

# Blue Velvet, o del ansia como eje de un título

BRUNO Z. MOYA

## Dos palabras

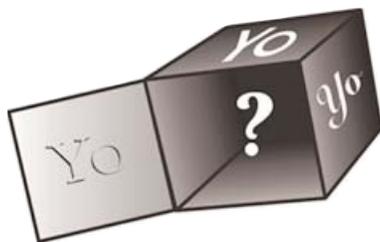
–¿De donde sacó el título de Mulholland Drive?

–Fue lo primero que *se me ocurrió*. La idea se generó a partir de esas dos palabras y de lo que, una vez juntas, *me traen a la memoria*. Para mí esas palabras equivalen a misterio.

<sup>1</sup> Revista "DIRIGIDO" Enero 2002. El sombreado es nuestro.

Pues bien, aquel "se me ocurrió" (a mí); "me traen" (a mí); "para mí esas palabras equivalen a misterio"; y todavía más allá "la idea se generó" (a pesar de mí) suponen un uso insistente del reflexivo del lenguaje que parece orquestar el proceso creativo en dos pasos casi simultáneos: primero, algo sucede; segundo, eso que ha sucedido se pone en contacto –llegando incluso a enfrentarse– conmigo.

Colocan al Yo del creador en una zona epidérmica, si bien permeable, a donde las ideas se generan.



Ese Yo parece ocupar una plaza pasiva en un primer momento.

Posteriormente, casi al instante, trabajará con ese material generado, atribuyéndole significados y relacionándolo con lo que quiere expresar en su discurso.

Pero, ¿cómo llamar a ese lugar?

Sin duda, lugar del INCONSCIENTE.

Espacio que Lynch tiene asumido como el motor de su proceso creativo.

—¿Cómo desarrolla habitualmente sus argumentos?

—No sé muy bien cómo se generan. Se van dando a partir de ideas. Para mí, las ideas lo son todo. Lo difícil es atraparlas, porque pueden aparecer mientras estás sentado o caminando, y te llegan desde algún lugar *que aún* no he podido descubrir. Cada idea abre puertas a millones de posibilidades, hasta que te enamoras perdidamente de una de ellas...”

Lugar que sitúa al cineasta en la misma condición que el espectador de un film. Ambos trabajan con materiales que supuran desde el inconsciente.

Pero atendamos una vez más a las declaraciones sobre el título de *Mulholland Drive*. Ya que pueden ser consideradas igualmente efectivas para esta última película que para el conjunto de su filmografía. Pues si bien es cierto que el título *Dune* no cumple con ese juego significativo que suscita la cohesión de esas dos palabras, sí lo hacen, por el contrario, el resto de títulos de sus películas. A saber: *Eraser Head* (*Cabeza borradora*), *The Elephant Man*, *Blue Velvet*, *Twin Peaks*, *Wild at Heart* (*Corazón salvaje*), *Lost Highway* (*Carretera perdida*), *The Straight Story* (*Una historia verdadera*) no dejan de ser otras “... dos palabras [...] que, una vez juntas, me traen a la memoria...”

Pero, ¿qué es lo que se moviliza a partir de esa unión? Y más concretamente, ¿qué es lo que se genera y le trae a la memoria (a su Yo, consciente) *Mulholland Drive*?

Por un lado es sabido que “drive” también significa “impulso, pulsión”; y por otro “Mulholland”, apellido de un antiguo director del Departamento de Agua y Energía que se hizo célebre —de ahí la calle a su nombre— por salvar a Los Angeles de ser asolada por la sequía, pero a la par que escondía un escándalo de corrupción de intereses egoístas que mancillaban todo ese buen apellido de hombre entregado a su comunidad<sup>3</sup>. De esto podríamos sacar en claro que el título concierne a la película en cuanto que se da una pulsión blanqueada, un desafuero de los límites del deseo pero soterrados bajo una límpida apariencia que parece no querer saber nada de eso que tan pudorosamente esconde.

