

NICHOLAS ROMBES

EL PROYECTO TERCIOPELO AZUL

TRADUCCION DE **NICOLÁS BRITOS**



27 FESTIVAL
INTERNACIONAL DE CINE DE
MAR DEL PLATA

fan

El Proyecto Terciopelo Azul

El Proyecto Terciopelo Azul
de **Nicholas Rombes**

© 2012 - Sergio E. Salgueiro,
para **Fan Ediciones** [www.fanediciones.com.ar - info@fanediciones.com.ar]
y **27º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata**
[www.mardelplatafilmfest.com]

Traducción de **Nicolás Britos** [nicolasbritos.blogspot.com.ar]

1ª edición: noviembre 2012 - ISBN 978-987-27506-9-5

Impreso en el mes de noviembre de 2012
en los talleres gráficos de *Laiglón*,
Paso 769 - C.A.B.A. [4961-2223 / grafica.ariel@gmail.com]

Queda hecho el depósito que establece la ley 11.723. Libro de edición argentina. No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

Nicholas Rombes

El Proyecto Terciopelo Azul

1ª ed. - Buenos Aires: Fan Ediciones, 2012.

268 ps. - 13 x 20,5 cm.

Traducido por: Nicolás Britos - ISBN 978-987-27506-9-5

1. Crítica Cinematográfica. I. Britos, Nicolás, trad. II. Título

CDD 791.430 9

Fecha de catalogación: 07/11/2012

Nicholas Rombes

El Proyecto Terciopelo Azu

Traducción de
Nicolás Britos



27 FESTIVAL
INTERNACIONAL DE CINE DE
MAR DEL PLATA



AUTORIDADES NACIONALES

Presidenta

Dra. Cristina Fernández

Vicepresidente

Lic. Amado Boudou

Secretaría General

Dr. Oscar Parrilli

Secretario de Cultura

Sr. Jorge Coscia

Jefe de Gabinete de Ministros

Dr. Juan Manuel Abal Medina

INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

Presidenta

Sra. Liliana Mazure

Vicepresidenta

Sra. Lucrecia Cardoso

Gerencia General

Sr. Rómulo Pullol

Gerencia de Fiscalización

Prof. Verónica Sanchez Gelos

Gerencia de Administración

Dr. Raúl A. Seguí

Gerencia de Asuntos Internacionales

Sr. Bernardo Bergeret

Gerencia de Asuntos Jurídicos

Dr. Orlando Pulvirenti

Gerencia de Fomento

Lic. Alberto Urthiague

Gerencia de Acción Federal

Sra. Lucrecia Cardoso (a cargo)

Gerencia de Fomento a la Producción de Contenidos para Televisión, Internet y Videojuegos

Ing. Germán Calvi

Auditor Interno

Dr. Rolando Oreiro

STAFF 27º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA

Presidente

José Martínez Suárez

Coordinador de Artística y Programación

Fernando Arca

Programadores

Marcelo Alderete

Cecilia Barrionuevo

Pastora Campos

Pablo Conde

Ernesto Flomembaum

Francisco Pérez Laguna

Secretaría

Selva Ferrari

Coordinadores de Producción

Carla Calafiore

Lucio Checcacci

Página web

Agustina Salvador

Invitados especiales

María Rivera

Administración

Sandra Menichelli

Manuel Gualtieri

María de la Paz Gestoso

Agostina Gorrini

Lautaro Gualtieri

Videoteca

Martín Solé

ÉL PUSO SU ENFERMEDAD EN MÍ:
APUNTES SOBRE UNA PASIÓN

por Pablo Conde

El amor era nuestro. Un amor que abracé fuertemente, sintiendo el éxtasis crecer, como una llama ardiendo brillantemente. Pero cuando ella se fue desapareció el brillo del terciopelo azul. Sin embargo, en mi corazón siempre habrá un recuerdo, cálido y precioso, a través de los años. Y yo, aún puedo ver el terciopelo azul, a través de mis lágrimas...

"Blue Velvet" interpretada —siempre y sólo por— Bobby Vinton

Los cortinados de terciopelo de los títulos funden a un cielo limpio, azul profundo. La cámara panea hacia abajo y vemos rosas rojas delante de una verja de madera blanca. En los suburbios, un camión de bomberos pasa con un hombre saludando de pie, junto a un inmóvil dálmata. Más flores delante de una verja y un grupo de niños que cruza la calle, llegando a la escuela, mientras una mujer eleva un cartel de "Alto" y les habilita el paso. Una casa y el fin de los fundidos encadenados que unieron a todos los planos anteriores. Un hombre riega el césped, una mujer mira un policial en la televisión, mientras toma un té. Al hombre se le traba la manguera y tironea de ella, hasta que algo parece haberle pasado en la nuca: se la agarra y cae, respirando estentóreamente. La manguera sigue disparando agua, un perro juguetea con el chorro, mientras un niño se pasea por la casa vecina. La cámara deja de documentar para cobrar vida propia: se vuelve forzosamente subjetiva, adentrándose entre los prolijos pastizales, para descubrir un sinfín de insectos en frenética danza, peleando, devorándose.

Sólo con los primeros veinticinco planos de la película, David Lynch la resume y la define, preparándonos a los espectadores para un verdadero paseo —un *joyride*, diría Frank Booth— con él mismo al volante. Estamos ante un descenso hacia lo oscuro, lo que repta debajo de la "vida normal". Un *tour*

de force al otro lado, donde lo marginal se transforma en regla, *status quo*. Un derrotero hacia un mundo extraño. O cómo ir, para ponerlo en coordenadas pictóricas, de Norman Rockwell a Francis Bacon, sin paradas. Del *american way of life* más iconográfico y estilizado, al *underground* más literal. Y al más metafórico también, por supuesto.

En *Terciopelo azul*, David Lynch es más David Lynch que en el resto de su obra, quizás por exorcizar los fantasmas de una infancia y una adolescencia tan anodinas en la superficie como burbujeantes por debajo. Quizás por permitir que Bacon y sus intrincadas fisionomías arrasen visceralmente con ese cincuentero Rockwell, que no deja de defenderse con su fuerte raigambre ideológica, estilística, pop, antes —inclusive— de que exista el término.

En esta fábula para nada moderna, combinación exacta de film de autor y película *mainstream*, la iniciación que vive su protagonista es total, arrasándonos con él cual voyeurs obligados, omniscientes, cómplices. Su inocente, rosado amorío con la bella y prístina Sandy, su hormonal atracción por una Dorothy lejos de Oz y su enfrentamiento con Frank Booth, el villano cinematográfico absoluto, ese que funciona a través de la perversión de los sentidos (cercenando orejas, elevándose con el olfato, acariciando un trozo de terciopelo azul enfermizamente pedagógico): todos, personajes y elementos indisolubles de un largometraje que funciona como prueba de irreverente talento y genialidad.

Es imposible evitar hacer miles de análisis de *Terciopelo azul*. Una poderosa y contundente prueba de ello es esta obra, enfebrecida crónica de una pasión. Posteo a posteo, quienes seguían las cavilaciones de Nicholas Rombes desde la página web de *Filmmaker* —el punto de partida original de este libro, que necesitaba serlo— sabían que todo vale. Lo que comienza tímidamente como una colección de anotaciones al margen, se transforma en un entusiasta análisis plagado de referentes y referencias, uniendo extremos tan dispares como válidos. Así se suceden las citas a filósofos, *cahieristas* y escritores (Deleuze, Žižek, Bazin, Comolli & Narboni, Cortázar, Borges, DeLillo, Murakami y Bolaño) y a personas y personajes del universo pop (Andy Hardy, Mezzo y Pirus, Cobain, The Buggles, Seth Brundle, etcétera). Y finalmente, para ubicar de manera inequívoca el punto de vista de Rombes, las infaltables referencias al VHS, ese formato que no sólo democratizó a *Terciopelo azul*, sino a todo el Cine.

Esta es la primera versión impresa de *El Proyecto Terciopelo Azul*. Seguramente el inicio de un interesante recorrido, algo que se intuye con el contenido de las páginas que preceden. Es un lujo para esta 27ª edición del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, poder contar con el encomiable trabajo de Nicholas Rombes, traducido —minuciosamente— por Nicolás Britos y publicado por Fan Ediciones. Vayan desde aquí los debidos agradecimientos.

Pero basta de palabras. Es hora de que Nick, David, Jeffrey y Frank nos lleven a dar un paseo. O *joyride*, por supuesto...

UN VIAJE SEMEJANTE

por Scott Macaulay*

Vi por primera vez *Cabeza borradora* en mi primer año de la Universidad. Era 1980, mi primer fin de semana en la Universidad de Columbia en Nueva York, y un amigo y yo caminamos veinte cuerdas hasta un centro cultural —ahora cerrado— para ver una proyección de medianoche. La película había estado en cartel durante meses, y por culpa de —o a pesar de— su reputación de *rarity*, el público estaba predispuesto a la risa. Pero la risa —y el público— poco a poco fue desapareciendo del cine al avanzar la proyección. Hacia el final, mi amigo y yo éramos de los pocos que quedaban, conmovidos y transformados por la inquietante fantasía industrial de Lynch.

Aunque resulte gracioso, lo que más recuerdo del film después de ese primer visionado no es una imagen o escena específica, sino la experiencia de sentarme más tarde sólo en mi desordenada habitación de estudiante. La pintura de esa habitación se descascaraba y el radiador era a vapor, muy parecido al de la película. Me recuerdo hurgando en la oscuridad entre sus barras, las notas de "En sueños" sonando en mi cabeza, preguntándome qué misterios yacían en su interior, o tal vez en mi futuro.

Me volví un admirador devoto del trabajo de Lynch, pero sus siguientes dos películas —*El hombre elefante* y *Duna*— no me gustaron tanto. Y entonces empezó a correrse la voz acerca de *Terciopelo azul*. Financiada por el productor italiano de la vieja escuela Dino De Laurentiis, quien se había unido a Lynch anteriormente en esa desastrosa adaptación de Frank Herbert, la película había conmovido y transformado a algunos de sus primeros espectadores. "No puedo creer que le dieron una calificación R" me dijo una crítica

* Scott Macaulay es Editor Jefe del *Filmmaker Magazine*.

amiga después de haberla visto en una proyección para la prensa. “¿Qué deberían haberle dado?”, pregunté. “¡Triple X!”, exclamó con una sonrisa de locura que, por sí sola, me dijo algo sobre ella que yo desconocía*.

Vi *Terciopelo azul* con mi novia, al poco tiempo de ser estrenada, en una función en el Lado Este de Manhattan. Y sí, esta vez, de nuevo en una película de Lynch “de verdad”, fui otra vez conmovido y transformado. Pero había algo más. Me recuerdo ligeramente incómodo, sentado junto a mi novia, preguntándome qué efecto le estaría produciendo la película y qué pensaría si supiera lo que me estaba haciendo a mí. En un momento dejé de mirarla a ella y me sentí absorbido dentro de la pantalla. Era como si yo fuera Jeffrey, hurgando a través de la puerta entreabierta del armario en la habitación oscura de paredes rojas, mientras Frank Booth y Dorothy hacían lo suyo.

La sensación —no de ver una película, sino de estar en su interior— la había experimentado una sola vez. Fue durante *Vertigo*, de Alfred Hitchcock.

Tal vez fuera por mi propia reacción a *Terciopelo azul* —y la memoria de esa reacción que aún perdura— que me entusiasmó aceptar la oferta de Nicholas Rombes para comenzar su Proyecto Terciopelo Azul en el *Filmmaker Magazine*. Y ahora que la serie ha concluido —152 entradas, tres veces por semana en nuestra página web por el período de nueve meses— y ha recibido elogios de todas partes, puedo confesar los temores que sentí al recibir su primer correo electrónico proponiendo el proyecto. Nick es brillante, ese no era un problema. Ya había escrito una maravillosa columna para nosotros, *Into the Splice*, en la que realizaba la crítica de una película basada en su propia experiencia al verla. Pero... ¿escribir un ensayo sobre una película fotograma a fotograma, avanzando 47 segundos tres veces por semana durante casi un año? ¿Encontraría Rombes tanto para decir acerca de la película de Lynch? ¿Le daría tanta inspiración cada fotograma? ¿Podría mantener semejante ritmo y llevar el proyecto hasta el final?

En poco tiempo, mis preocupaciones desaparecieron. Tal como descubrí en la entrada #151, al mismo tiempo que *Cabeza borradora* se introducía en la conciencia de mi joven cerebro en ese primer fin de semana en Nueva York, *Terciopelo azul* —vista nada menos que en VHS— se convertía en un importante evento en la vida del joven Rombes. El escalofrío de ese encuentro percutió en él durante años y puede encontrarse acechando en la poesía académica, erudita y pura de estos ensayos maravillosamente escritos y salvajemente alusivos.

Tomando prestado no sólo del cine sino también de las artes plásticas, la literatura, la fotografía, la política y la teoría, Rombes se entrega aquí no so-

* La calificación R recomienda ingresar al cine a menores de 17 años acompañados de un adulto. Triple X, en cambio, es una calificación que suele asociarse con las películas pornográficas.

lamente a los significados de *Terciopelo azul*, sino a su legado. El mayor cumplido que puedo hacerle a estos escritos reflexionados de forma sublime y tan placenteros, es que finalmente, al encontrarlos en la página, me fui transformando del editor de un *magazine*, en simplemente un lector, un admirador. Cada lunes, miércoles y viernes, esperaba los textos de Rombes, disfrutaba compartiéndolos en Twitter, y ahondaba, varias veces, en las referencias que descubría con mano experta en cada uno. Más de veinticinco años después de haber visto *Terciopelo azul* me encontré una vez más bajo su hechizo, conmovido y transformado a través del acto de leer sobre la obra maestra de Lynch, y descubriendo nuevos misterios dentro de sus fotogramas inmóviles.

Deseo que *El Proyecto Terciopelo Azul* cree para vos un viaje semejante.

UNAS PALABRAS PREVIAS

por *Nicholas Rombes*

¿Qué es *Terciopelo Azul*? ¿Un *film noir*? ¿Una película de detectives? ¿Una historia de amor? ¿O es una película surrealista, siguiendo la tradición de Luis Buñuel o Maya Deren? ¿Es una sátira a la vida norteamericana de los pequeños pueblos, un cuadro de Normal Rockwell dado vuelta y salpicado con sangre? ¿Es anti o pro Ronald Reagan? La película tiene la textura del realismo, pero ¿y si no fuera más que un sueño de Jeffrey? ¿El villano es Frank, o Sandy, cuya inocencia la ciega a la verdadera naturaleza siniestra del mundo? ¿Dorothy es el reflejo espejado de Jeffrey (ambos nombres tienen siete letras y terminan en "y"), como sugiere la imagen en la portada de este libro? ¿Son, de hecho, la misma persona?

Comencé "El Proyecto Terciopelo Azul" en el *Filmmaker Magazine* con entusiasmo, pero también preocupado de que el hechizo misteriosamente mágico que la película había lanzado sobre mí fuera a desaparecer de alguna forma si la miraba con demasiado detalle. Por suerte sucedió lo contrario, *Terciopelo azul* se volvió incluso más oscura, más tenebrosa y más misteriosa en mi mente. El libro que tenés ahora en tus manos, querido lector, querida lectora, es el producto del amor y el miedo. Porque el amor verdadero y profundo siempre es aterrador.

La inspiración para "El Proyecto Terciopelo Azul" —que apareció originalmente en la página *web* de la *Filmmaker* durante un año, comenzando en agosto de 2011 y terminando en agosto del 2012— me llegó desde dos fuentes. La primera fue Roland Barthes, en particular su ensayo *El tercer significado*. Allí, Barthes sugiere que una película sólo puede ser realmente entendida al nivel de la imagen detenida (o fotograma). La película no es exactamente una fotografía, tampoco una pintura. ¿Qué es? Barthes propone que el fotograma tiene un "tercer significado" que es misterioso, elusivo, y que

“desarma las limitaciones del tiempo cinematográfico”. ¿Qué pasaría, me pregunté, si ralentizara *Terciopelo azul*, capturando un fotograma cada 47 segundos? ¿Habría significados secretos en las imágenes? ¿Echaría un vistazo a la misteriosa Logia Negra?

La segunda inspiración fue el cuento de Julio Cortázar *Las babas del Diablo*, traducido al inglés como *Blow-Up**. Hay una frase de la historia que ha quedado marcada en mi cerebro: “El negativo era tan bueno que preparó una ampliación; la ampliación era tan buena que hizo otra mucho más grande, casi como un afiche”. Me encanta cómo Michel, el fotógrafo, se pierde en la imagen ampliada, y cómo, al verla pegada en su pared, le recuerda a una pantalla de cine y toma vida y comienza a moverse. La endeble membrana entre Michel y la fotografía ampliada.

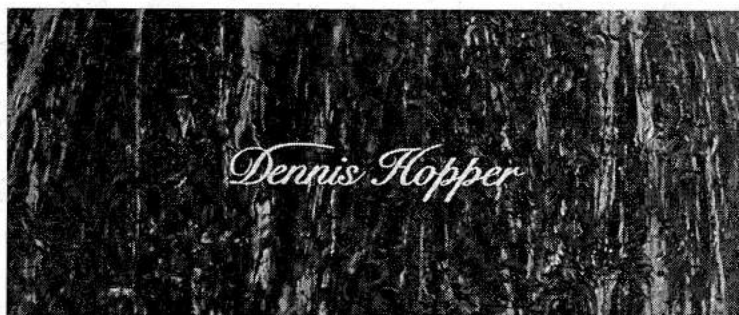
La mecánica cuántica nos dice que hay un límite fundamental para llegar a saber la posición y la velocidad de una partícula simultáneamente. Este “principio de incertidumbre” (propuesto por primera vez por Werner Heisenberg) es también una filosofía que persigue al medio cinematográfico, cuyas imágenes-en-movimiento están al mismo tiempo detenidas y dinámicas. En el Proyecto Terciopelo Azul intenté introducirme en esa incertidumbre, llevando a los lectores conmigo. Intenté encontrar estabilidad, pero terminé sobre arenas movedizas.

Agradezco a Scott Macaulay, el editor en jefe de *Filmmaker Magazine*, que asumió un riesgo con este proyecto y cuya publicación apoya a cineastas visionarios. También agradezco a Pablo Conde por hacer este libro posible y por su camaradería, a Nicolás Britos por la meticulosa traducción, a Sergio Salgueiro por su maravilloso trabajo de edición, y al Festival de Mar del Plata y la propia ciudad de Mar del Plata. Y siempre estaré agradecido a los muchos escritores y artistas de Argentina, cuyas obras me han inspirado desde la juventud, en especial Borges, Cortázar y Silvina Ocampo.

Y a mi esposa, Lisa. Vos sos, para mí, aquello de lo que el amor está hecho.

* Expresión cuyo significado, entre otros muchos, puede ser “ampliar”.

EL PROYECTO TERCIOPELO AZUL



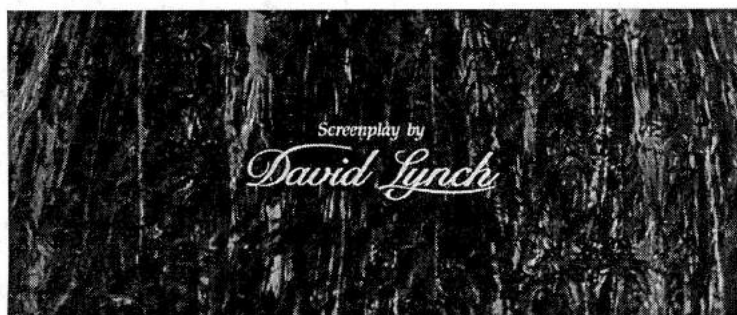
1/ Segundo #47 / :47

Y así comenzamos nuestro viaje de un año¹ a través de *Terciopelo azul*, donde nos detendremos una vez cada cuarenta y siete segundos. A pesar de haber sido estrenada en Estados Unidos en septiembre de 1985, la película perduró en los límites oscuros de la imaginación hasta la primavera del siguiente

¹ La expresión "nuestro viaje de un año" se refiere a que en el blog de Internet original dónde se publicó "El Proyecto Terciopelo Azul" la periodicidad de las entradas redundarían en una extensión de doce meses [N. del T.].

año, cuando fue editada en video por Karl-Lorimar. El rápido crecimiento de las videos hogareños y la proliferación de las casas de alquiler de películas (en 1980 había aproximadamente dos mil quinientas en los Estados Unidos, para 1987 este número se incrementó hasta llegar a ser veintisiete mil) abrieron para *Terciopelo azul* un camino hacia pequeños y frondosos pueblos del estilo de Lumberton.

Los títulos (por Van Der Veer Photo Effects) en su elegancia cursiva rememoran un tiempo ya pasado, y hacen eco de los títulos fluidos de películas clásicas como *El abrazo de la muerte* [*A Double Life*, George Cukor, 1955]. El nombre de Dennis Hopper —en sí mismo una red de asociaciones hecha con nudos de la cultura norteamericana, desde su primera película *Rebelde sin causa* [*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955] hasta *Busco mi destino* [*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969] o *Apocalipsis Now* [*Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola, 1979] — aparece sobre la ondulante cortina de terciopelo azul que sirve como encuadre a la narrativa de la película. El mismo año de *Terciopelo azul*, protagonizaría *Ganadores* [*Hoosiers*, David Anspaugh], interpretando el papel de Shooter, el doble inverso de Frank Booth.



2 / Segundo #94 / 1:34

Lynch ya estaba pensando en *Terciopelo azul* al menos desde 1973, y mientras que las anteriores dos películas — *Duna* [*Dune*,

1984] y *El hombre elefante* [*Elephant Man*, 1980]— habían estado basadas en historias conocidas, ésta fue un regreso al terreno tembloroso y de psicología interna de *Cabeza borradora* [*Eraser-head*, 1977].

En una versión primitiva del guion, la mamá de Jeffrey y su tía Barbara lo recogían del aeropuerto después de haber sido expulsado de la universidad por culpa de la carga económica que significaban las cuentas médicas de su padre tras el ataque cardíaco. Mientras conducían hacia el pueblo, se producía este diálogo:

Tía Barbara: Tiraron abajo el supermercado, Jeffry.
¿Lo viste?

Jeffrey: Tía Barbara, eso fue hace cinco años.

Un poco de esta tensión socarrona entre Jeffrey y su tía se mantuvo en el guion que fue filmado. Siete meses antes de que se estrenara la película, Ronald Reagan, en su discurso anual del *Estado de la Unión* de 1986 dijo:

Esta noche quiero hablar directamente a la generación joven de América, porque ustedes tienen el destino de nuestra nación en sus manos (...) como dicen en la película *Volver al futuro*, “Adonde vamos, no necesitamos carreteras”.

Volver al Futuro [*Back to the Future*, Robert Zemeckis] había sido estrenada en 1985, cerca del cenit simbólico de la era Reagan — Lynch había sido un admirador de Reagan — y uno se pregunta: si Reagan hubiera querido citar a *Terciopelo azul*, ¿qué líneas de diálogo hubiera elegido? Probablemente no el conjuro de Frank: “Ahora está oscuro”, sino tal vez la descripción del sueño de Sandy, donde “de repente miles de petirrojos descendieron volando, trayendo consigo esta enceguecedora luz de amor”.



3 / Segundo # 141 / 2:21

Algunas consideraciones:

— La suntuosidad de Frederick Elmes, sus colores freudianos.

— El hiper-rojo cartel de PARE... ¿una advertencia para la audiencia?

— El cabello a lo *Cabeza borradora* del guardia de carretera.

— El segundo y el cuarto niño, llevando el mismo tipo de bolsa del almuerzo marrón que Jeffrey utilizaría más tarde para transportar la oreja cortada del detective Williams.

— El aire a culto de la película, ya insinuándose en el siniestro color oscuro del cielo.

— Que la palabra ESCUELA ocupe todo el tercio inferior de la pantalla, y el hecho de que Jeffrey “vuelva a casa de la escuela”.

— La confianza de los niños.

— El mundo adulto, con sus reglas, y sus reglas rotas.

— Un pueblo donde vive Frank.



4 / Segundo #188 / 3:08

El padre de Jeffrey acaba de sufrir un ataque cardíaco mientras riega el porche de su casa; cayó de espaldas, retorciéndose de dolor, la manguera aún sostenida entre sus manos, en esa forma triste y graciosa a la vez, salpicando agua alrededor. Esa toma es seguida por ésta, mientras la cámara panea lentamente hacia abajo, el fondo se va de foco, capturando el agua en el aire, mientras Bobby Vinton canta “Blue Velvet”, canción que se publicó en 1963, pocos meses antes del asesinato de John F. Kennedy. La canción, escrita por Bernie Wayne y Lee Morris, se remonta a 1950. Wayne era un compositor prolífico, que escribió al menos otras dos canciones de resonancia *lynchiana*: “A Patch of Blue” (con Jerry Goldsmith) de la película homónima [*Cuando sólo el corazón ve*, Guy Green, 1965], y el jingle “Chock Full O’Nuts is the Heavenly Coffee”, que hubiera encajado a la perfección en *Twin Peaks*. Este cuadro del segundo #188 es uno de esos momentos transicionales que sueles olvidar cuando piensas en la película más tarde. Está sumido en el poder de la secuencia misma, que termina con las feroces imágenes y los ruidos de los escarabajos luchando a muerte en el césped. La toma dura cerca de tres segundos, y aunque no es tan *shockeante* o memorable como otras de la misma secuencia, provee un breve momento de respiro entre las intensidades de lo que vino antes y lo que llegará después. Y son estos momentos tranquilos de

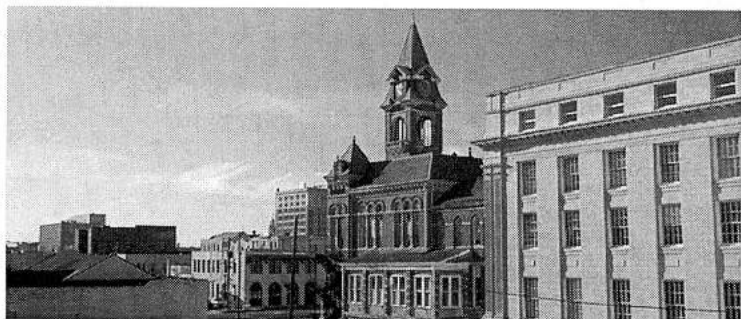
pausa, al igual que los impactantes, los que le dan a la película su hechicero misterio.



5 / Segundo #235 / 3:55

¿Qué es esto? ¿Dónde estamos? Con un eco onírico y extraño del cartel de Amity Island (deformado con la aleta negra de la bestia de *Tiburón* [*Jaws*, Steven Spielberg, 1975]), el cartel de "Bienvenidos a Lumberton" es un nudo de contradicciones. En lugar de una aleta de tiburón, debería haber un monstruo escondido entre los pinos del fondo. La mujer parece que hubiera quedado congelada durante la Guerra Fría, y recuerda un poco a Shelley Winters haciendo de Charlotte Haze en la versión de *Lolita* de Stanley Kubrick [1962]. ¿Acaso la forma incómoda en que saluda con la mano podría ser más artificial o poco atractiva? Por un momento parece que hemos regresado en el tiempo, un sentimiento que tendrá sus ecos en otras partes de la película. "¡Leños! ¡Leños! ¡Leños!" clama a todo volumen el *jingle* de la radio, aparentemente desde los altoparlantes de las sirenas públicas de emergencia a ambos lados del cuadro. (La pequeña palabra en la parte inferior del cartel es NAEGELE, que se refiere a la compañía de publicidad de exteriores Naegele). "Lumberton es un nombre real; hay muchas Lumberton en Estados Unidos", ha dicho Lynch, y esta Lumberton es el simulacro de un simulacro: el cielo azul y los árboles verdes en el car-

tel están enmarcados por el cielo azul y los árboles verdes del Lumberton “real” (Wilmington, Carolina del Norte). La toma —que viene inmediatamente después del primerísimo primer plano de los escarabajos— es tanto un alivio como una premonición: no todo (de hecho quizás nada, a excepción de Sandy) es lo que parece.



6 / Segundo #285 / 4:42

Una toma de situación de la zona baja de Lumberton/Wilmington, mostrando la casa del juzgado (desde atrás) en la mitad del fondo de la imagen. En la toma anterior acabamos de ver a Jeffrey por primera vez mientras camina por el campo, vestido de negro. Se detiene, recoge una piedra y la lanza contra un montón de basura. Luego sigue caminando, de espaldas a la cámara. Hasta este punto no sabemos quién es o a dónde se dirige. Esa toma es seguida de esta, en el segundo #282, una toma estática que dura tres segundos. Cuando comencé este proyecto, me pregunté qué tan frecuentemente habría cuadros sin gente entre las 152 imágenes. Esta es la tercera seguida, y la segunda imagen estática donde no pasa nada en el cuadro y no hay movimiento de cámara.

Está el inherente al movimiento de la película, claro, pero también hay momentos de estaticidad fotográfica, como estos, donde el tiempo se alarga y agranda, y aunque aproximada-

mente setenta y dos fotogramas han pasado volando por el proyector en estos tres segundos (asumiendo, si tenemos suerte, que estamos viendo *Terciopelo azul* en un cine), sentimos que estamos observando una foto fija. En su libro *La emergencia del tiempo cinematográfico*, Mary Ann Doane escribe que durante “la proyección de una película, el espectador está sentado en una imperceptible oscuridad durante casi el cuarenta por ciento del tiempo... buena parte del movimiento o del tiempo que se supone ha sido grabado por la cámara simplemente no está ahí, perdido entre los intersticios de los fotogramas”. Esta noción de tiempo perdido, de tiempo gastado en los espacios oscuros indetectables de la película misma, resulta adecuada para *Terciopelo azul*.



7 / Segundo #329 / 5:29

El padre de Jeffrey está en el hospital, en una escena en la que el tono inestable es un microcosmos de la película en sí misma. En cierto nivel, este momento es casi dolorosamente tierno. El papá de Jeffrey lucha por hablar con él mientras Jeffrey lo observa, impotente. En otro nivel, la escena parece una parodia de otra de la telenovela *As The World Turns*², con la enfermera segura de sí misma y el doctor que introduce a Jeffrey dentro de la

² Popular telenovela norteamericana, emitida por más de cincuenta años [N. del T.].

habitación tomándolo del codo. Es como si Lynch amontonara cada artilugio que asemejara a un hospital en el cuadro; el padre de Jeffrey parece aquejado de muchas enfermedades. Lynch mantiene la toma del padre lo suficiente como para que notemos el aparato ortopédico cefálico, los tubos, las vendas, pero no tanto como para que nos demos cuenta de lo que quieren decir. Lo importante es que está inmovilizado y no puede hablar, y se ha convertido en el Padre Ausente cuyo confinamiento en el hospital permite que el descenso de Jeffrey en la oscuridad sea aún más posible. O: el viaje de Jeffrey hacia la oscuridad y las dificultades, de alguna forma logran salvar a su padre.



8 / Segundo #376 / 6:16

En su ensayo de 1932, *Un curso de tratamiento*, Sergei Eisenstein escribió que “sólo el cine sonoro es capaz de reconstruir todas las fases de una línea de pensamiento” en la mente de un personaje. En muchas formas, los experimentos más radicales de *Terciopelo azul* se hacen dentro del reino del sonido. En este cuadro, Jeffrey, habiendo descubierto la oreja cortada, absorbe este hecho, el hecho del sonido. De esta manera:

A partir del minuto 5:50, mientras Jeffrey camina a través del campo después de visitar a su achacoso padre, el ruido es diagético: el sonido de Jeffrey caminando, los pájaros, los insectos, todos estos sonidos parecen provenir de dentro de la toma.

a. Pero en el minuto 6:09, justo cuando descubre la oreja (aunque todavía no sabemos que se trata de una oreja, simplemente vemos que Jeffrey nota algo en el césped y se agacha para verlo mejor), un tono de bajo profundo comienza a sonar (esta secuencia entera vale la pena escucharla con audífonos) y el sonido se empieza a filtrar desde el mundo exterior a “la película”.

b. En el minuto 6:13 hay una toma de una oreja humana pálida y mohosa con hormigas que la recorren, y en ese momento un tercer nivel de sonido se agrega... un débil zumbido parecido a un acúfeno.

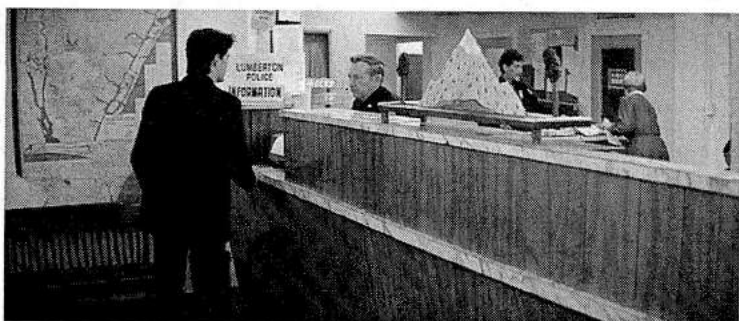
c. Más adelante, cuando Jeffrey pregunta a Sandy sobre la oreja, ella dirá: “No sé mucho, sólo algunas cosas. Oigo cosas”.

d. El zumbido continúa. Se va construyendo la tensión. Jeffrey separa el césped y se acerca a la oreja.

e. Sergei Eisenstein trató el tema del sonido en las películas. En su manifiesto colectivo escrito en 1928 *Una declaración* (que comienza con la frase: “El sueño del cine sonoro se ha hecho realidad”) reconocía el poder del sonido a la hora de comercializar el cine en una escala sin precedentes. “En primer lugar, habrá una explotación comercial de la mercancía más vendible, *las películas sonoras*. Esas en las que las grabaciones de sonido procederán de forma naturalista, correspondiendo con exactitud a los movimientos en la pantalla, y provocando cierta ‘ilusión’ de gente parlante, de objetos audibles, etcétera”.

f. En su poema *El coronel*, Carolyn Forché escribió: “El coronel regresó con una bolsa que se usaba para traer las compras a casa. Desparramó varias orejas humanas sobre la mesa. Parecían mitades de durazno secas. No hay otra forma de decirlo”.

g. Y ahí está Jeffrey, en el cuadro, contemplando la oreja, perdida en sonido. El hecho simple, brutal de la oreja cortada en el campo, en ese mismo momento, y los niveles revueltos de sonido que la oreja —imposible y horrorosamente— recibe y envía a la vez.



9 / Segundo #423 / 7:03

Cuatro apartes:

1. Sosteniendo la bolsa marrón con la oreja humana en sus manos, Jeffrey entra en la Estación de Policía de Lumberton y pregunta: “¿El detective Williams todavía trabaja aquí?”. Hay una cierta familiaridad de pequeño pueblo en esta toma, pero también una especie de amenaza vacilante difícil de definir, algo que podés sentir pero no podés detectar con exactitud. Tiene algo que ver con las miradas serias y acusatorias que aquellos con poder depositan en Jeffrey, como en esta escena en la que el oficial de policía detrás del mostrador lo observa fijamente —su rostro inamovible— mientras él gira para dirigirse hacia el detective Williams. El mismo tipo de dinámica entrará en juego cuando intente explicar cómo se cruzó con la oreja. Es como si estas figuras de autoridad vieran y reconocieran las tendencias *voyeurísticas* de Jeffrey y los crímenes que lo llevarán a cometer. Parecen entender lo que planea hacer antes de que lo haga.

2. Cuando *Tercipelo azul* fue estrenada, carecía del contexto de *Twin Peaks*, que saldría cuatro años más tarde. Pero viéndola ahora, se nota que es parte del mismo universo: el pequeño pueblo, la estación de policía, incluso la extraña escultura montañosa en el centro del cuadro. Es difícil tomar a *Tercipelo azul* como una película aislada, separada y liberada del peso de su

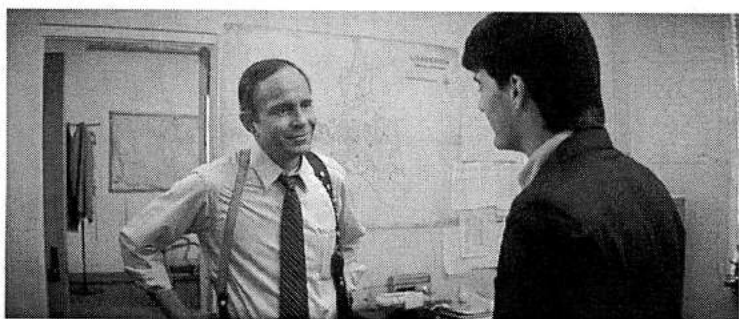
propia reputación y el contexto que ha ido acumulando a través de los años.

3. Aunque es común hoy en día que cierta ficción sea descripta como *lynchiana* ("la cualidad onírica de su trabajo hace que su contrapartida norteamericana más cercana sea el director de cine David Lynch", escribió alguna vez Laura Miller acerca del autor Haruki Murakami), la mayor parte de las veces esto se aplica al argumento, no al tono. Hay pocos escritores, sin embargo, cuyo trabajo evoque el mismo sentimiento de peligro acumulativo, de horno encendido bajo tierra, que se encuentra en los mejores momentos de las películas de Lynch. Un escritor que sí lo hace podría ser el chileno Roberto Bolaño. Aquí hay un pasaje de su novela *La pista de hielo*, publicada por primera vez en España por Editorial Planeta en 1993 y en los Estados Unidos en 2009:

No lo recuerdo. Ni siquiera un minuto después de dejarlas habría podido recordarlo. Con nitidez, con extrema nitidez, sólo aparecen las risas de la vieja y los ojos planos de la joven. ¿Como si se mirara hacia dentro? Tal vez. ¿Como si les hubiera dado vacaciones, a los ojos? Tal vez, tal vez. Y la vieja mientras tanto hablaba y sonreía, palabras enigmáticas, como en clave, como si todo lo que allí había, los árboles, la superficie irregular de la terraza, las mesas desocupadas, los reflejos perdidos en la marquesina del bar, se estuvieran borrando progresivamente y sólo ellas dos lo advirtieran.

4. Mientras escribo estas palabras, lo hago con el cuadro en cuestión, el del segundo #423, abierto en mi escritorio. En algún momento, mientras tipeo las palabras por encima de la novela de Bolaño, creo que detecto un movimiento en el cuadro. Es bien entrada la noche, y el mundo exterior está en silencio, y siento que cualquier cosa puede pasar. Mis ojos viajan desde el

texto a la imagen, como si de alguna forma pudiera capturar de imprevisto al movimiento, como el viejo truco de mirar fijamente al espejo, retirar la mirada y regresarla con rapidez, tratando de ver cómo se mueven tus ojos. En realidad es más simple: estudiando el cuadro antes de escribir sobre él, no había notado la imagen parcial de la mujer de negro en el extremo derecho del cuadro, probablemente porque mis ojos estaban siempre puestos en la mujer de rojo. Sólo ahora la noto, como si se hubiera colado silenciosamente en la imagen mientras mis ojos estaban distraídos, pero tampoco tan silenciosamente como para que no notara su entrada. Por supuesto, ella siempre estuvo ahí; tan sólo no la vi antes. No hay misterio. Pero cómo me gustaría que lo hubiera.

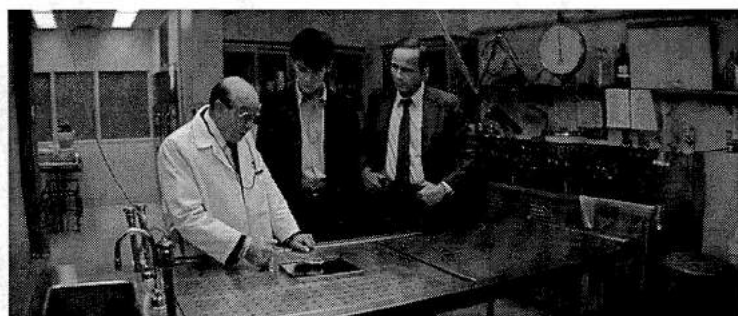


10 / Segundo # 470 / 6:16

1. El detective Williams saluda a Jeffrey, que llegó con la oreja en la bolsa. Se enfrenta cara a cara con el arquetípico detective, que lleva puesta la funda y el arma dentro de la oficina. O bien es un hombre que ha reprimido mucho, o uno que está completamente abierto y cómodo con el hecho de que existe el mal en el mundo. Sus ojos son tristes, escrutadores, y guardan también algo de sospecha. De hecho, Jeffrey es el detective, y bien podría estar diciendo: "Encontré la oreja. Este es mi caso. Aléjate de él".

2. Lynch ha dicho que “las pistas son bellas porque creo que todos somos detectives. Reflexionamos y deducimos. Siempre trabajamos así. La gente considera hechos con la mente y forma conclusiones tras lo que se indica”.

3. Este cuadro en el segundo #470 es la culminación de un sutil pero condenado y amenazador movimiento de cámara que Lynch utiliza periódicamente a lo largo de la película. Mientras Jeffrey se asoma dentro de la habitación, ve al detective Williams mirando el mapa en la pared en la habitación más lejana, que tal vez sea su oficina privada. La cámara se mantiene estacionaria mientras Williams camina hacia delante, deliberadamente, luego de que Jeffrey lo llama. Cuando cruza el arco de la puerta, sin embargo, la cámara comienza a moverse lentamente hacia adelante, y nos lleva más cerca de la acción, que está armada casi como una confrontación. Es el tipo de movimiento de cámara que no llama la atención sobre sí misma, pero que de algún modo, casi inconsciente, nos hace sentir como si fuéramos parte de una historia que se va oscureciendo, una historia que reconocemos como propia.



11 / Segundo #517 / 8:37

Peter Carew, que interpreta al médico forense y que aparece en pantalla por menos de veinte segundos, dice tal vez la línea

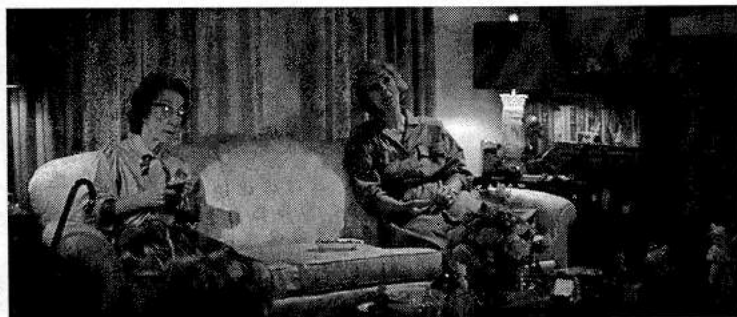
de diálogo más elíptica de toda la película: "Revisaremos los registros de la morgue, pero no recuerdo que haya entrado nada sin una oreja". Esta frase podría ser o bien el final gracioso del chiste sórdido y bañado en sangre que fue el siglo XX, o apenas algunas palabras lanzadas por un hombre calvo que se niega a mirar a los personajes que comparten con él la pantalla, como si hablara al (¿dentro del?) oído solamente. *Terciopelo azul* fue la primera película de Carew después de veinte años. Anteriormente había protagonizado un film erótico llamado *Teenage HitchHikers* [Gerri Sedley, 1975] como Dick Daggard, algo así como un estilista. La escena del segundo #517 fue tomada en el Hospital New Hanover Memorial de Wilmington, Carolina del Norte (ahora llamado Centro Médico New Hanover Regional).

En su magistral y demoledor ensayo *La ontología de la imagen fotográfica* [1945], André Bazin escribió:

La perspectiva fue el pecado original de la pintura occidental. Fue redimida del pecado por Niepce y Lumiere. Alcanzando las metas del arte barroco, la fotografía liberó a las artes plásticas de su obsesión con el parecido. La pintura fue forzada, en realidad, ha ofrecernos una ilusión, y esta ilusión fue transformada en el arte. La fotografía y el cine, por el otro lado, son descubrimientos que satisfacen, de una vez y para siempre, en su misma esencia, nuestra obsesión con el realismo.

En la toma del fotograma anterior, el realismo es aumentado hasta tal nivel que alcanza el arquetipo, y casi da la vuelta para volverse una parodia en sí misma: el forense en su guardapolvo de forense, la impoluta mesa de examinación de acero, las balanzas y otros símbolos de la profesión en el fondo, así como el objeto rojo y enigmático asomando desde el tacho de basura en la esquina inferior derecha (¿la parte abierta de una bolsa de plástico roja?). En todo caso, *Terciopelo azul* juega con

nuestra “obsesión con el realismo”, mostrando el mundo real apenas un poquito descentrado, como un disco que —sin ninguna razón— sigue sonando y haciendo ruido después de que el brazo del tocadiscos ya ha sido levantado. En el universo de Bazin, el realismo de la fotografía le permitió al arte liberarse del realismo para entrar en la abstracción. Y aunque no haya nada demasiado surreal en este cuadro, algo en él se siente lo suficientemente erróneo como para servir como una advertencia. Y una invitación.



12 / Segundo #564 / 9:24

Jeffrey baja las escaleras de su casa. Es de noche y su madre (interpretada por Priscilla Pointer, la madre en la vida real de Amy Irving) y la tía Bárbara (Frances Bay) están sentadas en el sofá mirando en la televisión un drama criminal en blanco y negro. Sentadas en lados opuestos, el espacio entre ellas se abre como una especie de vacío embrujado donde debería haber algo (o alguien).

