel de Don, actúe como Frank.

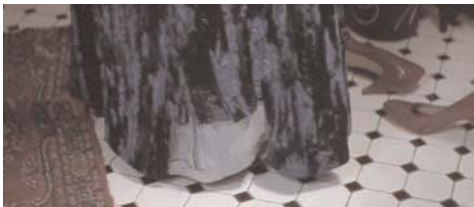
A su demanda contesta ahora que no. Ella no renuncia, sin embargo, y lo repite tres veces antes de levantarse de su lado.

Jeffrey: *-No, no, Dorothy, basta.*
Dorothy: *-¡¡¡Pégame, pégame, pégame!!!*

Ella se dirige al dormitorio y se detiene ante la puerta. Jeffrey se viste apresuradamente para salir. Dorothy está parada frente al espejo del baño cuando Jeffrey entra en cuadro con la cara marcada para anunciar su partida. Dorothy parece en shock, y se queja.

La cámara muestra la bata de terciopelo recortada, pero la frase conviene más a la imagen de ella que no vemos ya que proviene del espejo.

Dorothy: *-Se ha roto, se ha roto, ayúdame.*



En el plano siguiente, un ligero fallo de raccord hace arrancar a Jeffrey desde el pasillo para arrodillarse ante el sofá en el que Dorothy escondió la foto. Una fotografía de Don con su hijo en brazos, tocado con su gorrito, y tras el marco, el certificado de matri-

monio. Sin duda, es también la alianza matrimonial lo que para Dorothy se ha roto.



Dorothy: *-Ayúdame.*

En esta primera noche con Dorothy la acción ha transcurrido en tres actos.

En el primero, Jeffrey se ha encontrado con la mujer desnuda, pero ella le ha desarmado y herido. Jeffrey no ha encontrado respuesta a la pregunta de Dorothy por su deseo.

Durante el segundo acto, Jeffrey se reconoce en el deseo de Frank al espiar la escena entre Frank y Dorothy desde el armario.

En el tercer acto, Jeffrey ha vuelto a encontrarse a solas con Dorothy, que explicita su deseo –no en vano es cantante.

Dorothy ha interrogado de nuevo a Jeffrey por el suyo, pero él continúa sin respuesta.

Confundida y humillada por el goce obtenido en su entrega a la posesión violenta de Frank, Dorothy pide a Jeffrey que la castigue y al mismo tiempo que legitime su deseo actuando con ella del mismo modo que Frank como si fuera su esposo.

En la lógica perversa del relato, mediante el secuestro de Don, Frank ha conseguido la entrega incondicional de Dorothy, que no puede pedir ayuda a ningún tercero –el detective Williams–, y decide pagar a Frank el precio del rescate.

Pero en una lógica simbólica la entrega de Dorothy al raptor destruye a Don agraviándolo aún más. Porque la amenaza no consiste tanto en la muerte física como en la pérdida de la dignidad del otro, último límite contra el que se dirige el psicópata. Su deseo consiste, en último término, en destruir la legitimidad del padre.

Pero para Jeffrey la entrega de Dorothy podría obedecer únicamente al deseo de rescatar a Dony, su hijo secuestrado, lo que no explica sin embargo su forma de comportarse con él.

En todo caso, la visión de Frank y la de Jeffrey coincide en cuanto al resultado: la acción de Dorothy contribuye a destituir al padre en tanto acata la ley de su raptor.

La segunda lectura es de hecho la visión propia de un hijo que se enfrenta a la sexualidad de la madre negando su deseo y atribuyendo la violencia sexual implicada en la sexualidad a la brutalidad del padre, que la tomaría por la fuerza.

Sin embargo, en cualquiera de las dos versiones, el requisito esencial, que ella no le ame a él, es contestado por lo que Jeffrey ha visto y oído en el armario. Porque Dorothy disfruta con la violenta posesión de Frank, haciendo explícita la violencia de su propio deseo sexual.