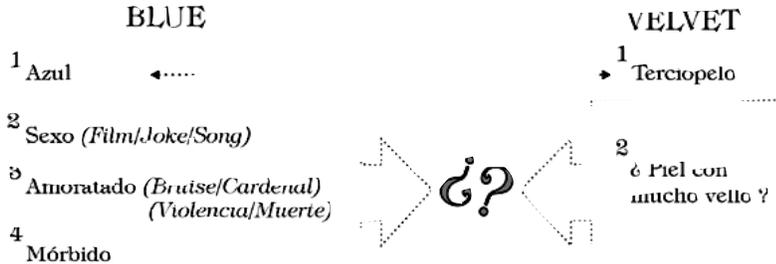
<sup>2</sup> Revista “DIRIGIDO” Enero 2002. El sombreado es nuestro.

<sup>3</sup> A este respecto ver la introducción del suceso en la trama de *Chinatown* de Roman Polanski, 1974. En esta el Sr. “Mulwray” llegó a tirar miles de litros al mar para provocar la aceptación del proyecto de un acueducto que le reportaría pingües beneficios.

¿Y con *Blue Velvet*? ¿qué se juega en este título?

Para saberlo es necesario proceder a desgajar la cascada de significados<sup>4</sup> que se deriva de cada una de las palabras. Hablamos de aquellas infinitas posibilidades a las que aludía Lynch.

<sup>4</sup> Extraídos del *Diccionario Collins*. Ed. Collins, London & Glasgow. 1971, pp. 48-47 y 573.



Significados estos que parecen discurrir por dos vertientes tras la contemplación de “la escena” de la película. Una de las grandes escenas que integran el film y que se ha ganado el derecho a permanecer en los anales de la historia del cine. En ella Jeffrey, con ojos de deseo (F1), observa parapetado tras la puerta del armario cómo la cantante Dorothy Vallens se desnuda (F2) hasta que llega Frank Booth. Entonces participa con mirada atrapada y cómplice en la brutal violación de ésta por el maníaco (F3). Una violación determinada por dos factores: uno, su incapacidad de acometer el acto sexual; y dos, lo que cabría calificar como el vórtice del horror que engulle a la secuencia entera, la manera en que Frank Booth contempla los genitales de ella (F4). Equipado con una mascarilla de oxígeno y abismado en la contemplación de su propio espanto mientras no deja de llamar a su “mami”, su Yo hace quiebra.

De mirada seducida (F1) a mirada angustiada (F3, F4). Una permutación de la mirada cuyo motor no es otro que el ansia.

Recordemos: “ansia” es un sustantivo que divide su significado en dos tendencias opuestas. Cuando se refiere a algo apetecible, equivale a anhelo, aspiración y deseo. Pero cuando el ansia, reducida a la impotencia y a la frustración, pasa a ser congoja o agitación violenta, entonces se convierte en angustia.

Y es sólo después de la visión de la escena cuando nos atrevemos a sugerir la siguiente hipótesis de trabajo para el texto del título. Si bien sabemos del afecto de cierto deseo en el título en tanto que se refiere a la



F1



F2

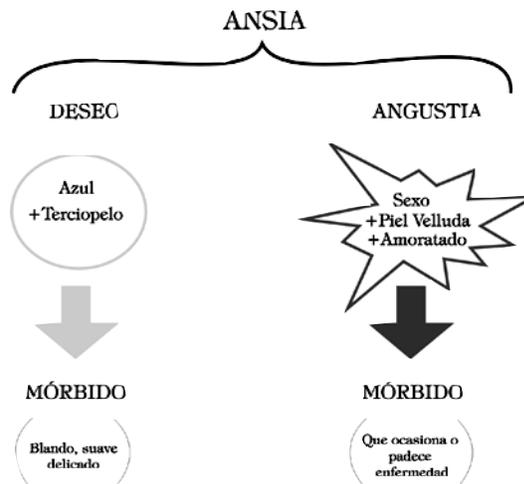


F3



F4

textura de lo “blando”, “suave” y “delicado” (significados atribuidos a “mórbido”, otra palabra que, como “ansia”, también cuenta con una bifurcación semántica), no debemos pasar por alto el resto de acepciones de las dos palabras. De esta manera, “sexo”, “piel velluda”(¿?) y “amorado” (palabras, así mismo, que revelan la otra cara de “mórbido”: “aquello que ocasiona o padece enfermedad”) sólo pueden englobarse tras la angustia padecida desde la frustración por la impotencia de acometer el acto sexual y, en su lugar, la práctica de una sádica violación.