En las películas de Lynch, los sofás —que parecieran ser los muebles más inofensivos que existen— se vuelven objetos imposibles, lugares tenebrosos que, de tan familiares, se vuelven todo lo contrario.

Hay un tema más de aplicación general que me gustaría agregar, aunque, para hablar con exactitud, ya ha sido incluido en lo que se ha dicho sobre el animismo y los modos de trabajo del aparato mental; ya que creo que necesita de un énfasis especial. El efecto de imposibilidad se produce normalmente y con facilidad cuando la distinción entre la imaginación y la realidad se vuelve borrosa, como cuando algo que hasta el momento habíamos considerado como imaginario aparece frente a nosotros en la realidad, o cuando un símbolo se apodera de las funciones totales de la cosa que simboliza, entre otros casos (Sigmund Freud, en *Lo imposible*).

Desde *Cabeza borradora* hasta Imperio [*Inlad Empire*, 2006], los sofás aparecen como objetos poseídos, prácticamente como personajes.

La alienación que siente Jeffrey hacia su madre y su tía parece natural y hasta necesaria; no hay parodia. De hecho, la tensión de la película depende de que Jeffrey sea por completo, sinceramente, parte de su mundo, lo que hace que su separación gradual de todo ello se vuelva mucho más terrorífica. El programa que están viendo en la televisión —donde se muestra a un hombre (sólo sus piernas) subiendo lentamente las escaleras (Jeffrey acaba de descenderlas) llevando un arma— es un misterio dentro de un misterio, porque quién sabe qué es lo que el hombre encontrará en lo alto, o qué planea hacer, o si es un protector o un depredador.

En realidad hay un tercer par de ojos que observa a Jeffrey: la pequeña muñeca roja sobre la mesa junto a su madre (en escenas eliminadas de la película, se ve como una criatura *lynchiana*, de cuello delgado y calva). Es un detalle pequeño, y sin embargo, es en estos detalles en los que se ha forjado el embrujo visual de la historia.



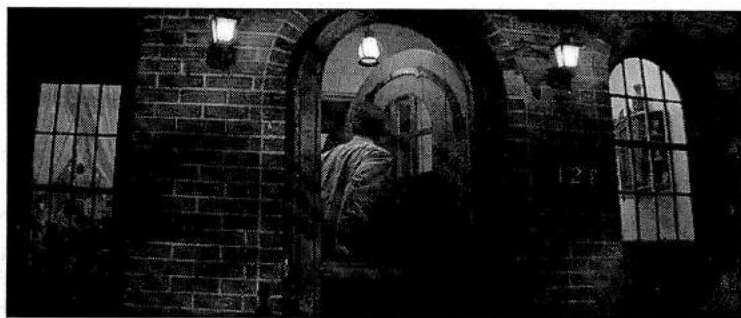
13 / Segundo #611 / 10:11

Este *travelling* que muestra los árboles desde abajo mientras Jeffrey camina las calles nocturnas de su barrio, rondó durante largo tiempo en mi imaginación después de ver por primera vez la película en 1987. No volví a ver *Terciopelo azul* otra vez durante varios años, y en ese tiempo estos pocos segundos de película acumularon un significado y un sentimiento radicalmente desproporcionados con respecto a su importancia real en el film.

Me hago cargo de esto y, para ser honesto, cuando me propuse iniciar este proyecto lo hice con la intención de no poner muchas de mis sensaciones personales. Pero este es uno de esos momentos que aniquilan la intención autoral.

Este instante (seguido por la cámara acercándose a la oreja cortada mientras el sonido se intensifica, y luego por Jeffrey de repente a las puertas de la casa de Sandy) es como un destilado de toda la película, porque, para mí, la tristeza de Jeffrey (no una tristeza depresiva, o morosa, o de sentimiento de lástima por sí mismo, sino una tristeza que yace en el corazón de todo lo que le espera en su futuro) es capturada por la profundidad de las copas de esos árboles, como si mirase atentamente a otro mundo, y durante muchos años después de haber visto la película la asocié con el doctor Frickle, un profesor de Inglés en la Universidad de Bowling Green State, en los campos llanos de

Ohio de los Estados Unidos de América, quien (portando su habitual camisa de jean) desafió a nuestra pequeña clase de escritura creativa a ver el film, con su propia tristeza que lo acompañaba dentro de la clase en Williams Hall los miércoles por la noche, y me pregunté cómo podía ser que una película, o una novela, o un disco, o una pintura, pudieran significar tanto para una persona, y cómo una cosa tan localizada y específica (como la imagen de las copas de unos árboles frondosos en la noche) podría saltar a lo universal, como un virus, mientras miraba *Terciopelo azul* por primera vez y me preguntaba si los momentos que emocionaron al doctor Frickle eran los mismos que me habían emocionado a mí, y estaba seguro de que esta toma empapada de noche de los árboles, mientras Jeffrey camina solo, era uno de esos momentos, y que por eso el profesor nos había recomendado la película a nosotros; sólo porque esta toma, y aún estoy convencido, contenía el oscuro código secreto de toda la película.



14 / Segundo #658 / 10:58

1. Jeffrey, entrando en la casa de los Williams, cruza el arco de la puerta. Este es el castillo de Sandy, resguardado por su padre el detective, que lleva su arma en la funda, incluso den-

tro de casa. ¿O acaso es Jeffrey el detective? O más radicalmente, ¿Sandy?

2. "Dejando atrás el teatro en llamas uno comienza a / dejarse llevar por una nueva perspectiva. La escalera lleva a / una puerta, la puerta a una calle, la calle / a otra puerta, más escaleras, otra habitación ámbar / donde uno puede volver a olvidar"³.

3. "Se aferra con fuerza a la zarza y, mientras la cerca de seto se cierra sobre él como las hirientes garras de una anciana, imagina en cambio sus sueños, dulces y llenos de esperanza y, sobre todo, llenos de amor: amando a aquél que está por llegar, abriéndose paso entre las espinas y escalando los muros del castillo para alcanzar su lecho con su beso destructor de hechizos"⁴.

4. "Algunos dicen que la chica detective es rubia natural. Otros dicen que es una pelirroja, ¿cómo podía ser otra cosa una chica detective? Su padre apenas sonríe y dice que ella se parece a su madre. Yo misma no estoy segura de que la chica detective recuerde el color original de su cabello. Es una maestra de los disfraces"⁵.

5. "Mi infancia: cerrada a mí. O acaso está / bajo el abono. / Pero oscura. Bien oculta"⁶.

³ Del poema "Antepenúltimo conflicto conmigo mismo", por Timothy Donnelly, en *The Cloud Corporation*, Wave Books, Seattle, 2010.

⁴ De *Briar Rose*, por Robert Coover, Grove Press, New York, 1996.

⁵ De "La Chica Detective," por Kelly Link, en *Stranger Things Happen*, Small Beer Press, Brooklyn, 2001.

⁶ De *Averno: Poems*, por Louise Glück, Farrar, Straus, and Giroux, New York, 2006.



15 / Segundo #705 / 11:45

Y bueno, acá estás, perdido en una película. “Debe ser genial” dice el joven al viejo, refiriéndose a su trabajo de detective. El viejo responde: “Es horrible también”. Y vos pensás: Así es la vida. Genial. Y horrible. El detective trabaja erradicando el mal todo el tiempo, incluso en su casa donde ni siquiera se cambió su ropa de detective, porque el mal no duerme. Pensás en la seriedad con la que *Terciopelo azul* trata el mal en una era secular, y cómo lo máximo que puede decir el detective acerca del mal es que es horrible. Esa palabra abre el abismo. Podría significar cualquier cosa y es por eso que estás perdido, y querés seguir perdido, y por eso incluso en esta imagen hay misterios, como la lámpara roja y la forma en que inyecta una especie de sentido inescrutable al cuadro.

Te encantaría que esta escena durase para siempre; el detective y el joven hablando y dando vueltas alrededor del problema del mal en el mundo y de dónde viene, y por qué existe, y cómo combatirlo, y quién merece ser salvado y quién no. El joven está a punto de tomar una decisión, a lo mejor ya la tomó. El detective lo sabe y por eso lo mira con tanta pena, tanta pena paternal. El propio padre del joven resulta estar enfermo, así que él ha venido aquí, a visitar al detective para hablar de la maldad. La lámpara roja lo oye todo, y el detective y el joven no lo saben. Y el joven no sabe que la hija del detective está afuera,

en la oscuridad. ¿Estuvo esperándolo todo el tiempo? ¿La arrastra él a su tristeza? ¿Lo arrastra ella a él? No importa, porque mientras más pensás y escribís sobre esta película, más extraña se vuelve y ayer bebiste en un bar en el medio oeste norteamericano donde una lámpara igual a la del segundo # 705 brillaba en una esquina, como una forma de provocación.



16 / Segundo #752 / 12:32

1. Jeffrey acaba de irse de la casa de Williams, cuando su hija Sandy aparece lentamente desde las sombras, con la música que se intensifica y el sonido del viento moviéndose entre las ramas de los árboles, en una de las presentaciones de personaje más destacables de la historia del cine, preguntándole: “¿Vos encontraste la oreja?”.

2. ¿Cómo sabés?”, pregunta a su vez Jeffrey. “Lo sé, eso es todo”, responde Sandy, en su vestido rosa sin sostén. El cuadro está sobrecargado de información lumínica, y la cara de Sandy, la forma en la que se inclina hacia Jeffrey; es como si ella lo quisiera a él más que a nada en el mundo, pero supiera que debe esperar hasta que el espantoso viaje que están por iniciar haya terminado. Están afuera ahora, solos y lejos del alcance de los oídos fisgones de padres y detectives. Jeffrey se mantiene alto

y rígido con sus brazos a un lado con una vestimenta y presencia que profetizan al Gigante de *Twin Peaks*.



17 / Segundo #799 / 13:19

"Jeffrey puede conectar con mundos diferentes", ha dicho David Lynch. "Puede mirar en el mundo de Sandy, puede mirar en el mundo de Dorothy, puede entrar en el mundo de Frank". El subtexto secreto de esta escena es *Life Begins for Andy Hardy* [George B. Seitz, 1941], protagonizada por Mickey Rooney y Judy Garland, número once en esa serie de películas⁶, donde Andy descubre que la vida adulta es oscura, impura y cargada de trampas de la tentación, y así lucha con fuerza para darle un vuelco a su existencia. Andy, en Nueva York, lejos de su futura esposa Betsy Booth (Judy Garland), es tentado por la "loba" Jennifer Hicks (Patricia Dane), quien le regala una dosis de verdad:

No me lo digas. He conocido docenas. Vas a tener que aprender, querido. Un montón de gente se hace un montón de problemas por pensar correctamente

⁶ Mickey Rooney interpretó el personaje de Andy Hardy en dieciséis películas, todas ellas comedias románticas que celebraban a la familia y al estilo de vida norteamericano. [N. del T.].

y vivir correctamente y correcto esto y correcto aquello. Y vos sos joven: les creés. Y entonces crecés y te das cuenta de que predicán una cosa y hacen la contraria.

La sorpresa de *Life Beings for Andy Hardy* no es que Andy tome una decisión que enfrente la verdad cínica que Jennifer le ofrece, con su belleza seductora de cabello oscuro en suave foco y en perpetuo éxtasis igual que si cayera por un acantilado, sino que la película le da a su ideología radical (la ideología secreta de la naturaleza humana que el capitalismo debe convertir en virtud) una voz persuasiva y poderosa. En otras palabras: Jennifer tiene razón.

En este cuadro de *Terciopelo azul*, Sandy y Jeffrey —sus manos ocultas en el signo universal del cortejo a manos libres, una mirada esquivando a otra mirada— pasean por la noche del barrio, como tratando de ponerse al día con un pasado que nunca compartieron. La noche oscura como tinta de los búhos. El largo y lento sendero de seducción. Sandy guarda su secreto al ocultar su sonrisa. Caminan hacia “Lincoln”, donde vive Dorothy. Donde la maldad va de visita.

¿Cuál es el significado de la oreja cortada? ¿Cómo suena el sonido si falta la oreja? En *The Ear: Its Diseases and their Treatment* (1985) C. E. Shoemaker escribió:

El autor tuvo una vez un empleado que sufrió la desgracia de perder sus dos orejas en un accidente de tranvía, sin dejar un sólo vestigio (a excepción de la cicatriz) que indicara que alguna vez habían existido, pero cuya capacidad de escuchar, a pesar de la pérdida, parecía inalterada.

Escondida a plena luz (como el documento en *La carta robada* de Poe), en la frase de Sandy “¿Vos encontraste la oreja?” está la pregunta “¿Sos vos el elegido?”. Es como si ella hubiera sabido, toda su vida, que este momento iba a llegar, y que Jeffrey había

salido a caminar a la noche con el único propósito de encontrarla, sin siquiera saber por qué. Jeffrey, que en realidad es detective, responde a la pregunta con otra pregunta ("¿Cómo sabías?") lo que va al corazón epistemológico del hecho porque, nos preguntamos: ¿Es a Sandy a quien desea, o a la respuesta? A Jeffrey le interesa la inocencia, parece, sólo como un atajo a la experiencia, que en el mundo de *Terciopelo azul* está corrupta. Y es ese preciso momento —el de la grasa de la corrupción asentándose por primera vez mientras Sandy y Jeffrey están de pie iluminados en la oscuridad que los devora— el que este fotograma captura.



18 / Segundo #846 / 14:06

Ya llevan caminando en la noche varios minutos, dando vueltas delicadamente alrededor del tema del mal, como si hablaran en código.

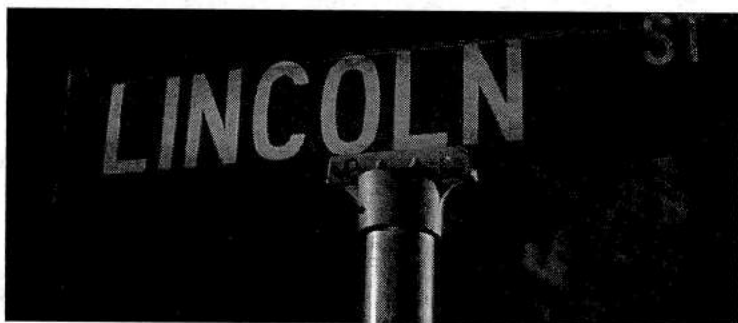
Finalmente, Jeffrey hace una apuesta: "Me... eh... me imagino que tenés que volver a casa pronto, ¿no?", le pregunta a Sandy. Su respuesta, como siempre, tiene la forma de otra pregunta: "No realmente, ¿por qué?" Y entonces ella le ofrece mostrarle el departamento de Dorothy Vallens, cuya débil gravedad los ha ido atrayendo. Esta es una parte intensamente política de la película, teniendo en cuenta el contexto de Ronald Reagan y su elevación de la familia a un estatus mítico. En su

discurso del Estado de la Unión en 1985 dijo: “Bien, hay otra gran herencia de la que hablar esta noche. De todos los cambios que se han vivido en Norteamérica en los últimos cuatro años, ninguna nos trae más promesas que nuestro redescubrimiento de los valores de la fe, la libertad, la familia, el trabajo y el vecindario”.

Algunos años antes, Gilles Deleuze y Félix Guattari habían publicado *Mil mesetas*:

Lo que hace que el fascismo sea tan peligroso es su poder molecular o micropolítico, pues es un movimiento de masas: un cuerpo canceroso más que un organismo totalitario. El cine norteamericano ha mostrado con frecuencia estos puntos de foco: banda, pandilla, secta, familia, pueblo, vecindario, los vehículos del fascismo no dejan a nadie fuera. Únicamente el microfascismo tiene la respuesta a la pregunta global: ¿Por qué el deseo desea su propia represión? ¿Cómo puede desear su propia represión?

¿Por qué el deseo desea su propia represión? Esta es la pregunta que *Terciopelo azul* plantea, y la respuesta no puede evitar ser política, en el sentido de que el deseo es político, cuando comienza a existir y a tomar forma solamente definido contra aquello que reprime. Que es lo mismo que decir: *Terciopelo azul* disfraza a Sandy y Jeffrey como si pertenecieran a la *Juventud Reaganiana*. La identidad de sus personalidades reales, sin disfraces — que se sospechan en este cuadro — es el misterio que la película se niega, por suerte, a resolver.



19 / Segundo #893 / 14:53

En los primeros días del cine mudo, el texto y la imagen coexistían, en la forma de intertítulos que le decían al público de qué forma leer una película, literalmente. En las mejores películas mudas, los intertítulos no sólo brindaban información narrativa, sino que también sugerían posibilidades de lectura que permitían al espectador construir su propio significado desde la relación entre el texto y la imagen. En *Terciopelo azul*, la señal de la calle LINCOLN, que funciona casi como una toma insertada, es a su manera una forma de intertítulo postmoderno (Christian Metz: “Cuando nos aproximamos al cine desde un punto de vista lingüístico, es difícil no divagar entre dos posiciones: el cine como un lenguaje y el cine como algo infinitamente diferente a un lenguaje verbal”).

LINCOLN aparece de repente, acompañada por la música de sirenas que sacude el aire, similar a Shostakovich, compuesta por Angelo Badalamenti (inspirada directamente en los primeros cuatro segundos de la Sinfonía nº 5, Cuarto Movimiento, justo antes de los timbales) de forma tan determinante que parece partir a la película en dos. Leído como un intertítulo, LINCOLN nos dice algo. Pero ¿qué? El nombre de una calle. Y el nombre de un presidente asesinado. Y una parte fea del pueblo donde vive “la cantante”. Pero algo más: un significado terrible, flotando libremente en formas que *monsieur Jac-*

ques Derrida no podría imaginar. No es Lincoln el héroe, el hombre que salvó a la Unión, sino aquel cuya herida en la cabeza abrió un nuevo canal en la historia de los Estados Unidos, un canal cuyos peores demonios —no sus mejores ángeles— clamarían como propios. Nos han ido afinando a esa frecuencia oscura y vibrante desde entonces.

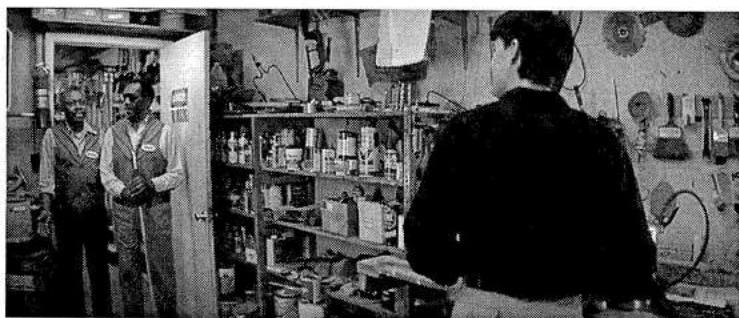
En el poema *Para John Clare*, de John Ashbery, hay un verso: “Debería haber espacio para más cosas, como para extenderse”. El intertítulo LINCOLN hace eso: abre “espacio para más cosas”, expandiendo repentinamente los límites y la dimensión de *Terciopelo azul*, y esparciendo sus significados sobre la pantalla.



20 / Segundo #940 / 15:40

“Es algo interesante” dice Sandy, riendo, después de que Jeffrey haya demostrado —sacado de la nada— el paso de la gallina. *Terciopelo azul* fue la última película de Lynch en la que Alan Splet diseñó el sonido, y en esta escena, como en tantas otras, pareciera que estuviéramos envueltos por una crisálida auditiva. “El sonido es muy importante”, ha dicho Lynch, “porque realmente es la mitad de la película. En una película, el todo puede ser más grande que las partes, si hacés bien el sonido, la imagen y la secuencia de escenas”. Más o menos en el segundo #940, el film corta a esta toma, y el sonido de la conversación de Sandy y Jeffrey casi desaparece, dejando los rui-

dos de la noche —grillos, el lamento de un tren distante— llenando el espacio auditivo. De repente, todo parece ruidoso y lleno de potencial. Sandy y Jeffrey ocupan apenas una pequeña parte del cuadro ahora, que está inundado con la oscuridad. Sus voces compiten con los grillos. “Una extraña inquietud levita sobre la nación” dice el primer verso del poema de Robert Bly *Inquietud*, y se puede sentir, se puede sentir en serio, y si toda escritura es autobiográfica, has tratado con tanto esmero de quitarte a ti mismo de la ecuación, y de mantener la atención en la imagen, el cuadro, y de hecho has poco menos que golpeado tu mente contra las paredes para ausentarte, y sin embargo aquí estás, justo aquí, acercándote a la primera pendiente gigantesca de la montaña rusa de madera de esta era analógica, con sus curvas desbordantes, listo para sumergirte en el vacío de *Terciopelo azul*. El diálogo de Sandy: “Eso es algo interesante”, es más que un comentario sobre el paso de la gallina de Jeffrey, y más que una especie de comentario meta-post-moderno acerca de la película, porque lo que está diciendo en toda su flirteante curiosidad, es verdadero con tanta exactitud, que la película bien podría terminarse aquí mismo.



21 / Segundo #987, 16:27

1. Doble Ed a Jeffrey: “Si querés fumigar, Jeffrey, a nosotros no nos hará daño”.

2. "La tradición negra tiene dos voces" (Henry Louis Gates, Jr., en *The Signifying Monkey: A Theory of African American Literary Criticism*).

3. Valvoline.

4. En 1967, el gran director Luis Buñuel dijo que había llevado piedras en sus bolsillos al estreno de *Un perro andaluz* [*Un Chien Andalou*] en París en 1929, "no para defender mi película, sino para defender mis ideas".

5. Cometa.

6. Una señal de "Peligro".

7. La habitación trasera de una ferretería puede decirse que es un lugar muy norteamericano, uno cuyos códigos son tan obvios que resultan prácticamente inescrutables.

8. La imagen del segundo #987 existe a un nivel folclórico.

9. Uno de los "Ed" es ciego. El otro ve por él.

10. "Condujo hasta el pueblo y compró pan y leche y velas. En la ferretería, una garrafa de butano para campamento. Los supermercados estaban llenos de gente que empujaba sus carritos desbordantes hacia las cajas como si el pueblo estuviera bajo asedio" (William Gay, de la historia *El fisiogramista*).

11. Los dos Ed nos observan como un extraño eco de la pintura de Grant Wood, *American Gothic*.

12. "Pero se mantienen importantes diferencias entre el espacio-historia verbal y el cinematográfico. Recuerdo el cuadro. Las imágenes evocadas en mi mente por los pasajes verbalmente descriptos no están incluidos en el cuadro, pero no importa qué tanto me introduzco en la película, nunca pierdo la sensación de que lo que veo está limitado por los bordes de la pantalla" (Seymour Chatman, de *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*).

13. "...no nos hará daño". Podría ser el verso de una canción compuesta por alguna banda misteriosa y sin nombre, o

una frase simple escondiendo un significado secreto, como cuando los espías se encuentran para intercambiar información ("Dicen que el clima en París es hermoso en esta época del año") o una palabra clave, o la respuesta a un acertijo, o, más probablemente, frases dichas a Jeffrey en el temprano florecer de su oscurecido sueño.



22 / Segundo #1034, 17:14

La belleza de los peinados a mediados de los ochenta, enrulados por permanente y un poco esponjosos. Las amigas de Sandy están atrapadas en algún punto entre 1956 y 1986, con sus polle-ras largas y sus *sweaters*. "No se les ocurra decirle nada a Mike, ¿ok?", les advierte Sandy, mientras Jeffrey la espera en su clásico convertible Oldsmobile rojo. "No es lo que piensan, ¿ok? ¿Me lo prometen?". A pesar de todas sus referencias al pasado —especialmente en esta escena— *Terciopelo azul* se resiste a caer en la nostalgia. En el mejor y más oscuro libro sobre el postmodernismo, Frederic Jameson argumenta que el realismo mismo fue víctima del postmodernismo capitalista tardío. "Si acaso queda algo de realismo aquí, es un 'realismo' que deriva del trauma de ser conscientes de la nueva y original situación histórica en la que estamos condenados a buscar a la Historia por medio de nuestras propias imágenes pop y la simulación de esa misma historia, que se mantiene para siempre fuera de nuestro alcance".



23 / Segundo #1081, 18:01

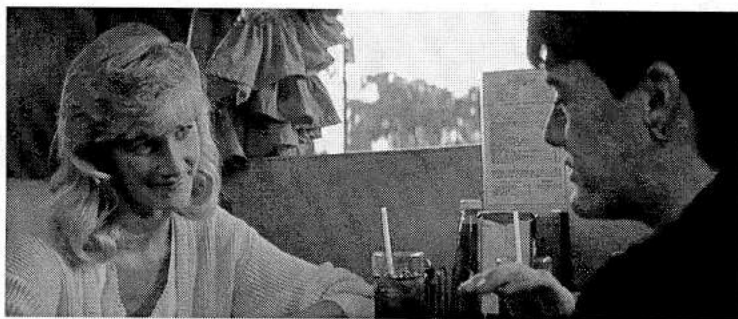
“Hay oportunidades en la vida en las que podemos ganar conocimientos y experiencia”, le acaba de decir Jeffrey a Sandy, sentados en Arlene’s.

En 1844, dos años después de que su hijo mayor muriese de fiebre escarlata, Ralph Waldo Emerson comenzó su ensayo más radical, *Experiencia*, con esta frase: “¿Dónde estamos? En una saga de la que no conocemos sus extremos, y pensamos que no los tiene. Nos despertamos y nos encontramos en una escalera; hay escaleras debajo nuestro, que parecemos haber ascendido; hay escaleras sobre nosotros, más de una, que se pierden en lo alto”. Más adelante, en el mismo ensayo, se refiere directamente a la muerte de su hijo en formas que resultan impensables para nuestra actual cultura del duelo:

Con la muerte de mi hijo, ahora hace más de dos años, parezco haber perdido un estado de belleza; nada más. No puedo adentrarme más. Si mañana me informasen de la bancarrota de mis principales deudores, la pérdida de mi propiedad sería un gran inconveniente para mí, tal vez, por muchos años; pero me dejaría tal como me encontró: ni mejor ni peor. Lo mismo sucede con esta calamidad; no me toca; algo que yo creí era una parte de mí, que no me podían sacar sin quebrarme, ni engrandecer sin enriquecerme, se

me cae, y no deja cicatriz. Estaba caduco. Me appena que el duelo no me enseñe nada, ni me arrastre un paso más adentro de la verdadera naturaleza.

La referencia de Emerson a la muerte de su hijo Waldo no es un lamento, al menos no por su hijo. La usa en cambio para mostrar que incluso esto (la muerte de alguien que el “creía una parte de sí”) no pudo moverlo “un paso más adentro de la verdadera naturaleza”. El deseo de Jeffrey en *Terciopelo azul* de ser capturado por la realidad (“experiencia”), de que lo despierten de una sacudida, de ver, de sentir, es un eco del lamento de Emerson. Jeffrey quiere ser lastimado. Para que esto suceda, debe encontrar la oreja, que lo llevará al detective Williams, y luego a Sandy, y luego a Dorothy Vallens, y luego a Frank Booth, y luego, finalmente, no a Sandy, sino al pequeño Donny, una versión más joven de sí mismo. En el cuadro del segundo #1081, Jeffrey, con las manos juntas, instruye y ruega. El fluir narrativo de la escena, de la inocencia a la experiencia, tiene su eco en el cuadro: de la luz (Sandy) a la oscuridad (Jeffrey), y es el tipo de oposición binaria que establece *Terciopelo azul*, sólo para destruirla.



24 / Segundo #1128, 18:48

1. “Lo primero que necesito”, le dice Jeffrey a Sandy, “es entrar en su departamento y abrir la ventana para introducirme por ella más tarde”. Esta línea del argumento nunca se

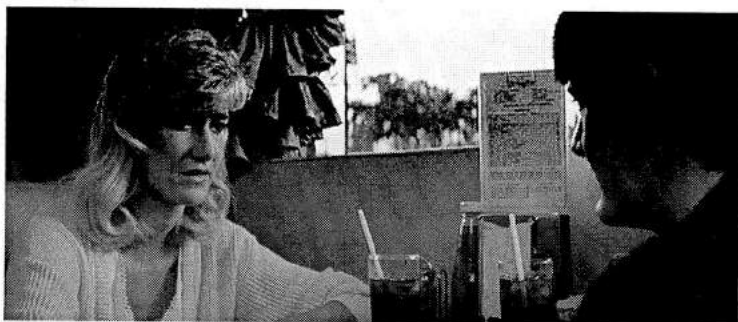
desarrolla, ya que Jeffrey en su lugar encuentra una llave del departamento. La ventana parece un hecho menor (aunque en el departamento, Jeffrey, con su overol de fumigador, mira dos voces a través de la ventana por encima de la pila de la cocina de Dorothy), y pronto nos olvidamos de ella. Es uno de esos momentos de *Terciopelo azul* que referencian al pasado de Hollywood de forma oblicua y oscura, en este caso a *La ventana indiscreta* [*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954], una película sobre la visión, sobre observar, sobre descubrirse a uno mismo mirando a otros, y que también tiene un protagonista llamado Jeff ("Miras por la ventana. Ves cosas que no deberías", le dice Stella a Jeff, interpretado por Jimmy Stewart).

2. En su novela *La sospecha*, el gran escritor suizo Friedrich Dürrenmatt (tal vez más conocido por *Código de honor* [*The Pledge*], que fue adaptada al cine) pone en boca de su inspector Barlach una teoría sobre la lucha contra el mal que reconoce su terrible fuerza y todo su misterio y poder y oscuridad, y que podría servir como un epígrafe de *Terciopelo azul*:

Pero no luchamos contra molinos de viento, amigo, como ese viejo y destartado caballero en su armadura, nosotros tenemos peligrosos gigantes a los que enfrentarnos, monstruos de brutalidad y astucia, y a veces auténticos dinosaurios, de esos que siempre tuvieron cerebros de gorrión: estas criaturas existen, no en cuentos de hadas o en nuestra imaginación, sino en la realidad.

3. En esta toma, el arito en la oreja de Jeffrey puede verse claramente. En los años ochenta todavía había ciertos nebulosos significados sexuales respecto al oído que uno decidiera perforarse, el izquierdo o el derecho (variaciones de "izquierdo está bien; derecho está mal") y es en momentos como este en el que descubrimos qué poco sabemos sobre él. ¿Es el arito un significador vacío, o está sobrecargado de inescrutable significado? ¿Es cariñosa o siniestra la broma que Jeffrey le hace a

Sandy? En algún punto no importa, ya que Jeffrey no parece estar resolviendo ningún misterio, sino creando uno, armándolo mientras avanza en la historia.



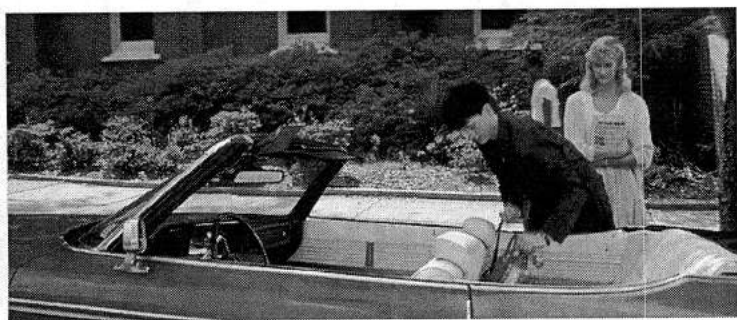
25 / Segundo #1175, 19:35

Confesión: la primera vez que vi *Terciopelo azul* —y cada subsecuente visionado lo ha reafirmado— sentí que cuando Jeffrey le hace la petición a Sandy en esta escena (“Sandy, intentemos la primera parte”) está hablando de sexo. ¿Qué tipo de plan es el que Jeffrey armó y en el que Sandy está aceptando participar? En su clásico ensayo de 1969 *Cinema/Ideología/Criticism*, Jean-Luc Comolli y Jean Narboni preguntan si es posible que una película escape a los límites ideológicos de su creación. Mientras que la mayoría de las películas, argumentan los autores (¡a fin de cuentas eran deterministas culturales marxistas!), nunca podrán liberarse de las fuerzas gravitacionales de la ideología, hay ciertos tipos de películas que:

parecen pertenecer y estar bajo la firme influencia de una ideología, pero resultan al final estarlo de manera ambigua (...) las películas de las que hablamos tiran obstáculos en el camino de la ideología, haciéndola derrapar y salirse de su curso. El encuadre cinematográfico nos permite verlo, pero también lo resalta y denuncia. El contexto cinematográfico nos deja ver

dos momentos: uno, reteniéndola dentro de ciertos límites, otro, transgrediéndolos. Sucede una crítica interna que quiebra a la película en su mismo origen.

Terciopelo azul —en su maestría absoluta del estilo hollywoodense de historias de detectives— parece estar chocándose contra algo... ¿pero qué? La mirada en el rostro de Sandy ofrece una pista. Sus ojos se posan en un punto entre Jeffrey y la cámara, perdida en los espacios interiores de la película, y es una mirada que sugiere sabiduría y reconocimiento del tipo de experiencia sobre la que Jeffrey sólo puede fantasear. Es como si en ese mismo momento, ella mirara hacia el futuro y a sus certezas feas como la criatura de la laguna negra, y ya podés ver cómo está planeando la forma de escapar del agujero negro en el que Jeffrey la está absorbiendo, y también es este momento en el que la aguja salta, y Laura Dern —la hija de Bruce Dern y Diane Ladd— toma el control de algo más que *Terciopelo azul*. El poder de este fotograma no es la pregunta de cómo se libera de las fuerzas de la ideología, sino más bien la forma en la que ignora la pregunta por completo.



26 / Segundo #1222, 20:22

Un fumigador, una testigo de Jehová y un anónimo conserje convergen en el cuadro. Es más o menos en este punto que *Ter-*

ciopelo azul comienza a desmoronarse debajo del peso de sus propias expectativas narrativas: ¿Qué encontrará Jeffrey en el departamento de Dorothy? ¿Lo atraparán? ¿Qué piensa en realidad Sandy de lo que está pasando? El encuadre sigue las elegantes líneas horizontales del convertible de Jeffrey, y el movimiento en los siguientes momentos seguirá la dirección del auto, de derecha a izquierda. Sandy sostiene en sus manos copias de la revista “¡Despierta!”, deslizándose en el rol de la cómplice de Jeffrey, y los tonos religiosos de este cuadro recuerdan a los “petirrojos” del sueño que le contará a Jeffrey en las afueras de la Iglesia más adelante en la película. Jeffrey interpreta a un exterminador. Sandy interpreta a una cruzada.

En *El plan divino de las edades* [1886], un estudio bíblico escrito por Charles Taze Russell, fundador del movimiento de estudios de la Biblia del que surgieron los Testigos de Jehová, Russell imagina un mundo vencido por la maldad:

Por lo tanto, sin intentar de ningún modo excusar a nuestra raza rebelde, podemos empatizar con sus vanos esfuerzos por gobernarse a sí misma y por conseguir su propio bienestar. Y podemos concederle el éxito que a conseguido en esta dirección, ya que, reconociendo el carácter real de estos gobiernos bestiales, por más corruptos que fueran, han sido mucho mejores que la ausencia de gobierno, que la anarquía y la ilegalidad. Si bien la anarquía probablemente hubiera sido bien aceptada por el “príncipe de este mundo”, no lo fue por sus súbditos, y su poder no es absoluto: está limitado a su habilidad para operar a través de la humanidad; y su política debe conformar en gran manera a las ideas, las pasiones y los prejuicios de los hombres. La idea del hombre fue el auto-gobierno independiente de Dios; y cuando Dios le permitió intentar el experimento, Satán aprovechó la oportunidad de extender

su influencia y su dominio. Esto quiere decir que intentando olvidar a Dios fue que el hombre se expuso a la influencia de su enemigo astuto, poderoso e invisible; y por lo tanto, ha estado obligado desde entonces a trabajar en contra de las maquinaciones de Satán, y en contra de sus propias debilidades.

Terciopelo azul asume una forma contra la dura realidad de los anticuados “el bien y el mal” (“¿Por qué hay tantos problemas en el mundo?” se preguntará Jeffrey) y una de las actitudes más radicales de la película es tal vez que trata estas fuerzas con toda seriedad. En este fotograma no hay más que ver a Sandy: siente la llegada de una tormenta negra, un tipo de apocalipsis diferente al que le profetizan las revistas “¡Despierta!” que sostiene junto a su corazón.



27 / Segundo #1269, 21:09

Todavía no lo sabemos, pero el débil zumbido estático que escuchamos en este momento proviene del cartel de neón titilante que dice ASCENSOR, con el que Jeffrey —surgiendo desde el extremo derecho del cuadro— se encontrará en unos momentos. Ian Watt —el gran deconstructor de los códigos apenas visibles de la narrativa de ficción— una vez describió

las acciones de un personaje llamado Kayerts en el cuento de Joseph Conrad "A la vanguardia del progreso" y en su descripción crea la frase "decodificación retrasada" para explicar cómo a veces Conrad coloca a los lectores en la posición de sus personajes, para los que los eventos se desarrollan más rápido de lo que sus mentes pueden decodificar.

Esta técnica narrativa puede llamarse "decodificación retrasada", pues combina el avance de la progresión temporal de la mente, al tiempo que recibe los mensajes del mundo exterior, con el proceso reflexivo mucho más lento de interpretar su significado. A través de esta técnica (...) el lector participa en las sensaciones instantáneas de Kayerts.

Durante los siguientes quince segundos, nosotros y Jeffrey vamos a simultáneamente:

1. Escuchar el cartel del ascensor zumbando.
2. Descubrir que el ascensor no anda.
3. Ubicar el nombre VALLENS en la lista de habitantes del edificio.

Nuestra identificación con Jeffrey a través de la decodificación retrasada se hace más fuerte, y es aquí que el impulso tiránico de *Terciopelo azul* se empieza a sentir. Los colmillos se muestran gradualmente. Podés verlo aquí — al menos un destello — en el rostro de Jeffrey mientras se transforma de *boy scout* en acechador.

Aquí está: el exterminador, subiendo las escaleras para fingir una entrada en el departamento de una mujer. Ignora las pistas que le advierten que se detenga — la señal del ascensor y el cartel que indica que está fuera de servicio — y continúa adelante. La cámara (y por extensión nosotros) lo sigue. En este momento congelado, Jeffrey está atrapado en el espacio de la

escalera justo antes de llegar a la puerta, con el fantasmagórico círculo medio anaranjado sobre o detrás de la ventana de la puerta (¿una lámpara en la pared de la escalera?), como una especie de burbuja plana de otra dimensión que ha estado esperando a Jeffrey desde siempre.

El fotograma, que recuerda a un cuadro de Edwar Hopper a la inversa, es una geometría enloquecida de líneas rectas y cuadrados y rectángulos, una geometría que atrapa incluso al círculo fantasmal y —apenas unos fotogramas después— al mismo Jeffrey.



28 / Segundo #1316, 21:56

Una escalera expuesta / una imagen monástica / Departamentos Deep River / El silencio de la película / El sonido del sonido / Se ha desmoronado / Me gustaría pensar / en arcos de ladrillos curvos / La luz / Los ángulos de 90 grados / Contra la luz / El fumigador / Auden: "El bicho cuya visión es interferida por el césped" / La firme subida / de las escaleras / Entonces oscuridad / entonces Frank / ¿Qué luz surgirá de esto? / El pasamanos metálico a lo largo del pasillo / Una oportunidad para detener el cuadro / Dorothy: hay un hombre en la puerta cuyo nombre / conocerás al final / de un cuchillo.



29 / Segundo #1363, 22:43

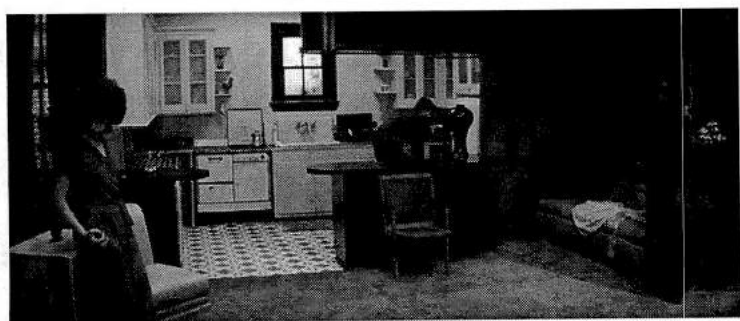
El hecho de que la mirada atemorizada de Dorothy se clave en la cámara —en nosotros— significa algo, ¿pero qué? En el cuento de Julio Cortázar *Las babas del diablo* (que inspiró el *Blow Up* de Antonioni [1966]), el narrador dice: “Curioso que la escena (la nada, casi: dos que están ahí, desigualmente jóvenes) tuviera como un aura inquietante. Pensé que eso lo ponía yo, y que mi foto, si la sacaba, restituiría las cosas a su tonta verdad”. Cada imagen que saquemos de la realidad de algún modo transforma y reconstruye la realidad. El cuadro, diseccionado por el espacio vertical que lleva a su departamento, recibe una fuerza oscura gracias al negro que se acumula detrás de Jeffrey. No está entrando a un “mundo oscuro”, sino llevando ese mundo oscuro al departamento. Una contra-lectura de *Tercio-pelo azul*, basada en cuadros como éste, sugiere que es la presencia de Jeffrey —tanto como la de Frank— la que invoca a los ángeles oscuros de la película.

Laura Muvey, en *Death 24 X A Second*, escribe:

Ahora que las películas en DVD están indexadas en capítulos, la linealidad asociada con la proyección de una película se quiebra aún más. Es más fácil percibir la falta de sutileza que ha sido un aspecto de la narrativa cinematográfica desde siempre, su resistencia a moverse hacia adelante, algo que estuvo

únicamente unido al movimiento del celuloide a través del proyector (...) Detenerse, regresar y repetir estas imágenes, es ver hacerse realidad el significado cinematográfico de la misma forma en que un objeto ordinario se diferencia de lo que lo rodea, sumando valores cinemáticos y semióticos. Pero retrasar la imagen, extraerla de su ambiente narrativo, le permite regresar a su contexto y contribuir algo extra e inesperado, un significado diferido, a la narración de la historia.

El significado "diferido", tradicionalmente inalcanzable para nosotros mientras miramos una película desarrollarse en tiempo real, no se nos escapa ahora, en la era de la imagen pausada. Podría decirse que capturar fotogramas individuales de películas contribuye a la desmitificación del cine, pero, contra toda razón, lo que sucede es lo contrario. Como con el mundo cuántico — como atestiguan físicos teóricos como Lisa Randall y Brian Greene — mientras más cerca y profundamente observes, menos sabes acerca de lo que creías saber.



30 / Segundo #1410, 23:20

El sonido. Un tono bajo, como el filtrado lamento de un tren distante o un carnaval que colapsa en un sueño afiebrado. Pa-

sados unos segundos después de este fotograma, el sonido se escabulle dentro de la película, y para cuando el Hombre Amarillo golpea la puerta (cerca de ocho segundos después del cuadro) parecerá que el sonido gotea desde la arquitectura de la habitación misma.

Dorothy, en su vestido rojo, parece prestarle atención a sus uñas, una señal clara de que ya desea a Jeffrey. La alfombra afelpada, rosa y sin dibujos. La silla solitaria, orientada hacia delante, esperando sostener un cuerpo. El sillón, enmarcado por ese cuarto de círculo negro de extraño estilo decorativo y el biombo oriental.

En la novela de Keith Ridgway, *Animals* [2006], un personaje conocido como K le dice al narrador:

Eso te demuestra (...) que lo más infeccioso de todo no es el antrax ni la plaga ni qué se yo, sino la paranoia, y ya la han liberado.

Está en todas nuestras conversaciones, en nuestros pensamientos privados y nuestras preocupaciones y nuestros miedos secretos y nuestras historias de horror. Y ahora está en nuestros sueños. Y es contagiosa.

Hay algo contagioso en este cuadro, que se aloja irrazonablemente en la mente.

Dorothy y Jeffrey, separados por el vasto vacío invisible del cuadro, divididos por el tiempo. Ella es una mujer de otra era, del clásico pasado de Hollywood que nunca fue filmado, que se adivina por los aparatos de la post-guerra y su propio vestido.

El “mundo extraño” al que Jeffrey ha entrado no es precisamente uno de deterioro moral, sino más bien uno gobernado por “preocupaciones y miedos secretos”. Es que... mirá ese cuadro. Es un espacio abierto, esperando a que la sangre lo llene.



31 / Segundo #1457, 24:17

El Hombre Amarillo vino y se fue. Ahora, la atención de Dorothy se centra completamente en Jeffrey. Esta primera escena está filmada en su mayoría desde el ángulo de visión de Dorothy y, en este fotograma, ella está peligrosamente cerca de la cámara. En *DW Griffith and the Origins of American Narrative Film*, Tom Gunning explora los sutiles pero importantes cambios en la distancia de cámara a principios del 1900.

La distancia de cámara básica en la mayoría de las tomas de 1909 se acercó más que la mayor parte de las puestas que pueden encontrarse en algunas de las primeras películas de Griffith. La toma completa del personaje de pies a cabeza predomina sobre la toma con mucho aire sobre la cabeza y los “dos metros de altura” en la parte inferior. Cada vez más asiduamente los personajes entran al cuadro por delante de la imagen, encuadrados desde el tobillo a la rodilla. El cuadro dejó de ser el set entero para transformarse en el espacio del actor.