La imagen completa, asexuada, carente de nada de la madre, queda definitivamente descompuesta. El deseo de Dorothy desvela su carencia.

La pregunta que Dorothy hace preceder a su pedido *—¿te gusta?—* subraya la *desilusión* de Jeffrey ante lo que su deseo pone al descubierto.

Invocación al amor

En la segunda noche de Jeffrey con Sandy ella detiene el coche junto a una iglesia con las vidrieras iluminadas. De su interior emana el ritmo, la solemnidad, el tono que marca la escena a través del sonido de un órgano. Sandy lleva un vestido escotado, sin hombros, y Jeffrey parece afectado tras su primera noche con Dorothy.



La ubicación de la escena en el entorno de la iglesia, iluminada por la luz de sus vidrieras y arropada por la música sacra del órgano, contrasta vivamente con la crudeza de la escena vivida en el interior del apartamento de Dorothy.

Le confiere dignidad y sentido sin que en ningún momento el punto de vista de la cámara se independice o se desplace del de los personajes estableciendo alguna distancia.

La secuencia sucede a una pesadilla que ha despertado a Jeffrey.

Sobre el fondo de esa angustia tiene lugar la invocación de la dimensión sagrada del amor, tercero necesario a la relación entre Jeffrey y Sandy, encarnación de la pareja cuya unión sería capaz de salvar el mundo.

Sandy: *-Bueno, ¿no vas a contarme cómo fue?*
Jeffrey: *-Claro; es un mundo extraño, Sandy.*

Jeffrey: *-Dorothy Vallens está casada con un hombre llamado Don. Tienen un hijo. Creo que el hijo y el marido han sido secuestrados por un hombre llamado Frank. Frank ha hecho eso para obligar a Dorothy a hacer ciertas cosas.*

Jeffrey: *-Creo que ella quiere morir.*

Sandy mira a Jeffrey cuando habla del deseo de Dorothy, pero él no la mira.

Jeffrey: *-Y creo que la oreja que encontré, Frank se la cortó a su marido como advertencia para que ella siga viva. Frank es... un hombre muy peligroso.*

Sandy: *-Dios mío... ¿se lo dirás a mi padre?*
Jeffrey: *-No, no puedo hacerlo. No puedo probar nada, he conseguido la información al margen de la ley, podrías meterte en un buen lío.*

La oreja cortada cobra ahora pleno sentido para Jeffrey. Supone cierto nuevo saber formulado en ese misterioso "deseo de morir" de Dorothy.

Si la ley vela la caída del objeto para el sujeto prohibiendo su visión, puede el oído, como a Orfeo, guiarlo en lo invisible.

Sandy querría que Jeffrey estuviera decididamente del lado de la ley. Pero la ley, como su figuración de lo femenino, que Sandy encarna, continúa siendo excesivamente imaginaria para él.

Sandy: *-¿Has visto todo eso en una noche?*



Jeffrey asiente sin mirarla, turbado.

Jeffrey: *-Es un mundo extraño.*

Jeffrey: *-¿Por qué hay gente como Frank?! ¿Por qué este mundo es tan problemático?*

Sandy: *-No lo sé... tuve un sueño,*

Sandy se acerca a Jeffrey y le mira a los ojos.

Sandy: *-A decir verdad, fue la noche que te volví a ver.*



Sandy narra su visión, dirigiendo la mirada hacia arriba, mientras Jeffrey la mira.

El relato del sueño de Sandy ocupa el centro exacto de la película, en el minuto 56.

Podría decirse que lo que esta escena guarda en su interior es el núcleo de sentido; un sentido oculto e inconsciente.