### Piel con mucho vello

Con todo lo dicho hasta ahora, parece oportuno rescatar la incógnita en torno a la acepción “piel velluda”.

Recapitulemos:

1º Por un lado tenemos la bata de terciopelo que cubre el cuerpo desnudo de la mujer.

2º Por otro lado tenemos los pedazos de terciopelo que se introducen y tapan las cavidades bucales (F5, F6 y F7).

En un paso más allá, y ya sin refinamiento metafórico alguno, el terciopelo que el maníaco introduce en la vagina de ella.

3º Entonces, ¿qué otra cosa, además de la bata y los trozos de terciopelo puede tapar el cuerpo/sexo femenino, que no sea el mismo vello púbico?

La bata, los pedazos de terciopelo, el vello púbico constituyen una cadena de elementos que tapan aquello de lo Real que es contemplado por Frank con angustia, como algo insoportable.

No obstante esos elementos no son otra cosa que artilugios semióticos creados al margen de toda mediación simbólica y que, por ello mismo, intentan soslayar el horror que esa ausencia simbólica genera.

Curiosamente, este mecanismo no se encuentra únicamente circunscrito a la escena mencionada. A poco que se observe, se podrá comprobar cómo el texto fílmico entero se halla sembrado de imágenes que, concatenadas unas con otras, se arman en perfectos dispositivos de recusación.

A tal ejemplo ya desde el comienzo, en los títulos de crédito, un fondo ondulante de textura desconocida y color azul morado, que luego supondremos terciopelo, se muestra como una especie de telón (F8) –uno, por cierto, que oculta una escena siniestra: el infarto del padre del protagonista que es visto como el cuestionamiento de su eficacia fálica. Relieves inciertos, claroscuros transitorios contribuyen a crear una sensación desasosegante. La fuerza o fuerzas que animan ese extraño movimiento no tienen determinada su posición ni dirección.

Textura y ondulaciones se unen para conferir al fondo una naturaleza inquietantemente proteica.

Casi inmediatamente se empiezan a superponer los títulos de crédito (F9). Confeccionados con una tipografía sinuosa, grácil y ligera, femenina diríamos, que remite a la utilizada por la publicidad cuando quiere conferir a su producto atributos de excelencia o exquisitez.

Son dos cosas las que se resaltan de la pugna entre las letras y el fondo: la cadencia intermitente, pero constante y uniforme, de la aparición de estas sobre el movimiento desigual del fondo; y la perfecta nitidez y legibilidad de unas letras de trazo seguro bien centradas frente a la ausencia total de forma del telón de fondo.

Otro acusado contraste de imágenes se nos da cuando, tras el mencionado infarto del padre del protagonista, la cámara hace un movimiento



F5



F6



F7



F8



F9



F10

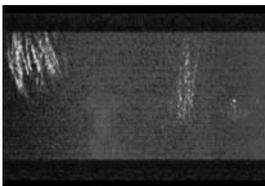


F11

de penetración hacia las profundidades del jardín que momentos antes el hombre estaba regando. Un espacio interior oscuro y una masa viva de escarabajos igual de oscura, violenta y encarnizada nos muestra lo que habita el interior de ese jardín: el núcleo de horror que allí late (F10). De repente, cuando parecía llegar el clímax de la febril actividad depredadora, accede de golpe una luminosa imagen de una valla anunciando al viajero la llegada al pueblo de Lumberton (F11). Se da, de nuevo, un juego de contrarios que ponen de relieve la magnitud del choque entre ambos planos: agitación y oscuridad frente a estatismo y luminosidad; el sonido de los escarabajos, uno de los de mayor rugosidad (desconocida textura sonora a base de cisternas vaciándose, rugido de leones, chasquidos y crujidos...) de toda la película frente al sonido limpio del coro de unas voces femeninas del jingle de un programa de radio que acompaña en off a la valla; y un último elemento conflictivo, (el) de la ausencia total de figura reconocible a la imagen de una cara femenina, más con la inexpresividad de una máscara, y unas letras de bienvenida que bien parecen hermanas, en cuanto a que son de la misma familia tipográfica, de las empleadas en los créditos. En suma, se pasa sin otra solución de continuidad, sin otra articulación discursiva que la mera yuxtaposición, de una imagen terriblemente amenazadora a otra que saluda amablemente.