Un fotograma como este del segundo #1457 de *Terciopelo azul* es una imagen de una historia de ficción pero también una imagen documental que captura la realidad del momento histórico preciso en que la película fue filmada. Es también evi-

dencia documental de un momento estético, y un momento en la evolución de la tecnología cinematográfica. ¿Acaso hay algo típico de mediados de los ochenta en la *mise-en-scène* de este cuadro? ¿No tanto en términos decorativos o de vestuario, sino en la colocación de la cámara y la relativa distancia con Dorothy y Jeffrey? La espalda de Dorothy —la espalda de Isabella Rossellini— está cerca de la cámara, y ella llena el cuadro, dirigiendo nuestra visión sin descanso en un fluido movimiento de izquierda a derecha, una y otra vez. Hay una cierta locura en la lógica visual de la imagen congelada. Es puro movimiento detenido en un medio diseñado para el movimiento, y por lo tanto una especie de traición del mismo arte cinematográfico. Está quieto, pero al mismo tiempo vivo y de alguna forma en movimiento, por causa de algún tipo de extraña atracción arrastrado hacia el fotograma inmediatamente anterior y el posterior. Es una disección.

El herético duelo de la deconstrucción.

De detener la película, dejar que el cuadro se derrita al calor de la lámpara.

O, en las palabras de Sonic Youth: *Mata tus ídolos*.



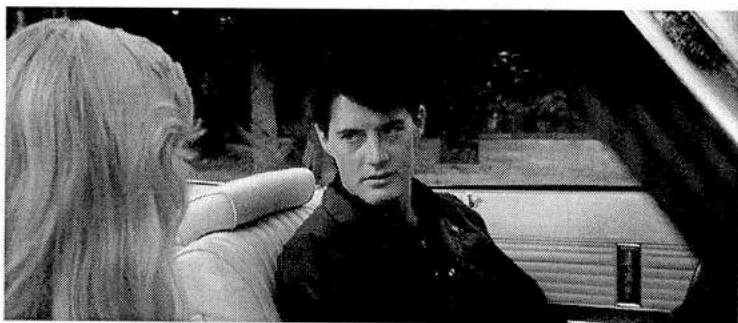
32 / Segundo #1504, 25:04

La mujer que en el fondo lleva sus compras tiene una historia que contar. Guarda sus propios secretos en su bolsa, y por

aproximadamente dos segundos se vuelve parte de *Terciopelo azul*. Tal vez como un pasado no recordado, que ganó importancia de la misma forma que “Psicosis de 24 horas” [*24 Hour Psycho*], de Douglas Gordon —que ralentizó *Psicosis* [*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960] a dos cuadros por segundo, estirando la duración de la película a 24 horas— permitió ver detalles bajo una nueva luz. En *Punto Omega*, Don DeLillo captura el sentimiento dislocado de mirar con mucho detalle algo, comentado por un personaje que mira “Psicosis de 24 horas”:

Hace falta mucha atención para ver lo que sucede frente a ti. Lleva trabajo, implica esfuerzo, ver qué es aquello que estás mirando. Estaba fascinado, la profundidad alcanzable por la lentitud del movimiento, las cosas para ver, la profundidad en la mirada tan fácilmente perdida por el hábito vacío de mirar (...) Comenzó a pensar en la relación de unas cosas con otras. La película tenía la misma relación con la película original, que la película original tenía con la vida real. Era la huida de la huida. La película original era ficción, esto era real.

Así que: mientras Jeffrey y Sandy cargan el aparato fumigador en el auto, con el objeto más importante —las llaves del departamento de Dorothy que Jeffrey se robó— escondidas de la vista, la mujer anónima pasa, reforzando aún más la idea de que nada en este mundo es lo que parece, y que la normalidad es una ilusión, una ilusión que todos necesitamos, pero una ilusión después de todo. De todas las corrientes furiosas que corren a través de *Terciopelo azul*, esta es una: la inquietante familiaridad de las imágenes, que parecen tan coloquiales que resultan ajenas y extrañas. La distancia que se acrecienta entre nosotros y Jeffrey y Sandy, y la más profunda distancia entre nosotros y la mujer no identificada. El sentimiento excitante y terrorífico de que vos estás participando del secreto.



33 / Segundo #1551, 25:51

Jeffrey: Voy a tratar de introducirme esta noche. Es viernes.
¿Tenés una cita?

Sandy: Sí. Tengo.

Jeffrey: Bueno (pausa). Entonces olvidémoslo.

* * *

“La historia del cine se enfrenta a un problema complejo. Buscando en sus sujetos algún principio de inteligibilidad, está obligado a hacerse responsable de cada fotograma que exista. Porque la historia del cine consiste precisamente de cada película que alguna vez fue hecha, no importa su propósito” (Hollis Frampton).

* * *

Por un tiempo, en los ochenta, parecía que la victoria del presidente Reagan sería permanente. Había una sensación de comodidad en eso, pero también terror. En el auto de Jeffrey, en este cuadro, la suave sencillez de su interior, vemos un poco de esa comodidad. Fue trabajo de *Terciopelo azul* el representar esa comodidad y luego destruirla.

* * *

La música es importante en *Terciopelo azul*. ¿Cuál es el equivalente musical de un fotograma? ¿Un simple? Y si es así, ¿su lado A o su lado B? ¿O son sus ranuras enhebradas como un

disco de vinilo? ¿De cuantas partes está hecho en realidad el todo? Tal vez la belleza y el peligro y el encanto del fotograma sea que nos recuerda que el todo, a fin de cuentas, no es más que una colección de fragmentos.



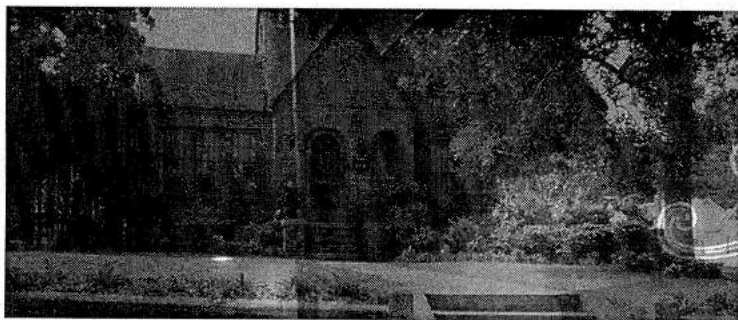
34 / Segundo #1598, 26:38

El espacio abierto que rodea al auto. La sensación de libertad. Los dos espejos, uno de ellos reflejando el rostro de Jeffrey. La hebilla rosa en el cabello de Sandy, y la imposible belleza del largo de su brazo. La luz entre las ramas y las hojas de los árboles, y la forma en que esos árboles llenan la mayor parte del cuadro. El punto de fuga cerca de la mitad de la pantalla, regresando a nosotros a través del espejo retrovisor. Sandy y Jeffrey hablan en un auto, pero no es un auto en movimiento.

La emergencia de la reproducción mecánica es acompañada por el creciente entendimiento que hace la modernidad de la temporalidad como un asalto, aceleración, velocidad. Hay demasiado, demasiado rápido (...) El tiempo ya no es más un fenómeno benigno fácilmente entendible por la noción del fluir sino una entidad problemática que produce ansiedad (...) Uno de los más importantes aparatos para la regulación y el almacenamiento de tiempo ha si-

do el cine (Mary Ann Doane, *La emergencia del tiempo cinemático*).

El fotograma captura movimiento diferido, retrasado, pausado. Rompe un hechizo para generar otro. En este fotograma, la tensión entre Sandy y Jeffrey prácticamente se desborda de sus límites ("Sólo para dejar las cosas claras", dice Sandy un poco antes de este cuadro, "yo amo a Mike"). La imagen capturada, liberada de la tiranía del tiempo y el movimiento, se vuelve su propio objeto, operando bajo sus propios códigos, algunos de ellos secretos.



35 / Segundo #1645, 27:25

Un lento fundido, desde la casa de Sandy (acaba de aceptar cancelar su cita con Mike para ir con Jeffrey al Club Slow) al cartel de neón rojo del Club Slow, en su elegante —pero un tanto desprolija— letra cursiva. El fundido, derivado de la tecnología pre-cinematográfica de la linterna mágica para crear transiciones o para sugerir efectos de paso del tiempo, ¿y acaso no hay algo mágico en el mismo acto de "fundir" el tiempo? Dos imágenes: La casa de Sandy, firme e inamovible, es cubierta lentamente por el Club Slow, que emerge como si se arrastrara con lentitud a través de la pantalla. Los oscuros contornos de la casa de Sandy, como una presencia fantasmal, mientras la ba-

roca letra S cursiva comienza a asomarse en el extremo derecho del cuadro.

En el medio de un fundido, ¿dónde estamos? ¿En qué zona temporal? El fundido logra de algún modo capturar un momento en el tiempo que en realidad no existe. Nos encontramos en algún lugar nunca registrado entre el pasado inmediato de la casa de Sandy y el futuro inmediato del Club Slow. El cuadro, repleto de significados compitiendo entre sí: hogar, dejar el hogar. El fundido es uno de los primeros experimentos del cine con el tiempo psicológico (en lugar de lineal), un intento de capturar la forma fragmentada en la que experimentamos el tiempo, no en la forma lineal de punto A al punto B al punto C, sino más bien del A al C. Ya puede verse en *Cenicienta* [*Cendrillon*, 1899] de George Méliès, una película que usa un ejemplo temprano de fundido cinematográfico. Transportado de una locación temporal y espacial a la otra, el fundido — al contrario que el corte — enfatiza el momento improbable entre momentos, y en el fotograma del segundo #1645 de *Terciopelo azul*, somos testigos de algo imposible: dos realidades superpuestas apareciendo al mismo tiempo. Una versión cinematográfica del enlazado cuántico.



36 / Segundo #1692, 28:12

“Damas y caballeros, la Dama Azul. La señorita Dorothy Vallengens”. Y así presenta a Dorothy el Maestro de Ceremonias, in-

terpretado por Jean-Pierre Viale, en lo que parece ser su único rol cinematográfico. Mientras una mano sostiene el micrófono *vintage* de pie, y otra mano invita a Dorothy, el fotograma captura el punto álgido de la película, con la oscuridad a punto de derramarse sobre el mundo de Sandy y Jeffrey al subir Dorothy al escenario. Esas cortinas, fantasmagóricas en la forma en la que reflejan las cortinas de terciopelo azul de los títulos de apertura de la película, significan un espectro de significados electrificante, ninguno de ellos feliz.

En la novela de Brian Evenson, *The Open Curtain* [*La cortina abierta*], un personaje conocido como Rudd comienza a perder su sentido de la realidad, al tiempo que gana acceso a un orden distinto de la realidad:

Toda su vida comenzó a parecer una alucinación, oscura y plegada hacia adentro como si se doblara en su mente. Había algo falso, como si actuara, y muchas veces se encontraba conteniendo la carcajada porque todo le resultaba artificial. Lo único importante eran las horas borradas, pero también eran lo único a lo que él tenía acceso.

En *Terciopelo azul*, en este momento, Jeffrey, Sandy y Dorothy se unirán en una habitación roja suavemente iluminada por una luz azul, cada uno de ellos deseando algo del otro, y cada uno de ellos disfrazando ese deseo de mera curiosidad. Todo en este cuadro —la mano del Maestro de Ceremonias, la boca abierta del piano, los rostros del percusionista y el contrabajista— crea una corriente que fluye de la pantalla de izquierda a derecha, contra la lógica de la lectura de texto e imagen en occidente. Estamos obligados a leer el cuadro en el sentido opuesto.

En pocos momentos, la Dama Azul llenará el espacio vacío, y se convertirá en el centro de gravedad, y los que no estén preparados serán indudablemente tragados por esta estrella que colapsa.



37 / Segundo #1739, 28:59

Las luces del escenario iluminan a Dorothy, cuyo talento en este cuadro es negarle a Jeffrey su mirada. Es la Gilda de Rita Hayworth, transportada de 1946 a 1986, las cortinas detrás suyo inanimadas con el tipo de amenaza depredadora que le fue prohibida a Hayworth por el Código de Producción de Hollywood. Lynch debe haber reconocido el poder de la abstención, de no mostrar, y por lo tanto el primer tercio del metraje es tan inofensivo como una película de Andy Hardy. En este sentido, el permanente poder de *Terciopelo azul* está en que se encuentra con una necesidad y un deseo muy específicos: el deseo de archivar. En su gran (y bastante olvidado) libro *Mal de archivo*, el *enfant terrible* postmoderno Jacques Derrida escribió:

Estamos *en mal d'archive*. Escuchando el idioma francés, y en él el atributo *en mal de*, estar *en mal d'archive* puede significar algo más que sufrir por una enfermedad, por un problema o por aquello a lo que el pronombre *mal* se pueda referir. Es arder de pasión. Es nunca descansar, interminablemente, en la búsqueda de ese archivo justo cuando se está escapando. Es correr detrás del archivo, incluso cuando ya hay demasiado ahí dentro, en el mismo momento en el que algo se des-archiva. Es tener el deseo compulsivo, repetitivo y nostálgico de un archivo, un de-

seo irreprimible de regresar al origen, una melancolía, una nostalgia por el volver al más arcaico espacio de iniciación.

En *Terciopelo azul* existe ese volver, no necesariamente a la inocencia, pero sí al archivo completo de falsa inocencia del propio cine clásico. Pero no es solamente el contenido del viejo cine lo que *Terciopelo azul* añora, sino sus estructuras y estilos. En este sentido, Dorothy es el recordatorio definitivo de esta ecuación, la llave perdida del archivo. Su mirada, en este fotograma, no se pierde en algún paraíso oscuro fuera de escena, tampoco en la habitación desconocida donde se encuentra su pequeño hijo Donny, sino en el mismo archivo cinematográfico, en todos sus afiebrados sueños.



38 / Segundo #1784, 29:46

En la que probablemente sea la mayor y más subvalorada novela de Haruki Murakami, *Al sur de la frontera, al oeste del sol*, el narrador recuerda los efectos de escuchar la grabación de un concierto para piano de Liszt:

Además era una música muy bella. Al principio, la encontraba exagerada, artificiosa y me sonaba un poco inconexa. Pero conforme la iba escuchando

empezó a adquirir cohesión dentro de mi conciencia, al igual que va definiéndose poco a poco una imagen borrosa. Cuando escuchaba concentrado y con los ojos cerrados, podía ver cómo, del eco de esa música, nacían diversas espirales. Surgía una espiral y, de esa espiral, surgía otra distinta. Y la segunda espiral se entrelazaba con una tercera. Y esas espirales, vistas por supuesto con los ojos del presente, poseían una cualidad conceptual y abstracta. Lo que yo deseaba, más que nada en el mundo, era poder hablarle a Shimamoto de la existencia de esas espirales. Pero estaban más allá del lenguaje ordinario. Hacía falta un grupo completamente diferente de palabras, pero no tenía ni idea de cuáles eran.

Este fotograma en el segundo 1784 llega durante una secuencia con muy poco diálogo. En su lugar escuchamos, por supuesto, la versión que Dorothy hace de "Terciopelo azul", y los ruidos de fondo del Slow Club, y entonces —en apenas unos momentos— una transición a las secciones más oscuras y profundas de la banda sonora de Angelo Badalamenti. Al contrario que en el cuadro de hace 47 segundos, Dorothy ahora comparte el escenario únicamente con el hombre del piano. Los otros tres músicos han desaparecido, a pesar de que el sonido de la banda se sigue escuchando.

Su desaparición inexplicable sugiere el paso de un tiempo profundo y circular: Dorothy canta la misma canción que antes, y sin embargo algo ha cambiado, algo *más allá del lenguaje ordinario*. Es uno de estos sutiles cambios temporales que le dan a la película el sentimiento y la libertad de un sueño, como si nos hubiéramos despertado para descubrir que —¿qué? ¿cómo?— el escenario y la luz y todo lo demás en este universo ajustadamente controlado se ha modificado con rapidez para intentar acomodarse a ese vórtice que resulta ser Dorothy.



39 / Segundo #1833, 30:33

1. Jeffrey: ¿Sabés manejar este auto?

Sandy: Sí, pero...

Jeffrey: ¿Dejámelo frente a mi casa, okay?

2. En la novela de Haruki Murakami *IQ84*, un grupo de personajes discuten las consecuencias de un hecho cometido:

Lanzo una piedra a un pozo profundo. *Splash*. El sonido es grande, y reverbera alrededor. ¿Qué va a salir del pozo después? Lo único que podemos hacer es mirarlo fijamente, aguantando la respiración.

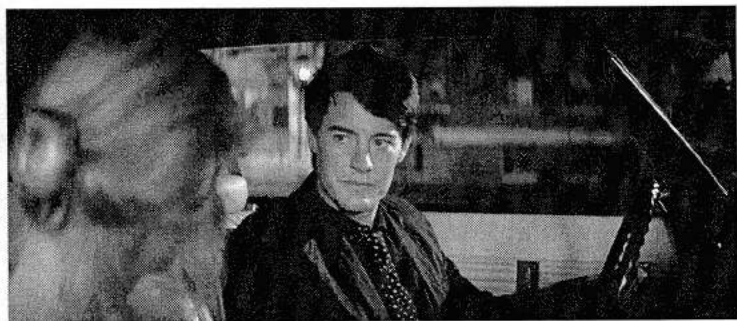
3. Un mes después del estreno norteamericano de *Tercio-pelo azul*, la película de otro David se estrenó, *La mosca* [*The Fly*], de David Cronenberg, producida por el estudio de Mel Brooks, Brooksfilm, que también había producido *El hombre elefante* [*Elephant Man*] en 1980.

4. Brundle (Jeff Goldblum): "¡Estás celoso! ¡Me liberé! ¡Me soltaron! ¡Y no podés soportarlo! Harías cualquier cosa con tal de destruirme. Mirame. ¿Te parezco enfermo? ¿Te parezco un hombre enfermo?".

5. En este fotograma, en el segundo #1833, el rostro de Sandy responde a la pregunta de Brundle, como si la pregunta hubiera saltado de una película a la otra, y como si la transformación

de Jeffrey fuese una versión internalizada de lo que le sucedía a Brundle en *La mosca*, y como si, finalmente, nosotros los espectadores estuviéramos de algún modo implicados en la mirada telepática que conecta a Sandy con Jeffrey, y a éste con Brundle.

6. El problema que trata todo gran arte desintegrativo — como *La mosca*, *Terciopelo azul*, o *IQ84* — no es el mal que surge del pozo una vez que la piedra fue lanzada. Estos trabajos reconocen en cambio un hecho terrorífico: el mal no estaba en el pozo, después de todo, sino en aquel que lanzó la piedra.



40 / Segundo #1880, 31:20

*Un pedido por menos*⁸

Probablemente haya más buenas razones para sacar a la luz las escenas eliminadas de *Terciopelo azul* que para mantenerlas ocultas; lo admito bien desde el principio. De todos modos, por suerte Lynch no hizo una nueva edición con las nuevas escenas; esto no es un “corte del director”. Ya que él, por contrato, tenía que entregar una versión de dos horas en 1986, tendría sentido que estas escenas (partes de una versión más larga, de

⁸ Esta entrada en el blog original de “El Proyecto Terciopelo Azul” se publicó en ocasión del lanzamiento de *Terciopelo azul* en Blu-ray, con escenas eliminadas, el 8 de noviembre de 2011.

casi cuatro horas) fuesen restauradas para completar su visión artística de la película. Así y todo, ha decidido no alterar la edición de *Terciopelo azul* que entregó a De Laurentiis, la versión que para nosotros es la familiar. Así que en un sentido, las escenas eliminadas no son muy diferentes al tipo de material extra que se encuentra todo el tiempo, como las versiones con "texto restaurado" de, por ejemplo, *El almuerzo desnudo* de William Burroughs. ¿Por qué no celebrar, sobre todo los cinéfilos, estas escenas eliminadas?

Bueno, aquí hay cuatro lamentos, cada uno de ellos bien subjetivos, avaros e imperativos, acerca del lanzamiento de las escenas eliminadas:

1. Algunas películas se transforman en parte de lo que somos, en virtud del momento en que las vimos y de cómo se guardan en nuestras imaginaciones, al punto que ya no son películas que están "ahí fuera", sino películas "dentro nuestro". Cambiar (sumando o restando material) estas películas es cambiar la historia; no la historia de la película, sino la nuestra personal, historias privadas. Es como si el pasado mismo se volviera diferente. Todos tenemos historias sobre películas como esta. La mía resulta ser *Terciopelo azul*, mencionada al pasar durante una clase de escritura creativa dada por el doctor Raymond (un hombre que claramente sufría sus propios demonios privados y que prácticamente se desintegraba delante de nuestros ojos) en el Departamento de Inglés de la Universidad de Bowling Green State, en 1987, y luego sobre mí, buscándola en el videoclub de la familia Kelly (que curiosamente también vendía corbatas *retro*) y mirándola en una televisión cuyo tubo de color fallado le quitó a *Terciopelo Azul* todo su azul. El teórico de las respuestas del lector, Wolfgang Iser, sugirió una vez que "si un texto literario afecta a sus lectores, al mismo tiempo revela algo sobre ellos. Por lo tanto la literatura se transforma en una varilla adivinadora que localiza nuestras disposiciones, nuestros deseos e inclinaciones, y eventualmente todo nuestro

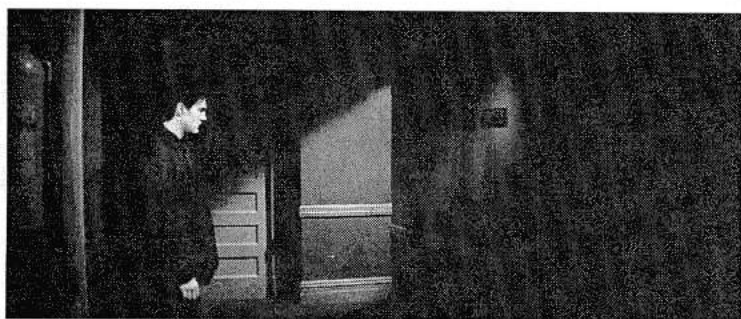
maquillaje". Lo mismo puede decirse de las películas: lo que nos enseñan no tratan de ellas mismas, sino de nosotros. Nos recordamos a nosotros mismos en la experiencia original de mirar ciertas películas, especialmente en los años formativos, antes de que nos volviéramos cínicos, cuando todavía mirábamos el cine, los libros, la música y el arte como algo que podía validar, desafiar y de algún modo incluso transformar nuestra mirada fundamental acerca del mundo y nuestro precario lugar en él. Lo que soy hoy está demasiado entrelazado en lo que *Terciopelo azul* era entonces. No quiero que eso cambie. No quiero recordarlo de otra forma.

2. A través de la historia del arte, las restricciones han servido como una forma de liberación creativa. El hecho de que Lynch estuviera obligado a entregar un corte de dos horas de *Terciopelo azul*, forzó a la película por senderos narrativos más limpios, más angostos, explotando la atmósfera claustrofóbica y terrorífica. Más aún, los huecos narrativos en la película — pedazos de tiempo pasados en la casa de Williams con Mike; la impopular escena del "pezón en llamas" — sólo hacen explícito lo que ya sabemos: que los Williams son muy buenos, y que Frank es muy malo. Si la película no necesitó esas escenas para alcanzar su oscura majestuosidad en 1986, ¿por qué las va a necesitar ahora?

3. ¿Acaso *Terciopelo azul* necesita más significados de los que ya tiene?

4. Desde Jacques Derrida hasta Jorge Luis Borges a *La casa de hojas* de Mark Danielewski a *La broma infinita* de David Foster Wallace a la proliferación de extras/finales alternativos/escenas eliminadas que son el sello del postmodernismo digital, explotando las distinciones entre los textos así llamados primarios u originales (es decir, la historia misma) y los textos suplementarios (es decir, las notas al pie que son parte del texto en sí), se ha transformado en una industria de productos. La nuestra es la era de los recordatorios. El número que llevamos con nosotros a

todas partes. Internet es una máquina creadora de detrito. En la lógica de laberinto de espejos de nuestro tiempo, incluso el capitalismo se come a sí mismo. La implacable desmitificación del pasado, que sin dudas puede ser una liberación de la opresión del Mito, sirve también para mantener el pasado visible a tal extremo que se vuelve lisiado e incapaz de fundirse en ese falso y crucial recuerdo que es la nostalgia. Porque la nostalgia requiere una separación radical del pasado que permita recordar mal. Como lo dice Fred Madison (Bill Pullman) en *Carretera perdida* [*Lost Highway*, 1997]: “Me gusta recordar las cosas a mi manera... no necesariamente en la forma en que sucedieron”.



41 / Segundo #1927, 32:07

Jeffrey y Sandy se pusieron de acuerdo en tocar cuatro veces la bocina: esto avisará a Jeffrey que debe dejar el departamento de Dorothy. Sandy espera afuera en el coche, en la noche, en su propia crisálida de eléctrica nerviosidad. Aquí es cuando *Terciopelo azul* comienza a hacerse muy, muy oscura, mientras Jeffrey se abre camino a través de la tinta india de la pantalla hacia una negritud incluso más profunda en lo que sean tal vez los momentos más psicológicamente violentos de la película.

Al despertar creyó que había soñado con una película que había visto no hacía mucho. Pero todo era

distinto. Los personajes eran negros, así que la película del sueño era como un negativo de la película real. Y también ocurrían cosas distintas. El argumento era el mismo, las anécdotas, pero el desarrollo era diferente o en algún momento daba un giro inesperado y se convertía en algo totalmente distinto. Lo más terrible de todo, sin embargo, es que él, mientras soñaba... (2666, de Roberto Bolaño).

¿Adónde te ha llevado *Terciopelo azul*?

Este fotograma del segundo #1927 es una sinécdoque de toda la maldita película que se ha detenido en este punto hasta raptar primordialmente, como si el movimiento a lo largo de la pantalla de Jeffrey acercándose al departamento de Dorothy fuese la eternidad comprimida en unos momentos, y toda la historia desperdiciada del cine estuviera expresada ahí, en su perfil, determinado a darle sentido a esta narrativa entrelazada, más Frank que Frank, y aquí está ese instante — tal vez este instante — en el que deseás que toda la película involucre a este diminuto momento, porque una vez que Jeffrey entra en el departamento todo se desplaza y las poleas del carnaval oscuro comienzan a girar (“Y de verdad que ha sido un invierno frío, frío, y el viento no ha soplado desde el sur” canta Mick Jagger en “Invierno” [Winter] de 1973, como una especie de extraña premonición del estado de tu alma al ver *Terciopelo azul* por primera vez), y aquí estás, vos mismo en la pantalla, introduciéndote en nuevos territorios, Frank ya esperándote en uno de los corredores oscuros, los oscuros, oscuros, oscuros corredores, como si Sandy (afuera) fuese un eco de la canción de REM de 1982, “Jardinería en la noche” [Gardening at Night], en su penetrante, interminable, amenazante lentitud, como si te advirtiera: No te metas ahí. No vayas hacia tu futuro, Jeffrey.

En una entrevista de 1972, Alejandra Pizarnik dijo que “una de las frases que me obsesionan proviene de *Alicia en el País de las Maravillas*: ‘Sólo vine a ver el jardín’. Para Alicia y para mí, el

jardín sería el lugar de encuentro, o en las palabras de Mircea Eliade, el centro del mundo". En este momento —en este mismo momento, querido lector— vos que leés estas palabras, estás en el terrible centro del mundo de *Terciopelo azul*.



42 / Segundo #1974, 32:54

¿Qué significa hablar de la imagen cinematográfica en la era de las imágenes cinematográficas? El fotograma, capturado del DVD de 2002 de *Terciopelo azul*, ni siquiera es un fotograma; su relación con el fílmico de 35 mm original tiene las ambiguas complicaciones de la decodificación digital. Por ejemplo, si la película ha sido comprimida con MPEG-2, ¿qué se ha perdido? La información del cuadro se pierde hacia adentro y hacia fuera, dependiendo del medio que hayamos elegido para verlo, es decir que no experimentamos la imagen digital tanto por la presencia, sino por la ausencia. Compresión espacial y temporal: la puerta del departamento de Dorothy, el rectángulo negro con el número 710, como una pantalla dentro del cuadro. En *La máquina de visión*, Paul Virilio escribe que:

...la visión viene de lejos, es una especie de *travelling*, una actividad perceptual que se inicia en el pasado para iluminar el presente, para poner apunto al objeto de nuestra percepción inmediata. El espacio de la mirada no es, pues, un espacio *newtoniano*, un es-

pacio absoluto, sino un espacio *minskovskiano*, un espacio relativo. Sólo hay, por tanto, la oscura claridad de las estrellas que viene del lejano pasado de la noche de los tiempos, la débil claridad, y es ella la que nos permite aprehender lo real, ver, comprender nuestro entorno actual, ya que ella misma proviene de una lejana memoria visual sin la cual no hay acto de mirada.

¿Qué hacemos con el hecho terrorífico y hermoso de que la luz que nos permite ver el presente proviene asimismo del pasado? En cierto nivel, las películas de Lynch —especialmente *Terciopelo azul*, *Twin Peaks: fuego camina conmigo* [*Twin Peaks: Fire Walk With Me*, 1992], *El camino de los sueños* [*Mulholland Drive*, 2001] y más radicalmente *Imperio* [*Inland Empire*, 2006]— presentan sus propias y especiales teorías de la relatividad, donde el tiempo y el espacio se pliegan juntos, y nos despliegan a nosotros.



43 / Segundo #2021, 33:41

La tensión en esta secuencia —mientras Jeffrey husmea solo en el departamento de Dorothy, atento a la bocina del coche donde Sandy espera— está sostenida por cambios cuidadosamente modulados con lo que nosotros, como audiencia, sabemos, en comparación con lo que Jeffrey sabe. Nuestro conoci-

miento de lo que sucede a veces es igual al de Jeffrey (esos momentos en que no sabemos ni más ni menos que él), pero en otras ocasiones encontramos que nos lanzan repentinamente por delante de su limitada omnisciencia. En la escena anterior, mientras Jeffrey explora la oscuridad del departamento de Dorothy, sabemos lo mismo que él, y nada más.

Pero cuando la película corta al momento de este fotograma, cuando Sandy ve que Dorothy acaba de llegar, de pronto sabemos algo más que Jeffrey, algo muy importante. Nosotros compartimos, con Sandy, un conocimiento secreto: que Jeffrey está en peligro. Este ir y venir epistemológico a través de la película es un eco de los cambios entre sorpresa y suspenso. En su famoso diálogo con François Truffaut, Hitchcock discutió la diferencia entre sorpresa (que él consideraba hacer trampa tanto narrativa como emocionalmente) y suspenso (que, sentía, involucra al espectador en lo emocional y lo psicológico):

Ahora estamos manteniendo esta pequeña e inocente charla. Imaginemos que hay una bomba debajo de la mesa entre nosotros. No pasa nada, y de repente, ¡Bum! hay una explosión. El público está sorprendido, pero antes de la sorpresa, ha visto una escena totalmente ordinaria, sin consecuencia. Ahora, imaginemos una situación de suspenso. La bomba está debajo de la mesa, el público lo sabe, probablemente porque han visto al anarquista colocarla ahí. El público está al tanto de que la bomba va a explotar a la una de la tarde, y hay un reloj en la decoración. El público puede ver que es la una menos cuarto. En esas condiciones, la misma conversación inocua se vuelve fascinante porque el público está participando en la escena.

Es así que nos han suturado a la película misma. Ya no somos observadores extraños mirando una pantalla, nos han lanzado de cabeza dentro de *Terciopelo azul*. Estamos agazapados en al-

gún lugar entre lo que Jeffrey ignora y lo que Sandy sabe, aún ignorantes de la tormenta que se aproxima: Frank.



44 / Segundo #2068, 34:28

“Espero que tengas cuidado, Jeffrey” susurra Sandy, mirando hacia el apartamento de Dorothy, donde Jeffrey no escuchó su bocinazo de advertencia porque —y aquí hay una extraña y misteriosa referencia a *Psicosis* [*Psycho*, 1960]— está en el baño y tiró la cadena del inodoro. El rostro de Laura Dern tiene tal forma que recuerda a su rol en la película de 1982, *Ladies and Gentlemen: the Fabulous Stains* [Lou Adler], un film que se movía tan delicadamente entre el peligro dulce del punk y el aún más dulce peligro del pop new wave que prácticamente implosionaba.



Palabras y palabras podrían escribirse sobre el rostro de Laura Dern, en especial en *Terciopelo azul*, ya que registra no sólo el

espectro completo de la emoción humana, sino también algo más oscuro: el destino. John Cassavetes dijo acerca de actuar:

Ser actor es un trabajo muy difícil. La cámara baja hasta tu rostro, y alguien te dice, en esencia: “¡Sé grande, ahora!”. Porque después de que terminan de ponerte talcos y polvos y te revuelven el pelo y te arrojan frente a la cámara, existe esa tensión: “¡SILENCIO! ¡Es una escena larga!”. Y estás ahí parado con un montón de extraños con los que no tenés nada en común, a los que se supone que tenés que amar u odiar, y con un montón de palabras que en realidad no querés decir.

Un reconocimiento del destino, esto es lo que se registra en los ojos de Sandy en el segundo #2068. El entendimiento de que Jeffrey se ha tropezado dentro de su propio sueño oscuro. Es verdad: a Laura Dern la han entalcado, empolvado y revuelto su cabello, seguro. Y así y todo lo único que de verdad importa son sus ojos, inmaculados.



45 / Segundo #2115, 35:15

Jeffrey, sorprendido por el regreso de Dorothy, se esconde en el *placard*. Ella se desviste, se acerca al *placard* y, justo cuando

Jeffrey está a punto de ser descubierto, suena el teléfono. Todavía no ha sonado en el momento de este fotograma, que captura la fantasía onírica de Jeffrey en su límite. ¿Cuántas chances había de que la mujer de sus sueños se desvistiera y se acercara a él?

El ángulo de visión no proviene directamente del punto de vista de Jeffrey, desasociándonos ligeramente de su mirada. Pero ese timbre del teléfono, como si hubieran llamado desde el mismo archivo de sonidos del Hollywood clásico, un timbre tan oportuno, designado para a) alertarnos de la próxima tormenta que es Frank y b) retrasar el momento en el que Dorothy descubre a Jeffrey en el armario.

La vulnerabilidad de Dorothy en este punto —en toda su belleza humana e imperfecta, lo que la hace aún más hermosa— es tal vez tan traumática como la violencia que se avecina, y tal vez explica el famoso enfado de Roger Ebert con el trato que Isabella Rossellini (y no Dorothy) recibe en la película. Como Chris en *Black Hole*, de Charles Burns, Dorothy exhala su propia gravedad de agujero negro, torciendo el recorrido de la luz, torciendo nuestra mirada hacia el centro, que es ella.





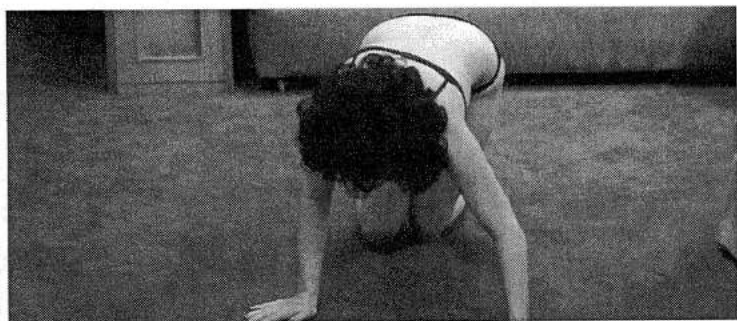
46 / Segundo #2162, 36:02

“¿Frank? ¿Frank? ¿¡Qué le pasa?!”, grita Dorothy al teléfono hablando de su marido y su hijo secuestrados, Don y el “pequeño Donny”. Por un lado están los hechos, por el otro, los hechos en el fotograma:

1. Esta toma de Dorothy quiebra completamente con el punto de vista implícito de Jeffrey en el *placard*.
2. Dorothy es una mujer en problemas.
3. Esta es la primera presencia de Frank en la película, invisible a través de la línea de teléfono, en otro lado, una presencia y una ausencia implícitas a la vez.
4. La vulnerabilidad maternal de Dorothy, su existencia, y la forma en la que Jeffrey lo presentará, y tomará provecho.
5. Si esta fuera una película de ciencia ficción, la alarma en el tono de Dorothy al teléfono resultaría en la llamada de fuerzas que, incluso aunque no estuvieran del lado del bien, llegarían al menos en una especie de rescate aniquilador.

En su libro *Teoría del cine* [1960], Siegfried Kracauer (el gran teórico del cine del que se burló Pauline Kael) escribió que “lo que cuenta para la calidad cinematográfica de las películas, sin embargo, no es tanto su verosimilitud con nuestra experiencia de la realidad o incluso la realidad en un sentido general, sino su absorción en la realidad-cámara, su existencia física visible”.

Y es tal cual; la absorción total de Dorothy dentro de la realidad-cámara de *Terciopelo azul*, una realidad tan intensa y texturizada en este instante que elimina las condiciones de su propia existencia: simplemente es. En momentos como este, *Terciopelo azul* demanda una lealtad tan intensa a los detalles — ¿quién está al otro lado del teléfono? ¿por qué lo llama Dorothy “señor”? — que el hecho de que lo que estamos viendo sea sólo una película está más allá de la discusión. Lo que está dentro de la película es tan real como lo que está fuera.



47 / Segundo #2209, 36:49

Los segundos pasan. Dorothy se arrastra, angustiada, por el piso, acercándose peligrosamente al armario donde se esconde Jeffrey. Está rendida, y también extrañamente libre, el tipo de libertad que llega con saber que lo peor está por suceder, otra vez.

La aguda expectativa de dolor que le da significado a la vida, pero que también puede erosionar lo mejor que haya en vos y herirlo y deformarlo para siempre. Es como la escena de una película muda, donde el cuerpo de Dorothy transmite un significado más allá de las palabras. Isabella Rossellini es la estrella de un drama oculto dentro del drama que es *Terciopelo azul*, que es lo mismo que decir que está haciendo cosas que su madre, Ingrid Bergman, no podría haber hecho jamás en la panta-

lla, incluso aunque hubiese querido. De hecho, Bergman también interpretó a una mujer atormentada en *Su gran amor* [*Europa '51*, Roberto Rossellini, 1952], que también fue estrenada unos meses después del nacimiento de Isabella (Dino de Laurentiis fue el productor tanto de *Su gran amor* como de *Terciopelo azul*).



Dorothy se arrastra, infantil, rendida. Dentro de muy poco una terrible violencia la visitará, y como no tendrá forma de defenderse, la propia película deberá hacerlo. En su fantástico libro *Visions capitales*, Julia Kristeva escribe:

La muerte me vence, me anula. Pero la violencia me posee: la firmeza de un placer activo sobre un objeto víctima, una apuesta sobre mis placeres pasivos. Si rechazo ser una víctima, comienzo denunciando la violencia que me es dirigida y me tomo la libertad de decirlo. ¿Decidiste ser minimalista, decir lo menos posible? Vas a sufrir un dolor extremo algún día. Vas a elegir el paroxismo, vas a seleccionar las imágenes de las gargantas cortadas que te precedieron, vas a haber producido a las víctimas que antes sólo habías presentado.

Atormentada por la violencia, Dorothy decide tomar posesión de ella, y así lo hace también Jeffrey, y así lo hace también, finalmente, la misma *Terciopelo azul*. Y las acciones de Dorothy, en este segundo, son inescrutables, medio oscuras, ritualistas, y están basadas en códigos que se mantienen piadosamente en secreto.



48 / Segundo #2256, 37:36

¿Cuando mirar para otro lado?

Un fragmento: el brazo de Dorothy, entrando en el *placard* donde Jeffrey se esconde, para alcanzar el salto de cama de terciopelo preparado para la llegada de Frank.

Una confesión: nunca vi —nunca vi por completo— esta parte que viene de la película, por puro miedo de lo que podía llegar a escuchar que sucedía en la pantalla.

Y si la vi, lo hice utilizando el método de Travis Bickle.



¿De qué tenemos que protegernos en los momentos más brutales de *Terciopelo azul*? En una entrevista con el escritor Ben

Marcus, Brian Evenson dijo que “contar un acto violento con el lenguaje no es para nada lo mismo que cometer un acto violento. La escritura no es violenta, sino más bien precisa, medida, controlada, atrapada por una serie de reglas arbitrarias pero auto-consistentes. Muy raramente la violencia de verdad se ve dotada de cualidades estéticas”.

La violencia de la imagen, la imagen en movimiento. La poesía triste de la violencia. La ternura en este fotograma del segundo #2256, del brazo de Dorothy, su piel alcanzando el espacio oscuro que protege a Jeffrey. La cámara sugerida, escondida en el *placard* con Jeffrey. La cámara es siempre la presencia invisible de la película, nuestro propio doble.

El estricto formalismo de este momento, el momento del brazo de Dorothy, la imagen gobernada por, como dice Evenson, “reglas arbitraria pero auto-consistentes”. Una toma que *Terciopelo azul* en realidad no necesita en un nivel estrictamente narrativo. Y sin embargo lo increíble de esta imagen, la familiaridad de meter la mano en un *placard* oscuro, es cautivante a su propia manera, como simple imagen, más allá de las palabras, así como toda oscuridad está más allá de las palabras.



49 /Segundo #2303, 38:23

En el cuento de Roberto Bolaño *El hijo del coronel*, el narrador describe una película de zombies que ha visto recientemente

en televisión. De hecho, toda la historia es un resumen sórdido de la película entera, presentada de la siguiente manera:

Os prometo que hacía tiempo que no veía una película verdaderamente democrática, es decir verdaderamente revolucionaria, no lo digo porque la película en sí revolucionara nada, ni de lejos, más bien estaba pobrecita, llena de tics, llena de lugares comunes, de prejuicios y personajes caricaturescos, pero al mismo tiempo cada fotograma respiraba y exhalaba un aire de revolución, digamos un aire en el que se intuía la revolución.

En el momento del fotograma del segundo #2303, Dorothy, empuñando su cuchillo de cocina, ordena a Jeffrey: “¡Salí de ahí! ¡Levantá las manos! ¡Sobre tu cabeza! ¡Arriba!”. El cuadro abunda en mitos hollywoodenses y sus reveses: la mujer con el cuchillo fálico, dando vuelta toda la historia de quién va a acuchillar a quién.

En *Psicosis*, el que sostiene el cuchillo es un hombre vestido de mujer en una escena tan violenta que el montaje de la película corresponde con las rápidas cuchilladas. En *Terciopelo azul*, la violencia se presenta en una toma larga y lánguida que humaniza tanto a Dorothy (cuyo terror y odio hacia Frank se desplaza hacia Jeffrey) como a Jeffrey (que ve en Dorothy la expresión de su propio deseo), y he aquí cuál es el trabajo de la película: mostrarnos a nosotros mismos de algún modo menos (no más) humanos, de una manera que sólo las películas, los libros y el arte pueden hacerlo, ofreciendo un escape temporal de la incansable identificación con nosotros mismos, o en las palabras de la poetisa Dana Levin: “hacia esto debemos aspirar / a ser los francotiradores dormidos sobre el pueblo insomne”.

Así que aquí está: *Terciopelo azul*, separada de nosotros únicamente por la fina membrana de la pantalla, algo que el cuchillo de Dorothy, en este fotograma, amenaza con perforar.



50 / Segundo #2350, 39:10

1. Dorothy, el cuchillo peligrosamente cerca de la nariz de Jeffrey, tal vez recordando sin querer a la infame escena del corte de nariz en *Barrio Chino* [*Chinatown*, 1974], de Roman Polanski.

2. ¿Es culpa de Jeffrey que ella actúe así, o de Frank? Jeffrey no es Frank, a pesar de que Dorothy lo trata como lo trataría a él, si lo encontrase alguna vez escondido y desarmado dentro del *placard*.

3. En el sueño afiebrado de *Terciopelo azul*, es imposible discernir qué causa qué, como si conceptos tales como “antes” y “después” no significaran nada.

4. En la novela de Steve Erickson, *Zeroville*, Vikar —quien se convierte en el editor no sólo de películas, sino de la realidad misma— dice esto:

Las escenas de una película (...) pueden ser filmadas en desorden cronológico no porque sea más conveniente, sino porque todas las escenas de una película en realidad están sucediendo al mismo tiempo. Ninguna escena lleva en realidad a la siguiente, todas las escenas desembocan entre sí. Ninguna escena es en realidad filmada en desorden. Es una falsa preocupación eso de que una escena deba anticipar a otra

que la sigue, incluso aunque no haya sido filmada aún, o que una escena deba reflejar a la escena que la precede, incluso aunque no haya sido filmada aún, porque todas las escenas se anticipan y reflejan a sí mismas.

Las escenas reflejan lo que aún no ha sucedido, las escenas anticipan lo que ya ha pasado.

5. El 3 de marzo de 1947, Albert Einstein —escéptico con el emergente campo del enredo cuántico y la incertidumbre—, escribió en una carta a su amigo Max Born: “No puedo creer seriamente en ello porque la teoría no puede coincidir con la idea de que la física debe representar a la realidad en el tiempo y el espacio, libre de acciones fantasmagóricas a la distancia”.