Sandy: *-En el sueño aparecía nuestro mundo, y el mundo estaba oscuro porque no había jilgueros.*



(En el original, petirrojos)

Sandy: *-y los jilgueros representaban el amor, y esa oscuridad permaneció durante... mucho rato, y de repente, miles de jilgueros quedaron libres, vinieron volando y trajeron la resplandeciente luz del amor... al parecer creo que ese amor era lo único que podía solucionar algo, y lo hizo...*

Jeffrey la mira asombrado. Como si el sueño de Sandy constituyera la respuesta a su pregunta angustiada por el mundo. Ella entonces se vuelve para mirarle.

Sandy: *-...por lo tanto creo que habrá problemas hasta que lleguen los jilgueros.*



Como respuesta a la angustia de Jeffrey ante su iniciación en el lado oscuro, Sandy le ofrece la respuesta de su propio sueño de angustia: una fe en el amor que atenta también contra su lógica. Sandy señala el camino; el amor como la dimensión sagrada capaz de producir sentido ante la pregunta por el mundo.

El sueño de Sandy es eficaz porque introduce un tercer elemento, una fuerza luminosa relacionada con las aves, la música, el canto o la palabra inspirada.

Y en su dimensión profana, con el amor que está surgiendo entre Jeffrey y Sandy; una pareja de opuestos cuya unión podría obrar el prodigio.

Canciones

***Blue Velvet* (1963)**

Bobby Vinton

*She wore blue velvet
Bluer than velvet was the night
Softer than satin was the light
From the stars*

*She wore blue velvet
Bluer than velvet were her eyes
Warmer than May her tender sighs
Love was ours*

*Ours, the love I held tightly
Feeling the rapture grow
Like a flame burning brightly
But when she left
Gone was the glow of blue velvet*

*But in my heart there'll always be
Precious and warm the memory
Through the years
And I still can see blue velvet
Through my tears*

She wore blue velvet

Terciopelo Azul

*Ella llevaba terciopelo azul
Más azul que el terciopelo era la noche
Más suave que la seda era la luz
De las estrellas*

*Ella llevaba terciopelo azul
Más azul que el terciopelo eran sus ojos
Más cálida que mayo su mirada gentil
Nuestro era el amor*

*Nuestro amor, que mantuve guardado
Sintiendo crecer el rapto
Como una rutilante llama ardiendo
Mas cuando ella se fue
El brillo del terciopelo azul pasó*

*Pero en mi corazón será siempre
Cálida y preciosa su memoria
A través de los años
Y puedo ver aún el terciopelo azul
A través de mis lágrimas*

Ella llevaba terciopelo azul

In Dreams

Roy Orbison

*A candy-coloured clown they call the sandman
Triptoos to my room every night
Just to sprinkle stardust and to whisper
"Go to sleep, everything is alright"*

*I close my eyes
Then I drift away
Into the magic night
I softly seay
Oh smile and pray
Like dreamers do
Then I fall asleep
To dream my dreams of you*

*In dreams... I walk with you
In dreams... I talk to you
In dreams... Your mine*

*All of the time
We're together
In dreams... In dreams*

*But just before the dawn
I awake and find you gone
I can't help it... I can't help it
If I cry
I remember
That you said goodbye
To end all these things
And I'll be happy in my dreams
Only in dreams
In beautiful dreams
Love
Letters*

Ketty Lester

Written by Victor Young and Edward Heyman

*Love letters straight from your heart
Keep us so near while apart
I'm not alone in the night
When I can have all the love you write
I memorize every line
And I kiss the name that you sign
And, darling, then I read again right from the start
Love letters straight from your heart
I memorize every line
And I kiss the name that you sign
And, darling, then I read again right from the start
Love letters straight from your heart*

Mysteries of Love

Written by: David Lynch (lyrics),
Angelo Badalamenti (music)
Vocals: Julee Cruise

*Sometimes a wind blows
and you and I
float
in love
and kiss
forever
in a darkness
and the mysteries
of love
come clear
and dance
in light
in you
in me
and show
that we
are Love
Sometimes a wind blows
and the mysteries of Love
come clear.*