F12



F13



F14

Añadamos un tercer hecho más para el conflicto visual. Sucede éste cuando Jeffrey Beaumont sale de casa del padre de Sandy y ésta le llama la atención desde las afueras del jardín. El espacio Off donde se encuentra ella queda intensamente convocado debido a la demora de la cámara en mostrar la procedencia de la voz que ha llamado a Jeffrey. Demora doblemente acusada. Por un lado está la persistencia en el plano de Jeffrey mirando sin reconocer a nada o a nadie (F12). Por el otro, la excesiva dilación del plano del "objeto" de su mirada en el que no se ve nada o, si acaso, tan sólo algunas ramas que en su agitación logran atisbarse (F13). La mirada escrutadora de él más la rezagada aparición fantasmagórica de ella en el siguiente contraplano (F14) dejan patente el esfuerzo por hacer figura frente a un fondo irreconocible. Mientras tanto, en el apartado sonoro sucede algo análogo al caso anterior. Ese fondo oscuro viene acompañado de una recreación atmosférica agitada, "viva". En cuanto empieza a emerger la figura de la chica esa atmósfera desazonadora cede paso a una creación orquestal a base de cuerdas que refuerza su aparición como visión fantasmática.

Es en esta última combinación de imágenes donde se delata el carácter propiamente antropomórfico que sólo antes podría haberse intuido. Decimos, desde aquellas letras femeninas de los créditos (detalle F9) y su continuidad en las letras de la valla por un lado (detalle F11/a) y de la

máscara femenina de la valla (detalle F11/b) y el rostro de Sandy por el otro (detalle F14), constituyen en su conjunto una suerte de progresiva antropomorfización del deseo hacia uno de los bloques en conflicto. Mientras que el otro elemento, el de la ausencia de figura, siempre se ha mantenido como un fondo aciago desprovisto de todo asidero formal al que nuestra mirada, y nuestro deseo, pueda fijarse. Recordemos: el telón de terciopelo, la oscura vorágine de bichos y la noche agitada en la que lo más importante es la fuerte presencia del sonido atmosférico “vivo” están hechos todos con la materia hostil de lo Real.

### Fetichismo

Si bien hemos visto cómo las imágenes se colocan unas al lado de otras, nosotros creemos que de lo que aquí se trata va más allá de la mera yuxtaposición por efecto de montaje.

Hablamos de un choque radical entre categorías de imágenes. Entre las imágenes primeras de lo Real frente a las imágenes engalanadas para el deseo de lo imaginario.

Parece así que la segunda de cada par de imágenes no hace otra cosa que taponar el afecto desazonante ocasionado por la primera. Y si de taponar se trata, hay algo en ese proceso que lo hace participar de la misma lógica del fetichismo.

Un objeto para mi deseo es destinado a superponerse y a tapar aquello que causa mi desasosiego, mi angustia.

Acudiendo a la orientación que da Jesús González Requena del término<sup>5</sup>, Fetichismo es una herramienta semiótica que pretende restaurar a través de una operación metonímica la imago primordial que ha sido rota.

Y aclaramos que la imago primordial es la imagen deseable que el bebé tiene de la madre; por ser ésta contemplada como un todo absoluto generador de calor, alimento, cariño, cuidados, confort...

Ella es la máxima definición de placer para el bebé. Ella lo es todo para él.