6. En 1929, la actriz Anny Ondra apareció en la película de Hitchcock *Chantaje* [*Blackmail*], blandiendo un cuchillo, luego de clavarlo no hacia un lado, sino hacia adelante en el tiempo. Estas, definitivamente, no son imágenes estáticas.





51 / Segundo #2397, 39:57

¿Qué es el mundo?

Como si armáramos un rompecabezas sobre un abismo, somos testigos de la escena de un crimen comunicado en código secreto. Sabemos, por supuesto, que Dorothy no va a matar a Jeffrey, pero de algún modo este hecho sólo hace peores las cosas. Los asesinos y los asesinados.

En su siempre actual libro *Mirando vidrieras: El cine y lo post-moderno* [Window Shopping: Cinema and the Postmodern], Anne Friedberg escribió que “tan pronto como el negativo fotográfico hizo posible una imagen estandarizada, la fotografía y luego la cinematografía hicieron posible el ver exactamente la(s) misma(s) imagen(es) una y otra vez a lo largo del tiempo. La experiencia filmica tenía una repetibilidad sin precedentes”.

Esta noción de repetibilidad posee a películas como *Tercio-pelo azul*, que navegan tan profundamente en las frías aguas verdes del pasado de Hollywood sólo para traer a la superficie configuraciones nuevas y extrañas y alienadas de historias familiares. ¿Hay algo que pueda llamarse una película-memoria? ¿Importa si nuestras historias son historias reales, o “solo” historias?

¿Hay alguna diferencia?

Dorothy blande ese cuchillo como una gladiadora, llena de una confianza que va de derecha a izquierda, desactivando cada bomba en el interior de la mente de Jeffrey. El fotograma es

todo ángulos y líneas de visión: la línea invisible entre los ojos de Dorothy y los de Jeffrey, interrumpida por la punta del cuchillo, que disecciona la pantalla en ángulo recto desde el punto de conexión de su línea visual, y por un solo momento (entre parpadeos) el fotograma se vuelve una foto de figuras en un museo de cera: ¿qué historia cuentan, que no nos hayamos contado a nosotros mismos?

Que es lo mismo que decir: *Terciopelo azul* es la película más familiar —y por lo tanto, la más terrorífica— jamás filmada.



52/ Segundo #2444, 40:44

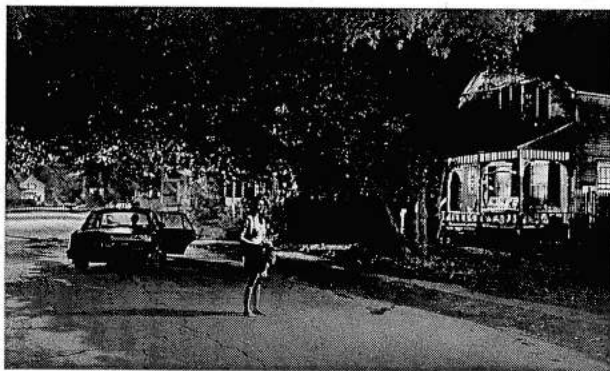
El fotograma quieto, tan parecido a una foto que hace falta una violenta deformación de la realidad para ponerlo en movimiento. Jeffrey y Dorothy, eternamente congelados en una película que ha tartamudeado hasta detenerse. En el largo poema de John Ashbery, *Niñas en acción* [*Girls on the Run*], pueden encontrarse estos versos:

Te daré una mejor, dijo Fred, esta es una buceadora /
vamos a llamarla Josephine, la que bucea y bucea,
más adentro y hacia abajo / lo que dure nuestra vida,
hasta la base de aquel puente.

Dorothy y Jeffrey se han lanzado al agua y nos hacen temer, pero también nos previenen para que no los sigamos. Así que

nos quedamos con sus imágenes filmadas, bellas y distantes y siempre al borde del movimiento, la ilusión del movimiento.

El fotógrafo Gregory Crewdson llega al mismo problema desde un ángulo diferente, una cámara Hasselblad Sinar 8x10 que permite una profundidad en la imagen que ubica al observador en algún espacio atormentado, justo encima de la membrana entre *este mundo* y *aquello*.



Crewdson mismo fue miembro de The Speedies, el grupo de power-pop-post-punk de finales de los setenta, cuya lista de canciones constituyen un género en sí mismo. En su canción "Time", la letra dice: "Cuando estoy con vos es, Oh, tan rápido/ tiempo, tiempo, tiempo. / Cuando estoy solo es, Oh, tan lento". La imagen —o bien estática (una fotografía o un fotograma) o en movimiento (una película)— siempre está en acción.

Tomate un instante para observar el fotograma de *Terciopelo azul* del segundo número 2444: ¿no detectás su suave movimiento, la forma en la que cambia de manera imposible bajo tu mirada, la forma en la que refleja el antes y el después del momento? No hay estatismo en la imagen estática porque no estamos estáticos: un tiempo rápido o lento sigue siendo un tiempo que nos lleva a nosotros, y a la imagen, adelante, hacia oscuros futuros.



53 / Segundo #2491, 41:31

“Andate ahí, hasta el sillón” dice Dorothy, y entonces sigue a Jeffrey (desnudo, excepto por sus medias negras), con el cuchillo en alto, como dispuesta a hundírselo en la espalda si él llegara a dudar. El fotograma prácticamente vibra en anticipación de la llegada de alguna fuerza oscura contra la que esta situación no es más que un pálido ensayo. En *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine*, Gilles Deleuze sugiere que:

El cuadro está relacionado con un ángulo de encuadre. Porque el conjunto cerrado es él mismo un sistema óptico que remite a un punto de vista sobre el conjunto de las partes. El punto de vista puede ser o parecer, ciertamente, insólito, paradójico: el cine pone de manifiesto puntos de vista extraordinarios, a ras del suelo, o de arriba abajo, de abajo arriba, etcétera. Pero parecen sometidos a una regla pragmática que no vale únicamente para el cine de narración: a menos que se caiga en un esteticismo vacío, tienen que tener una explicación, tienen que aparecer normales y regulares.

En este sentido, ¿existe algo que se puede llamar un punto de vista de cámara “desmotivado” en el cine narrativo? (En todo caso, mientras más libre es la cámara en la era del cine di-

gital, más encerrada está en su casa-prisión de signos, de implacable primera persona). Y aún así, incluso dentro de los contornos y límites del cuadro, hay una libertad en la ilusión de profundidad y espacio. En este fotograma, el tocadiscos, con su tapa abierta como una señal secreta o una advertencia, flanquea al pasillo que lleva al baño, su espacio angosto se abre en líneas verticales que dan una confusa percepción de profundidad. El pasillo es un espacio en el que la cámara se niega a entrar, como la dimensión oculta de la Logia Negra en *Twin Peaks*.

Si, como sugiere Deleuze, el conjunto cerrado de una película es un "sistema óptico" en sí mismo, entonces en este cuadro el sistema colapsa en algún lugar pasado el tocadiscos. En efecto, ese es el espacio donde la acción del cuadro sucede en realidad; lo que pasa es que nosotros no podemos verlo.



54 / Segundo #2538, 42:18

Frank ha llegado, golpeando la puerta. El hecho de que anticipáramos su llegada no la hace menos terrorífica. Jeffrey, desnudo, ha sido encerrado dentro del armario, mientras Dorothy tira el cuchillo detrás del radiador, en una de las muchas y sutiles referencias a *Cabeza borradora* que quiebran la tensión. En *La procedure silence*, Paul Virilio nos recuerda que la llegada del so-

nido al cine, a finales de los años veinte, transformó de hecho al silencio en algo extraño, casi en un efecto especial.

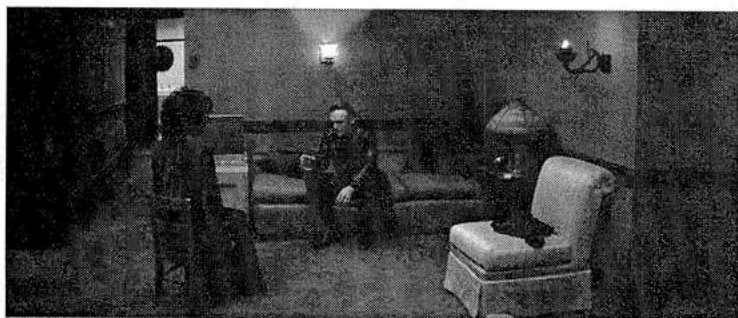
Aun así un aspecto crucial de esta mutación del séptimo arte ha sido ignorado por demasiado tiempo, y esto es la llegada de las películas sonoras. Desde el final de los veinte en adelante, la idea de aceptar la ausencia de palabras o frases, de algún tipo de diálogo, se volvió impensable. La así llamada comodidad de escuchar en una sala de cine oscura, requería que tanto la visión como el sonido estuvieran sincronizados.

En un universo que estuviese una partícula del bosón de Higgs diferenciado del nuestro, *Terciopelo azul* podría haber sido una película libre de diálogo —operando en la misma onda de frecuencia secreta de *Asalto frustrado* [*Band à part*, 1964] de Godard—, el choque de personajes arquetípicos cuyas expresiones faciales, tics, vestimentas y lenguajes corporales sugieren un totalitarismo de símbolos. Por este breve momento, los niveles de conocimiento se encuentran más o menos así:

1. *Dorothy sabe* que Jeffrey está en el *placard* (y que él no conoce a Frank ni su significado) y que Frank está en la puerta (y que Frank no sabe que Jeffrey está en el *placard*).
2. *Jeffrey sabe* que hay alguien en la puerta, probablemente la persona cuya voz él no podía escuchar (desde el *placard*, antes) mientras Dorothy le hablaba ("sí, señor") por teléfono.
3. *Frank*, cuando entra, *no sabe* que Jeffrey está en el *placard*.
4. Así que, en este punto, el conocimiento de la audiencia está tan restringido, en general, como el de Jeffrey.

Y más sobre el silencio: las diferencias entre el sonido que emite un reproductor de videocassetes y uno de DVDs, y nues-

tras asociaciones con esos sonidos, nuestras conexiones con las tecnologías de visionado hacen que el silencio de la película nunca sea completamente silencio. En este momento, en *Terciopelo azul*, no hay banda de sonido, ni tampoco diálogo. Sólo el metálico sonido del cuchillo cayendo detrás del radiador, el aporreo de la puerta del departamento, y el pasar de Dorothy a través de la habitación. (Y está el sonido del terror, que no puede ser medido). Y aun así, al ver esta escena, no importa dónde estés, inevitablemente le darás tu propia banda de sonido a las imágenes que se desenvuelven frente a vos: la lluvia en la ventana, el ruido del tráfico en la distancia, el zumbido de un horno, una canción proveniente de la habitación contigua, tu propia sangre, querido lector marplatense⁹, corriendo por tu cuerpo.



55 / Segundo #2585, 43:05

Frank ha llegado. Y, como quien dice, es un elegante hijo de puta.

⁹ "Querido lector marplatense": sabiendo que esta edición en castellano de "El Proyecto Terciopelo Azul" sería co-editada por el Festival de Cine Internacional de Mar del Plata el autor, Nicholas Rombes, agregó a modo de guiño este detalle, distinguiéndola así de la versión original publicada online [N. del Ed.].

Con el bourbon en la mano, lidera la habitación. Es Sinatra, sin el talento musical. Le ladra a Dorothy, como si él fuese el director de *Terciopelo azul*: le ordena encender las luces y acomodar la utilería. Y entonces la dirige en su performance, obligándola a utilizar una forma brutal del Método para actores. Porque Dorothy está actuando para Frank del mismo modo que Isabella Rossellini está actuando para Lynch, y para nosotros. Su departamento ha sido repentinamente transformado — con la llegada de Frank — en un lugar de ensayo, la aspirante a actriz interpretando el rol de aquella-que-es-dirigida.

Y así y todo, en algún universo inescrutable, Dorothy y Frank parecen haber perdido su camino, y hay una sensación de improvisación en el momento. Aun peor, este descuido ha permitido un sentimiento de terrorífico desconocimiento de sus actos.

La analogía más cercana que se me ocurre está en la obra *Bicho*, de Tracy Letts, que tiene este diálogo:

Agnes: Creo que estamos a salvo.

Peter: No, en verdad no. Nunca vas a estar a salvo. Una vez, capaz, hace mucho tiempo, la gente estaba a salvo, pero eso se terminó. Ya no más, no en este planeta. Nunca vamos a estar a salvo de verdad otra vez. No podemos estarlo, no con toda la tecnología, y lo químicos, y la información.

Agnes: No me gusta pensar en todo eso.

Peter: A veces, incluso, cuando estás acostado en la cama en la noche, podés sentirlo. Todas las máquinas, toda la gente trabajando con sus máquinas, sus trabajos, murmurando.

Excepto que en *Terciopelo azul*, las máquinas invisibles están dentro de la habitación, esta misma habitación donde Dorothy y Frank se sientan enfrentados, interpretando sus roles, diciéndose palabras que hacen que cosas malas sucedan.



56 / Segundo #2632, 43:52

La violencia implícita antes de la violencia explícita, justo cuando los estampados y los objetos del departamento de Dorothy se organizaron en un formalismo estricto y despiadado. El hecho de la pierna desnuda de Dorothy, la ternura de su pie posado sobre la alfombra, pone en funcionamiento en algún lado a una máquina.

En su trabajo monumental, de múltiples volúmenes, *Rising Up and Rising Down* [Como una ola que sube y baja], William T. Vollmann explica sus razones para explorar la violencia en tan calculado detalle [vol. 1, p. 292]:

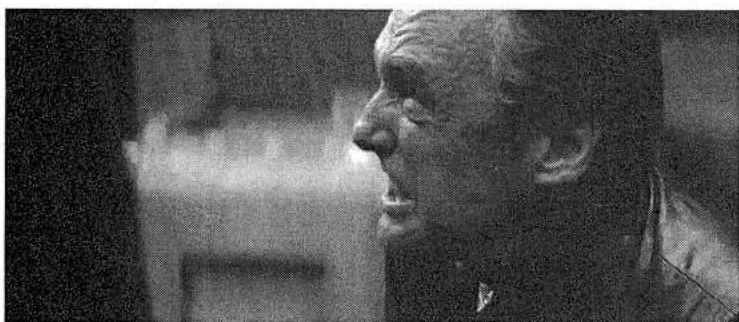
Quise encontrar ese punto base debajo del cual no podríamos ir: el “piso” de la maldad. Podría notar entonces que la caída no sería sin fondo. Podría golpearlo y morir por la distancia, pero al menos no duraría por siempre.

Como un cuadro pintado sobre otro, algo acecha en la imagen de Frank y Dorothy.

Tal vez sea un acto de violencia en reversa, como encontrando —debajo de una pintura al óleo barroca y pastoral con suaves nubes y dulces colinas— la electrizante representación del salvajismo:



“Judith decapitando a Holofernes” [1614-20], por una de las pocas pintoras mujeres de esa época, Artemisia Gentileschi, cuyas pinceladas capturan un terrible pensamiento hecho realidad, con una luz maldita similar a la de *Terciopelo azul*. Tal vez los pensamientos secretos de Dorothy —basados en lo que Frank está por hacer y lo que le ha estado haciendo, ritualmente— tienden a esa decapitación detenida en el tiempo de la pintura de Gentileschi. Por ahora, sin embargo, todo lo que Dorothy puede hacer es mirar para otro lado. Frank, de hecho, la está obligando a no mirar. Un millar de miradas están sobre ella: la de Frank, la de Lynch, la de la cámara, la nuestra. Todo, aquí, está cayendo todavía, hacia abajo, siempre hacia abajo. El piso de la maldad aún no está a la vista.



57 /Segundo #2679, 44:39

El rugido furioso y absoluto de Frank. La cámara acaba de completar un *travelling* lateral algo amenazador pasando muy cerca de la espalda de Dorothy. Frank, tras haber inhalado profundamente de la máscara (como preparándose para la actuación que él — Dennis Hopper, no Frank — está a punto de realizar) está ahora distorsionado por la furia y la pena. Y algo más: terror. Terror, tal vez, por algo que él mismo ha convocado.

El poema número 259, estrofas dos y tres, de *The Dream Songs*, de John Berryman, dice así:

Cuando llegó lo peor, te fuiste, te culpo / y nos preguntaremos en el Infierno / si el círculo se comunica. / Me quedé aquí. Iba cambiando de azul a azul / pero estarías embelesado por los matices dorados, ya ves / te fuiste como Pier hacia otro destino.

Nunca cambié. Mi deseo de muerte era fuerte / pero no lo suficiente. Pensé; es mi oportunidad / Puedo soportarlo. / No soy budista. Estudié los sistemas mucho tiempo, / los Altos Sistemas. Vení, alcanzame, viejo amigo / y decime que estoy equivocado.

El hecho de que John Berryman se suicidara saltando desde un puente en Minneapolis en 1972 (el mismo año en que David Lynch comenzó a trabajar seriamente en *Cabeza borradora* y también el año en que comenzó a meditar de tal forma que lo-

gró que su rabia se “evaporara”) es probablemente tan irrelevante a la hora de entender *Las canciones del sueño* como esta fotografía (de Helmut Newton) de Lynch y Rossellini en el set de *Terciopelo azul*, en 1986, es irrelevante para entender el fotograma del segundo #2679:



Tal vez Frank, habiendo causado un cambio de “azul a azul”, ha reactivado el quinto círculo del Infierno, que ahora se mueve ascendiendo lenta, eternamente, atravesando el barro de esta tierra, hasta llegar a Frank mismo. El monstruo, el anciano amigo que Frank ha desencadenado, es algo que ningún pensamiento —y desde luego ningún Alto Sistema— podrá detener.



58 / Segundo #2726, 45:26

1. El peligro del primer plano, ubicando al espectador incluso más cerca de la rabia en el rostro de Frank. Es casi cínico:

el retrato de un loco y de un actor interpretando a un loco. Alcanzando la bata de Dorothy para rasgarla, la mano de Frank ocupa casi tanto espacio de la pantalla como su rostro. Y casi la mitad de la pantalla está en la oscuridad, como filtrándose desde otra dimensión.

2. Sergei Eisenstein, en su ensayo de 1944 *Dickens, Griffith y el cine de hoy*, escribió:

Lo sabemos desde que el cine apareció por primera vez como un fenómeno mundial. Sabemos del inseparable nexo entre el cine y el desarrollo industrial en los Estados Unidos. Sabemos cuánto la producción, el arte y la literatura reflejan la apertura capitalista y la construcción de Norteamérica. Y también sabemos que el capitalismo norteamericano encuentra su reflejo más agudo y expresivo en su cinematografía.

3. ¿De qué modo una película como *Terciopelo azul* es nítidamente norteamericana, no tanto por sus referencias a la cultura pop, sino por los términos en los que se piensa a sí misma? La lentitud de la película en este punto —la forma en la que muestra más y más el ritualista asalto a Dorothy— parece sugerir la excavación de algo mucho más oscuro que los deseos perversos de un hombre, o la complicidad de una mujer en su propia brutalización.

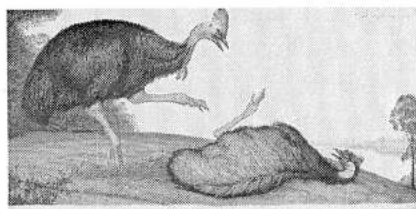
Algunos han dicho que *Terciopelo azul* trata de sacar a la luz el lado oscuro del mito de un idílico pueblo de Estados Unidos, extraído de un cuadro de Norman Rockwell (detrás de las verjas blancas, etcétera...). Y aun así pareciera que Frank pertenece tanto a otro mundo, está tan esquizofrénicamente separado del tiempo natural, tan únicamente caracterizado por completo como alguien (o *algo*) de otro lugar, que la película bien podría estar criticando a una civilización extraña como si fuera la norteamericana.



59 / Segundo #2773, 46:13

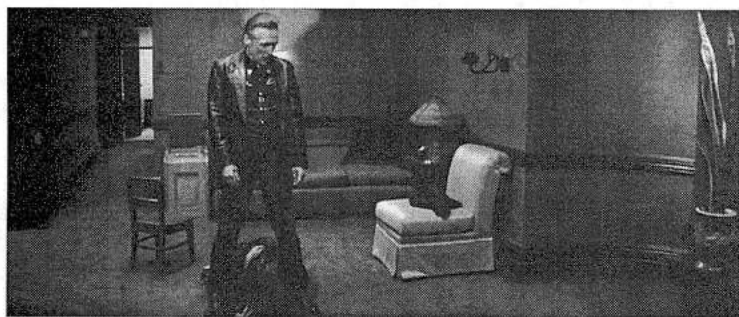
Hay una tendencia, con el paso del tiempo, a redondear las puntas. Si *Terciopelo azul* se recuerda como una película notable, lo es en un todo suavizado, de una nostalgia como de Frank Capra. El peligro de la nostalgia es que drena los extremos, y te deja con un cómodo punto medio que está lejos de ser auténtico. *Terciopelo azul* se gana su tierno brillo sólo porque ese brillo ha tenido sus orígenes en ese horno negro y malvado que es Frank.

El fotograma trae a la mente el cuadro de Walton Ford, “Mal-maison” [2008], y la brecha momentánea que sugiere entre la víctima y el predador.



Esa brecha, ese espacio... de algún modo tiene un significado. Porque en este terrorífico momento siempre hay una oportunidad de volver atrás, la oportunidad de que la víctima se levante de repente y luche, que muestre sus garras defensivas, las del pájaro en el pasto, o las de Dorothy en el piso, de espaldas, sus brazos sobre su cabeza, boca abajo en el cuadro, el

espacio a su alrededor vacío, sin armas a mano, y Frank momentáneamente fuera de la escena, para que Dorothy parezca casi tranquila, en reposo, casi como si pudieran convencernos de que esta es la imagen de una víctima servicial, si pudiéramos ignorar la máscara que originalmente era de oxígeno que usa Frank y su delgado tubo de plástico elevándose fuera del cuadro, un simple elemento de utilería en una película que de algún modo se ha dejado caer tan profundamente dentro de nuestras mentes, como si nosotros mismos, como buceadores de las profundidades del océano, hubiéramos seguido ese tubo de plástico hacia abajo, hacia el mismo fondo del océano, a la base misma de nuestra imaginación.

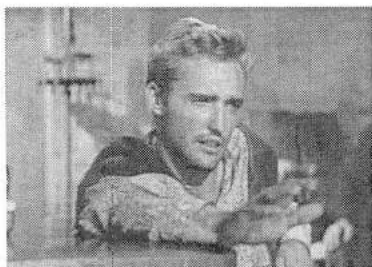


60 / Segundo #2820, 47:00

A lo largo de toda esta escena, no vemos a Dorothy ni una sola vez desde el punto de vista de Frank. De hecho, la cámara se mantiene posicionada del lado de la habitación en el que está Jeffrey, adoptando no su punto de vista preciso desde dentro del *placard*, pero sí al menos el ángulo general de su visión. Incluso, cuando vemos el rostro de Dorothy en primer plano, no lo hacemos desde el punto de vista de Frank. Por un lado, esto acrecienta nuestra identificación con Jeffrey; en la mayoría de los casos, vemos lo mismo que él. Pero más fundamentalmente, el rechazo de la cámara a ponerse en la perspectiva de Frank

hace que sus acciones sean al mismo tiempo más aterradoras y más banales. Son los detalles específicos y fetichistas de su abuso lo que lo propulsan bien adentro de la imaginación, donde quema como una brasa ardiente.

En 1959, el año en el que nació Kyle MacLachlan, Dennis Hopper apareció en *Ebrio de odio* [*The Young Land*, Ted Tetzlaff], una película rara y extravagante que de algún modo predijo las críticas más radicales a los Estados Unidos de *Busco mi destino* [*Easy Rider*, Dennis Hopper], que salió diez años más tarde. En uno de los fotogramas de *Ebrio de odio* se ve a Frank estirando la mano, mientras una figura vestida de azul se sienta en el fondo, recortada por la pantalla, ofreciendo un vistazo momentáneo del futuro.



61 / Segundo #2867, 47:47

Por primera vez desde el prolongado abuso de Dorothy por parte de Frank, la cámara ha cambiado su perspectiva, libe-

rándonos de los ojos de Jeffrey. Se abre un nuevo espacio, uno que no había sido revelado en su totalidad hasta ahora, con la cocina en el espacio implícito detrás de la cámara, y la sombra de la oscura zona de la puerta del departamento, parecida a una cueva, ocupando el centro del cuadro. Jeffrey, aún en medias negras, humanizado, se arrastra hacia Dorothy quien, cuando él le acaricia la cabeza, se sacude como si la hubiera mordido una serpiente. Se implica así que ella todavía está sumergida en el mundo de Frank, incluso aunque él ya no esté presente físicamente.

Esta es la oscura magia de Frank, la oscura magia del abuso. Siempre está ahí, incluso cuando no lo está. Sus consecuencias hiper-codificadas en el cuadro: en el cuerpo de Dorothy, abrazándose a sí misma, en la antena del televisor (ligeramente torcida, como si el poder de la señal de Frank la deformara), el radiador verde (un testigo silencioso del drama humano en muchas de las películas de Lynch), la moldura en la pared paralela a los cuerpos de Dorothy y Jeffrey, y sobre todas las cosas, el espacio ausente (ahora poseído) en la pantalla donde hace un rato estaba el cuerpo de Frank. En *Imperio*, Nikki (Laura Dern) observa —en momentos de pura trascendencia— las formas que se adivinan en los espacios hechizados del cuadro.



Se tiene la sensación en el fotograma de *Terciopelo azul* de que ahí también hay algo, además de Jeffrey y Dorothy, que no pue-

de ser visto. Una tercera presencia, dada a conocer a nosotros en los amplios espacios abiertos del cuadro. ¿Cómo detectar algo que está *ausente*? ¿Cómo encontrar tu camino dentro de un mundo de oscuridad de modo que puedas salir de nuevo a la luz, sin haber sido contaminado? El sueño de *Terciopelo azul* es esa pregunta. La respuesta es la pesadilla.



62 / Segundo #2914, 48:34

1. En el momento posterior al abuso, Dorothy llama a Jeffrey "Don", el nombre de su marido secuestrado. Jeffrey la corrige con ternura: "No", dice. Ella no parece escucharlo. "Oh, Don. Abrazame". Frank, Jeffrey y Don, los tres hombres circulando en la imaginación de Dorothy. Don. Donny. "Pequeño" Donny. La presencia mayormente fuera de cámara de los *Donnys* gobierna la lógica de la película.

2. En la obra de David Mamet *El criptograma* [1994], Donny ("una mujer de casi cuarenta") tiene este diálogo con Del ("un hombre de la misma edad"), en el que le cuenta que a veces ella desea ser un monje.

Del: ¿Y qué hace?

Donny: El monje...

Del: Sí.

Donny: Nada. (pausa) Se sienta; y mira hacia...

Del: Mm. Bueno, esa es una forma de meditación...

Donny: Mira hacia sus dominios.

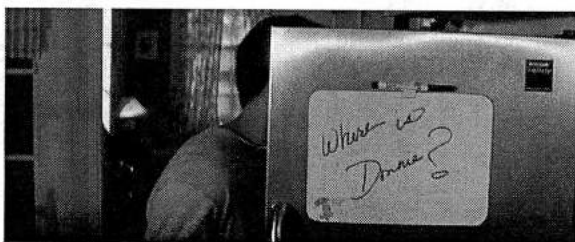
Del: Bueno, seguro que serías muy buena haciendo eso.

Donny: Sos muy amable.

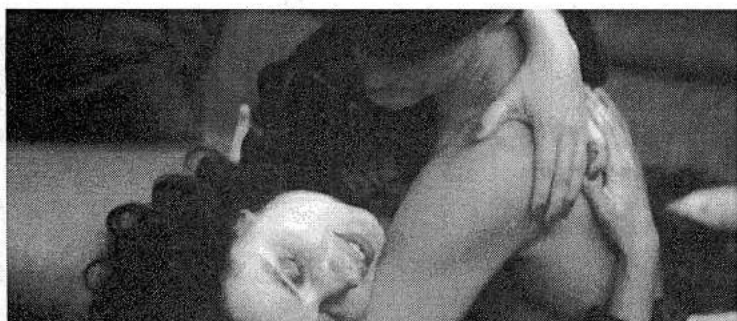
Del: ¿Qué? Soy muy amable, sí. *(Pausa)* Porque es. Una forma. De meditación. *(Pausa)* Como lo son todas.

3. DOROTHY, al teléfono con Frank: "Pequeño Donny está bien? ¿Está ahí?

4. De *Donnie Darko* [Richard Kelly, 2001]: ¿Dónde está Donnie?



5. La pantalla de *Terciopelo azul* en el segundo #2914, dividida verticalmente al modo del primer Brian de Palma. Dos pantallas compartiendo el mismo espacio. En la izquierda, la acción narrativa que llama nuestra atención. En la derecha, la narrativa latente, hibernante. El peligro al acecho en el living, la ilusión de la puerta del baño ligeramente entreabierta, como los pasillos inclinados que Pete (Balthazar Getty) atraviesa en *Carretera perdida*. Está el espacio sugerido de la habitación trasera al final del pasillo, que yace dormida como una trampa caliente. Es, más adelante, donde Jeffrey tenderá su trampa para Frank. Hay casi un presente y un futuro en la división del cuadro, con el presente desarrollándose en el lado izquierdo y el futuro durmiente en el derecho, ese espacio esperando a que los personajes de la película lo despierten. Esperando a Dorothy, a Jeffrey. Esperando a Frank. Esperando destruir a Frank.



63 / segundo #2961, 49:21

"¿Te gusto?" Pregunta Dorothy.

"Sí", dice Jeffrey.

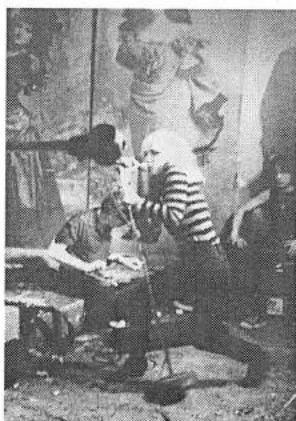
"¿Te gusta cómo se siente tocarme?".

Estas son preguntas y respuestas simples, casi infantiles, tiernas, diálogos silenciosos de palabras susurradas como si quisieran reemplazar los horrores previos con una nueva esperanza.

En la novela de John Banville *El intocable*, de 1997, Victor Maskell narra la historia de su transformación y vida como doble agente de la Unión Soviética durante los años treinta, cuarenta y cincuenta en Inglaterra.

Éramos agnósticos de los últimos días, guardianes de conocimiento secreto, para quienes el mundo de las apariencias era solamente una manifestación grotesca de una realidad infinitamente más sutil, más real, conocida por unos pocos elegidos (...) Esta gnosis era, en un nivel material, el equivalente de la concepción freudiana del inconsciente, ese legislador imperceptible e irresistible, el espía en el corazón. Por lo tanto, para nosotros, *todo era lo que era, y al mismo tiempo, también era otra cosa.*

En *Terciopelo azul* no es que haya personajes que aparentan ser una cosa y en realidad secretamente fuesen otra; toda la película es así. *Terciopelo azul* es un doble agente postmoderno disfrazado como un artefacto de una era del Hollywood clásico, o más radicalmente, una película del Hollywood clásico disfrazada como una película postmoderna. Hay muy pocas películas doble agente — cuyos títulos no deben decirse, eso sería una traición —, películas tan ideológica y estéticamente incoherentes que pareciera que el pre-armado de la película y su interrogativo librasen una batalla total en la pantalla. En alguna forma imposible de rastrear, el fotograma en el segundo #2961 está en oculta comunicación con la fotografía que David Godlis le sacó a Blondie en el escenario del club CBGB en 1977.



Debbie y Dorothy, separadas por nueve años que parecen una eternidad, enfrentadas a la cámara por la izquierda y por la derecha, sosteniendo y siendo sostenidas, suspirando un código dentro de un micrófono y dentro de un oído. Un fotógrafo llamado David, un director llamado David. Una fotografía en blanco y negro capturando un momento de espionaje cultural, y el fotograma de una película color sirviendo de informante. Ambas imágenes existen, como dice Victor Maskell, como sí mismas, y al mismo tiempo como otra cosa.



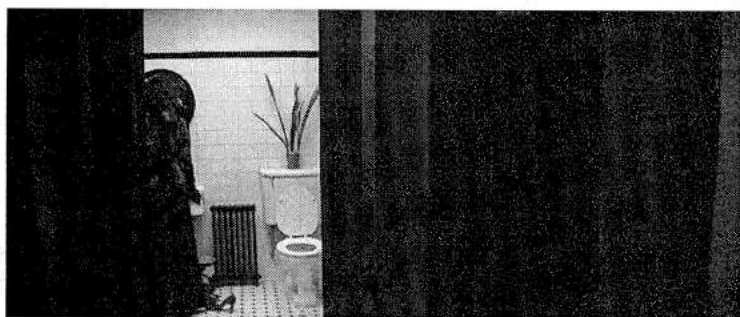
64 / Segundo #3008, 50:08

El rostro de Dorothy ocupa la pantalla, no deja lugar al pensamiento. En este momento no hay posibilidad de nada fuera del cuadro. Resulta un momento raro, un fotograma raro —para reintroducir el tema de la ideología en el cine— porque no parece haber nada demasiado “político” en él. Y sin embargo, el sufrimiento de Dorothy que se ve aquí —representado con estética de fotografía de modas— es totalmente reaccionario en sintonía con una cierta nostalgia *reaganiana* de mediados de los ochenta. En un capítulo tóxico, alterador de caminos neuronales, del libro *Dialéctica de la ilustración* [1944], subtítulo “La industria cultural: Iluminismo como mistificación de masas” (un ensayo que es todavía hoy el manual definitivo para el cínic que quiere vivir dentro de la verdad), Max Horkheimer y Theodor Adorno escriben:

La cultura ha contribuido siempre a domar y controlar los instintos, tanto los revolucionarios como los bárbaros. La cultura industrializada hace aún algo más. Ella enseña la condición que es preciso observar para tolerar el vivir bajo mentiras despiadadas. Las situaciones permanentemente desesperadas que afligen al espectador en la vida diaria se convierten en la reproducción, de algún modo, de la garantía de que se puede seguir viviendo.

Basta tomar conciencia de la propia nulidad, aceptar la propia derrota, y ya se ha comenzado a formar parte.

Aprendés, dolorosamente, a matar a tus ídolos, a todos ellos. Una política continua de saqueo y destrucción, no por culpa del odio, sino del amor, o al menos del miedo al amor que te motiva a regresar a *Terciopelo azul* al reino de la ideología, donde se origina todo arte. Dorothy, maltratada. Y ese maltrato siendo bellamente representado en la pantalla. La fábrica de sueños de Hollywood. Su rostro construido por expertos, una hermosa víctima que ha aprendido a “aceptar la propia derrota” y la transforma en un amor tan grande que ni siquiera la pantalla (esa jaula de hierro de las imágenes) puede contenerlo.



65 / Segundo #3055, 50:55

“Ahora me voy”, dice Jeffrey. Dorothy, de espaldas a la cámara, está de pie en el baño, enfrentada al espejo, sus zapatos rojos en el piso de azulejos.

Otro radiador, como un espía de hierro de otro planeta. La pantalla, dividida contra sí misma. Saturada de oscuridad, el

espacio de Dorothy es como una pista musical esperando las voces.

El inodoro abierto, una especie de broma. Una película de zombies: Dorothy muerta y sin saberlo, hambrienta de la carne de Jeffrey, o de la forma en que los pasillos llevan siempre a malos finales. En una habitación del otro lado de la ciudad, su hijo está prisionero. La desesperación total, madura como una fruta, y la pregunta: ¿Y si *Terciopelo azul* es el documental acerca de la maldad más contenido que jamás haya sido filmado?

“Todo el nuevo pensamiento trata de la pérdida / en esto se parece a todo el viejo pensamiento”, escribió el poeta Robert Hass en 1979, en su poema *Meditación en Lagunitas*. La espalda de Dorothy evoca un cambio de segunda a primera persona, te lo digo, porque ahí estoy yo, perdido en el pasillo en algún lugar entre Jeffrey y Dorothy, en uno de los momentos más tristes de *Terciopelo azul*.

Y si amaste esta película, quizás era porque en realidad lo que querías era destruirla, de verdad. Posta.

Aplastarla con el talón, borrar las verdades terribles que te susurraba al oído, y cuando te encontraste en un bar de callejón sin carteles en Ann Arbor, Michigan, con un viejo amigo, y se fue la luz durante unos segundos por una tormenta eléctrica y al volver, las caras de todos, bañadas en luz roja, habían cambiado un poquito, lo suficiente como para que te dieras cuenta.

Mierda, le decís a tu amigo, ¡mirá lo que pasó! Pero por supuesto la cara de tu amigo también fue transformada (¿Por eso se hizo el que no se dio cuenta, porque era uno de ellos ahora?) y quién sabe, capaz hasta tu cara cambió.

Necesitabas un espejo para mirar por vos mismo, llevarlo hasta el salón como alguna historia de los mitos y leyendas de vampiros y películas de zombies, para ver si todas las caras habían cambiado, si se habían convertido, en esos pocos instantes de oscuridad, en la imagen de Frank.



66 / Segundo #3102, 51:42

El cuadro dentro del cuadro.

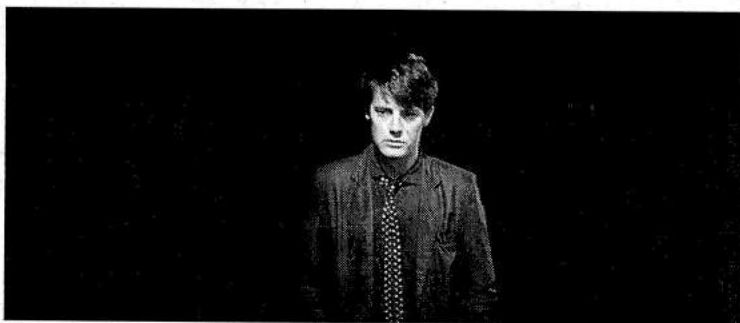
Jeffrey, saliendo del departamento de Dorothy, se detiene y toma de abajo del sillón la foto en blanco y negro y enmarcada de Don y Donny a la que Dorothy miró inmediatamente después de la llamada de Frank. Una furia de ángulos y líneas, rectángulos dentro de rectángulos. La imagen congelada captura un momento en el tiempo, mientras que lo que transmite a la pantalla (no importa hace cuántos años haya sido filmada *Terciopelo azul*) sucede ahora mismo.

Seymour Chatman, en *Historia y discurso*, escribió acerca del tiempo detenido y el tiempo en movimiento en la pantalla:

El efecto de descripción pura sólo parece ocurrir cuando la película se “detiene” en un efecto de “cuadro congelado” (el proyector continúa, pero todos los fotogramas muestran exactamente la misma imagen. Un ejemplo se ve en la película de [Joseph] Mankiewicz *La malvada* [*All About Eve*, 1950]: en el momento en que a Eve (Anne Baxter) le ofrecen un codiciado premio teatral, la imagen se congela cuando su mano está por recibirlo. La historia-tiempo se detiene, mientras que el cínico crítico dramático (George Sanders), hablando como narrador en *off*, nos da pistas acerca del lado oscuro de la ascensión de Eva hacia la fama...

Las diferentes zonas temporales son incluso más complicadas en el fotograma #3102 de *Terciopelo azul*, porque la fotografía de Don/Donny no es técnicamente un *flashback*, pero tampoco está llena del *movimiento presente* de lo que sucede en la pantalla. Más bien es algo intermedio: la película regresa en el tiempo en el objeto que Jeffrey sostiene en su mano, mientras que al mismo tiempo avanza en la historia. En este momento, sosteniendo el pasado en sus manos, Jeffrey se da cuenta de lo que Dorothy tiene en juego, y una vez más el conocimiento del público se refuerza a través del punto de vista de Jeffrey. Sabemos que ha visto la foto enmarcada y comienza a unir las piezas de la tragedia de Dorothy, pero ella no lo sabe. Como todas las fotografías, la imagen es un instante en el tiempo, no vemos lo que pasó ni antes ni después de que fuera tomada. ¿Pero y si pudiéramos? Esta pregunta se responde en *Blade Runner* [Ridley Scott, 1982], en el elegante y bello momento en el que Deckard, sosteniendo una foto blanco y negro supuestamente de Rachel y su madre, la ve moverse, titilar. (Un momento que a su vez recuerda esos preciosos segundos en los que la imagen de una mujer guiña su ojos en la película hecha con fotografías *La Jetée* [1962], de Chris Marker). Por un momento mientras Deckard mira la foto, la imagen estática se convierte en imagen en movimiento, un recordatorio de la fragilidad de la memoria, del pasado, y de cómo recordarse a uno mismo es, en realidad, contarse una historia.

Pero para Jeffrey, el *flashback* es algo que sostiene en sus manos, y ni siquiera es el suyo. No es su pasado, ni sus memorias. Pertenecen a Dorothy. Y en este momento — donde sea que este momento te encuentre, querido lector — también te pertenecen a vos.



67 / Segundo #3149, 52:29

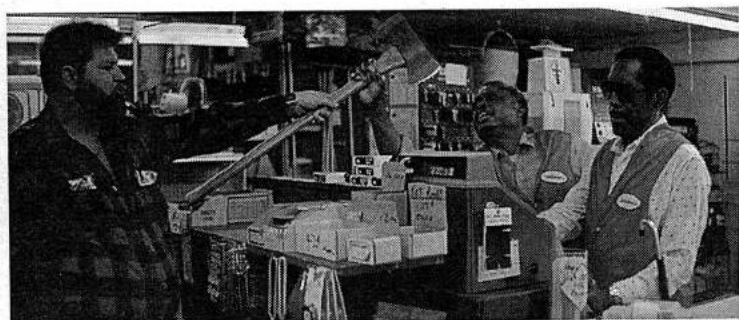
1. Después de dejar el departamento de Dorothy, Jeffrey camina hasta su casa en la oscuridad, en una secuencia de montaje furiosamente abstracta, donde el sonido y la imagen se unen para conseguir una atmósfera de juicio final tan totalizante y sedienta de destrucción (de la inocencia), que intentar explicarla con alguna otra cosa que no sea una sola frase larga sería una traición, no sólo del negro de este fotograma, sino de la negrura del corazón de Jeffrey y el descubrimiento de esta negritud en su rostro, en esa mirada recelosa, como si él hubiera sido el abusado en lugar de Dorothy, o como si el zumbido en su cabeza fueran las palabras de Hécuba en *Las troyanas* de Eurípides: “el mal rivaliza con el mal luchando por llegar primero”, que tal vez hubiera leído en la universidad hace apenas unas semanas, antes de ser llamado a casa, versos que se repiten una y otra vez en su mente, negándose a abandonarlo o asentarse en algún tipo de significado confortable.

2. El rostro de Jeffrey en contraste con un campo de negro se sobre-expone gradualmente mientras el film se sale del realismo externo introduciéndose en algo así como un realismo psicológico. Es una de esas pocas composiciones perfectamente balanceadas de *Terciopelo azul*.

3. La corbata de Jeffrey en una noche calurosa, y sus asociaciones: la nostalgia *norman-rockwelliana*, un gesto post-punk/

new-wave, un traje de cantante de salón que hubiera quedado mejor en el escenario del Club Slow, una chaqueta de piel de tiburón de principios de los sesenta.

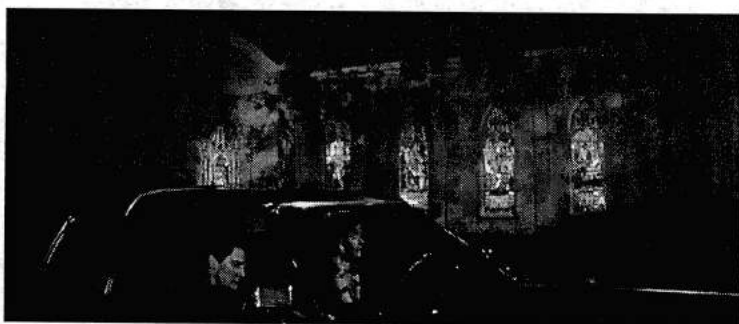
4. Pero por sobre todas las cosas, la sola negritud que llena el cuadro desde la cual surge Jeffrey y en la que luego se pierde, y la forma en que parece el espacio, o el cielo nocturno — un vacío — y un vacío moral también.



68 / Segundo #3196, 53:16

En la ferretería (en una escena que no aparece en un primer borrador del guión) un momento de humor de frontera armado de una forma tan fundamentalmente cercana a la verdad que se acerca a lo surreal.

Un cliente (como si fuera un personaje de la futura *Twin Peaks* que se escapó hacia atrás en el tiempo) le sostiene un hacha a Doble Ed, quien le lee el número al ciego Doble Ed: "Nueva hacha, 48721" Es un poco de humor bienvenido a la luz de las anteriores escenas en el departamento de Dorothy, incluso en la forma en la que el hombre del hacha está de pie (con la pipa en la boca) como si estuviera en medio de alguna críptica ruina romana.



69 / Segundo #3243, 54:03

"Es un mundo extraño, Sandy".

* * *

"Frank es un... hombre muy peligroso".

* * *

"Viste mucho en una noche".

* * *

"La verdad que sí es extraño".

Estas líneas dichas alrededor del momento de este fotograma colapsan en un mismo significado, un significado que es obvio para Sandy: Jeffrey se ha enamorado de Dorothy. Fuera de la iglesia, Sandy está a punto de decir su monólogo con "petirrojos", un monólogo que clava firmemente a *Terciopelo azul* en el muro de la sinceridad. La toma misma está llena de amenazas y belleza: la noche, la suave iluminación del interior del auto, las inquietantes sombras de los árboles en las paredes de la iglesia, la luz que surge de lo vitrales.

En la novela de Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, un personaje llamado Arturo (un doble de Bolaño) le describe *El resplandor* [*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980] a otro personaje:

¿Te acuerdas de la novela que escribía Torrance?, dijo de pronto Arturo. ¿Qué Torrance?, dije yo. El malo de la película, el de *El resplandor*, Jack Nicholson. Sí, el hijo de puta estaba escribiendo una novela, dije, aunque la verdad es que apenas lo recordaba. (...) Llevaba más de quinientas páginas y sólo había repetido una única frase hasta el infinito, de todas las maneras posibles, en mayúsculas, en minúsculas, a dos columnas, subrayadas, siempre la misma frase, nada más. (...) Puede que fuera una buena novela, dijo.

Hay una verdad aquí, absurda como sólo las verdades pueden serlo: ¿Y si el manuscrito de Torrance en *El resplandor* fueran de verdad una novela, y no sólo páginas con líneas repetidas? ¿Y si el significado hubiera estado en la repetición, de manera que el manuscrito se transformase en una especie de novela minimalista y experimental? ¿Y si este momento de *Terciopele azul*, fuera de la iglesia, no fuese un evento singular, sino que constituyera el todo del film?

Todas las patéticas y gigantescas obsesiones de la película están aquí en la pantalla en *este mismo momento*, contenidas en este doble encuadre (encuadrado por las ventanas del auto y encuadrados por la pantalla) de Sandy y Jeffrey. Las líneas verticales de las ventanas de la iglesia, y las líneas horizontales de las líneas del auto. La forma en la que la luz en sus rostros (ninguno de ellos se está mirando) sugiere una afinidad con la luz dentro de la iglesia, un lugar donde han encontrado su santuario temporal a salvo de la maldad de la que Jeffrey ha sido testigo.



70 / Segundo #3290, 54:50

La reacción de Sandy mientras escucha la teoría de Jeffrey acerca de la significación de la oreja cortada. "Creo que ella [Dorothy] quiere morir", le dice. "Creo que Frank le cortó a su marido la oreja que encontré como una advertencia para que siguiera viva".

Es una frase clave, casi perdida en el *momentum* narrativo de la película. La oreja cortada no tiene como simple intención asegurar un rescate, sino que es *un mensaje para que Dorothy no muera*.

Como el objeto del furioso deseo de Frank, Dorothy es apenas otro de sus adicciones, sus fascinaciones.

El rostro de Sandy, iluminado suavemente y encuadrado por el brillo turbio de los vitrales de la iglesia, la muestra sorprendida no tanto por la historia que Jeffrey le cuenta, sino por cuán profundamente le importa una mujer que apenas conoce.

Como una actriz de cine mudo, Laura Dern transmite grandes altitudes y bajos valles de emoción con su rostro y, especialmente en *Terciopelo azul* e *Imperio*, actúa con su rostro de una forma que no tiene parangón en el cine contemporáneo. Ella es el combustible consumido a fuego lento de la película, la brasa ardiente que nunca desaparece, incluso cuando no está. Lillian Gish. Barbara Kent. Laura Dern.



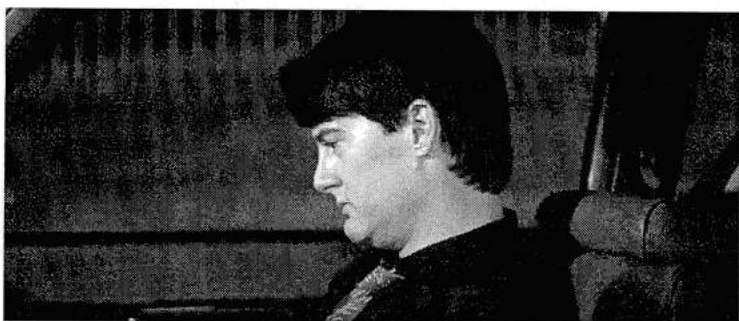
Barbara Kent



Lillian Gish

En su ensayo *El ojo del horror*, Carol Clover escribe que “ciertas obras de terror juegan repetitiva y exageradamente con la ecuación entre el ruego de la víctima y el ruego del público”. En *Terciopelo azul* estamos atrapados una y otra vez en el terror triangulado que se desliza como una corriente eléctrica entre Frank y Dorothy, y Jeffrey y Sandy.

El rostro de Sandy en el segundo #3290 captura nuestro propio sufrimiento, nuestra propia incredulidad ante lo que Jeffrey está diciendo. La diferencia está en que el público ha visto lo que Jeffrey ha visto, mientras que Sandy no. Así que tenemos el doble placer (todos somos voyeurs) de experimentar la sorpresa de Sandy al tiempo que recordamos las imágenes brutales que Jeffrey describe, imágenes a las que Sandy no tiene acceso. En un sueño que tuviste, los ojos de Sandy se movieron. El fotograma tomó vida por un segundo, lo suficiente como para que sus ojos mirasen a cámara directamente. Y en sus ojos había una acusación: Yo sé que estás mirando.



71 / Segundo #3337, 55:37

1. Jeffrey, en lucha. Intentando resolver una y otra vez esa ecuación malvada que es Frank.
2. El sonido del sonido se ha hecho pedazos. Todo lo que importa está entre sus oídos.
3. Su oreja; el hecho concreto de su oreja intacta.
4. El corte de pelo que revela su oreja.
5. Un actor, preparado para decir su próxima línea de diálogo, ¿o acaso se olvidó de la presencia de la cámara?
6. La profundidad de la noche, y la comodidad que ofrece.
7. Hundirse en la negritud de la introspección.
8. Un pensamiento terrible: ¿Frank es sobrenatural, está fuera de los asuntos humanos, más allá de la ley humana?
9. "Cuidado / los símbolos se colapsan" (Ben Lerner, de *Mean Free Path*).
10. Como si Jeffrey pudiera pasear dentro y fuera de la oscuridad sin perder, cada vez, fragmentos de su alma.
11. El peso histórico de la iglesia que está fuera, del lado del conductor, donde se sienta Sandy, obligando a Jeffrey a bajar la cabeza, bajarla a una posición como de plegaria.
12. "Si tan sólo pudiese capturar a la Criatura por su fea e invisible cola. ¿Pero después qué? Seguro se muera de miedo, o

de disgusto. En verdad no podrías matarla. No podrías aplastarla con tu talón. Así que no tendría ningún sentido capturarla al final" (Lyudmila Petrushevskaya, de la compilación *There Once Lived a Woman Who Tried to Kill Her Neighbor's Baby*).

13. Atrapado en el medio de los créditos de apertura y los de cierre, Jeffrey sufre.



72 / Segundo #3384, 56:24

1. El sueño de Sandy, contado a Jeffrey:

En el sueño veíamos nuestro mundo, y el mundo era oscuro porque no había petirrojos. Y los petirrojos representaban al amor. Y durante la mayor parte del tiempo había oscuridad, y de repente miles de petirrojos fueron liberados y bajaron volando y trajeron una luz de amor cegadora. Y parecía que el amor era lo único que podía marcar una diferencia. Y la marcó...

2. Unos instantes antes, Jeffrey le dice a Sandy: "Frank es... un hombre muy peligroso".

3. De *The Flame Alphabet*, de Ben Marcus:

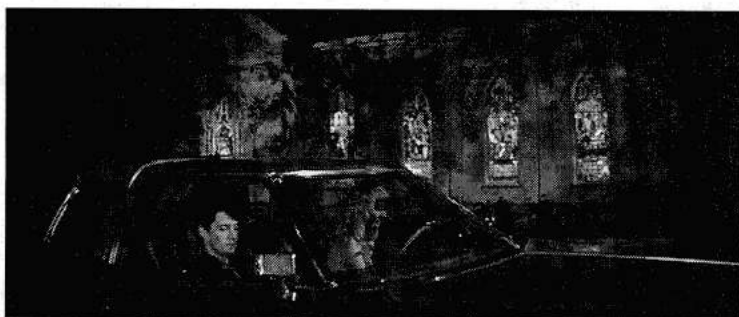
Rabbi Burke nunca usaba la palabra maldad. El creía que su significado universal no valía nada. Palabras que enmascaran lo que desconocemos. Pero sí ha-

blaba de gente peligrosa que orbitaba nuestro mundo moral, corriendo a altas velocidades a nuestro alrededor, mostrándose de forma tan borrosa que resultaban hermosos. Burke hablaba de rechazar la confusión atándonos a esos monstruos satélite (...) para viajar a su velocidad, verlos tal como son.

4. Una nota de tenor más ligero: en la entrevista del blu-ray, Kyle MacLachlan dice que el “caminar de gallina” fue una payasada que se le ocurrió en la locación y que probablemente haya estado inspirada en Steve Martin o John Cleese.

5. De una carta dirigida a John Reynolds, por John Keats:

...pero con mucha nitidez vi la esencia / de una eterna, feroz destrucción / y entonces de la felicidad estuve alejado. / Aún así estoy hartado, y aunque hoy / recogí hojas primaverales y flores alegres / de pervinca y fresa silvestre, / sigo viendo la feroz destrucción, / el tiburón en salvaje cacería... / el halcón y sus garras / el gentil petirrojo como una onza de leopardo / acechando al gusano.



73 / Segundo #3431, 57:11

Fuera de la iglesia (Iglesia Luterana Evangélica de San Pablo, en Wilmington, Carolina del Norte) Jeffrey y Sandy se prepa-

ran para irse. Esta escena es un punto clave del cine postmoderno: El lamento por la presencia del mal en el mundo, el monólogo de Sandy acerca de los petirrojos portadores de luz y la propia iglesia, ¿están tocados por la sinceridad o la ironía? Para muchos críticos contemporáneos, el estilo cursi y melodramático de la actuación era el claro signo de la frialdad de un estratega en acción. En su crítica para el *Washington Post*, Paul Attanasio escribió que “a Lynch le gusta utilizar actuaciones acartonadas como una técnica de distanciamiento, o una especie de broma”.

Tal vez *Terciopelo azul* sea una película incómoda de mirar, no por la forma en la que muestra la violencia, sino porque nos obliga a mantener la mirada en los rostros de los personajes mientras resuelven sus cuestionamientos morales, a los que ven en términos de bondad y maldad, lo correcto y lo incorrecto. Lo que sucede en *Terciopelo azul* es justamente lo contrario a lo que Attanasio llama una técnica de distanciamiento; en realidad la película atrae al público muy, muy cerca de sus personajes. La incertidumbre inicial sobre el tono del film probablemente tenga mucho que ver con los años ochenta en general, que alternaban entre respuestas planas y desafectadas a la depravación de novelas como *Menos que cero*, de Bret Easton Ellis [1985] y la severidad moral de la era Reagan. (Reagan se había referido a la Unión Soviética como “el imperio malvado” en un discurso de 1983, un discurso que también contiene una seria reflexión acerca del lugar que ocupa gente como Frank en el mundo. ¿Cuántos presidentes habían utilizado la palabra “fenomenología” hasta entonces? “Sabemos que vivir en este mundo significa tratar con lo que los filósofos llaman la fenomenología del mal, o como le dicen los teólogos, la doctrina del pecado”).

Pero también existe la innegable presencia de la belleza en el mundo, susurra *Terciopelo azul*. La belleza del exterior de esa iglesia en el segundo #3431, las sombras de los árboles en su pared y la forma en la que los vitrales capturan los colores en forma de códigos secretos, la piel desnuda del brazo de Sandy (sus ojos

momentáneamente tapados por el espejo retrovisor) y la luz en el rostro de Jeffrey. Es como si la película se hubiera confundido en el tiempo, fracturada de tal forma que en cada grieta entre los fotogramas se escondiera otro rostro, otra canción en granulado blanco y negro, esperando para ser activada de su hibernación del futuro. ¿Cuándo sucede? ¿Cuándo te das cuenta de que has caído tan pero tan profundamente en algo para lo que ni siquiera el ancho del cielo es lo suficientemente ancho?



74 / Segundo #3478, 57:58

El regreso de Jeffrey al departamento de Dorothy está enmarcado en un fotograma radicalmente segmentado de arriba a abajo por líneas verticales, como la puerta, el pasillo, la pared que sobresale, las puertas del *placard*. Esto le da una cierta dimensión de locura a la escena, con Dorothy ocupando el frente, Jeffrey el medio y la pared del pasillo detrás suyo el fondo. Y así y todo, esto se muestra en una pantalla plana. Gerald Mast, en *Film/Cinema/Movie*, preguntó:

¿Realmente percibimos la imagen en dos dimensiones? El hecho de que digamos que un objeto en la imagen proyectada esté aparentemente cerca o lejos de otro implica que hay algún tipo de traducción mental de la imagen de dos dimensiones en una de tres dimensiones. En el cine, cuando vemos algo

grande o pequeño, trasladamos nuestra percepción en algo cerca o lejos (basado en nuestra conciencia de las distancias relativas y el tamaño de los objetos en la vida).

Está también la pequeña silla roja. ¿Del pequeño Donny?

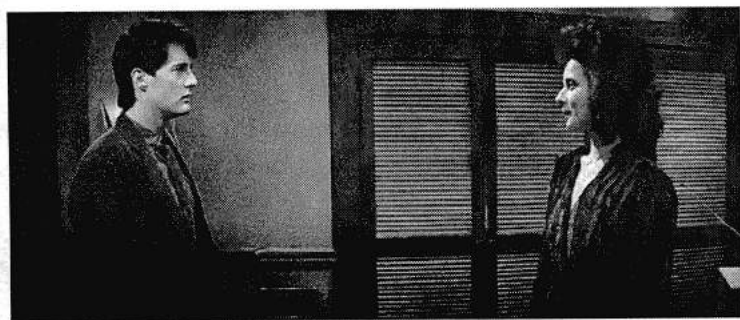
Las plantas que parecen haberse multiplicado, en macetas del mismo color que el radiador.

Jeffrey está de pie en un cuadrante que ocupa más o menos el mismo espacio de pantalla que el *placard* en donde estuvo escondido unos instantes atrás.

La amenaza del pasillo, como la antesala entre un sueño y otro.

La sensación de que hay alguien en el pasillo con Jeffrey, fuera del campo visual de Dorothy.

El espacio imposible dentro del *placard*, que está en una pared cuyo otro lado presumiblemente es el pasillo donde Jeffrey está ahora parado. No hay espacio dentro del armario, no hay lugar para que nadie se esconda.



75 / Segundo #3525, #58:45

Un clásico plano de dos, Jeffrey y Dorothy mirándose a través del espacio abierto de la pantalla. Dorothy está encuadrada dentro del fotograma por el *placard* imposible (una especie de pantalla negra) en el fondo. Sin estar vestido de negro, Jeffrey

se aleja de la idea sugerida de que es, de algún modo, una versión más joven de Frank. Aunque *Terciopelo azul* no es la única película en llevar a sus espectadores a un mundo ficticio cerrado a cal y canto, lo hace, extrañamente, refiriéndose al mundo exterior "real" (nuestro mundo) indirectamente, a través de arquetipos. Hay *un detective, una estación de policía, un edificio de departamentos, una casa suburbana, un auto rojo, un club nocturno, un hombre peligroso, una sala de hospital, un colegio*. Funcionan como sustitutos de cosas, objetos y personas más que como representaciones de cosas, objetos y gente "reales". Existen en una especie de realidad de segundo orden, separados de lo familiar por lo justo como para tener un aura de extrañeza y desconocimiento.

En el libro de Don DeLillo escrito en código secreto *Los nombres*, de 1982, un personaje dice:

El mundo se ha vuelto auto-referencial. Lo sabés. Es algo que penetró en la textura del mundo. El mundo durante miles de años fue nuestro escape, nuestro refugio. Los hombres se ocultaban de sí mismos en el mundo. Nos ocultábamos de Dios o de la muerte. El mundo era donde vivíamos, el yo era donde enloquecíamos y moríamos. Pero ahora el mundo ha desarrollado su propio yo. Por qué, cómo, no importa. ¿Qué nos pasó a nosotros que hizo que el mundo tenga un yo? ¿Cómo decir las cosas más simples sin caer en una trampa? ¿A dónde vamos, cómo vivimos y a quién le creemos? Esta es mi visión, un mundo auto-referencial, un mundo del que no hay cómo escapar.

En el mundo de *Terciopelo azul* la corriente de signos y significantes también se interrumpe, y casi podés verlo suceder en el espacio abierto entre Jeffrey y Dorothy en este fotograma; los actores habiendo olvidado sus propios nombres, sus nombres del mundo exterior, como si no hubiera ningún Kyle y ninguna

Isabella, como si esos fueran simples hileras de letras, significantes vacíos.



76 / Segundo #3572, 59:32

De vuelta en el Club Slow, Jeffrey se ha pedido una Heineken y Dorothy notó algo que hizo cruzar sobre su rostro una sombra de temor. En un sutil intercambio de miradas capturado en nueve tomas que duran apenas un poco más de un minuto, sucede lo siguiente:

Toma 1: Jeffrey, tras servirse la Heineken, observa a Dorothy interpretar "Terciopelo azul".

Toma 2: (Segundo #3572, este fotograma) Dorothy ve algo entre el público que la asusta.

Toma 3: Jeffrey nota el miedo de Dorothy y gira para ver lo que ella está mirando.

Toma 4: Vemos a Frank, el objeto de la mirada de Dorothy, casi desde el punto de vista de Jeffrey. Está sentado entre el público bañado por una pálida luz azul.

Toma 5: Jeffrey otra vez, cuyos ojos van de Frank a Dorothy, en una forma que sugiere que acaba de entender algo.

Toma 6: Un plano medio de Frank, en éxtasis por la actuación de Dorothy, sus ojos abriéndose y cerrándose lentamente, como si entrara y saliera de un sueño.

Toma 7: De vuelta a Jeffrey, que se inclina lentamente hacia adelante, preocupado.

Toma 8: De vuelta a Dorothy, que termina su canción, echándole una mirada desafiante a Frank, y poniendo énfasis en la palabra "lágrimas" en: "Y todavía puedo ver el terciopelo azul a través... de... mis lágrimas".

Toma 9: Frank, mientras la cámara panea lentamente hacia abajo para revelar que está sosteniendo en su mano un trozo de terciopelo azul, acariciándolo suavemente con sus dedos.

Al contrario que la primera vez en el Club Slow, Jeffrey está solo ahora, sin Sandy. Dorothy también está sola, pero observada: por Jeffrey, por Frank, por el público anónimo, y por el pianista, su rostro bañado en un azul algo monstruoso, carnavalesco. Parece que caímos dentro de una película de terror, y en este sentido *Terciopelo azul* está más cerca tal vez de la otra gran (aunque subvalorada) película de horror de Lynch, *Twin Peaks: Fuego camina conmigo* [1992]. En el muy buen libro *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing*, Isabel Cristina Pinedo sugiere que en el cine de horror postmoderno

...los límites entre lo vivo y lo muerto, lo normal y lo anormal, lo humano y lo inhumano, el bien y el mal, son borrosos, algunas veces indistinguibles. En contraste con el cine de horror clásico, el cine postmoderno coloca el terror en el mundo contemporáneo y coloquial, donde el hombre experto y eficaz es reemplazado por la víctima común que se somete a altos niveles de violencia explícita y sexualizada, especialmente si es una víctima femenina.

Por lo tanto aquí, en el segundo #3572, Dorothy le sostiene a Frank la mirada, invirtiendo los roles y asumiendo su propio poder, el poder momentáneo que toda estrella sobre un escenario tiene sobre la admiración boba del público adulador, aquél al que Frank pertenece en este momento.



77 / Segundo #3619, 60:19

Frank, en esta imagen, es alguien atrapado entre la moda de los cuarenta y la de los noventa, su tradicional cerveza Pabst Blue Ribbon implicando la autenticidad del hombre común en oposición a la suave y extranjera Heineken, la cerveza del estudiante con cara de bebé. Así y todo, Frank pretende finura con su camisa suave de club nocturno y la cerveza servida en un vaso en lugar de tomada de la botella.

Frank es esclavo de una idea fija. Cuando ve a Dorothy en el escenario, ¿qué es lo que ve? ¿Qué tal si hay algo en Dorothy a lo que sólo él tiene acceso? ¿Y si el miedo que Dorothy le tiene no está basado en lo que él le hace, sino en el hecho de que Frank puede ver esta parte de ella que es invisible para todos los demás? Es una lectura herética, lo sé, sugerir que Frank y Dorothy comparten una conexión secreta e invisible, un reconocimiento que hace a su relación la más auténtica y significativa de la película.

Él sostiene en sus manos un trozo de terciopelo azul, pero bien podría ser una oreja humana o un pedazo de carne o una llave azul o un arma apuntando a Dorothy. Él es un líder entre los hombres. Tiene una pandilla. Consigue lealtad gracias al miedo y, tal vez, la magia. Su rostro en este fotograma es un retrato de sus anhelos y su pena. No puede ser salvado, porque no tiene alma.



78 / Segundo #3666, 61:06

Después de que Frank y su pandilla dejan el Club Slow, Jeffrey los sigue. Ahora es un detective. La escena está bañada en una luz roja algo infernal. El lento retumbar de un trueno eleva la tensión. No hay nadie con Jeffrey; ni Dorothy, ni Sandy. No en el silencio de su auto. De hecho, la película ha avanzado sin un diálogo funcional desde hace un tiempo ya; se ha vuelto cine puro, donde las imágenes y el sonido hacen de los diálogos algo obsoleto, porque ¿qué sentido tienen los diálogos en las zonas de guerra?

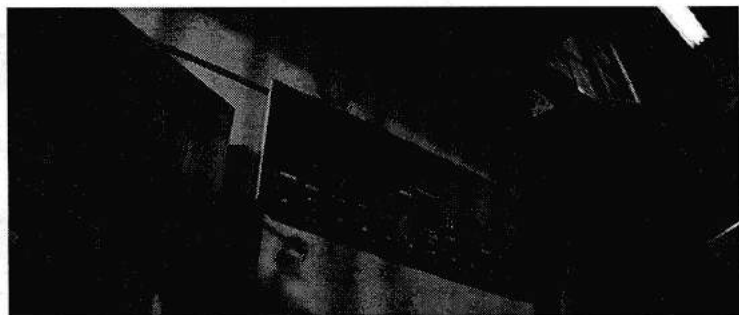
En 2666, de Roberto Bolaño, un personaje, Norton, “repetía, en alemán, no hay vuelta atrás. Y, paradójicamente, le daba la espalda y se alejaba en dirección contraria a la de la piscina, y se perdía en un bosque apenas silueteado entre la niebla, un bosque del que se desprendía un resplandor rojo, y en ese resplandor rojo Norton se perdía”.

La cabina de teléfonos y su luz, debajo del cartel del Club Slow escrito en cursiva. Una persona de pie: ¿tal vez David Lynch? El auto de Jeffrey, sus faroles como los ojos de un animal en la noche. La molesta familiaridad de un parque de estacionamiento sucio, el suave ronroneo de los autos paseando sobre la superficie. Después de todo es de noche, un tipo diferente de orden gobierna el reino, y un tipo diferente de oscuridad llena la mente de Jeffrey y su auto. Las palabras *The Slow Club* desen-

volviéndose con letras enlazadas de izquierda a derecha, como si la misma cronología se hubiera ralentizado dentro de sus puertas, algo así como un pasadizo de tiempo paralelo, un reloj que no gira cada sesenta minutos, sino cada sesenta años.

Jeffrey, bajo el brillo rojo de alguna fuente de luz sugerida por el cartel de neón, pero no emanando de él, corre tras Frank dentro del agujero negro que se abre y estira la sensación del tiempo de *Terciopelo azul*, conduciendo de derecha a izquierda por la pantalla en lugar del cronológico de izquierda a derecha, como si la película nos estuviera pidiendo que aceptemos lo que siempre supimos: que el tiempo orbita alrededor de aquellos que ostentan el poder, esos dictadores y megalómanos cuya fuerza de voluntad tuerce la voluntad de los otros, esos Franks que arrastran a las víctimas presentes y futuras, a los que no tienen poder y los que no lo tendrán, dentro de instantes (como el que está por vivir Jeffrey, en la casa de Ben) donde de repente el instinto de supervivencia destruye y abrasa a la Vieja Moralidad, los viejos dictadores, para dar lugar a una nueva esperanza.

La esperanza de los petirrojos.



79 / Segundo #3713, 61:53

Jeffrey, tras seguir a Frank hasta el edificio, se introduce en la noche para confirmar que, en efecto, ahí es donde vive Frank. La toma dura apenas unos segundos, y sirve como un puente

entre lo que acaba de suceder (la persecución oculta y nocturna que Jeffrey hace de Frank) y lo que está por suceder (la escena en el restaurante de Arlene con Sandy, mientras él le cuenta que fue testigo de las acciones de El Hombre Amarillo, El Hombre Bien Vestido y Frank).

Este fotograma es puro expresionismo, Jeffrey busca el nombre de Frank en los buzones en una toma en contrapicado cuyas sombras y líneas van, raras y amenazantes, de izquierda a derecha. La puerta negra, la forma oblonga de los buzones, las sombras en la pared, las ventanas sobre la cabeza de Jeffrey con sus vidrios ligeramente congelados, el tubo fluorescente; todo suma para crear un momento de tranquila inquietud. Es uno de esos lugares temibles y encantados, una expresión corpórea de la violencia interior y la oscuridad.

En su ensayo de 1966, *Tipología de la ficción detectivesca*, Tzvetan Todorov escribió acerca de la literatura algo que también se puede aplicar al cine:

...uno podría decir que todo gran libro establece la existencia de dos géneros, la realidad de dos normas: las del género que transgrede, que dominó la literatura precedente, y las del género que crea.

Terciopelo azul, mientras cambia de formas dentro de un espectro de géneros y tonos, se vuelve un misterio, no tanto para Jeffrey, sino para nosotros, que luchamos con nuestros deseos colectivos mientras se van descubriendo en la pantalla. El poder de *Terciopelo azul* en tomas como esta es ofrecernos un vistazo a un espacio —el lobby de un edificio— que nos es familiar y todo lo contrario al mismo tiempo. El mundo es un lugar más extraño y menos familiar en la oscuridad, ese momento en el que tenemos que poner en juego otras fuerzas que no son nuestra vista para reforzar nuestro entendimiento. Es decir: la verdadera historia de este fotograma no es que Jeffrey descubre el nombre de Frank en los buzones, sino que el fotograma mismo descubre a Jeffrey. Los ángulos confusos y deformados y las

sombras violentamente geométricas realizan una mirada de rayos-X a su conciencia.



80 / Segundo #3760, 62:40

Jeffrey, que llegó tarde a recoger a Sandy después del colegio, es visto por el novio de ella, Mike, que está haciendo una variación de ejercicios de salto con el equipo de fútbol americano (completamente uniformado, casco incluido) en un campo de tenis del otro lado de la calle, en una escena que predice extrañamente aquella otra con "*Do the Locomotion*" en *Imperio*. Estamos de vuelta a la luz del sol, la normalidad profundamente codificada de la escuela, las chicas con sus polleras largas recordando las películas de adolescentes rebeldes de los años cincuenta. El fotograma no capta a nadie mirando a nadie. Miradas muertas. Un cuadro lleno de gente y árboles y pasto y un edificio y un auto. Finales de primavera. Comienzo del verano.

Sandy. Su presencia. En el clásico de 1874 *From Reverence to Rape: Treatment of Women in the Movies*, Molly Haskell¹⁰ escribe:

En el mundo en penumbras de la historia detectivesca, basado en las viriles y escépticamente existen-

¹⁰ Molly Haskell (nacida en 1939) es una reconocida crítica de cine y militante feminista. [N.del T.].

cialistas obras de autores como Hammet, Chandler, Cain y David Goodis (que fueron llevados al cine en películas de crimen tales como *La senda tenebrosa* [*Dark Passage*, Delmer Daves, 1947], *La dalia azul* [*The Blue Dahlia*, George Marshall, 1946], *El enigma del collar* [*Farewell My Lovely*, Edward Dmytryk, 1944], *Pacto de sangre* [*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944], *Me despierto gritando* [*I Wake Up Screaming*, H. Bruce Humberstone, 1941] y *Al borde del abismo* [*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946]), la proliferación de mujeres —mujerzuelas, mujercitas y damas en tantas formas y sabores, con rellenos tan suaves y tan duros como una caja de bombones— era una forma de no tener que concentrarse en una sola mujer y, una vez más, de reducir la estatura de una mujer dosificando sus cualidades en diferentes mujeres.

En *Terciopelo azul*, la Sandy de Dorothy está igualada con el Jeffrey de Frank. Es decir: la película tiene una tensión cuidadosamente construida durante dos horas que amenaza con quebrarse, pero nunca lo hace. El film parece tratarse de la fascinación de Jeffrey con la oscuridad, pero ¿y si en realidad trata del rol de Sandy como guardiana de la puerta entre la oscuridad y la luz? Después de todo, ella es la que administra la información y las pistas iniciales que Jeffrey necesita para meterse en la historia. En todo caso, este es uno de los cuadros visualmente más diversos de *Terciopelo azul*, haciendo una regresión de derecha a izquierda hacia el verde, el mundo verde natural, el mismo mundo que existe dentro del tupido pasto del jardín frontal de la casa de Jeffrey, en el principio de la película. Sandy, su cuerpo del pecho para abajo visto a través del doble cristal del auto y de la cámara, es una mujer de Molly Haskell y algo más. De todos los personajes de la película, nadie carga tanto el peso de los signos del pasado como ella, un depósito de la misma nostalgia que le da la fuerza a *Terciopelo azul*, y a la que finalmente renuncia.



81 / Segundo #3807, 63:27

1. “Hoy”, le dice Jeffrey a Sandy en el restaurante Arlene, al tiempo que vemos un *flashback* de lo que está describiendo, “estuve vigilando la casa de Frank con una cámara. Bueno... hay otro hombre metido en todo esto. Yo lo llamo El Hombre Amarillo”. Estas tomas, a la luz del día, son algunas de las más bellas de la película, con sus camionetas marca Allied de naranja intenso, típicas de la década de los cuarenta, como si las fotos de Walker Evans hubieran cobrado color.

2. En la novela de Derek Raymond *El diablo vuelve a casa*, el detective anónimo recuerda un sueño terrible:

Pero en la noche soñé que dos figuras se aparecían al pie de mi cama en Earlsfield. El hombre que estaba delante era robusto y mayor. Amenazó con golpear-me con el borde de su mano. Una materia negra got-teaba de su boca y su nariz y llevaba muerto muchos años. La figura detrás era tan malvada que sólo pu-de soportar echarle una mirada. Era muy pequeña, parecía algo así como un paquete atado de viejas ra-mitas secas, irradiaba toda la maldad del mismo In-fierno y gruñó para agarrarme.

3. El cuadro en el segundo #3807 tiene, también, su propia maldad, con la ventana negra a la derecha del distribuidor de

nafta, su hoja superior cubierta con una tabla, la sensación irracional (en esa forma en que lo son las pesadillas) de que en el interior puede haber alguien observando a Jeffrey, que a su vez observa a Frank. La ventana recuerda, tan imperfectamente como lo suele hacer la memoria, al Hombre en el Planeta de *Cabeza borradora*.



4. Unos instantes antes de este fotograma, Jeffrey pregunta: "El problema ahora es... ¿qué prueba todo esto?". La respuesta de Sandy es: "Nada, la verdad, pero es interesante". Igual que un sueño, o una pesadilla.



82 / Segundo #3854, 64:14

"Via El Hombre Amarillo salir y encontrarse con El Hombre Bien Vestido, que llevaba un maletín de piel de cocodrilo", le

dice Jeffrey a Sandy, mientras lo vemos sacando fotos con su cámara de cajón montada, un extraño eco analógico de la primera cámara cinematográfica de los hermanos Lumière. Esta secuencia tiene reminiscencias de otra (que también tiene que ver con dobles) en la película de Brian de Palma *Vestida para matar* [*Dressed to Kill*, 1980], cuando el hijo de Kate (Angie Dickinson), Peter (Keith Gordon) sospecha del doctor Elliott (Michael Caine) y coloca una cámara para fotografiar la entrada a su oficina. Toda la operación es perfecta: la determinación detectivesca en el rostro de Jeffrey, la elaborada construcción que utiliza para apretar el obturador, la seriedad de su voz susurrada mientras le cuenta a Sandy lo que ha visto.

Es fácil olvidar que durante esta secuencia estamos viendo lo que la cámara filmando *Terciopelo azul* ve, al contrario que en la escena anterior, donde veíamos el *flashback* desde el punto de vista de Jeffrey. Esta toma del segundo #3854 es lo que podríamos llamar información de memoria implícita; refleja la forma en la que Jeffrey —mientras le cuenta la historia a Sandy el día siguiente— puede haberse imaginado a sí mismo sacando las fotos. Es interesante: Sandy no puede ver estos *flashbacks*, sólo escucha lo que Jeffrey dice. ¿Pero se supone que Jeffrey puede verlos? ¿Tenemos que entender que mientras le cuenta a Sandy lo que pasó, él se está imaginando lo que nosotros, como público, estamos viendo? ¿O existe esta información visual *por fuera* de Jeffrey y Sandy, sólo para nosotros, para ayudar a darle mejor fondo y forma a la narrativa?

De alguna forma, ¿qué importa? Estamos entretejidos tan firmemente en la materia narrativa de la película que si esta es la imagen de Jeffrey recordándose a sí mismo o tan sólo una imagen originada fuera de su mundo psicológico (o una combinación de ambos) parece ser una distinción sin mucho sentido. Así y todo, en una película que trata acerca de lo que subyace bajo la superficie de las cosas y el cambio en los significados de los símbolos arquetípicos (La Dama Azul, El Hombre Amarillo, El Hombre Bien Vestido, la oreja, la palabra “Lin-

coln", etcétera...) la pregunta sobre lo que la cámara sabe *versus* lo que los personajes saben, es fundamental para la arquitectura epistemológica de toda *Terciopelo azul*. Es decir: en una película sobre el placer de la oscuridad desconocida, el ambiguo conocimiento de la cámara es una capa más del misterio.



83 parte 1 / Segundo#3901, 65:01

1. Jeffrey: "Estoy viendo algo que estuvo siempre escondido".

2. J. G. Ballard, en *La isla de cemento*, 1974:

Cuando llegó al terraplén y buscó el mensaje que había escondido en el lado blanco del cofre, se encontró con que todas las letras habían sido borradas.

3. André Breton, en el *Primer manifiesto surrealista* (1924):

Bajo el pretexto de la civilización y el progreso, hemos logrado eliminar de la mente todo lo que, correcta o incorrectamente, se considere superstición, o quimera (...) Al parecer, se debe tan sólo al azar el que recientemente se haya descubierto una parte del mundo intelectual, que, a mi juicio, es con mucho la más importante, y que se pretendía olvidar. A este respecto debemos agradecer los descubrimien-

tos de Freud. Con base en dichos descubrimientos, comienza al fin a perfilarse una corriente de opinión, a cuyo favor podrá el explorador avanzar y llevar sus investigaciones a más lejanos territorios, al quedar autorizado a dejar de limitarse únicamente a las realidades más sintéticas.

4. Jeffrey: "Estoy metido en un misterio. Estoy en el medio de un misterio, y es todo secreto".

5. La primera frase del libro de Robert Ray, *The Avant-Garde Finds Andy Hardy*, de 1995: "Este libro propone utilizar las artes del *avant-garde* como modelos para nuevas formas de escritura y pensamiento sobre el cine".

6. Julia Kristeva, de *Pouvoirs de l'horreur* [1980]:

¿Es la tranquila orilla de la contemplación la que guardo para mí mientras descubro, bajo la astuta y ordenada superficie de las civilizaciones, al estimulante horror que buscan hacer a un lado purificando, sistematizando y pensando; el horror que aprovechan para construirse y funcionar?

7. Sandy: "¿Tanto te gustan los misterios?".

83 parte 2 / Segundo #3901, 65:01

Y bueno, por primera vez en este proyecto, dos capítulos para un mismo fotograma. ¿Por qué? Sobre todo se debe a la pared marrón revestida a la izquierda de Sandy. Una pared donde cualquiera diría que debería ir una ventana. ¿Por qué pensar esto? ¿Qué nos hace sospechar que una pared artificial recubre (esconde) una ventana? Probablemente porque está relacionado con el primer encuentro de Jeffrey y Sandy en el restaurante Arlene (ver fotograma 25).

Aunque bien es posible que estén sencillamente sentados en otra mesa, una con una ventana y otra sin ventana, prefiero creer que es la misma. (En una entrevista a la televisión canadiense de 1986, Lynch dijo que "*Terciopelo azul* es (...) un viaje a un mundo al que sólo se puede acceder en las películas). Pero tal vez sea más que eso. Tal vez sea la sensación de que esa pared revestida pertenece, de algún modo, al cine.

El ángulo de su visión acompaña de cerca la línea metálica horizontal de la pared. La primera vez que viste esta película en VHS en 1987, no te diste cuenta de que estos pequeños y tranquilos instantes en lo de Arlene se pegarían a tu recuerdo de la película como sus momentos más significativos, los que acercan al film a desatar el nudo de sus misterios. En unos segundos, Jeffrey se acercará a Sandy y la besará suavemente en los labios y ella lo dejará hacer; y, en su momento, te preguntaste y aún te preguntás cuánto de la seducción de Jeffrey está calculada para mantener a Sandy de su lado, o para recordarse a sí mismo que a pesar de que él y Frank comparten ciertos deseos, él es fundamentalmente diferente porque la tiene a Sandy. ¿Ella funciona únicamente como balance de Jeffrey? ¿Es sólo un ancla para él, asegurándolo a un piso firme del código moral para que no sea arrastrado demasiado lejos?

Hay una pizca de desesperación e incertidumbre en el rostro de Jeffrey en esta toma del segundo #3901, una pizca de debilidad, como si la película misma pudiera cambiar completamente de dirección en este mismo momento, tal vez una dirección en la que descubriéramos algo de Sandy además de lo que ya sabemos hasta ahora, que es prácticamente nada. Pero eso no es del todo cierto: hace un rato, en el sueño de los petirrojos, demostró una filosofía (hasta que vengan los petirrojos habrá problemas) que es a la vez adolescente y profunda. Pareciera que Sandy ya está del otro lado de la oscuridad (¿porque su padre es detective y ella ha "escuchado cosas", tal vez cosas terribles?) y allí espera a Jeffrey. Aunque en esta toma pareciera que los separan apenas unos centímetros, en realidad están tan

distanciados el uno del otro que es increíble que puedan siquiera verse.



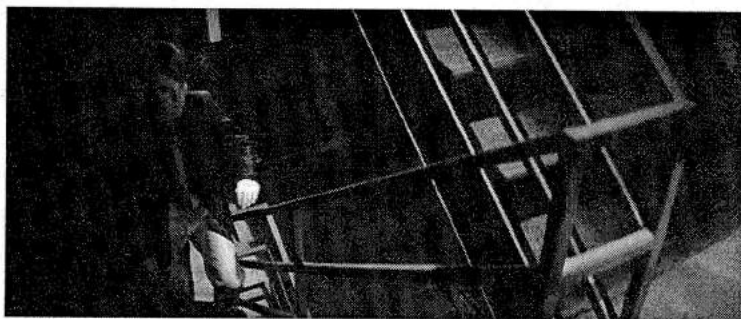
84 / Segundo #3948, 65:48

¿Puede una fotografía ser solitaria? se pregunta Don DeLillo en su novela *Libra*. Otra versión de la misma pregunta podría ser: ¿Puede una fotografía volver solitaria a una persona? ¿Y un fotograma? ¿Qué tan profunda puede llegar la soledad a veinticuatro fotogramas por segundo? Lo que sigue es un descenso visual a la soledad, menos de dos segundos en tiempo de película. En las películas estos momentos son fugaces. No los recordamos cuadro a cuadro, sino descomprimidos, estirándose más y más, un beso que dura por siempre. Un beso que, en nuestra memoria, ocupa más tiempo de película de lo que en realidad ocupa, como si no quisiéramos dejarlo ir, como si quisiéramos que este beso y los frágiles instantes que nos llevaron a él perdurasen y sobrevivieran más allá de la razón. ¿Es realmente posible que unos pocos momentos de película — como estos — puedan alterar de algún modo el curso de la vida de una persona? ¿Ofrecer esperanza justo cuando la necesitamos? ¿Puede un beso entre actores en la pantalla significar algo más que un simple beso entre actores en la pantalla? ¿Cómo nos puede afectar incluso sabiendo que es *nada más* que una película? Aquí están: 41 fotogramas secuenciales que terminan en un

beso. Menos de dos segundos de tiempo en pantalla, ralentizado en un libro vertical para pasar con el dedo.







85 / Segundo #3995, 66:35

1. Jeffrey, justo después del beso con Sandy, sube la oscura escalera de aspecto industrial que lleva al departamento de Dorothy. Ya tuvo su beso casto, ahora quiere más. Está hambriento de Dorothy, que se desentiende de los juguetes de muchachita tímida y le da a Jeffrey *Lo Que Importa*.

2. La negrura del cuadro. La cantidad de espacio en la pantalla que se dedica a experimentar la ausencia de luz. Hay luz, claro, la justa, pero Jeffrey viaja ahora a través de la oscuridad.

3. En *Murió con los ojos abiertos*, la primera de la serie de novelas británicas de crimen *noir* conocidas como "The Factory", escritas por Derek Raymond, el sargento detective sin nombre

tiene un horrible sueño que recuerda de alguna forma el famoso sermón de Jonathan Edwards escrito en 1741, "Pecadores en manos de un dios iracundo". El protagonista es proclive a este tipo de sueños, que parecen ayudarlo a enfrentar las brutalidades del mundo en vigilia:

Soné que muy por debajo mío, bajo los muros de fortalezas en ruinas, había un campo teñido de marrón por culpa de la sequía, sobre el que yacían piedras. Yo estaba en un país extranjero, no sé cuál, un lugar que tenía mal olor, y me había sentado en unas gradas que, me di cuenta de repente, estaban hechas de lonas podridas. Mis piernas se balanceaban junto al borde y mis pies estaban tan lejos del piso que mis suelas me cosquilleaban (...) De pronto toda la estructura viró, se bamboleó y se precipitó devastadoramente. Grité, mientras caía directo hacia el campo de las piedras.

4. El pasaje de hierro y concreto por el que Jeffrey camina para ir a lo de Dorothy es uno de los espacios recurrentes de la película donde él se encuentra verdaderamente solo. Una especie de santuario. Un lugar para pensar.

5. La negrura, también, en las imágenes del corto de Lynch de 1968, *The Alphabet* (El alfabeto).



Las letras aparecen, individualmente, como significantes que flotan libres en la oscuridad, fuera del alcance de La Chica (la entonces mujer de Lynch, Peggy). A su manera, La Chica también es una detective, intentando resolver algún problema existencial que tiene que ver con el lenguaje. El verdadero horror del fotograma tal vez no sea que La Chica intenta agarrar la

letra M, sino que está tratando de mantenerla lejos. Ambos significados son posibles. En *Terciopelo azul*, la verdad terrible que Jeffrey está buscando también está fuera de alcance, y también lo suficientemente cerca como para destruirlo.



86 / Segundo #4042, 67:22

En una entrevista de 1964, Orson Welles habló acerca de la relación entre lo visual y la palabra hablada en el cine. Dijo que

...no podría lograr lo visual sin la solidez de la palabra, tomada como una base para construir las imágenes. Lo que sucede es que, cuando los componentes visuales se filman, las palabras son oscurecidas. El ejemplo más clásico es el de *La dama de Shangai* [*The Lady from Shanghai*, 1947]. La escena en el acuario era tan atrapan-te visualmente, que nadie escuchaba lo que se decía. Y lo que se decía, encima, era el meollo de la película.

¿Podría haber sido *La dama de Shangai* una película muda? ¿Podría serlo *Terciopelo azul*? Dorothy en su propio acuario, los muros de un departamento que en lugar de paredes tiene cristales pintados, mientras que El Hombre Amarillo, Frank y todos los demás tiburones nadan fuera. Se encuentra con Jeffrey, quien en tiempo cinematográfico acaba de besarse con Sandy. “Vení a mi habitación”, le dirá. Jeffrey arrastra oscuridad tras de sí, gran-

des bloques como de tinta. Es como si en este momento, Jeffrey y Dorothy fuesen fotografiados frente a una pintura incompleta de Francis Bacon, esperando a que tome vida. Este fotograma está a un soplo de convertirse en una “pintura en movimiento”, esas que te atrapan en su narrativa sugerida y silenciosa, y que se van modificando con una especie de inmaculada precisión entre sus formas de expresar la inocencia y la experiencia.