En un momento en que el bebé no sabe de sus propios límites, parece que la madre se ofrece para cumplir el delirio de su fusión narcisista: “si ella lo es todo para mí, los dos somos uno”.



Detalle F9



Detalle F11a



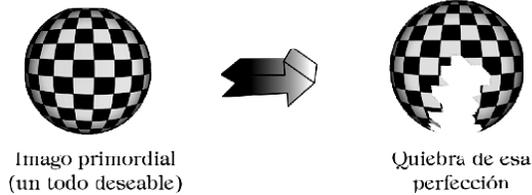
Detalle F11b



Detalle F14

<sup>5</sup> GONZÁLEZ REQUENA, J. y ORTIZ DE ZÁRATE, A: *El spot publicitario. Las metamorfosis del deseo*. Cátedra. Madrid, 1995, pp. 41, 42.

Pero ocurre que esa imago se rompe en el momento que irrumpe la diferenciación sexual. Algo que quiebra la identificación fusional que tiene el bebé con su madre.



¿Cómo pretende el fetiche restaurar esa imago rota?

A través del único procedimiento de taponar esa hendidura que amenaza con la castración. Pero un acto imaginario de tupir “...que no debe ser entendido en términos de sutura, sino, propiamente, como una eliminación de toda hendidura, como un retorno a un estado absoluto que excluye toda huella de la carencia...”<sup>6</sup>

<sup>6</sup> REQUENA y DE ZÁRATE: *op. cit.*, p. 43.

<sup>7</sup> Advertimos que cualquier construcción conceptual que piense el Yo y el Otro como términos aislados cabría ser considerada de arriesgada por la dificultad de definir unos términos que, en esa fase inicial del niño con su madre, se encuentran ontológicamente unidos.

Pues, después de todo si ella es igual a yo<sup>7</sup>, y ella no tiene, yo tampoco tendré.

Taponar como taponar, en la película, el fragmento de terciopelo la boca, o en su manifestación más radicalmente desesperada y funesta: lo que penetre y obture los genitales femeninos.



Pero, como hemos visto, la artificiosidad del fetiche no soluciona nada.

A la sazón, no hay una sutura simbólica de la diferencia sexual; no se hace cargo del problema, tan sólo lo tapa.

Y así es fácil que, tarde o temprano, aquello Real de lo que nada se quería saber, acabe por emerger.

Y que esa emergencia de lo Real sea vivida con angustia, como siniestro.

### Apostilla visual

Por último rescataremos una imagen con la que cerrar nuestro trabajo sobre *Blue Velvet*. Lo que vamos a ver ahora es la imagen de un padre. Esta es su única aparición en toda la película, justo casi al final. No obstante el fantasma de su cuerpo real planea por todo el film desde que Jeffrey, conmocionado, encontró el muñón de su oreja al principio del film.

Una imagen que, mediante un travelling que relaciona todos los elementos, tiene la capacidad de sintetizar lo hasta ahora expuesto:

El cuerpo de un padre que no puede dar una palabra (F15). Y con este ya es el segundo padre que no puede hacerlo. El primero fue el mismo padre de Jeffrey al comienzo del film (F16). Parece la confirmación de cómo cierta ausencia simbólica flanquea la película.

Un fetiche, un trozo de terciopelo (F17).

La emergencia de lo Real que ese fetiche no consigue suturar (F18).

### Cuestión de nombre

Dada la posición privilegiada que nos brinda este Congreso<sup>8</sup> nos gustaría hacer un llamamiento para que se tomen radicalmente en serio los títulos de aquellas películas que nos han marcado, aquellas que se quieren obras de arte.

Los títulos de esas películas no son meras etiquetas, son algo más. Son el nombre de esas películas. Nombres que nos hablan de experiencias –fílmicas– vividas. Nombres como aquellos otros de personas que, de una forma u otra, han dejado su huella indeleble en nosotros.



F15



F16



F17



F18

<sup>8</sup> I Congreso de Análisis Textual, *El horror y la psicosis en los textos de la contemporaneidad*, 30, 31 y 1 de junio 2002. UCM. Madrid