En su discurso del Estado de la Unión dado el mismo año que se estrenó *Terciopelo azul*, Ronald Reagan dijo que “los americanos estamos haciendo un gran esfuerzo para tomar el futuro en nuestras manos. Lo vemos no sólo en nuestra recuperación, sino también en la caída de las estadísticas del crimen durante tres años seguidos, mientras familias y comunidades se unen para luchar contra la pornografía, las drogas, y la ilegalidad, devolviéndole a su hijos la seguridad y, sí, la inocencia que la infancia se merece”. ¿Habría sido Reagan el primer presidente en utilizar las palabras “pornografía” e “inocencia” en la misma frase? Probablemente. Como también era actor, tal vez Reagan podría haberse identificado con la actuación de Kyle MacLachlan en la pantalla, cuyo logro mayor fue liberarse de ese terrible secreto: que la inocencia sólo tiene sentido en relación con su opuesto.



87 / Segundo #4089, 68:09

1. Dorothy a Jeffrey: “¿Querés hacer cosas malas? / Lo que sea... lo que sea... / Quiero que me hagas daño”.

2. Ralph Waldo Emerson, en *Experiencia* [*Experience*], 1884:

El descubrimiento de nuestra propia existencia es muy infeliz, aunque demasiado tardío para evitarlo (...) En cada vigilia sospechamos de nuestros instrumentos. Nos enseñaron que no vemos directamente, sino a través de mediadores, y que no hay forma de corregir estos lentes coloreados y deformantes que somos, o de ponderar los errores cometidos. Tal vez estos sujetos-lente tengan un poder creativo; tal vez no haya objetos.

3. Jeffrey, en los brazos de Dorothy, está en una especie de zona confinada por el cuadro de la pantalla, pero así y todo inexplorada. Él se aventura, pero ¿hacia dónde? Dorothy lo llama, le hace de faro, desde otro lugar que se aleja mientras él se acerca. Dorothy es la hija de alguien.

4. Emily Dickinson, de una de las tres cartas que envió a alguien llamado "Amo" en la primavera de 1858:

Desearía ser / grandiosa como el señor / Miguel Ángel, y / pintar para usted. / Me pregunta qué / dicen mis flores / —ya que fueron / desobedientes— les envíe / mensajes.

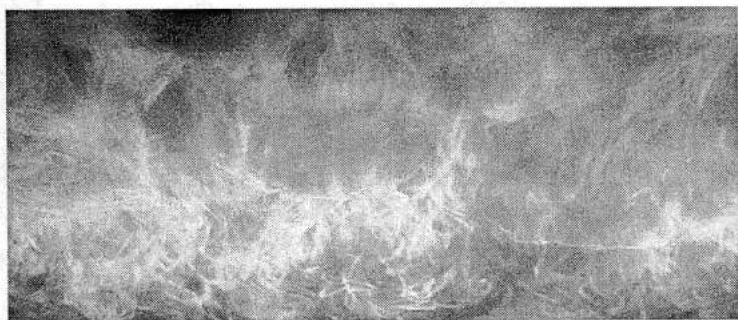
5. Robert Coover, de *Stepmother* [2004]:

La dirigen ahora, ciega y desnuda, hacia la nada por venir, capaz de avanzar tambaleándose por sí misma sólo porque un alma amiga le dio de beber de un cazo con láudano.

6. Julia Kristeva, de *Visions capitales* (2012):

El sufrimiento no es la más humana de las experiencias, como creía Dostoievski, ni la más animal por ser la más difícil de dominar, como diría Georges Bataille. Entre la vigilancia del juicio y la inmersión celular, el lado oscuro del placer, existe una transición.

7. Dorothy ha sufrido. Es una masoquista freudiana (“Muchas veces puede demostrarse que el masoquismo no es más que una extensión de un sadismo vuelto sobre el propio ser del sujeto”, escribió Freud en 1905, en *Tres ensayos sobre teoría sexual*), pero también mucho más. De hecho, se aleja de Jeffrey mientras él más se acerca. Incluso aunque él quisiera lastimarla (para hacerla sentir, despertarla de su pesadilla) no podría.

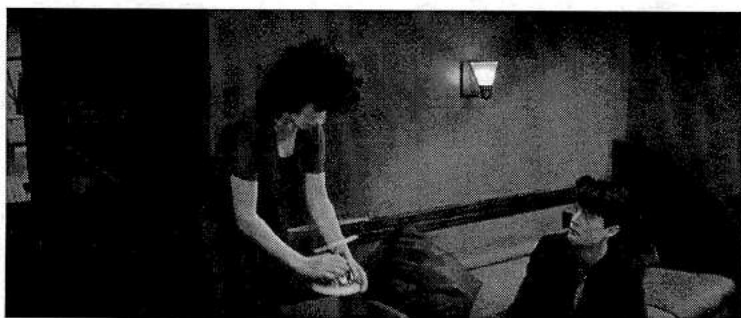


88 / Segundo #4136, 68:56

Después de que Jeffrey golpea a Dorothy, una llamada de fuego ocupa el cuadro. La lógica bruta de la película, apenas reprimida hasta entonces, explota finalmente en la pantalla, en el momento en que Jeffrey, por fin, se convierte en un Frank sustituto. Lo notable de la escena es su construcción alrededor de algunos clichés bastante reaccionarios sobre el abuso, especialmente en la forma en la que Dorothy lo “pide” literalmente. En cierto nivel, la presentación de las mujeres en *Terciopelo azul* es incorrecta en la peor de las maneras posibles, balanceándose entre la objetivación virginal de Sandy como la chica “buena”, repleta de cuidadoso amor, y la locura de Dorothy, como la puta. No hay punto medio, y tanto Sandy como Dorothy existen con el único fin de satisfacer los deseos y fantasías de Jeffrey.

En nuestra era post-post-todo, es difícil analizar las confusiones morales de la película. Entre otras razones, porque *Ter-*

ciopelo azul cuenta la historia de un puñado de personajes específicos, y sacar conclusiones acerca de lo que esta historia (o cualquiera) “dice” sobre las mujeres, o el sexo, o el poder, es en definitiva un ejercicio reduccionista. Aun así, negar las dimensiones morales de *Terciopelo azul* —o de cualquier forma artística— es negar el apoyo real, materialista, de la película en los momentos de su creación histórica. Como sucede con todas las creaciones memorables, no es la historia lo único que ancla la película a nuestras mentes, sino la forma en la que esa historia es contada. Y en este fotograma en llamas, con su sonido rugiente, Lynch nos ha conectado en forma directa con el Infierno.



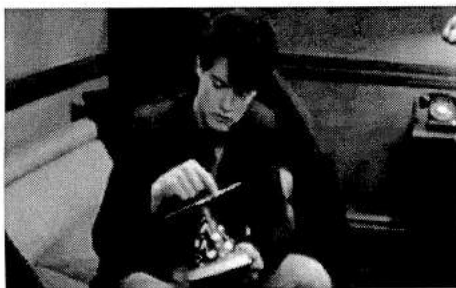
89 / Segundo #4183, 69:43

En un pasaje de su ensayo de 1952 *En defensa de un cine impuro*, André Bazin parece predecir el futuro, un futuro de mirar películas en una era de interrupciones y distracciones. Bazin escribe acerca de mirar *Les Vampires* [Louis Feuillade, 1915] en una noche llena de problemas técnicos:

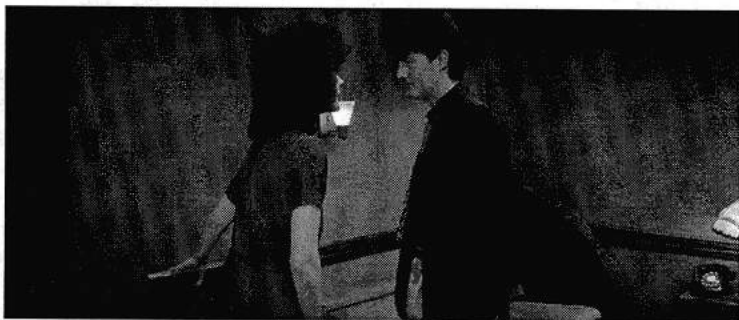
Esa noche sólo uno de los dos proyectores funcionaba. Además, la copia no tenía subtítulos y creo que hasta Feuillade hubiera tenido problemas tratando de reconocer a los asesinos. Se hacían apuestas con dinero sobre cuáles eran los buenos y cuáles los malos. Era tan difícil darse cuenta de quién era

quién, que los villanos aparentes en un rollo resultaron ser las víctimas en el siguiente. El hecho de que las luces debieran encenderse cada diez minutos para cambiar los rollos parecía multiplicar los episodios. (...) Cada interrupción evocaba un “ah” de decepción y cada fresco comienzo un suspiro de esperanza por una solución.

A pesar de esto, la historia tiene humor y encanto, y tal vez algo más: una sensación de desapego. Desapego de la tiranía del significado impuesta por las condiciones de visionado de una película, en silencio, en la oscuridad, bajo un hechizo de falsa reverencia. *Terciopelo azul*, extendida sin ninguna razón durante el periodo de un año, aunque sigue siendo la misma película, es ahora experimentada a través del azar. Y tal vez el azar sea una parte inevitable (subversiva) de ver cine en primer lugar. Después de todo, mucho depende de nuestro estado de ánimo mientras miramos, las condiciones del espacio a nuestro alrededor, nuestra predisposición para con la misma película, nuestros sentimientos hacia los que nos rodean. Por lo tanto, aquí estamos, en el fotograma número 4183, justo después de que Dorothy le arrebatara de las manos a Jeffrey el sombrero con hélice de su hijo Donny, un sombrero que, al final de la película, significará tanta felicidad para ella. Y resulta que el tráiler de *Terciopelo azul* utiliza unos pocos segundos de esta misma escena, tomados de momentos antes del fotograma en cuestión.



Llegás a este capítulo con dos imágenes tomadas de la misma película, separadas por nada más que unos centímetros en el papel. Y, sin embargo, no podrían estar más distantes.



90 / Segundo #4230, 70:30

En el cuento de Roberto Bolaño, *Días de 1978* (del libro *Putas asesinas*) a uno de los personajes la voz de otro personaje le despierta una inquietante e inexplicable imagen:

...ese tono le trae resonancias extrañas, una película en blanco y negro y muda en la que de pronto todos se ponen a gritar de forma incomprensible y ensordecedora mientras en el centro del objetivo una estría roja comienza a formarse y extenderse por el resto de la pantalla.

¿Qué tenemos que entender de este fragmento? Es *pesadillesco*, pero, ¿por qué? Quizás sea porque lo descripto es difícil de visualizar: una estría aparece en el medio de la pantalla. ¿Es una estría horizontal o vertical? Imaginemos que es vertical, y que divide a dos personajes en la pantalla, y que mientras se ensancha y extiende, aleja a los personajes uno de otro. Estos personajes se dividen (y resultan aparecer en color, y no en blanco y negro). “Conozco la diferencia entre el bien y el mal” dice uno de ellos. De hecho, es la mujer la que lo dice, y al hablar presenta

una nueva división, la que hay entre el bien y el mal, lo correcto y lo incorrecto.

El personaje masculino supo desde el principio que la estría roja estaba por llegar, y peor aún, sabe lo que se encuentra fuera de la puerta, en el pasillo. En *Death 24 X A Second*, Laura Mulvey escribe que “la estética de la dilación se basa en el proceso de detener la película en una imagen fija, pero también en la repetición, el retorno a ciertos momentos o secuencias, o la ralentización del ilusorio movimiento natural”. Y al encontrarnos aquí, en el segundo #4230, vemos que, por supuesto, no hay una estría roja que se ensancha, y que el fotograma —que captura el momento anterior a que Jeffrey salga al pasillo para ser confrontado por Frank y su pandilla— es puro Lynch. No hay nada de Bolaño aquí. (Aunque en la antología *Entre paréntesis: Ensayos, artículos y discursos, 1998-2003*, Bolaño cuenta que con su amigo Rodrigo Fresán hablaban de muchas cosas, incluyendo a “David Lynch y el palabrerío de David Foster Wallace”).

Tal vez Bolaño sí está presente después de todo, y por medio de una sola frase en un cuento oscuro esculpe otra imagen maldita en tu imaginación. Esa imagen es simple, pero terrorífica: una estría roja que proyectás, ahora, sobre el segundo #4230.



91 / Segundo #4277, 71:17

1. Esta es la primera vez que Frank, Dorothy y Jeffrey aparecen juntos en un mismo fotograma.

2. “Ah, sos del vecindario”, dice Frank. “Sos un vecino. Bueno, ¿cómo te llamás, vecino?”.

3. Los ratings de *El vecindario del señor Rogers* llegaron a su punto más alto en 1985, un año antes del estreno de *Terciopelo azul*¹¹.

4. Los ojos de Frank no son lo único que aterroriza, también lo hace su voz, cargada de sarcasmo, con el acento llano del medio oeste de Dennis Hopper. Y además, enterrado en la banda de sonido, hay un rugido débil y bajo, como un trueno que se acerca desde cientos de kilómetros luego de haber atravesado vastos campos vacíos.

5. John Belton, en su ensayo *Tecnología y estética del cine sonoro*:

Lo que la banda de sonido intenta duplicar es el sonido de una imagen, no la del mundo. La evolución de la tecnología sonora y la de la grabación en estudio, la edición y la práctica del mezclado, ilustran, hasta cierto grado, la búsqueda de una banda de sonido que capture una realidad idealizada, un mundo cuidadosamente filtrado para eliminar los sonidos que caigan fuera del entendimiento o la significancia; cada sonido debe significar.

6. Pareciera que los tres están parados sobre una luz suave emanada desde el suelo.

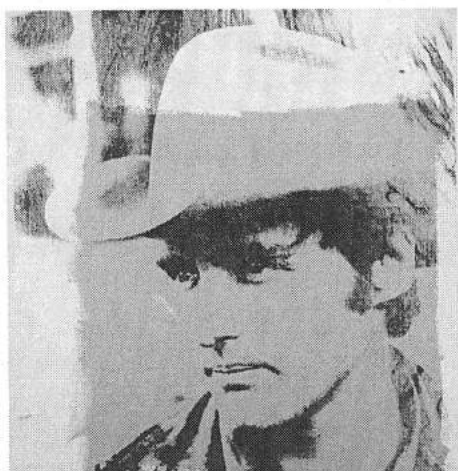
7. “La vida está hecha de horrores formados lentamente”, de la novela *Cómo viven los muertos*, de Derek Raymond.

8. Poco después de este fotograma, Raymond (Brad Dou-rif, quien interpretó a Billy Bibbit en *Atrapado sin salida* [*One*

¹¹ *Mister Rogers' Neighborhood* era una serie educativa infantil que se emitió desde 1962 hasta 2001. [N. del T.].

Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975]) es convocado por Frank para montar guardia frente a la puerta del departamento de Dorothy, mientras ella busca su bata para ir a lo de Ben.

9. En 1971, Andy Warhol realizó el siguiente retrato de Dennis Hopper, su rostro ensombrecido en azul.



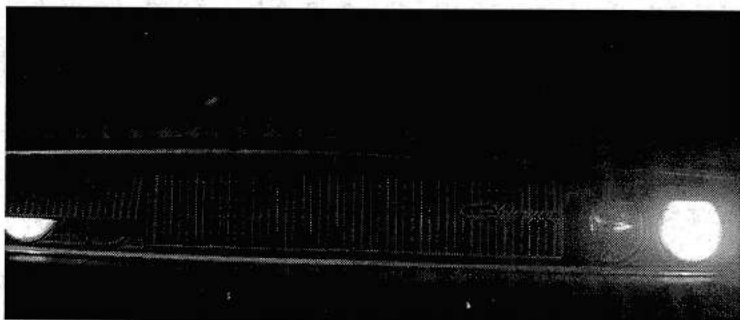
10. Frank constituye el cuadro. Su presencia interrumpe el concepto de la perspectiva, la deforma de modo que todas las líneas de visión se dirigen hacia él.

11. El final del poema *Witchgrass*, de Louise Glück, sugiere una visión totalitaria que bien podría ser la de Frank:

No se suponía / que iba a durar por siempre en el mundo real. / Pero para qué vas a admitirlo, si podés seguir / haciendo lo que siempre hacés, / lamentándote y culpando a los demás, / siempre ambas cosas a la vez.

No necesito que me halagues / para sobrevivir. Yo llegué aquí primero, / antes de que vos estuvieras aquí, antes / de que siquiera plantaras un jardín. / Y

aquí estaré cuando sólo queden / el sol y la luna, y el
 mar, y el amplio campo.
 Yo constituiré el campo.



92 / Segundo #4324, 72:04

El Dodge Charger año '68 de Frank, con faros escamoteables, estirando la pantalla horizontalmente hasta su punto de quiebre. Hay tres en la parte de adelante del auto y tres en la parte de atrás, incluyendo a Jeffrey, apretado en el medio. Van arrastrando a través de la noche hacia lo de Ben, donde, en un acto de magia negra, Frank desaparecerá de la pantalla. Pero antes de que eso pase está este viaje, que comienza con el corte que nos lleva desde el pasillo de la casa de Dorothy hasta este fotograma del segundo #4324. Las tomas de los siguientes más o menos 30 segundos se suceden así:

- Toma del frente del Charger y sus faroles / 3 segundos.
- El Charger atravesando la avenida vacía / 4 segundos.
- Primer plano de Jeffrey en el asiento trasero / 2 segundos.
- Punto de vista de Jeffrey mirando hacia afuera / 2 segundos.
- Primer plano de Jeffrey / 3 segundos.

- Plano medio de los personajes sentados adelante / 2 segundos.
- Plano medio de personajes en el asiento trasero / 3 segundos.
- Primer plano de Frank / 2 segundos.

Sergei Eisenstein, en su ensayo de 1929 *La cuarta dimensión cinematográfica*, comentó cómo la combinación cinematográfica del sonido y la imagen crean algo que trasciende tanto al sonido como a la imagen (Las bastardillas están en el original de Eisenstein):

Así y todo no podemos *reducir* las percepciones *auditivas* como tampoco las *visuales*. Son valores de dimensiones diferentes. Pero los sobretonos visuales y auditivos son valores de una sustancia que se *mide singularmente*. Porque si el cuadro es una *percepción visual*, y el sonido es una *percepción auditiva*, entonces tanto los sobretonos auditivos como los visuales conforman una sensación totalmente fisiológica. Y, en consecuencia, las dos pertenecen a la *misma especie*, fuera de las categorías visuales o acústicas que sirven como guías, de conductoras de sus logros.

Para los tonos musicales (una pulsación) no es estrictamente correcto decir: “Lo oigo”.

Tampoco para el sobretono visual decir: “Lo veo”.

Para hablar de ambos, hace falta que una nueva fórmula entre a nuestro vocabulario: “Lo siento”.

La secuencia de tomas cuidadosamente modulada del Charger — con cada una durando aproximadamente entre dos y tres segundos — crea una sensación de peligro bien organizado, potenciado por el rugir del auto, como si estuvieran conduciendo en las espaldas del Diablo. Están yendo, como Jeffrey descubrirá demasiado tarde, por un camino que se dirige al Infierno. Es decir, están yendo a lo de Ben.



93 / Segundo #4371, 72:51

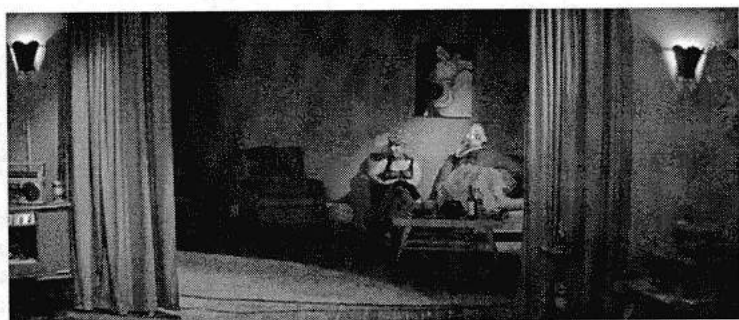
En el camino a lo de Ben, la radio policial de Frank suena repentinamente, y Hunter —sentado en el asiento del copiloto— la levanta y dice, como un lunático con acento sureño: “¡Llama la poli-cía! ¡Llama la poli-cía!” hasta que Frank le arranca la radio. Es tal vez la parte más bufonesca de la película, y por un momento da la sensación de que Frank y su grupo son demasiado incompetentes como para lastimar a Jeffrey. Es la segunda vez que Frank reacciona tan abruptamente (la primera sucedió al tomar a Jeffrey de forma repentina en el pasillo de la casa de Dorothy) y en apenas un segundo la pantalla explota con movimiento.

* * *

En *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine II* [1985], Gilles Deleuze escribió:

No hay presente que no esté tocado por un pasado y un futuro, un pasado que no es reducible a un antiguo presente, un futuro que no significa un presente por venir. La simple sucesión afecta al presente que avanza, pero cada presente coexiste con un futuro y un pasado sin los cuales no podría avanzar. Es característico del cine aprovechar este pasado y este futuro que coexisten dentro de la imagen presente.

Cada fotograma del movimiento de Frank en esta escena (un movimiento que oscurece el rostro de Dorothy y lo borra de la imagen) expresa una verdad que se aplica a todos los fotogramas cinematográficos. (¿Aunque, hay verdaderos “fotogramas” en el cine digital?) Cada uno de ellos posee un conocimiento, una *historia* de los fotogramas que vinieron antes, y los que lo seguirán. El fotograma de una película *sabe* algo que nosotros no, y este conocimiento secreto es análogo a nuestra sensación de que lo que estamos viendo es “sólo” una película, pero también un registro, una transcripción de la realidad. La sugerencia de Deleuze de que “es característico del cine aprovechar este pasado y este futuro que coexisten dentro de la imagen presente” refleja nuestra propia conciencia de que, en una película como *Terciopelo azul*, lo ficcional y lo real han colapsado para convertirse en una misma cosa.



94 / Segundo #4418, 73:38

El departamento de Ben es una anarquía de señales cruzadas y atajos mentales. Un año después del estreno de *Terciopelo azul*, se publicó el libro de cuentos de Robert Coover, *Sesión de cine*. Incluye una historia, *Fundidos encadenados*, que usa la idea de las transiciones cinematográficas como un principio organizativo que comienza en la frase misma, y su primer párrafo es así:

Se aferra al borde del precipicio, sus pies pateando el viento, la tierra quebrándose bajo sus dedos. Hay un débil rugido, como de olas que rompen, abajo, a lo lejos. Él lucha contra sus ataduras, mordiendo las cuerdas, tirándose contra la puerta de la cabaña. Ella grita mientras el borde del precipicio se desmorona, un grito robado por el viento que sopla. Por fin la puerta cede y él la atraviesa, tropezando con sus ataduras, rodando y lanzándose hacia el borde del precipicio. La mano de ella desaparece, luego vuelve a aparecer, tratando desesperadamente de agarrarse de algo. Él se tambalea hasta quedar de rodillas, cae al piso, se precipita hacia adelante, las cuerdas deshaciéndose como diarios viejos mientras él detiene el bus que llega. Ella se deja ir, toma el asiento vacío. Sus miradas se encuentran.

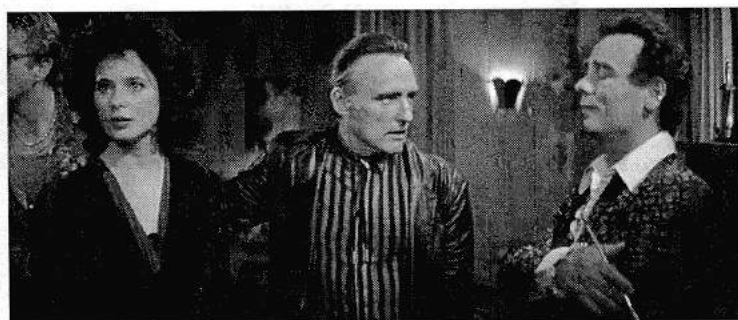
Existe una continuidad de espacio en el departamento de Ben, pero no una continuidad de psiquis. El tono se va modificando del horror a la amenaza al absurdo, como si la casa de Ben no perteneciera al mundo exterior, sino a una proyección de la mente de Frank.

Si tuviéramos que hablar de la perseverancia de la imagen en la era digital ("Solo es necesario copiar esos números acertadamente (...) con el fin de producir un 'clon', o reproducción perfecta del original, completamente libre de imperfecciones" dice Leo Enticknap en su libro *Moving Image Technology: from zootrope to digital*), deberíamos también anticipar las imperfecciones bellas y humanas que le brindamos a la nítida imagen digital.

El fotograma en el segundo número 4418 es perfectamente reproducible por medios digitales sin ninguna pérdida por generación, y aun así, cuando la recordamos en nuestra mente, cambia. Tal vez la recordamos así, una imagen un poco más rústica, un poco más brillante:



Pasando por arriba y al mismo tiempo en contra de la totalitaria perfección de la era digital, nosotros desintegramos. En nuestras mentes, la imagen nunca puede ser perfectamente recordada. Como dice Fred Madison en *Carretera perdida*: "Me gusta recordar las cosas a mi manera (...) Como yo las recuerdo. No necesariamente como sucedieron".



95 / Segundo #4465, 74:25

1. Dorothy y Frank dividen sus ángulos de visión; todos están mirando a todos. Pero es ella la que sugiere y define el espacio fuera de la pantalla, el espacio donde Donny permanece prisionero detrás de una puerta cerrada.

2. Ben le acaba de decir a una de las chicas de la fiesta: "Cariño, ¿podrías traer unos vasos, para tomar unas cervezas con Frank? Por favor, siéntense".

3. El silencioso formalismo de Ben no es para nada irónico. Más bien, su decoro (al que Frank llama "finura") sugiere que

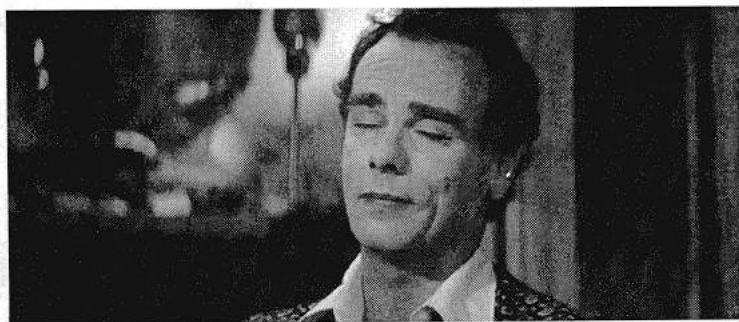
hay una forma correcta y otra incorrecta de conducirse dentro del mundo de la maldad, y su forma es la correcta. Se traerán vasos. Se servirá cerveza.

4. En la novela del escritor húngaro László Krasznahorkai, *Tango satánico* [1985], un personaje fascinado con las fotos a dos páginas en una revista acerca de la “guerra en Asia”, se ve absorbido por una fotografía en particular:

...una toma aérea le resultó especialmente atractiva: una procesión enorme y andrajosa, recorriendo un área desértica, dejando atrás las ruinas de un pueblo donde se combatió, columnas de humo y llamaradas de fuego, mientras que adelante, esperándolos, había sólo un espacio extenso y oscuro, como una mancha admonitoria. Y lo que hacía que la fotografía llamara particularmente la atención era el equipamiento propio de una puesto de observación militar que —redundante a primera vista— era apenas visible en el extremo inferior izquierdo. Sintió que la fotografía era lo suficientemente importante como para merecer una atención más cercana, porque demostraba con suma confianza, en auténtica profundidad, la “nada heroica historia” de una pieza de investigación realizada con perfecta destreza basada en lo esencial, investigación en la que lo observado y el observador se encontraban a una distancia óptima y donde se le daba especial énfasis a la minuciosidad de la observación, al punto que muchas veces se imaginaba a sí mismo detrás de la lente, esperando el preciso momento para presionar el botón de la cámara con absoluta seguridad (...) Cada vez que la miraba, tenía la esperanza de descubrir algo que no hubiera notado hasta entonces.

5. La imagen, detenida, ofrece la emoción de la exploración y la esperanza del descubrimiento. ¿Pero qué descubrimiento? Como el personaje en *Tango Satánico*, tal vez no sea nada más

que un detalle desapercibido, un detalle que desbarata la acumulación de despiadados significados de la película, y que de hecho socava toda iniciativa de interpretación. Los dedos de Frank, tal vez, o el hombro derecho de Dorothy, un gesto de control disfrazado de afecto, un detalle tan *insignificante* que resulta que nos dice todo lo que nos hace falta saber acerca de Frank.

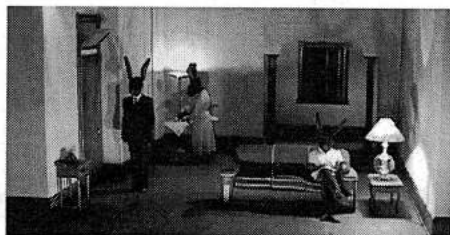


96 / Segundo #4512, 75:12

Dean Stockwell ha dicho que basó su personaje de Ben en un sketch de Carol Burnett¹²: “¿Viste eso que hago con mis ojos? Carol Burnett tenía un personaje que era una mujer súper estirada, y hacía siempre así. Lo robé y un día se lo conté y se murió de risa”. Y como tratándose de una realidad alternativa, toda esta secuencia en lo de Ben es como uno de los sketches del show de Carol Burnett a mediados de los setenta, con Harvey Korman y Tim Conway. Las pausas incómodas, la violencia física en tono de comedia, el sentimiento de estar viendo algo improvisado. (En *Rabbits* [2002], Lynch le agregó una pista de risas a un escenario de alto voltaje similar, y cuando en el minuto 2:40 Jack el conejo macho entra en el departamento, la risa y los aplausos del público son reminiscentes de cualquier *sit-*

¹² Comediante norteamericana cuyo show televisivo de sketches y variedades se emitió desde 1968 hasta 1978. [N. del T.].

com — Carol Burnett, por ejemplo — donde algún personaje favorito, como Tim Conway o Harvey Korman, entra en el cuadro. La línea dicha un poco antes por Ben — “Frank está aquí” — casi que está pidiendo un aplauso).



En el momento de este fotograma, en el segundo #4512, Frank acaba de recordar que los vasos para beber la cerveza todavía no han sido traídos. “¡Dónde están los vasos!”, grita. “Se va a calentar la cerveza. Si hay algo que no aguanto es la puta cerveza caliente ¡Esa puta mierda me hace vomitar!”. La actitud de Ben durante esta diatriba es calma, paciente y tal vez incluso aburrida, como si estuviera pensando: *Esto es típico de Frank; esto ya lo vi y la escuché antes*. Y por supuesto en realidad no estamos mirando el rostro de Ben, sino el de Dean Stockwell, que carga un espectro de asociaciones que se retrotraen a su trabajo como actor infantil en la post-guerra. En su libro *The World in a Frame: What We See in Films*, Leo Braudy escribe que las películas

...suman algo que es imposible en las situaciones grupales del teatro o en el mundo omnisciente de la novela: una sensación de misterio dentro del personaje, un extraño núcleo de conexión con el rostro y el cuerpo que el público llega a conocer tan bien, la sensación de una individualidad que no puede ser nunca totalmente expresada en palabras o acción.

A lo que Braudy parece referirse aquí es a la doble identidad proyectada por los actores que son conocidos para el público por sus roles anteriores en otras películas. Con algunos nombres (Marlon Brando, Faye Dunaway, Dean Stockwell tal vez)

la fuerza de quiénes fueron como X en *tal* película los precede, creando capas de significado y expectativa alrededor de los personajes, un aura o encantamiento que sólo puede ser quebrado si su actuación en la película rompe todas las expectativas puestas en ellos que nosotros mismos habíamos llevado a la pantalla.



97 / Segundo#4559, 75:59

¿Podría ser que Dorothy no estuviese mirando a Frank, sino a Ben, el que mantiene secuestrado a su hijo en su departamento? Si es así, no es un significado que se registre mirando la película en tiempo real. Pero en este momento —este momento de tiempo aislado en el fotograma— una capa diferente de información se revela. Separado de los fotogramas que venían inmediatamente antes y después, ¿significa algo diferente el fotograma solitario si se lo estudia como una imagen en sí misma? ¿Es un solo fotograma de película, en una con más de 170 mil diferentes, el equivalente a una sola palabra de una novela? ¿Una sola letra? ¿Una sola frase?

El fotograma captura el momento inmediatamente posterior a estas palabras:

Frank: Vamos a brindar por fornicar. Digamos, ¿Por que fornicques, Frank!

Ben: Como quieras, Frank. (Pausa) Por que forni-ques. Salud.

¿Cuánto contexto haría falta para que estas líneas de diálogo tuvieran sentido? ¿O para entender la mirada penetrante de Dorothy en este momento? ¿Quién más habla por Dorothy, si no es ella misma? No tiene aliados excepto por Jeffrey, que está de pie como un testigo mudo de su sufrimiento. El poema de Christian Hawkey "Aquí arriba entre las vigas todo está muy claro" (de *The Book of Funnels*) comienza así:

La noche, la noche fue un rápido baño en el estanque
de los lagartos, / el silencio, luego, se expandió en
anillos, / hasta las hormigas coloradas en el pasto
seco / se detuvieron. Detente, / dijo la rama, elevada
por la ausencia / de un búho, detente.

Y tal vez, después de todo, no haya más que esto. No la presencia, sino la ausencia. El drenaje de todo significado del fotograma #4559, no la inclusión. El esfuerzo heroico y delirante por apagar la máquina, después de decenas de miles de años de supuesta civilización avanzada.



98 / Segundo #4606, 76:46

Frank acaba de lastimar a Jeffrey, y ahora le toca a Ben. Una forma casual de daño. El fotograma es el sexto segundo en una

toma que dura más de 53. En el fondo, mirando a la cámara (a nosotros) está la chica de la fiesta de hace un rato. El fotograma, cortado verticalmente por la cortina y el brazo derecho de Dorothy, es desarmado por un choque de miradas y líneas de visión: Las de Dorothy y Frank que dirigen nuestros ojos hacia Ben, y las de Ben y Hunter dirigiendo nuestros ojos hacia Jeffrey, fuera de pantalla.

En la novela de Barry Gifford *Corazón salvaje*, de 1990 (llevada al cine por Lynch ese mismo año), Sailor y Lula se quedan en el hotel El Anfitrión de Antaño:

La habitación era pequeña pero barata, dieciséis dólares. La cobertura de los muros y el techo estaba resquebrajada y había una vieja y corpulenta televisión Motorola con una antena en "V" en la esquina. Había una mesa de juego con cuatro vasos plásticos y un jarrón rosado. En otra esquina había un decrepito escritorio marrón y en medio de la habitación una enorme cama con una cabecera negra y astillada.

La prosa de Gifford tiene la textura de la estopa. Un sarpullido de palabras. El mismo tipo de sensación que consigue el segundo #4606, como si pudieras rozar la pantalla con tus dedos y *sentir* el mundo al otro lado. Si la *mise-en-scène* es la totalidad del cuadro, y la composición del espacio en su interior, entonces este fotograma utiliza su espacio para comunicar una capa del significado de *Terciopelo azul*: la potencial fatalidad de ser observado. Los ojos que se entrecruzan disecionan la pantalla es una épica y zigzagueante batalla de miradas.

La profundidad y calidez de la imagen en *Terciopelo azul* es un artefacto de su tiempo, una especie de estallido sónico cinematográfico de la era Reagan. El video de Lynch "La hora del payaso loco" ofrece otro tipo de estallido. Sus imágenes planas, sin profundidad, aparecen y desaparecen tan rápida-

mente y están tan cargadas de información que te sentís observando un canal secreto en uno de esos televisores de la novela de Barry Gifford.

Y entonces —de vuelta a *Terciopelo azul*— Ben está a punto de hacer *playback* con la canción de Roy Orbison llamada “En sueños”, cuyas primeras líneas, susurradas, son: “Un payaso de color caramelo a quien llaman El Arenero”. El payaso loco original.



99 / Segundo #4653, 77:33

El diálogo aparte entre Frank y Ben, y un intercambio de dinero también, y el misterioso pase de un papel. Ben coloca una

pastilla en la boca de Frank. Frank, en respuesta, dice algo críptico acerca del detective Gordon (Fred Pickler). Otro cuadro dentro del cuadro, donde las molduras de la puerta sirven de cortinas de pantalla de cine.

En su ensayo *Teatro y cine, parte II*, André Bazin escribió que:

...una pantalla no es el marco de un cuadro, sino una máscara que permite que únicamente una parte de la acción sea visible. Cuando un personaje se sale de la pantalla, aceptamos el hecho de que está fuera de vista, pero continúa existiendo en su propia capacidad en algún otro lugar del decorado que está oculto a nosotros. No hay hombros (teatrales) en la pantalla. Si existieran, destruirían su ilusión específica, la de hacer de un revolver o un rostro el mismo centro del universo.

En el segundo #4653, el centro del universo del fotograma —y el momento de la acción detenida— es el intercambio de dinero entre Ben y Frank.

Este es una de esas pausas calmas, relativamente apacibles de la secuencia en el departamento de Ben, el tipo de momento suave que seguramente no recordaremos tanto como la famosa interpretación de “En sueños”, que comenzará en apenas unos minutos. Jeffrey percibe parte del diálogo (hay un *insert* de un primer plano de su rostro, escuchando) y, como Sandy, escucha “Partes y pedazos”.

El sonido de *Terciopelo azul* en esta escena: las voces susurradas de diálogos de pasadizo secreto, el sonido del papel moneda pasando de una mano a la otra, el murmullo del casete de Frank con la canción “En sueños”, el tragar de la cerveza para bajar la pastilla que Ben coloca en la boca de Frank. Estos sonidos se acumulan y contribuyen a la tensión psicológica de la casa de Ben tanto como el propio lugar.



100 / Segundo #4700, 78:20

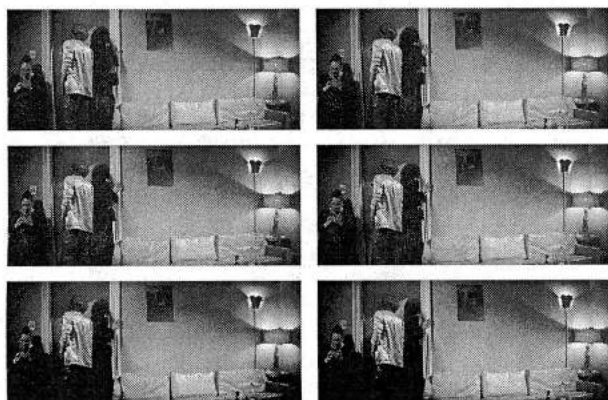
“¡Donny! ¡Donny! ¡No, Donny! Donny, ¡mamá te ama!”. Esto se escucha momentos después de que Frank diga, hablando de Dorothy: “Dejá que *Tetas* vea a su nene”. La ternura de su mano sobre el arco de la puerta. Un fragmento de una mujer de rosa en la habitación con Donny. “Qué es el mundo real: ese es un problema muy difícil” [Haruki Murakami, *IQ84*]. Las dos lámparas en la esquina de la habitación. ¿Quién pone dos lámparas en el mismo lugar? La mano de Dorothy, una vez más, el elegante largo de sus dedos, y las manos de la mujer sentada bajo los interruptores de la luz. La casa de Donny no es su casa. El “lugar” de Ben no es un hogar, aunque su arquitectura interior sea familiar. Donny está oculto en un hogar que no es el suyo.

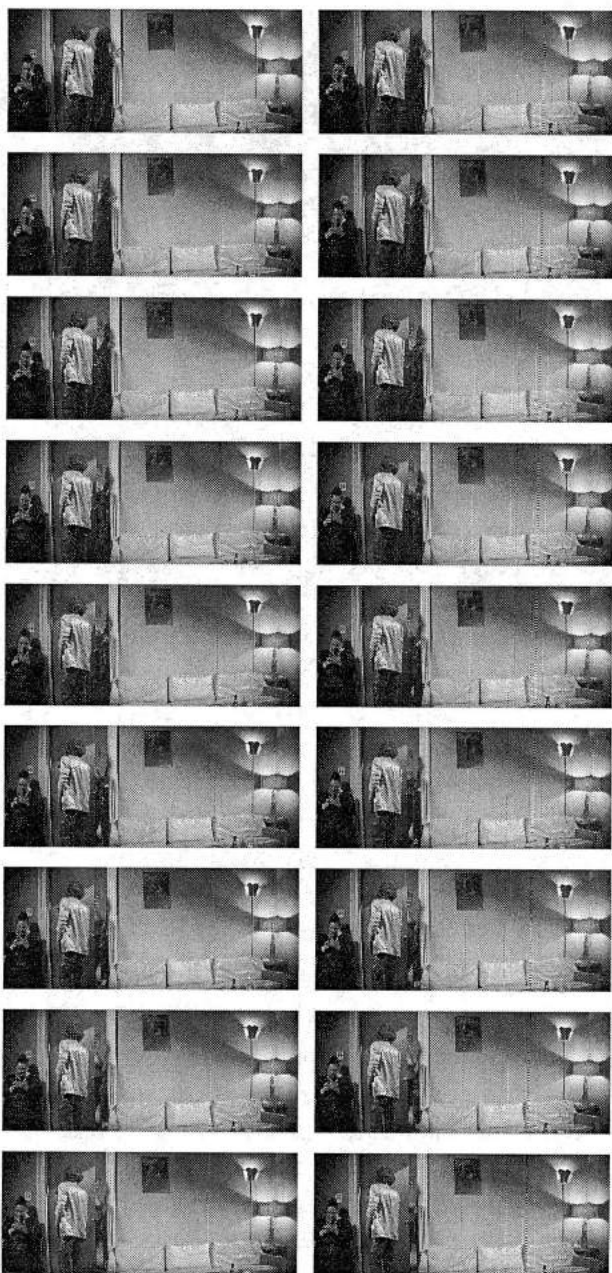
La discusión de Freud acerca de lo imposible se centra en dos significados de la palabra alemana *heimlich*. La primera tiene varias asociaciones con lo hogareño, lo familiar: la segunda tiene asociaciones con lo secreto, algo que debe ser guardado y mantenido fuera de la visión pública. Las dos, aunque aparentemente desconectadas de significado, son conectadas por la topografía: el hogar nos *guarda* y por lo tanto nos ofrece comodidad, mientras que el secreto es *guardado* y por lo tanto, escondido [Laura Mulvey, en *Death 24 X A Second*].

El sofá color verde arveja, colocado por delante del marco de la puerta. El espacio vacío del cuadro empujando todos los pensamientos hacia la esquina sobre-iluminada. Mil razones para que Dorothy odie a Frank. La sensación de colores suaves conseguida por el director de fotografía Frederick Elmes para contrastar con el horror de la reacción de Dorothy al ver a su hijo Donny. Los pensamientos de Dorothy, ¿qué son? ¿Qué atrocidades habrá visto, cuáles le quedarán por ver?

No me creí ni una palabra. Sabía que había actuado de acuerdo a sus deseos; ¿Acaso no me habían comprado para que yo lo hiciera así? Me habían engañado para que yo misma traicionara a esa oscuridad ilimitada, cuyo origen me obligaron a buscar en su ausencia, y ahora que me había encontrado con su ensombrecida realidad, que tomaba vida únicamente en presencia de sus propias atrocidades, tenía que pagar el precio de mi nuevo conocimiento [Angela Carter, de *La cámara sangrienta*].

El fotograma. Una fracción de segundo. Aquí, entonces, el aproximado segundo —en 24 fotogramas consecutivos— del que la imagen de arriba fue tomado. La mano de Dorothy desaparece en el cuadro número veinte.







101 / Segundo #4747, 79:07

Como dice el narrador del cuento *El sur*, de Borges [1953]: “A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos”. Esta sola frase podría servir como el mapa de todo *Terciopelo azul*. En algún lugar de tu cerebro, sabés que Ben no está cantando de verdad. Pero claro, Roy Orbison tampoco está cantando. Está muerto, aunque estaba vivo cuando salió *Terciopelo azul* (y dijo que la utilización de “En sueños” en la película le ayudó a revivir su carrera). Sabés que es un *playback*, y sin embargo, de algún modo, no lo es. No puede serlo. Si esto te parece una contradicción, entonces considerá que toda la escena es un caso especial de magia negra, culminando en la desaparición literal de Frank de la pantalla en unos pocos minutos de montaje radical.

Hay una estrofa del poema de Ben Lerner “Camino libre medio” (del libro *Mean Free Path*) que dice así:

Aplaudí. Hablá claro. Poné tus manos / sobre la mesa. No huyas hacia la rutina / No esperes un sorpresivo desastre / Mirar a tu hermano a los ojos y hablar / de amor. No te confundas: la desvinculación / la desvinculación se queda. No dudes / en cortar el verso más hermoso en nombre / de la forma. El pan de palabras. Buscame / en el borde de los géneros. Llegaré hasta ahí a pie.

Ese verso: “No dudes/ en cortar el verso más hermoso en nombre /de la forma” bien podría ser el oscuro secreto de *Terciopelo azul*. Hay algo bellissimo, terrorífico y severo en el canto de Ben alumbrado por la lámpara de garaje, como una banda de garaje de un solo hombre. Desde la garganta sin voz de Ben, las palabras de Orbison se vuelven un encantamiento tan atemorizante como cualquier cosa real o imaginada salida del cuento de Nathaniel Hawthorne, *El joven Goodman Brown*, cuando Brown y su esposa, durante un aquelarre de brujas en el bosque nocturno, vacilaban “al borde de la perversidad en este mundo tenebroso”.

Se convierte en un momento tan sobrecargado con información, que su código binario salpica fuera de la pantalla. No hay los suficientes ceros y unos para expresar su significado.



102/ Segundo #4794, 79:54

El espacio entre Frank y Ben, y el espacio más radical entre el espectador y *Terciopelo azul*. ¿Para quién canta Ben? Primero canta para Frank, pero después parecer perderse “En sueños”, de la misma forma que Dorothy se pierde en su interpretación de “Blue Velvet”. El rostro de Ben en este momento expresa una pérdida catastrófica, su pérdida secreta, y en este fotograma está más humanizado que tal vez ningún otro personaje de la película. Sus ojos le quitan la mirada a Frank y se colocan sobre

algo incluso más tenebroso. En su libro *La ilusión vital*, Jean Baudrillard escribió:

Nada es idéntico a sí mismo. Nunca somos idénticos a nosotros mismos, excepto, tal vez, al dormir y en la muerte. El lenguaje mismo nunca significa lo que pretende: siempre significa otra cosa (...) La probabilidad, en este mundo, de una adecuación total de lo mismo en lo mismo es igual a cero. Afortunadamente. Porque ese sería el Crimen Perfecto: un crimen que nunca se comete. En las relaciones entre las cosas hay siempre un hiato, una distorsión, una grieta que descarta cualquier reducción de lo mismo en lo mismo.

Lo que Baudrillard describe es pura física: siempre estamos imperceptiblemente separados de lo que vemos y experimentamos porque la misma luz no nos alcanza en forma instantánea. En términos de objetos alejados, esto es fácil de medir. La luz del sol necesita poco más de ocho minutos para llegar a nuestro planeta. Y la luz de una estrella relativamente cercana — Próxima Centauri — necesita aproximadamente cuatro años. Así que, como sugiere Baudrillard, nunca estamos del todo presentes en este mundo. Siempre hay un tiempo de retraso infinitesimal entre él y nosotros. Incluso lo que llamamos “tiempo real” lo experimentamos como un pasado fraccionado.

En este fotograma, la pérdida silenciosa de Ben es tal vez más real para él que la distancia, imposible de percibir, recorrida por la luz desde que sale de la lámpara que sostiene en sus manos, hasta su rostro. “Nada se parece a sí mismo”. Esto quizás sea más cierto hablando de nosotros, que miramos películas como espectadores — versiones de nosotros mismos —, que hablando de los actores en el cine. Cuando miramos este fotograma, por ejemplo, y somos testigos del dolor de Ben, ¿en quién nos convertimos, nosotros que abrimos nuestro corazón a semejante monstruo?



103 / Segundo #4841, 80:41

1. El hechizo se ha roto. Frank apagó la canción. Ben parece ofendido, y castiga a Frank con su silencio. Dorothy se niega a sonreír. Un paseo es propuesto. La sombra de Paul (Jack Nance) es la prueba de que existe una luz escondida. También hay un periódico o una revista plegada en el bolsillo de su chaqueta.

2. En octubre de 1985, el mes posterior al estreno de *Tercio-pelo azul*, Ronald Reagan dio un discurso en la Cena de la Asociación de Gobernadores Republicanos. Utilizó la palabra *revolución* varias veces, y habló permanentemente de alterar la *balanza del poder*.

Si me permiten, esta noche me gustaría tomarme un momento para considerar un tema elegido del libro de ideas de la AGR: la segunda fase de la revolución. Por supuesto, primero necesitamos dejar bien claro lo sucedido en la primera fase. Hablamos de los muchos cambios que pudimos hacer efectivos en la política —tremendamente importantes por sí solos—, cambios como la tasa de impuestos más baja y el rol más limitado del Gobierno Federal, que han llevado ahora a 46 meses de crecimiento económico y a la creación de más de 11 millones y medio de nuevos puestos de trabajo, y cambios como la reconstrucción de nuestra defensa nacional y la firme revalorización

zación del rol que juega Norteamérica en el mundo en nombre de la libertad humana...

Incluso aunque este cambio ya está en marcha, la mayor parte de la primera fase de la revolución tuvo lugar aquí en Washington, ya que continuamos limitando el alcance del Gobierno Federal. Ahora es tiempo de que los recursos, las iniciativas y la opinión pública pongan su atención de nuevo en los Estados Unidos de forma más definitiva, más dramática; en otras palabras, de *alterar el balance de poder* permanentemente, en favor de niveles de gobierno que estén más cercanos a la gente. Esta es la segunda fase de nuestra revolución...

Ahora, este año tenemos la histórica oportunidad de recuperar la mayoría de las bancas por primera vez desde 1968, para continuar la revolución con más certeza fuera de Washington, hacia el resto del país...

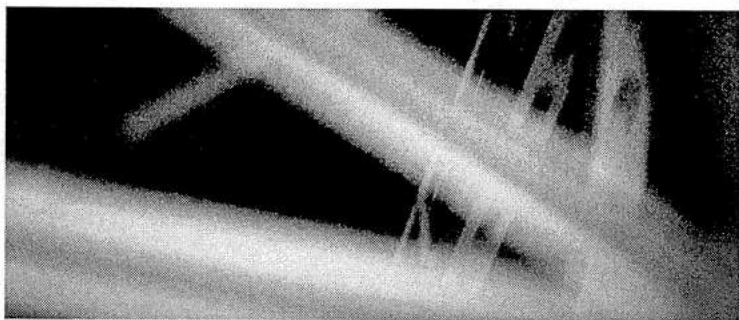
3. En una entrevista de 1985, David Lynch dijo:

Si *Duna* se vuelve un éxito, filmaré una secuela. Ya escribí dos guiones, y me encantaría filmar uno de ellos en el futuro cercano. El primero es un thriller llamado *Terciopelo azul*, y el segundo una extraña comedia titulada *Ronnie Rocket*.

4. Ben todavía no apagó su lámpara micrófono. Al menos cuatro personajes están mirando a Dorothy. Frank sostiene el casete con el tema "En sueños" en su mano derecha. La mujer en la pintura de la pared, en el espacio entre Dorothy y Ben, constituye el séptimo personaje de este fotograma. Todos están quietos. Frank está a punto de decir las palabras que lo vaciarán de la pantalla en un corte radical, que alterarán *el balance de poder*, que introducirán a *Terciopelo azul* en el realismo mágico por un segundo, poniendo en peligro el realismo de la película.

5. En una entrevista dedicada a la película *21 gramos* [21 Grams, Alejandro González Iñárritu, 2004], Guillermo Arriaga, el guionista, dijo que:

No me interesa para nada que mis personajes sean agradables. Nada de nada. A mí sólo me interesa hacer personajes interesantes.



104 / Segundo #4888, 81:28

La belleza roja y temible de las vigas del puente mientras Frank y su pandilla llevan a Dorothy y Jeffrey de paseo “al puto campo”. Estas tomas de las vigas en contrapicado, bañadas en una luz que bien podría emanar del Infierno, son una especie de analogía visual de un universo negativo de las tomas de las ramas de los árboles también en contrapicado que vimos al comienzo de la película mientras Jeffrey caminaba calle abajo.

En la novela de Roberto Bolaño *2666*, en la sección “La parte de los críticos”, cada uno de los tres personajes principales tiene un sueño diferente e inquietante en la misma noche:

Espinoza soñó con el cuadro del desierto. En el sueño Espinoza se erguía hasta quedar sentado en la cama y desde allí, como si viera la tele en una pantalla de más de un metro y medio por un metro y medio, podía contemplar el desierto estático y lumino-

so, de un amarillo solar que hacía daño en los ojos, y a las figuras montadas a caballo, cuyos movimientos, los de los jinetes y los de los caballos, eran apenas perceptibles, como si habitaran en un mundo diferente del nuestro, en donde la velocidad era distinta, una velocidad que para Espinoza era lentitud, aunque él sabía que gracias a esa lentitud, quienquiera que fuera el observador del cuadro no se volvía loco.

Hay una sensación palpable de maldad en la imagen de este segundo #4888. Tal vez tenga que ver con el hecho de que la toma presenta un punto de vista que es imposible para ninguno de los personajes. Es bastante inusual esto que pueden hacer las películas con la perspectiva. En la literatura, incluso aquella en tercera persona —que es más o menos análoga con el prisma narrativo de la mayoría de las películas, con notables excepciones como *La dama del lago* [*Lady in the Lake*, Robert Montgomery, 1947], *El proyecto Blair Witch* [*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999], la mayor parte de *La escafandra y la mariposa* [*Le scaphandre et le papillon*, Julian Schnabel, 2007] y otras— se suele construir la escena a través de la perspectiva general, si no literal, de un personaje específico. El cine, sin embargo, nos puede tomar por sorpresa con un repentino quiebre del modo narrativo, justo lo que sucede en esta veloz toma de dos segundos de las vigas del puente, y que rompe súbitamente el hechizo de la perspectiva del auto y el de la secuencia anterior en lo de Ben que, aunque no estaba contada desde el punto de vista literal de Jeffrey, de todos modos capturaba lo esencial de lo que él veía y oía.

Pero en la toma del puente, estamos de repente “fuera” de todos los puntos de vista de los personajes. Es el tipo de cambio pequeño pero inesperado que contribuye a la violencia desorientadora de *Terciopelo azul*, donde los personajes, como diría Bolaño, viven en un mundo diferente al nuestro, conduciendo

a alta velocidad a través de la noche en un auto negro con imágenes de las consecuencias no del infierno bajo sus pies, sino del de encima, el de la violencia roja, borrosa, abstracta de esas vigas del puente.



105 / Segundo #4935, 82:15

1. El auto se detiene. El crimen de Jeffrey fue mirar a Frank, de la misma forma en la que nosotros estuvimos viendo la propia película.

2. "Disparo cuando veo el blanco de los ojos", dice Frank en este momento, casi mirándonos, pero no exactamente. Esta frase la dice o bien un psicópata, o bien un director de cine.

3. En la novela de Don DeLillo de 1997, *Submundo*, puede leerse:

No hay espacio o tiempo aquí fuera, o aquí dentro, o donde sea que ella esté. Hay sólo conexiones. Todo está conectado. Todo el conocimiento humano reunido y enlazado, híper-enlazado, esta página que lleva a esta otra, este hecho que referencia a aquel, un toque de tecla, un click de mouse, una contraseña; por los siglos de los siglos, amen.

Pero ella está en el ciberespacio, no en el paraíso, y siente la presión de los sistemas. Por eso está tan in-

quieta. Hay una presencia aquí, una cosa implícita, algo vasto y brillante. Ella percibe la paranoia de la *web*, de la red.

4. *Terciopelo azul* en la Red, en fotogramas congelados que atraviesan el sistema de información como una fracción de la sangre de la *cosa*.

5. Dorothy ("aquí fuera, o aquí dentro, o donde sea que ella esté") su rostro oculto.

6. La luz interior del auto dándole profundidad escultural y sombras al rostro de Frank.

7. Y finalmente: el reflejo plateado de luz sobre el tablero, en el medio de Frank y Dorothy. ¿Será ese pequeño objeto el casete con la canción "En sueños"? ¿El equivalente a la llave azul de *El camino de los sueños* [*Mulholland Drive*, 2001]? Una pequeña y fracturada porción de horror, el objeto más brillante, el más radiante del fotograma.



106 / Segundo #4982, 83:02

Este fotograma proviene de, tal vez, la escena más difícil de mirar de toda la película. Frank, cebado por su abuso violento y transgresor de género hacia Jeffrey, asalta lo que hay debajo de la bata de Dorothy. El espectador está atrapado junto a Jef-

frey en el asiento trasero, suturado a su punto de vista. Jeffrey, que es incapaz de descifrar el significado de Frank. En cierto nivel, *Terciopelo azul* es una película post-apocalíptica, donde lo que se ha destruido no son solamente edificios, sino los significados. En la reciente novela de Brian Evenson, *Inmovilidad*, el personaje principal, un hombre paralizado de la cintura para abajo llamado Horkai, analiza el devastado paisaje mientras lo llevan a un lugar que él desconoce.

Una vieja zona de descanso, vías oxidadas de metal aún en su lugar, el propio edificio caído, desparra-mado sobre el estacionamiento. De repente una línea ininterrumpida de cables de teléfono, la mayoría de los postes quebrados, pero unos pocos todavía relativamente intactos. Luego algunas casas más, desagradablemente grandes, suponiendo que las ruinas fueran alguna indicación de su tamaño. Tal vez departamentos en lugar de casas individuales, ahora es imposible saberlo. Una señal triangular con la silueta de un animal —tal vez un ciervo— pintada descuidadamente.

Si miramos *Terciopelo azul* de costado, con desconfianza, y nos sintonizamos a sus bajas frecuencias, podemos detectar los contornos de un género distinto, algo así como un retro-futurismo apocalíptico. Los edificios de departamentos y galpones sin residentes a excepción de Dorothy y Frank. El inusual sentimiento de que la película no toma parte en ningún momento histórico específico. El acto de radical desaparición de Frank en lo de Ben. La imposibilidad de Sandy. Su padre, el detective Williams, vestido en su ropa de trabajo —con estuche para el arma y todo— a la noche, en su casa, estando fuera de servicio. El petirrojo mecánico al final de la película (reflejado, tal vez, en *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, de Haruki Murakami, publicado casi una década después de *Terciopelo azul*).

Pero en este fotograma todo se concentra en la cara de Frank, en su determinismo de quijada inamovible. Aunque su perfil está iluminado, bien podría ser un vacío, una ausencia. En este momento más que en ningún otro, él es el agujero negro en el núcleo de la película, evacuando todo amor, toda ternura.



107 / Segundo #5029, 83:49

“Ahora está oscuro”, ha dicho Frank previamente, como si fuera un encantamiento, y es verdad, está oscuro. Jeffrey, de espaldas a la cámara, es prácticamente devorado por la negrura, mientras Frank inhala lo que sea que desata su *ello*. Hay una linterna, la luz interior del Charger, y la pequeñísima luz a la distancia que le da forma y profundidad al espacio del cuadro.

Para el psicoanalista y filósofo Jacques Lacan, el yo coherente y unificado es una ilusión, una frágil construcción formada gradualmente durante el Estadio del Espejo, una etapa en la que el ego, o “Yo”, se desarrolla:

La ilusión de unidad, en la que el ser humano siempre procura la auto-dominación, conlleva el peligro constante de regresar una vez más al caos del que proviene; cuelga sobre el abismo de un Consentimiento difuso, en el cual puede verse tal vez la misma esencia de la Ansiedad.

Frank es el ello desencadenado en el mundo, sus deseos descontrolados sin ningún tipo de dominio del yo. Su rabia es incoherente y llena de códigos sin descifrar. Y así y todo, *Terciopelo azul* es un controlado trabajo de arte guiado por una visión firme y sostenida. Al contrario que, digamos, las películas del Dogma 95, su descripción del caos moral no está gobernada por un caos tonal o estilístico. La posición de *Terciopelo azul* — el territorio que reclama — es la del Orden. La película no está nunca *con* Frank estéticamente. Incluso esta toma asume la perspectiva general de Jeffrey, la perspectiva de alguien que está “en peligro de regresar una vez más al caos del que proviene”.

Pero *Terciopelo azul* nunca sigue ese camino. Aunque la palabra “surreal” se suele utilizar para caracterizarla, la película opera por completo dentro del reino de la razón y el orden, una contradicción que produce una extraña tensión que hace de ella algo incluso más incómodo que si se hubiera adaptado a sí misma a ese caos anterior al Yo en el que habita Frank. De hecho, solamente en *Imperio Lynch* hace de la estética de la película un mapa de la vacilante conciencia de su protagonista, Nikki Grace (Laura Dern). Pero esa es una historia para otro día.



108 / Segundo #5076, #84:36

El auto se ha detenido. Jeffrey y Frank junto a su pandilla están fuera. Dorothy se está volviendo loca dentro del auto, ro-

gando por que Frank no lastime a Jeffrey. Frank ordena que suene "En sueños". Una de las mujeres del departamento de Ben que fue también al paseo se sube al techo del Charger negro de Frank y baila. En unos segundos, Frank le dirá a Jeffrey:

No seas un buen vecino con ella [Dorothy]. ¡Te voy a mandar una carta de amor directa desde mi corazón, hijo de puta! ¿Sabés lo que es una carta de amor? ¡Es una bala de una puta pistola, hijo de puta! Si recibís una carta de amor mía, ¡la cagaste para siempre!

Pero volvamos con esa mujer bamboleándose al ritmo de Orbison en lo alto del automóvil. Juzgando a partir de los propios límites tonales de *Terciopelo azul*, este momento fracasa. Fracasa porque se debe con mucha más severidad al estilo camp que ninguno otra escena que haya venido antes, o que vendrá después. En su ensayo de 1964, *Notas sobre el camp*, Susan Sontag ofrece la más cargada articulación sobre la sensibilidad camp que se haya escrito hasta hoy:

El camp es una visión del mundo en términos de estilo, pero un tipo de estilo particular. Es un amor por lo exagerado, por lo que está "fuera", por las cosas-siendo-lo-que-no-son.

Y:

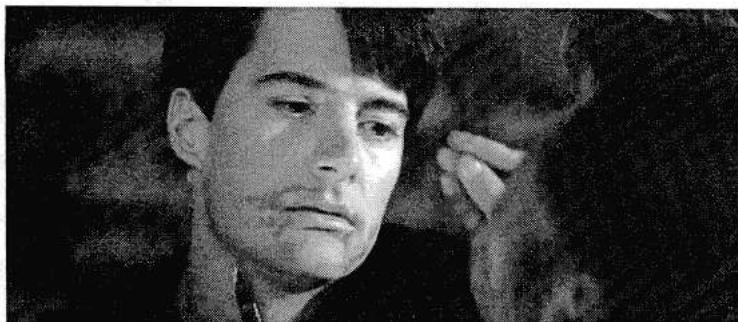
Esta es la razón por la que muchos de los objetos apreciados por el camp son anticuados, demodé, están vencidos. No es un amor por lo viejo en sí. Es simplemente que el proceso de envejecimiento provee el distanciamiento necesario, o despierta las necesarias simpatías. Cuando el tema es importante, y contemporáneo, el fracaso de una obra de arte puede indignarnos. El tiempo puede cambiar eso. El tiempo libera a la obra de arte de la relevancia moral, llevándola hacia la sensibilidad camp (...) Otro

efecto: el tiempo contrae la esfera de la banalidad. (La banalidad es, en un sentido estricto, siempre una categoría de lo contemporáneo). Lo que fue banal puede, con el paso del tiempo, convertirse en fantástico.

En el fotograma en cuestión, dos cosas suceden que alteran, temporáneamente, nuestra relación con la película. Primero, la canción de Orbison (de 1963) es utilizada por *segunda* vez, debilitando el poder del hechizo caído sobre nosotros la primera vez, en casa de Ben. En esa primera instancia, la canción nos mordió y atravesó profundamente nuestra carne. Esta vez, apenas deja un rayón. No nos moviliza.

Segundo, *Terciopelo azul* pone en esta escena demasiado empeño en despertar en nosotros una cierta respuesta emocional. La repetida canción de Orbison (que parecía ser algo privado y misterioso entre Frank y Ben, después de todo, pero que ahora parece haberse convertido en un signifiante del comportamiento de cualquier viejo psicópata), la mujer bailando sobre el auto, el lápiz labial desparramado en la boca de Frank, todo esto conspira para que digamos: "*Guau... esto es muy raro y oscuro*". Es verdad, por supuesto, que *Terciopelo azul* ha sido varias veces rara y oscura hasta aquí, pero siempre en formas que eran ambiguas, dejando mucho espacio al espectador para armar el rompecabezas de sus significados a su propio modo. En este momento, sin embargo, la película se vuelve forzada y entra tan profundamente en el reino del camp ("el amor a lo exagerado") que sentimos como si en realidad nos estuvieran *enseñando* la forma en la que debemos leer la película.

Es decir: los terrores de *Terciopelo azul* residen tal vez no en las cosas terribles que nos muestra, sino más bien en su tono frágil, un tono que sugiere que cualesquiera sean los horrores mostrados en pantalla, siempre hay algo más horrible que no puede ser mostrado, porque mostrarlo sería quitarle todo su espantoso poder.



109 / Segundo #5123, 85:23

El filo del cuchillo en su garganta, Jeffrey está en silencio. ¿Ya decidió que va a matar a Frank? Algo en su rostro ha cambiado. Tiene esa mirada cansada de los que saben cómo terminará el juego.

En uno de los primeros grandes libros sobre teoría cinematográfica, *Estética y psicología del cine* [1963-65], Jean Mitry marcó el gradual surgimiento de la habilidad fílmica de usar tomas y movimientos de cámara no únicamente para comunicar una información narrativa, sino también para comunicar un punto de vista que sugiere algún nivel de juicio sobre los personajes en cuestión:

Liberadas de la necesidad de ser descriptivas, las tomas (en los años veinte) se volvieron lenguaje. Se volvieron el “juicio” del autor sobre sus personajes. De esta forma, el análisis superó a la narrativa al tiempo que reforzó la habilidad de la cámara para estar en todas partes a la vez.

En este sentido, una toma nunca es “solo” una toma, sino que ya viene atada a un significado que va más allá de la mera descripción narrativa. En el fotograma del segundo #5123, la cámara captura a Jeffrey desde un poco más abajo del nivel de los ojos. En otras palabras, desde el nivel de visión de Frank, lo que hace

dos cosas: nos pone en concordancia visual con Frank, y nos da una idea del juicio emitido por Jeffrey. Porque en este momento él ya está más allá de Frank y aparenta tener una especie de atontado interés en su torturador. En este punto, *Terciopelo azul* ha cambiado de la maquinaria de una historia detectivesca, a la de una historia de supervivencia, al estilo del Antiguo Testamento en su presentación de una tribu (Frank y su pandilla) contra otra tribu (Jeffrey, Dorothy y el detective Williams), y ha entrado profundamente en el mundo nocturno y delirante de Frank..

Y por supuesto, el cuchillo en la garganta... bueno, Frank (no Jeffrey) es el exterminador aquí, no de seres humanos, sino de ideas. Porque cuando Frank está presente, no hay lugar para otro pensamiento que no sea Frank. Frank y la *idea* de Frank. Por ahora, Jeffrey es esclavo de ambos.

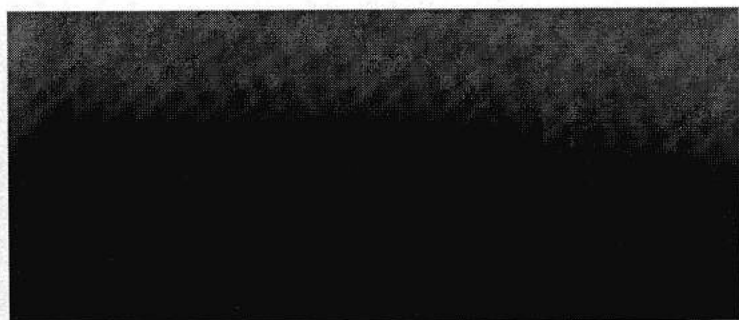


110 / Segundo #5170, 86:12

Continuando el espíritu humorístico de la escena de la que este fotograma proviene (y porque hoy es viernes)¹³, este es un capítulo diferente. Parte de lo que constituye la extraña química de *Terciopelo azul* es su humor, el humor de lo que yace al

¹³ “...porque hoy es viernes”: el autor se refiere al día en que realizó la entrada número 110 del blog original de “El Proyecto Terciopelo Azul”, el viernes 4 de mayo de 2012. [N. del Ed.].

final de la desesperación y que se yergue tras las confrontación con el absurdo de la maldad. Frank es terrorífico en esta escena, habiendo limpiado algo de lápiz labial del rostro de Jeffrey con el retazo talismánico de terciopelo azul, pero también gracioso, en un sentido inusual. Es un monstruo, pero también es patético, y ese aura de *performance* teatral que ha creado para su abuso de Jeffrey (el maquillaje, la música, la mujer bailando en lo alto del coche) conspira para darnos una escena de un tipo de humor triste. En algunos momentos, Frank comenzará a golpear a Jeffrey y la película virará hacia terrenos aún más oscuros. Pero por ahora, en este fotograma, Lynch nos ha abierto un espacio para disfrutar del absurdo del momento.



111 / Segundo 5217, 86:57

Me pregunté si esto pasaría: un fotograma de *Terciopelo azul* que no mostrara nada. Esto viene del espacio-tiempo entre los golpes que dejan a Jeffrey inconsciente y el despertar la mañana siguiente sobre la tierra. Durante unos seis segundos entre ambas escenas, la pantalla está ocupada por la llama de una vela luchando contra el rugido de viento, luego apagándose, seguida por una pantalla negra, de donde sale este fotograma. La mente de Jeffrey volcándose al negro. La nada.

La pantalla negra, poseída por psicópatas y monstruos. De todas las asociaciones inexploradas de *Terciopelo azul*, probable-

mente la más oscura sea su relación con las imposibles y tenebrosas escrituras prebélicas de Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe, George Lippard y Emily Dickinson. De hecho, tres misteriosas cartas que Dickinson escribió —pero aparentemente nunca despachó— a alguien a quien se refería únicamente como “Amo” reverberan extrañamente (y estoy seguro que sin intención) en *Tercipelo azul*. Entre 1858 y 1861 Dickinson escribió estas cartas, que en realidad podrían ser poemas en forma de carta, ya que Dickinson difuminó los límites entre estas dos formas. La especulación acerca del destinatario de estas cartas va desde el reverendo Charles Wadsworth al editor Samuel Bowles. Algunos han especulado que el “Amo” no es otro que Dios, o Satan. Las cartas comparten la misma corriente oscura que *Tercipelo azul*: dominación, sumisión, obediencia, autoridad, misterio, y —sí— un pájaro que bien podría ser un petirrojo. En las cartas, Dickinson se refiere a sí misma como Margarita.

Aquí algunas muestras. La primera, ya vista en este libro, es de la primavera de 1858:

Me pregunta qué / dicen mis flores / —ya que fueron /
desobedientes— les envié / mensajes.

Y de la carta número 2, de principios de 1861:

Oh, acaso lo ofendí / Margarita —Margarita lo ofen-
dió— aquella / que somete su pequeña vida / cada
día más bajo / quien sólo pide —una tarea— / algo
que hacer / porque lo ama —una forma diminuta /
no puede adivinarla / de agradar al amo— / un amor
tan grande que la / asusta, apresurándose en su / pe-
queño corazón, haciendo a un lado / la sangre.

Y:

Amo / abra bien amplia su vida, y / tómeme por
siempre, / nunca estaré cansada / —nunca seré en-
trometida / cuando quiera estar en / silencio— yo se-
ré / su chiquilla / preferida.

Un fotograma sin imagen, nada a lo que asociar palabras. “Abra bien amplia su vida, y / tómeme por siempre”. ¿No serían estas, en algún universo paralelo, las palabras que Dorothy le diría a Jeffrey?



112 / Segundo #5264, 87:44

Esta toma llega al comienzo de un montaje que se desarrolla en esta secuencia:

1. Jeffrey en cama, de donde es tomado el fotograma del segundo # 5264: 11 segundos.
2. *Flashback* al rostro de Dorothy, primer plano, “pegame”: 2 segundos.
3. De vuelta a Jeffrey en la cama: 8 segundos.
4. *Flashback* de Jeffrey pegándole a Dorothy: 2 segundos.
5. De vuelta a Jeffrey en la cama, llorando, la cámara se acerca: 8 segundos.
6. *Flashback* implícito; primer plano del sombrero con hélice de Donny: 2 segundos.
7. De vuelta a Jeffrey en la cama, llorando: 4 segundos.
8. *Flashback* a la puerta del cuarto donde Donny está prisionero, en casa de Ben: “¡No, Donny, mamá te ama!”: 3 segundos.
9. De vuelta a Jeffrey en la cama: 3 segundos.

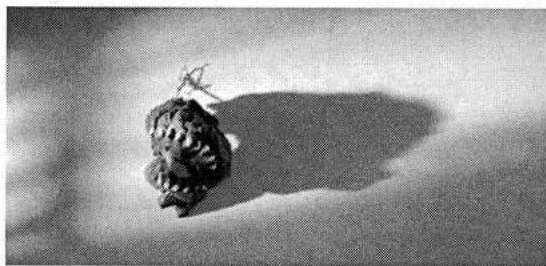
10. *Flashback* de Jeffrey pegándole a Dorothy más fuerte: 2 segundos.

11. De vuelta a Jeffrey llorando, quebrado: 13 segundos.

12. Pantalla negra: 4 segundos.

Esta toma es desorientadora: ¿Jeffrey está en la cama de su infancia? Inmediatamente después de la pantalla negra, aparecerá en la mesa del desayuno, uniéndose a su mamá y su tía Bárbara. Y sin embargo al principio de la película el aparece de una puerta en el segundo piso, y baja las escaleras hacia donde su mamá y su tía están mirando un *film noir* en la televisión, diciéndoles que va a salir. Lo que implica que baja las escaleras desde su habitación, y sin embargo esta toma parece mostrar una habitación en el primer piso, juzgando por lo que se ve a través de las ventanas en esta y las subsiguientes tomas.

En definitiva, es un detalle menor en un sentido estrictamente narrativo. Simplemente no necesitamos saber con precisión en qué habitación de la casa está Jeffrey: lo importante es que veamos su dolor, su arrepentimiento, su culpa, evidencias de que no es simplemente un frío voyeur, sino más bien alguien cuyas acciones han revelado el monstruo reprimido que acechaba en la profundidad de su interior. Sin embargo, la habitación desconocida en la que encontramos a Jeffrey contribuye a nuestra desorientación: ¿Dónde estamos, precisamente? Y esa cosa (¿una boca?) que cuelga en la pared a sus espaldas... ya había hecho una aparición antes, después de que Jeffrey se despertara de las pesadillas tras su primer encuentro con Dorothy.



Cargado de señales cruzadas, el fotograma del segundo #5264 colapsa en sí mismo, generando su propio agujero negro donde todo desaparece, dejando atrás únicamente restos de significado, fragmentos, como la boca que grita en la pared.



113 / Segundo #5311, 88:31

1. Este fotograma es de una toma de entre doce y trece segundos, justo antes de que la pantalla se vuelva negra. Jeffrey solloza. El ojo de la cámara, inquebrantable, inamovible, no retira su mirada. No hay banda de sonido. No hay nada irónico o postmoderno en este momento.

2. Paul Virilio, de su libro *La velocidad de liberación*:

“Si alguien piensa que pinto demasiado rápido, es porque está mirando demasiado rápido”, escribió Van Gogh. De por sí, una fotografía clásica no es más que un momento congelado. Con la reducción de los volúmenes y la expansión de los paisajes, la realidad se vuelve secuencial y el despliegue cinematográfico finalmente supera todo lo estático.

3. Si la viéramos a una velocidad de fotograma menor, la toma en cuestión nos sugeriría la irregular devastación de Jeffrey. Para no *verla demasiado rápido* tal vez debamos verla de forma diferente, deformando la película para hacerla corres-

ponder con su propio retrato del tormento y la deformidad psicológica.

4. David Lynch, en una entrevista con Chris Rodley:

Tuve esa idea, y ahí es cuando hice *The Alphabet*. Duraba cuatro minutos. Fue cuando nació mi hija Jennifer y la grabé llorando con un grabador Uher descompuesto. Yo no sabía que estaba descompuesto, pero el llanto y todo lo que grabé con él era fantástico.

5. El llanto en las películas de David Lynch, y en *Twin Peaks*. El de Laura Dern es el rostro que más llora, angustiado y hermoso. Pero Jeffrey llora también.

6. En este punto la película regresa a Sandy. Jeffrey se ha hundido hasta el fondo del pozo negro, y ahora debe emprender el viaje de regreso. Pero no puede volver siendo el mismo hombre que era al partir. Algo en él ya ha cambiado. Un fusible se ha quemado. Se fue demasiado lejos.



114 / Segundo #5358, 89:18

Cuando *Terciopelo azul* es graciosa, es muy graciosa. Esta escena abre con la mamá de Jeffrey y su tía Bárbara (la genial y ya fallecida Frances Bay) mirando hacia arriba desde la mesa del desayuno, horrorizadas. Sin embargo, en un agudo ejemplo de decodificación dilatada, durante varios segundos no vemos lo

que ellas están viendo. Por todo lo que sabemos, podrían estar observando paralizadas de terror a un intruso, o un monstruo (tal vez la entidad detrás del contenedor de Winkie en *El camino de los sueños*), o algo visible sólo para ellas. Sólo entonces vemos lo que están viendo: Jeffrey, cuyo rostro golpeado las espanta.

Está la recurrencia de las cortinas utilizadas como un elemento de encuadre; Jeffrey (como Ben) está a punto de entrar en el espacio entre ellas, como subiendo al escenario. Y ese extraño aparato detrás de la tía Bárbara. Pero sobre todo está la presencia de Frances Bay, quien volvería a aparecer en varios proyectos de Lynch, incluyendo *Twin Peaks: Fuego camina conmigo*, en el papel de la señora Tremond, quien le ofrece a Laura la fotografía enmarcada de una puerta, una puerta que atravesará en sueños.

En el relato de Brian Evenson, "Discrepancia", de *Windeye*, una mujer cae víctima de un quiebre temporal que resulta en una dilación cada vez mayor entre sus experiencias, y el sonido de esas experiencias:

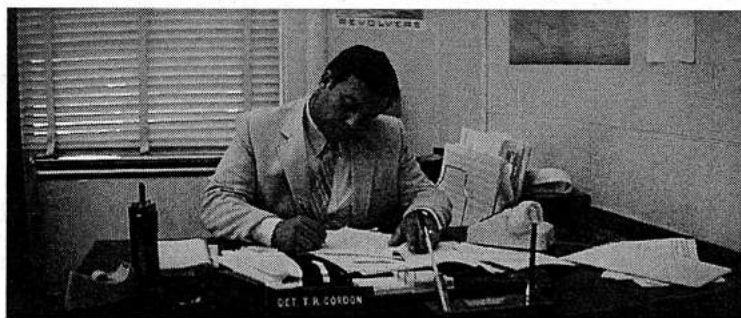
Hubo un día en que notó la discrepancia entre el sonido y la imagen en la televisión, y a pesar de manosear el *tracking* de todas las maneras posibles, no pudo solucionarlo. Y ahora, le dijo [al doctor que visita buscando ayuda], no era sólo la televisión, sino otras cosas también. Como la gente. Incluso él, le dijo al primo del doctor, que también era doctor, estaba *desincronizado*. Ella lo ve mover sus labios y apenas un momento más tarde escucha sus palabras.

Ella ha caído fuera del tiempo, lo que es, de algún modo, lo que hacen films como *Terciopelo azul*. Son ecos del pasado en al menos dos niveles: una especie de documental grabado de la realidad y una representación ficcional de la realidad. La tetera amarilla en la mesa, por ejemplo, es solo un accesorio, pero una vez activada dentro del espacio de *Terciopelo azul* se vuelve una tetera amarilla en una realidad diferente. Una vez que la vemos sobre la mesa de la cocina, se fija como una diminuta pieza de la narrativa.

En *Universos paralelos*, el físico teórico Michio Kaku resume la teoría postulada por Niels Bohr, contemporáneo de Einstein y su gran complemento, que propone que la realidad se comporta de una forma remarcablemente contra-intuitiva a un nivel subatómico.

Antes de que se realice una observación, un objeto existe en todos los estados posibles simultáneamente. Para determinar en qué estado se encuentra un objeto, tenemos que hacer una observación, que “colapsa” la función de ondas, haciendo que el objeto entre en un estado definido.

A su modo, *Terciopelo azul* trata del acto de ver (no hay más que seguir las miradas de la madre de Jeffrey y su tía en este fotograma) y de cómo ese acto finalmente *cambia* las cosas. En este fotograma la reconfortante pero al mismo tiempo terrorífica presencia de Frances Bay constituye una lógica visual en sí misma, suponiendo que la hubieras visto antes (¿después?) en la segunda temporada de *Twin Peaks*, y en *Twin Peaks: Fuego camina conmigo*. Aquí, la expresión en su rostro no es de *shock*, sino de horror. Es decir: reconoce, en Jeffrey, a un monstruo.



115 / Segundo #5405, 90:05

El detective Gordon (alias El Hombre Amarillo, o El Hombre de Amarillo, interpretado por Fred Pickler) se sienta en su

escritorio de la central de policía, donde Jeffrey ha ido a ver al detective Williams. Jeffrey ve a Gordon en su oficina y, sorprendido de encontrar al mismo hombre que había estado antes con Frank, se toma un momento en el bebedero junto a su oficina para verlo mejor. Este es el instante del fotograma. Gordon es una presencia atemorizante por razones que son difíciles de determinar. El hecho es que *no debería* ser atemorizante, sentado con su chaqueta amarilla (¡amarilla!), trabajando aplicadamente, el modelo de la diligencia en la era Reagan.

Tal vez esa es la clave: es alguien pretendiendo ser alguien que no es. ¿De qué lado está, del lado del detective Williams, o del de Frank? En la pared a sus espaldas aparece la parte inferior de un poster donde se lee la palabra REVÓLVVERES. Puede ser tanto el nombre de una banda, como una profecía acerca del final de la película. Hay objetos sobre el escritorio que, aislados, resultan inofensivos, pero por alguna razón reunidos como están aquí toman un aura extraña: el teléfono, el walkie-talkie policial, la cinta adhesiva. Hay un patrón de color amarillo que comienza en su anotador, continúa en su corbata y su chaqueta hasta la imagen encima de la palabra REVÓLVVERES en el poster en la pared. La inescrutabilidad de Gordon, que no parece tener edad, como un personaje de cuento de hadas. O bien conoce todos los terribles secretos que *Terciopelo azul* esconde, o no sabe nada de nada. Cuando —en uno segundos— levante los ojos y los cruce con los de Jeffrey, será o bien una terrible advertencia, o nada, apenas una mirada inofensiva.

Con este estilo, *Terciopelo azul* mantiene su hechizo de tinieblas de la forma en la que solo algunas películas pueden hacerlo. Tal vez tenga algo que ver con estos momentos tranquilos, de entremedias, donde la amenaza susurra a una frecuencia más baja que las escenas sobrecargadas con Frank o Dorothy. Hay tanto para resolver en esta imagen, y el fotograma detenido ofrece la posibilidad de absorber los pequeños detalles como REVÓLVVERES apareciendo sobre la cabeza del

Hombre Amarillo, como prediciendo que su cabeza, en efecto, será destruida por la bala de un revólver.



116 / Segundo #5452, 90:52

En *Cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*, Roland Barthes escribe acerca del *studium* (los significados culturales y políticos de la fotografía) y el *punctum* (la entrada de la fotografía en el reino del significado personal):

Ahora, enfrentado a millones de fotografías (...) no reconozco ningún campo ciego¹⁴: todo lo que sucede dentro del cuadro muere por completo una vez se pasa ese cuadro. Cuando definimos la fotografía como una imagen sin movimiento, esto no quiere decir solamente que la figura representada no se mueve, quiere decir que no emerge, no se retira; está anestesiada y capturada, como una mariposa. Pero una vez que aparece un *punctum*, el campo ciego es creado...

¹⁴ El campo ciego, *blind field*, es un concepto de la teoría cinematográfica que sugiere que el centro de gravedad de una imagen es invisible, sucede fuera de cuadro, temporal o espacialmente. [N.del T.].

El fotograma —desafectado del fluir en el contexto en la película— se vuelve dos cosas ahora: una interrupción de 24 fotogramas por segundo, y una unidad de sentido independiente. En el fluir de *Terciopelo azul*, este fotograma aparece en el momento en que Jeffrey llega a lo de Williams para compartir fotografías e información sobre Frank. El detective Williams es capturado aquí entrando al cuadro desde la derecha para contestar a la puerta.

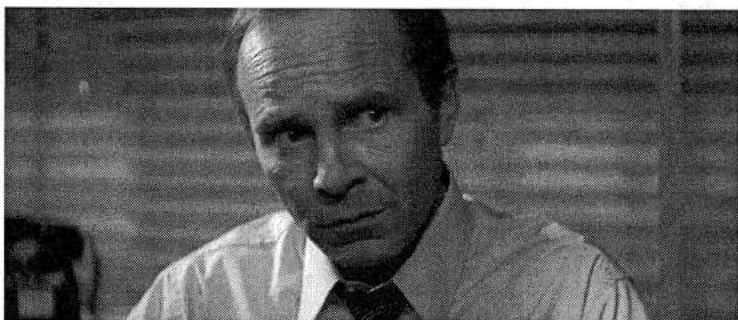
En unos segundos, Jeffrey entrará por la izquierda, y Sandy bajará las escaleras.

Y aún así esta imagen existe en sus propios términos, independiente de la película.

De hecho, liberada de la tiranía de la narrativa, la imagen se abre a posibilidades de significado que se extienden mucho más allá de las intenciones de David Lynch (o de *Terciopelo azul*, en nuestra era post-muerte del autor). Hay tantas posibilidades en la imagen “anestesiada y capturada”, tantas preguntas. Todo lo que necesitamos saber es que esta es una imagen de una película de Lynch, nada más. Una vez lo sepamos, las figuras y los objetos dentro de cuadro cobran dobles sentidos, imbuidos con un segundo significado de temible importancia. El hombre se vuelve El Hombre. Las escaleras se vuelven Las Escaleras. Incluso las plantas se vuelven Las Plantas, espectros por derecho propio.

Es como si el “campo ciego” de Barthes se volviese —en un giro extraño que sólo puede ocurrir en las películas— una ceguera que libera más que limita. Porque en el fotograma congelado, desapegado, ciego a la narrativa de la película, podemos escribir nuestra propia historia. Esta es la trágica posibilidad de nuestro tiempo. La habilidad para desviarnos, re-mezclar, descontextualizar y hacerlo nuevo. La aporía de lo digital. En este nuevo mundo, el detective Williams está eternamente a nueve escalones de alcanzar la puerta.

Y el pequeño rectángulo negro en la pared sobre la baranda no es, ni nunca fue, un simple interruptor de luz.



117 / Segundo #5499, 91:39

Esta mirada —esta mirada despierta, suspicaz, acusatoria— es posada por el detective Williams en Jeffrey pocos momentos después de que este describe a Frank como “un hombre enfermo y peligroso”. En el fluir temporal de la película, esta mirada pasa muy rápidamente, la narrativa llama nuestra atención hacia lo que Jeffrey (que ha traído sus fotografías en blanco y negro) le cuenta a Williams sobre Frank y sus asuntos tenebrosos.

Sin embargo, cuando la película es detenida y este fotograma del segundo # 5499 se retira de la cronología lineal, la mirada del detective adquiere otros grados de significado, unos que sugieren que tal vez Jeffrey, al igual que Frank, es “un hombre enfermo y peligroso”. Hay algo en esa mirada, esos ojos, que implican que el detective Williams ve los pliegues oscuros en el alma de Jeffrey que están ocultos para los demás, y que en esa mirada le está señalando que lo sabe.

En su clásico texto de 1970: *Ideología y aparatos ideológicos de estado (Teoría E Investigación)*, el teórico marxista Louis Althusser (que estranguló hasta la muerte a su mujer y por lo tanto sabe, *ejem*, uno o dos cosas acerca de “aparatos”) escribió:

Sugeriré entonces que la ideología “actúa” o “funciona” de tal forma que “recluta” sujetos entre los in-

dividuos (los recluta a todos), o “transforma” a los individuos en sujetos (los transforma a todos) por medio de esa precisa operación que he llamado interpelación o interceptación, y que puede ser asociada al trabajo cotidiano del policía (o no) cuando intercepta al grito de: “¡Eh, usted, oiga!”.

Asumiendo que la escena teórica que he imaginado sucede en la calle, el individuo interpelado se girará. Por esta simple conversión física de giro de ciento ochenta grados, se convierte en sujeto. ¿Por qué? Porque ha reconocido que la interpelación estaba “realmente” dirigida a él, y que “fue realmente él el interpelado” (y no otra persona). La experiencia muestra que la práctica telecomunicación de las interpelaciones es tal que difícilmente erre su destino: sea una llamada verbal o un silbido, el interpelado siempre reconoce que es a él a quien se está interpellando. Es un extraño fenómeno, y uno que no puede ser explicado únicamente por “sentimientos de culpabilidad”, a pesar de la gran cantidad de personas que “tienen algo en sus conciencias”.

Para Althusser, esta “interpelación” es una metáfora para la forma en la que el Estado constituye y marca a sus sujetos, o ciudadanos. Porque ser llamado, ser interpelado, ser nombrado es, en ese momento, crear una atadura. Una atadura a la mirada que demanda que respondas o, al menos, que reconozcas que has sido interpelado. Y esto es lo que Williams (quien es, después de todos, la figura de La Ley, la figura de El Padre) hace en este momento: interpela a Jeffrey, trayéndolo al terreno del Orden. La ideología y visión del detective constituyen la ideología de la película. Hacia el final, cuando todo vuelva a la “normalidad”, Jeffrey será, una vez más, el sujeto obediente, en gran parte gracias a la aparente pequeñez del gesto en la autoritaria mirada del detective en este momento.



118 / Segundo #5546, 92:26

1. Segundos después de esta toma, el padre de Sandy le preguntará a Jeffrey: "¿Sandy forma parte de esto?". Tiene más de advertencia que de pregunta. Sandy, en una pantalla dividida diagonalmente, ansía profundamente no sólo a Jeffrey, sino también el conocimiento/poder que la oficina de su padre le sugiere.

2. Decía Michel Foucault:

La verdad es una cosa de este mundo: es producida sólo gracias a la virtud de múltiples imposiciones. E induce a efectos reglamentados de poder. Cada sociedad tiene su propio régimen de verdad, sus "políticas generales" de la verdad: es decir, los tipos de discurso que acepta y que hace funcionar como ciertos; los mecanismos e instancias que permiten que distingamos las afirmaciones verdaderas de las falsas, los medios a través de los cuales cada una es sancionada; las técnicas y procedimientos que son valorizados para la obtención de la verdad; el *status* de aquellos a cargo de decir qué es lo que cuenta como verdadero.

3. Linda Williams, de *Cuando la mujer mira*:

En los momentos en los que la pantalla de cine sostiene una imagen particularmente efectiva de terror,

los niños y los hombres adultos consideran una cuestión de honor el mirar, mientras que las niñas y las mujeres adultas se tapan los ojos y esconden detrás de los hombros de sus acompañantes. Hay excelentes razones para este rechazo femenino a mirar, siendo una de ellas el hecho de que a la mujer se le pide ser muchas veces testigo de su propia impotencia frente a la violación, la mutilación y el asesinato. Otra excelente razón para el rechazo a mirar es que a las mujeres no se les dan muchos personajes con los que identificarse en la pantalla.

4. El fotograma nos invita a mirar a Sandy mirando. Ella escucha, mira, pero no habla. No puede hacerlo.



119 / Segundo #5593, 93:13

Terciopelo azul se acerca a su último acto, y la relación entre Jeffrey y Sandy aún se mantiene en el misterio. "¿Lo del viernes sigue en pie?", le pregunta él, lo suficientemente alto como para el padre lo escuche, en un esfuerzo por sostener la fachada de que su relación es tan inocente como algo sacado de una película de Andy Hardy.



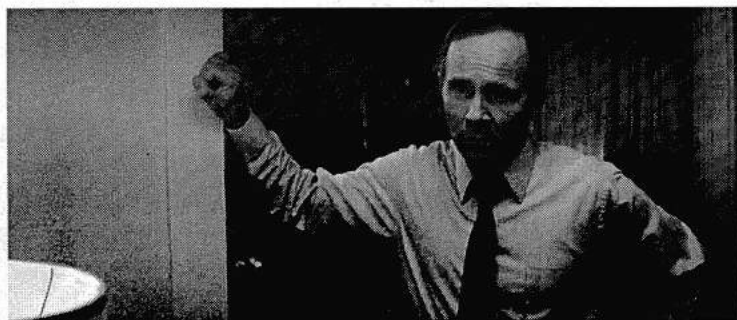
Sandy y la belleza de sus manos y dedos y nudillos y su oído a la vista ("oigo cosas...") y la fuerza de su padre, el detective Williams, que no está ahora, pero sigue presente fuera de pantalla en el espacio sugerido a este lado de la cámara, y el espacio vacío cargado de tensión entre Jeffrey y Sandy, un espacio que le ruega a ella que de un paso adelante y lo bese en la boca.

En momentos como este, *Terciopelo azul* se vuelve una película romántica de pueblo chico, algo así como una telenovela gótica, pero una en donde lo que está en juego no es únicamente el destino romántico de los personajes, sino también el *status* de sus almas. Después de ver la película por primera vez, esta escena entre Jeffrey y Sandy al pie de la escalera te resulta un momento raro de calma antes de que la narrativa comience otra vez. Pero ahora, años más tarde, todo lo que sucede aquí conspira para sugerir que está entre las escenas más poderosamente tranquilas, vibrando con electricidad propia. En su libro breve *El placer del texto*, Roland Barthes escribió que

...todos podemos atestiguar que el placer del texto no es una certeza: nada dice que este mismo texto va a darnos placer tras una segunda leída; es un placer que se disuelve, se disgrega por el humor, el hábito, la circunstancia; es un placer precario.

No es que *Terciopelo azul* —o cualquier película, o texto— haya cambiado cuando la revisitamos, sino que nosotros lo hicimos, atravesados por circunstancias que son desconocidas para la pantalla, que se dedica a repetir las mismas imágenes una y otra vez. Esta vez, la escena al pie de la escalera te golpea con

su poder de átomo que se divide, tan potente que Sandy debe apoyarse en la baranda para sostenerse.



120 / Segundo #5640, 94:00

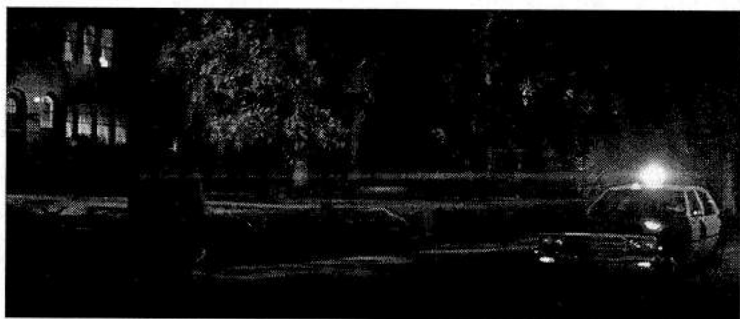
El espacio detrás de Williams —su mirada acusadora instantes después de que Jeffrey se marchara— no es explorado en la película. Está de pie, de espaldas a la oscuridad, su mano contra el muro. Puede ser que tenga su mano cerrada en un puño. En una entrevista de 2003, el cineasta Chris Marker dijo:

La tecnología de DVD es obviamente genial, pero no siempre es cine. Godard dijo la frase justa de una vez y para siempre: en el cine, alzás los ojos hacia la pantalla; en la televisión, tenés que bajarlos. También está el asunto del obturador. De las dos horas que pasás en el cine, una de ellas es en la oscuridad. Es esta porción nocturna la que se queda en nosotros, la que fija nuestra memoria de una película de una forma diferente que al verla en la televisión o en un monitor.

Esos pequeños espacios entre fotogramas persisten como una especie de exceso, o resto. Son lo que queda, y en efecto su oscuridad se mantiene en nosotros aunque no lo sepamos. El cine digital tiene sus propios recordatorios también, sus pro-

pios espacios perdidos entre las fisuras del tiempo y sus unos y ceros. En algún punto en el futuro no muy lejano, *Terciopelo azul* dejará de existir en su formato analógico de 35 mm, excepto como una copia espécimen en un archivo. Mientras películas como *Terciopelo azul* persisten y evolucionan a través de medios y formatos — acetatos, VHS, DVD o guardados en un estado de espera perpetuo en algún lugar de la nube virtual — van dejando tras de sí una marca. Pero también acumulan pequeños detalles de su nueva corporización tecnológica, convirtiéndose, como hubiera dicho Marshall McLuhan, en un comunicador de significado acerca del medio.

En el segundo #5640, el detective Williams está encuadrado dentro del cuadro en un reverso de la imagen del fotograma anterior, donde el espacio vacío de la pared ocupaba la derecha de la escena. Y con el juego de plano y contraplano entre Sandy y su padre queda claro que ambos ocupan espacios opuestos en la pantalla, no sólo enfrentados el uno del otro, sino literalmente en *lados* diferentes. Y sin embargo están unidos, fascinados y aterrorizados por lo que Sandy describe como “este extraño mundo”.



121 / Segundo #5687, 94:47

Jeffrey se acerca a la casa de Sandy para buscarla.
Tiene puesta una camisa negra y una corbata blanca.

Ni él ni el público, en este punto, conocen el significado del auto policial. El reflejo sobre la lente corta horizontalmente la pantalla por la mitad.

En la dimensión fantástica, de ciencia ficción de la película, la luz azul es un rayo láser dirigido a Jeffrey.

El auto es del detective Gordon, el Hombre de Amarillo.

Entrará en la casa, y asustará a Jeffrey.

En respuesta, el detective Williams lo tomará por los hombros y le dirá: “Tranquilo, Jeffrey. Comportate. No lo arruines”.

En un contexto diferente, podría estar advirtiéndolo a Jeffrey —que acaba de decirle a Sandy que “se ve genial” — que cuide su comportamiento durante la cita.

¿De qué es detective Jeffrey ahora?

“La idea era erradicarlo, no deducirlo” (de la novela *Sentencias de muerte*, de Kawamata Chiaki).

Jeffrey ha decidido erradicar a Frank.

El fotograma en el segundo #5687 aparece en medio de una secuencia de tomas breves que comunican una enorme cantidad de información narrativa. Para detenerla, tomé el primer fotograma de cada toma (con excepción de las tomas de fundido) y los presento debajo. Los fundidos entre las tomas 2 y 3 son extraños y surreales y ofrecen una historia dentro de la historia.



Toma 1, cuadro 1: Jeffrey regando las plantas, anunciando un final feliz.



Toma 1 fundiendo en toma 2: habitación de hospital.



Toma 2, cuadro 1: habitación de hospital.



Toma 2 fundiendo en toma 3: sirena de policía.



Toma 2 fundiendo a toma 3, cuadro 2: sirena de policía.



Toma 3, cuadro 1: sirena de policía.



Toma 4, cuadro 1: Jeffrey se acerca. El fotograma del segundo #5687 proviene de aquí.



Toma 5, cuadro 1: Sandy en el living, esperando a Jeffrey.



Toma 6, cuadro 1: El Hombre Amarillo entra en la casa, llama a Williams.



Toma 7, cuadro 1: la señora Williams saluda al Hombre de Amarillo.



Toma 8, cuadro 1: el Hombre de Amarillo se introduce más en la casa.



Toma 9, cuadro 1: Jeffrey volte a mirar al Hombre Amarillo.



Toma 10, cuadro 1: El detective Williams nota la reacción de Jeffrey.



Toma 11, cuadro 1: Jeffrey vuelve a mirar al detective Williams, sorprendido y tal vez con una falsa sensación de haber sido traicionado.



Toma 12, cuadro 1: el Hombre de Amarillo ve a Jeffrey, tal vez lo reconoce de antes.



Toma 13, cuadro 1: Williams le advierte a Jeffrey que "no lo arruine". Jeffrey obedece y actúa como si no conociera al Hombre de Amarillo.



122 / Segundo #5734, 95:34

Hay cierta lástima en la mirada del detective Williams cuando le pide a Jeffrey que “no lo arruine”. En este punto todavía no está del todo claro de qué lado está Williams; ¿Su impronta de detective hollywoodense es real o acaso, como el Hombre Amarillo, él también está disfrazado? Su advertencia a Jeffrey, tomándolo de los brazos y mirándolo a los ojos, es una comunicación secreta, una señal para que Jeffrey no apresure las cosas, no se entrometa demasiado hondo, porque lo que podría encontrar en el centro podrido y terrible de las cosas tal vez no sea a Frank, sino al propio detective Williams.

Esta posibilidad narrativa se mantiene abierta todavía, en un momento que es uno de los más terroríficamente ambiguos de la película. Es durante escenas como esta que *Terciopelo azul* recuerda con mayor claridad otra película que deconstruyó el mito idílico de los pueblos pequeños de Norteamérica: *La sombra de una duda* [*Shadow of a Doubt*, Alfred Hitchcock, 1943], cuyo tío Charlie era una encarnación temprana de Frank Booth, apenas contenido por el Código de Producción de Hollywood. Robert B. Ray, en *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema*, ha escrito sobre esa película:

“Vivís en un mundo de ensueño”, le dice el tío Charlie a su sobrina “y yo te traje pesadillas”; una lección que el final de la película, a pesar de su cierre formal,

no pudo contener por completo. El detective tenía muy claro que el mundo estaba bien como estaba, que lo único que había que hacer era “vigilarlo cuidadosamente”. Al filmar este diálogo frente a una iglesia, y escuchándose de fondo la brillante elegía que el cura le dedica al tío Charlie, Hitchcock sugiere que esta reconciliación reposa en la hipocresía.

Jeffrey también vive en un mundo de ensueños, que intercala brevemente por un mundo de pesadillas. En todo caso, ninguno de los dos es cierto. El mundo no es un binario de inocencia (Sandy) y maldad (Frank), sino más bien una mezcla de ambos, y todo lo que haya en el medio. *Terciopelo azul*, como *La sombra de una duda*, reconoce esta afirmación y, al hacerlo, crea un final que establece una falsa Restauración del Orden. Hasta entonces, nos queda esta imagen del segundo #5734, con el detective Williams advirtiéndole a Jeffrey que “no lo arruine”, no para apurar el final, sino para dejar que el resto de la película se desenvuelva, para esperar el regreso de los falsos petirrojos mecánicos.



123 / Segundo #5781, 96:21

Sandy y Jeffrey, en camino a un baile en el sótano de una casa. Jeffrey suele llegar y salir de la casa de los Williams por la noche.

El auto cruje al avanzar. ¿A través de qué espacio conduce el auto? El espacio de las calles nocturnas, el interior de las tiendas iluminadas como enormes acuarios detrás de Sandy.

Pero también el espacio de una mente, la mente de la película, con su propia serie de códigos que referencian a otras películas, otras imágenes.

Carl Jung:

El inconsciente colectivo —dentro de lo que podemos decir sobre él— parece consistir de motivos mitológicos e imágenes primordiales, por lo que los mitos de todas las naciones son su auténtico exponente. De hecho, el total de la mitología podría ser tomado como una especie de proyección del inconsciente colectivo...

David Lynch, de una entrevista de 1977:

Todo el mundo tiene un subconsciente y le suele poner un freno. Hay cosas ahí dentro. Y entonces aparece algo, y todo se tambalea. No sé si eso es bueno.

Y de una entrevista de 1995:

Hacer películas es algo del inconsciente. Las palabras interrumpen el camino. Pensar racionalmente interrumpe el camino. Te puede paralizar del todo. Pero cuando sale en una especie de corriente pura, desde otro lugar, el cine tiene la gran capacidad de darle forma al inconsciente. Es un gran lenguaje para eso.

La teórica del cine Laura Mulvey escribe sobre la “quietud esencial” del cine. Una Laura diferente aquí, quieta, sostiene a Jeffrey en su mirada.

¿Cómo piensa una película? ¿Sabe de las asociaciones que genera —independientemente de las intenciones de sus autores— en la mente de los espectadores? ¿Podría *Terciopelo azul* saber que una joven lectora —démosle un nombre cualquiera, Pené-

lope— en el año 2012 leería la novela gráfica *El rey de las moscas 2: el origen del mundo*, por Mezzo y Pirus y que en la página 5 encontraría una viñeta que captura lo que debería haber pasado en los momentos posteriores al fotograma del segundo #5781?



Si en algún terrible momento en el futuro a Penélope le falla la memoria, podrá tal vez recordar la viñeta de *El rey de las moscas* como si hubiera sido en realidad un fotograma de *Terciopelo azul*, un fotograma perdido que podría haber significado el final de la película en ese punto, en un beso, en un auto, antes de los eventos horripilantes que están por suceder, la sangre que está por ser derramada, los cerebros que serán desparramados, y en esos cerebros (el cerebro del Hombre Amarillo) pensamientos humanos, pegados a las paredes y cayendo sobre la alfombra, y el cerebro de Frank, estallando dentro del departamento de Dorothy, y antes Dorothy con la semilla de Jeffrey en ella, desnuda en la calle, y la forma en la que el novio de Sandy, Mike, retrocede horrorizado, asumiendo el ingrato rol de espectador, y la malvada tía Bárbara al final, asqueada por el petirrojo en el que Sandy ha confiado su salvación, y Penélope aún en la abstinencia de imágenes de su memoria, atando con fuerza sus pensamiento alrededor de las últimas dos imágenes que puede recordar, una de una película y otra de una novela gráfica, separadas por décadas pero contando, esencialmente, la misma historia de la bondad en un mundo condenado.



124 / Segundo #5828, 97:08

En la fiesta en el sótano, Sandy acaba de asegurarles a sus amigas que no pasa nada con el hecho de que su acompañante sea Jeffrey y no Mike. "Todo está solucionado" le dirá a Jeffrey en unos segundos, justo cuando "Mysteries of Love" está por comenzar. Según Lynch:

Pedían mucho por la canción ["Song to the Siren", de This Mortal Coil], y no teníamos nada de plata. En un momento, Fred Caruso dijo "David, siempre estás escribiendo cosas. Podríamos llamarlas 'letras'. ¿Por qué no escribís algo y se lo mandamos a Angelo para que te haga una canción?" (...) Así que Angelo compuso "Mysteries of Love". Al principio no era lo que es ahora: la misma melodía, las mismas palabras, pero con un sentimiento completamente diferente. Así que hablé con él, y poco a poco me empecé a enamorar de esa cosa. Y él tenía a este amigo, Julee Cruise, que vino y la cantó de otra forma. Y le dije: "Angelo, ¿por qué no hacés la música de esta película?". Escribí el guión escuchando a Shostakovich, se lo conté a Angelo, y así es como Angelo empezó a trabajar.

En marzo de 1985, Ronald Reagan dijo durante una rueda de prensa con la Asociación Americana de Editores de Revistas que: "Se me ha acusado, lo sé, de creer en los Estados Unidos de

Norman Rockwell: y como un chico que creció en un pequeño pueblo leyendo el *Saturday Evening Post*, siempre me he declarado culpable de esa acusación”.

Las permanentes en los cabellos de las muchachas.

Todavía no hay atisbos del *grunge*, que se arrastraría dentro de la conciencia nacional con la compilación del álbum “Deep Six” (con Soundgarden, The Melvins y otros) en marzo de 1986, unos seis meses antes del estreno de *Terciopelo azul* en los Estados Unidos, cuando las camisas escocesas, como la de esta publicidad de Sears de 1987 con Cheryl Tiegs, comenzarán a asumir una codificada desviación en su significado.



125 / Segundo #5875, 97:55

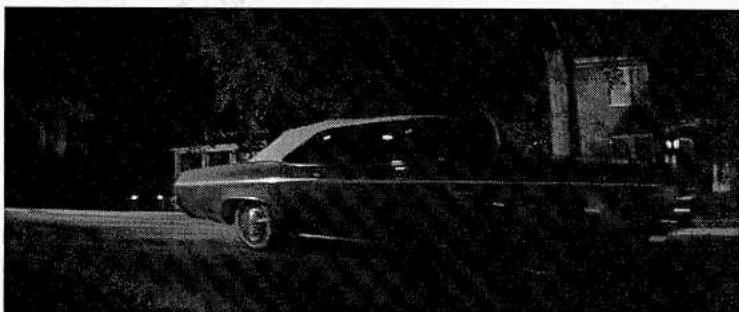
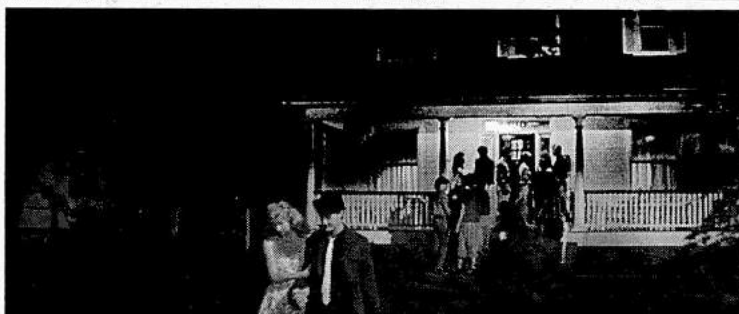
André Bazin escribió una vez en *La vida y la muerte de la superimposición* [1946] que:

...lo fantástico en el cine es posible únicamente gracias al realismo irresistible de la imagen fotográfica. Es la imagen que puede ponernos cara a cara con lo irreal, que puede introducir lo irreal en el mundo de lo visible.

En este punto de *Terciopelo azul*, a unos 20 minutos del final, podemos decir que ya hemos descubierto los parámetros geográficos de su mundo narrativo. La ferretería. La habitación del hospital. El auto de Jeffrey. Su casa. El departamento de Dorothy. La casa de Ben. El restaurante de Arlene. La casa de los Williams. La estación de policía. Y ahora, el sótano. Una lectura de la película sugiere que todo ha sido un sueño de Jeffrey: cuando Jeffrey se despierta en la reposera de su jardín, por ejemplo, su padre ya recuperado parece interpretado por Jack Nance (Paul, de la pandilla de Frank) que incluso tiene un sombrero que se parece al de Paul.

De algún modo realmente no importa si Jeffrey soñó toda la aventura, porque la experimentó de la forma que nosotros experimentamos la película: perdiéndose en ella. La escena en el sótano ofrece una pequeña recreación de la transición de la vida consciente de Jeffrey a la subconsciente, al comienzo y al final de *Terciopelo azul*. Cuando Sandy y él bajan por primera vez la escalera, la música del sótano parece venir a una fuente "real" de sonido en el mismo sótano; todos pueden oírla. Pero cuando comienzan a bailar, "Mysteries of Love" parece tan fuera de lugar en ese escenario, tan perfecta, tan idiosincrática, tan de otro planeta, que tiene que pertenecer a Jeffrey, y sólo a Jeffrey, un sueño dentro de un sueño, dentro del sueño que son todas las películas.

La noción de Bazin de que la imagen "puede introducir lo irreal en el mundo de lo visible" es especialmente cierta en este fotograma del segundo #5874, una clásica toma de dos, mostrando a Sandy y a Jeffrey desde la perspectiva imposible (si creemos que esta parte es un sueño) del mismo Jeffrey.



126 a 128 / Segundos

#5922, 98:42; #5969, 99:29; #6016, 100:16

En homenaje a Andrew Sarris¹⁵, que falleció el 20 de junio de 2012, a continuación hablaré de tres fotogramas de *Terciopelo*

¹⁵ Andrew Sarris fue el crítico norteamericano que promovió con mayor énfasis la idea de que el cineasta debía ser tanto director como guionista de su film, dejando en él su impronta personal. En otras palabras, la *teoría del autor*. [N. del T.].

azul. Si bien el ensayo de Sarris *Notas sobre la teoría del autor en 1962* (que apareció en el ejemplar de Invierno 1962/63 de la revista *Film Culture*) es mejor conocido por su argumentación de que “en un grupo de películas, un director debe exhibir ciertas características recurrentes de estilo, que sirven como su firma”, el ensayo también se refiere a un aspecto de la teoría del autor mucho más compleja, elusiva y menos discutida, al que Sarris llama el “significado interior” de una película.

La tercera y última premisa de la teoría del autor concierne al significado interior, la gloria definitiva del cine como arte (...) es ambiguo, en un sentido literario, pues una parte está embebida en la materia de la que está hecha el cine y no puede ser expresada en otros términos (...) En una secuencia de *Las reglas del juego* [*La Règle du Jeu*, 1939], Renoir galopa escaleras arriba, gira a su derecha con un ágil movimiento, se detiene con un salto de incertidumbre cuando una dama coqueta lo llama, y entonces, con una maravillosa continuidad post-reflexiva, continúa su desgarbado caminar de oso hacia el tocador de la heroína. Si pudiera describir la gracia musical de esa momentánea suspensión (y no puedo hacerlo) tendría más posibilidades de proveer una definición más precisa de la teoría del autor.

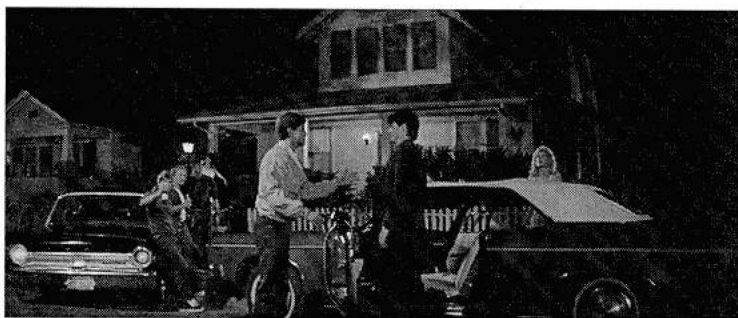
Roland Barthes propone algo similar en su ensayo de 1970 *El tercer significado*, donde sugiere que

...el tercer significado estructura la película de modo diferente sin (...) subvertir la historia y por eso, tal vez, es en el nivel del tercer significado, y sólo allí, que lo “fílmico” emerge finalmente. Lo fílmico es aquello en una película que no puede ser representado. Lo fílmico sólo comienza cuando el lenguaje y el metalenguaje se terminan.

Siempre pensé en estos pequeños momentos de transición en las películas, los que no necesariamente avanzan la historia de

ninguna forma crucial, pero que de todos modos se quedan en la memoria. Son las imágenes oscurecidas de un film las que escapan del torrente de su corriente narrativa. En *Terciopelo azul*, el fotograma del segundo #5969 (que llega entre el baile lento y la persecución en auto de Mike a Jeffrey) podría ser una instancia de este significado interior, o tercero. ¿Cómo ponerlo en palabras, cómo describir en un lenguaje, el misterioso poder de esta imagen? Tiene algo que ver no sólo con la casa amarilla (apareciendo tan pronto después de que el Hombre Amarillo estuviera en casa de Sandy) sino también con la luz del porche, las cortinas cerradas, la canasta de la planta que cuelga solitaria, la forma en la que Sandy sostiene el brazo de Jeffrey, su corbata y sus connotaciones *new wave*.

Hay también tristeza en este momento, la tristeza que viene con una satisfacción perfecta pero momentánea. Una imagen del mundo como debería ser, no como es, y la conciencia de qué tan fugaz resulta, durando no más que un paseo desde una casa iluminada por una lámpara, hacia un auto en una noche de verano. Si le prestamos atención a esos momentos y luchamos por encontrar las palabras exactas para capturar cómo nos hacen sentir, es en gran parte porque Andrew Sarris hizo posible y aceptable escribir de esta forma sobre el cine en 1962.



129 /Segundo #6063, 101:03

Texturado con información narrativa que se desenvuelve, este fotograma muestra la breve confrontación con Mike, quien

amenaza con romperle la cara a Jeffrey “justo enfrente de tu estúpida casa”. Con los autos *vintage*, los amigos de Mike mirando, la lucha por la chica, y el encuadre amplio típico del cine clásico, esta podría ser una escena sacada de *Rebelde sin causa* [*Rebel without a cause*, Nicholas Ray, 1955].



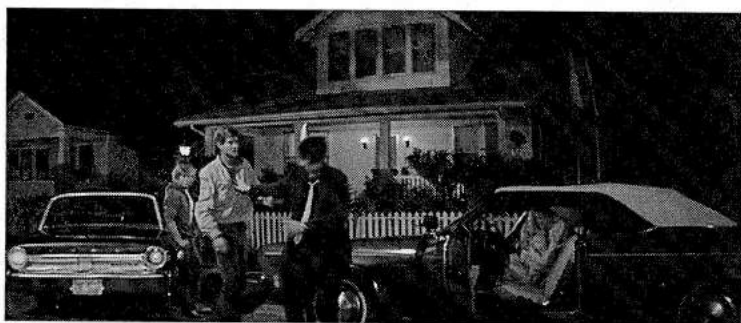
Excepto que aquí, en el fondo, sin haber sido notada por nadie hasta este punto, está el cuerpo herido y completamente desnudo de Dorothy, que aparece en el porche de Jeffrey justo detrás de los amigos de Mike. En unos pocos segundos Mike será el primero en darse cuenta que ella está allí y provocará a Jeffrey: “¿Quién es esa? ¿Tu mamá?”.

Hay un elemento de horror clásico en esta escena, con Dorothy apareciendo con sus brazos estirados, alejados de su cuerpo, como un zombie blanco. Es intocable, y sin embargo Jeffrey se apresurará a estar a su lado y envolverla amorosamente con una frazada. A primera vista puede ser que no entendamos qué está sucediendo en este momento, incluso aunque la toma larga nos permite ver a Dorothy antes de que ninguno de los personajes en pantalla lo haga. La vemos emerger de la oscuridad igual que Sandy emergió de la oscuridad de la vereda al principio de la película para preguntarle a Jeffrey “¿Sos el que encontró la oreja?”. La decisión de filmar la llegada de Dorothy —una llegada que destruye las entrañas de la película— con tanta sutileza hace que su entrada sea aún más dramática.

En el poemario de Larissa Szporluk *The Wind, Master Cherry*, *The Wind* se encuentran estos versos:

¿Qué sería / si no me hubieran enfrentado a vos? / Mi
alma no tendría material / que la hiciera arder en una
noche como esta.

¿Qué era Jeffrey antes de Frank? En el mundo de la película, apenas existía. Si Jeffrey conjuró a Frank ("En sueños"), entonces lo hizo para darse a sí mismo una existencia.



130/ Segundo #6110, 101:50

1. Jeffrey está atareado. Mike (que en uno de los extraños giros tonales de *Terciopelo azul* de pronto pide perdón y es incluso un aliado de Jeffrey) y Sandy ayudan a la desnuda Dorothy a meterse en el auto de Jeffrey que los llevará a la casa de Sandy donde, desnudísima en el living, Dorothy llamará a Jeffrey "mi amante secreto" frente a Sandy y su madre, y donde le dirá a Sandy que él "metió su enfermedad en mí".

2. La toma tiene tantos códigos del pasado del cine que pareciera que fragmentos de la mencionada *Rebelde sin causa* se hubieran escapado hacia el futuro y encontrado su camino hacia *Terciopelo azul*. Los colores saturados son una especie de advertencia, una advertencia de que el tiempo está colapsando sobre sí mismo. Las luces traseras del auto de Mike representan al pasado, pero también, de manera imposible, las luces de freno son el futuro de *Twin Peaks*, a cuatro años de distancia.

3. ¿Y si esta toma hubiera aparecido al principio de la película en lugar de al final? La reacomodación de ciertas escenas de una película en secuencias alternativas es parte de la historia del cine. En *La emergencia del cine*, Charles Musser sugiere que era

común que los exhibidores en la última década del siglo XIX pasaran los rollos de las películas en diferente orden, dependiendo del tipo de público y el número de rollos. Cuadernillos de programas sobrevivientes de esta época sugieren que la variedad, más que la continuidad, era lo que guiaba la secuencia de películas cortas, que “impulsaba a los espectadores a re-ordenar mentalmente las escenas para formar” sus propias conexiones.

4. De alguna manera, los films no tratan únicamente de la historia que cuentan (argumento, eventos), sino también de las historias que caen entre las grietas de la película, que escapan de la tiranía del significado y la interpretación. Estas historias resisten las órdenes de la propia película. La historia de Dorothy y Sandy en el asiento del auto de Jeffrey podría ser una de esas historias. El momento sucede con tal rapidez, mientras nuestra atención es dirigida a Mike y Jeffrey. Casi olvidamos que es Sandy la que ayuda a Dorothy a meterse en el auto, y que fue Sandy la que le dio contención. La relación de ella con Dorothy nunca está explorada directamente en la película pero siempre está así, apenas fuera de vista, hasta este cuadro.

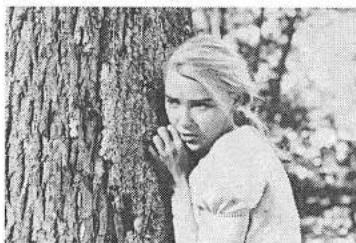


131 / Segundo #6157, 102:37

“Mamá... ¿está papá?”, pregunta Sandy. Si *Terciopelo azul* fuese una comedia (y se acerca a una en momentos como éste) podría haber risas grabadas luego de esta frase. Después de to-

do, Sandy acaba de entrar a la casa con la cantante del club nocturno, desnuda, lastimada y colgada de su nuevo novio, Jeffrey.

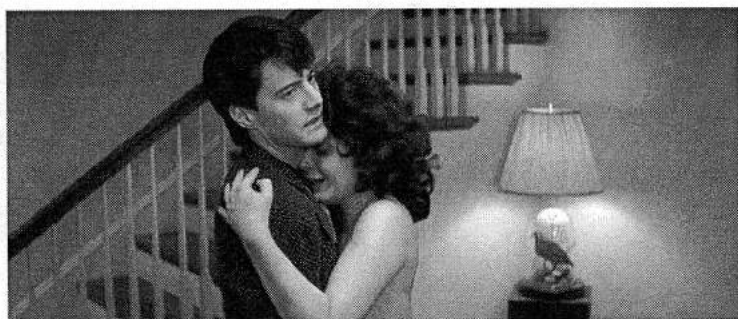
Jeffrey en el reino de las mujeres. Dorothy (la mala), Sandy (la buena), y la señora Williams (la madre y esposa obediente). Lo que estamos viendo aquí es sexo puro, crudo, liberado de las costumbres, de los deberes, o de las nociones convencionales de moralidad. Sandy lo sabe, se nota en la emoción que se registra en sus dedos abiertos. La señora Williams lo sabe también, y quiere cubrirlo. ("Iré a buscarle un abrigo", dirá en unos momentos). Está interpretada por Hope Lange, cuya actuación en *La caldera del Diablo* [*Peyton Place*, Mark Robson, 1957] como el personaje Selena Cross, una mujer violada por su padrastro, crea un extraño eco en *Terciopelo azul*, que en muchas maneras es una versión actualizada de *La caldera del Diablo*.



Porque tanto aquel film como *Terciopelo azul* tratan sobre pequeños pueblos destrozados no por una fuerza externa, sino por la interrupción interna de los códigos y señales de la represión. En este fotograma del segundo #6157 la aparición de Hope Lange como la matriarca que se mantiene en calma la pone completamente del lado de la Ley: su actitud tranquila sugiere que el Orden será pronto restituido.

Y en algún aspecto, el Orden se restituye de forma más firme y completa en el *Terciopelo azul* de la era Reagan, que en *La caldera del Diablo* de la era de Eisenhower. Si bien ninguna película puede cerrar por completo las aberturas ideológicas que abre, *Terciopelo azul* las cierra lo más posible, con la destrucción de Frank, la restauración parcial de la vida de Dorothy (que asu-

me por completo el rol de madre al final de la película) y la sugerida normalización y nuevo balance hecho a partir de la continuación del romance entre Jeffrey y Sandy. Así y todo, mientras que las sórdidas disrupciones en *La caldera del Diablo* se codificaban como sociológicas (“causadas” por condiciones que podían ser entendidas), la maldad de Frank en *Terciopelo azul* trasciende cualquier explicación racional. No es tanto que el Orden sea restaurado en este film, sino que su destrucción resulta muy sencilla, y fuera del control de un agente humano. En este sentido, *Terciopelo azul* es una fantasía.



132 / Segundo #6204, 103:24

Fragmentos. Fotogramas. Piezas de un rompecabezas:

1. “Sandy por favor, Sandy”.
2. Dorothy desnuda, pero todavía con peluca. Una actriz.
3. Su actuación frente a Sandy y a la señora Williams.
4. La lámpara en la esquina. El pájaro atrapado.
5. La piel del brazo de Dorothy.
6. “Nada podrá lograrse en el arte del cine hasta que su forma sea entendida como el producto de un complejo completamente único: el ejercicio de un instrumento que puede funcionar, simultáneamente, tanto en términos de descubrimiento como de invención. (...) La cámara provee los elementos de la

forma, y, aunque no siempre lo haga, también puede descubrirla o crearla simultáneamente" (Maya Deren, de *Un anagrama de ideas sobre el arte, la forma y el cine*, 1946).

7. La vacía familiaridad de una casa suburbana.

8. "Hicimos *Terciopelo azul* en completa libertad" (Isabella Rossellini, 2008).

9. "El poder del lenguaje cinematográfico yuxtapone espacios e imágenes que molestan lo familiar con lo extraño y con inquietas intimaciones de miedo y deseo" (Laura Mulvey, de *Fetishism and Curiosity*, 1996).

10. Las escaleras como el punto central de la casa de los Williams.

11. "Aquí, sin embargo, yace el trabajo de todo pensamiento filosófico: llegar al límite de la hipótesis y del proceso, incluso aunque sea catastrófico. (...) Aquí, más allá del discurso de la verdad, reside la poética y el enigmático valor del pensamiento" (Jean Baudrillard, de *La ilusión vital*, 2000).

12. Ese pájaro otra vez. Y esas escaleras. *Terciopelo azul* está manchada con la ordinariez subconsciente y residual de *Psicosis*, excepto que el psicópata aquí llama a la figura maternal "mami", en lugar de "madre".

13. Jeffrey, en este momento, tratando de dilucidar una salida del laberinto.

14. "El deseo es siempre un exceso, incluso aunque sea simplemente el deseo de desear" (Mary Ann Doane, de *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's*, 1987).

15. Poco antes, el detective Williams, respondiendo al deseo de Jeffrey de saber más sobre el caso de Dorothy, dijo que no podía rebelar más información, y que así es como "debía ser". Así y todo Jeffrey no obedece, y el resultado es tal vez el momento más subversivo de la película, cuando Jeffrey entrega el objeto de su deseo, desnudo, justo en la casa del detective, el corazón simbólico de la Ley.



133 / Segundo #6251, 104:11

Sonidos

1. "Puso su enfermedad en mí" (le dice Dorothy a Sandy, más o menos tres segundos antes de este fotograma).

2. El diseñador de sonido de *Terciopelo azul* fue el ya fallecido Alan Splet, quien había trabajado con Lynch desde su corto *The Grandmother*, en 1970.

3. A la distancia, haciéndose más fuerte, la sirena de una ambulancia, que buscará a Dorothy inmediatamente después de esta toma.

4. El sonido del llanto de Sandy, cubierto gradualmente por la sirena.

5. ¿Y si la sirena es, secretamente, el pensamiento rojo de Sandy en este momento, una expresión auditiva externa de su conflicto interno? Sergei Eisenstein, de su *Curso sobre tratamiento*, 1932:

Qué fascinante escuchar el propio tren del pensamiento, en particular en un estado de excitación, para descubrirete mirando y escuchando tu propia mente. La forma en que "te hablas a vos mismo" en comparación con "desde vos mismo". La sintaxis del monólogo interno en contraste con el lenguaje

externo. Las temblorosas palabras internas que corresponden con las imágenes visuales.

6. El sonido de los pensamientos de Sandy en el grito de una sirena. La angustia en su rostro. Su brazo sobre su pecho, un escudo.

7. "Cuando trabajo en el sonido, quiero apoyar a la película y a las emociones, pero también, si es posible, quiero alcanzar algo que esté por encima" (David Lynch, 1990).



134/ Segundo #6298, 104:58

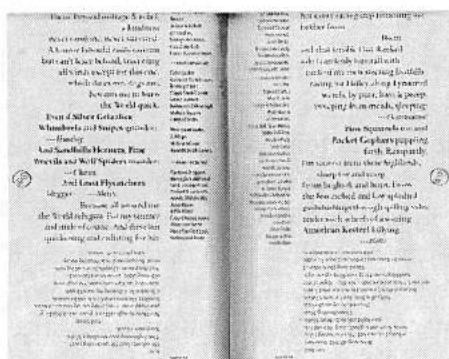
Otro fundido.

1. Forma parte de un montaje que es lo más expresionista y comprimido que se pueda ver en una película de Lynch. Dorothy fue atada a la camilla y cargada en la ambulancia sesentera, y en su terror alucinatorio, rojo sangre, como de ataúd, lucha por liberarse al grito de: "¡Ténganme! ¡Me estoy cayendo! ¡Me estoy cayendo!". El fotograma captura el terror onírico de Dorothy mientras funde lentamente a una toma de la sirena de la ambulancia, un momento que es horrorífico y lapidario, con el vulgar chillido de la sirena dándole a la secuencia algo así como un pragmatismo bidimensional.

2. *De Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, de Charles Musser, 1991:

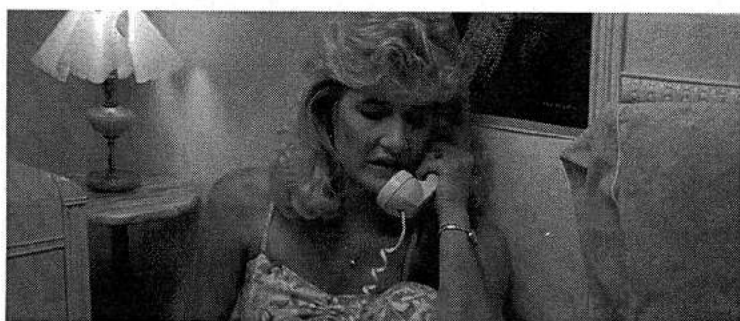
Dos películas con múltiples tomas hechas a principios del 1901 son significantes por otra razón: utilizaron el fundido. En *The Finish of Bridget McKeen*, [Edwin S.] Porter funde entre el gag narrativo principal en la cocina y el gag en la tumba. (...) El fundido, una técnica común desarrollada a mediados de siglo diecinueve, era ejecutada por los exhibidores durante el curso de la proyección de diapositivas. Se considera una forma particularmente elegante de moverse de una imagen a la siguiente, previniendo la existencia de saltos repentinos en la pantalla.

3. El fundido también permite que dos dimensiones espaciales coexistan en la pantalla, algo difícil de conseguir en otras artes narrativas, como la novela, donde los objetos o los eventos ocurren al mismo tiempo, nuestros ojos no pueden leer ambos textos simultáneamente, como en la obra experimental de Mark Danielewski, *Only Revolutions* [2006], cuya narrativa alterna entre Sam y Hailey, sus historias contadas en cada página, una leída de arriba abajo, la otra leída al revés, requiriendo que el libro sea dado vuelta para seguirlo.



4. En *La era de la luz*, Man Ray escribió que “desde el primer gesto de un niño apuntando hacia un objeto y nombrándolo, pero con un modo completo de significados, hasta la mente

desarrollada que crea una imagen cuya extrañeza y realidad hunde nuestro inconsciente hacia sus máximas profundidades, el despertar del deseo es el primer paso a la participación y la experiencia". Esa combinación de extrañeza y realismo está en el corazón de este fotograma, basado en imágenes familiares del mundo real (una sirena de ambulancia, una mujer en una camilla) que son enrarecidas de algún modo por la superimposición y el contexto narrativo del ataque de locura de Dorothy. "El despertar del deseo", no en Dorothy, sino en nosotros.



135 / Segundo #6345, 105:45

Sandy, en su habitación, al teléfono con Jeffrey después de que una Dorothy desnuda y magullada revelara —frente a Jeffrey, Sandy y la señora Williams— que Jeffrey había “puesto su enfermedad” en ella. Este fotograma proviene de una toma que dura menos de un minuto y que es tan completa y dramáticamente sincera que acaba con la idea de que *Terciopelo azul* es algo así como una parodia o una forma de camp postmoderno. La pregunta que Sandy se hace cuando cuelga el teléfono —“¿Dónde está mi sueño?”— ofrece una pausa momentánea en la película. Porque si la mayor parte del tiempo estamos *con* Jeffrey, experimentando la narrativa en desarrollo casi siempre desde su perspectiva, en esta toma estamos solos con Sandy, que está libre de los deseos totalitarios de aquel.

En la pared detrás suyo hay un poster —que aparece casi al principio de la toma— de Montgomery Clift, cuyos roles atormentados en *Ambiciones que matan* [*A Place in the Sun*, George Stevens, 1951] y *De aquí a la eternidad* [*From Here to Eternity*, Fred Zinnemann, 1953] sirven de modelo para Jeffrey. El cortejo que hace George a Alice, la chica de la fábrica (Shelley Winters) en *Ambiciones que matan* presenta una escena que tendría su eco cerca del comienzo de *Terciopelo azul*, cuando caminan por la vereda de la calla de Alice a la noche, hablando y flirteando, el desastre que acecha frente a ellos aún una estrella distante dentro de la narrativa, una estrella cuya luz no ha alcanzado a este momento.

La imagen de Montgomery Clift en *Terciopelo azul* es en realidad un reflejo en el espejo de Sandy, una imagen invertida, un hombre que no pertenece a esta época, sino a una anterior, imaginada en blanco y negro, el rostro firme y controlado de un actor cuyos roles más famosos siempre incluían secretos y deseos disimulados. En el fotograma del segundo #6345, la cabeza de Sandy toca el pecho de Montgomery Clift, cerca de su corazón, depositando aún otro nivel de significado sobre la pregunta: “¿Dónde está mi sueño?”.



136 / Segundo #6392, 106:32

Si tenés cierta edad, viste *Terciopelo azul* por primera vez en formato VHS en el año 1987, en su versión sobresaturada, alte-

rada con el *pan and scan*¹⁶, que eliminaba más del 40% del encuadre.



Esta es Sandy en la oficina que su padre tiene en la casa, llamando por teléfono a la estación de policía, tratando desesperadamente de comunicarse con su padre para que proteja a Jeffrey, quien está en camino hacia la casa de Dorothy. “No sabemos dónde está ahora mismo”, le dice la voz al otro lado de la línea. En la versión de VHS, Sandy está psicodélica, iluminando la pantalla con su deseo. En su resolución análoga de 300 x 480, se ve de algún modo más real que en su contrapartida digital de DVD, que enfría las raíces psicodramáticas que *Terciopele azul* tiene arraigadas en las telenovelas norteamericanas.

Lo que se pierde en el *pan and scan* del VHS es la oscuridad a pantalla ancha que se devora a Sandy. El espacio a su alrededor está vacío y oscuro, y aunque podemos decir que cada edición digital (incluyendo el más reciente Blu-ray, que anuncia “una transferencia y corrección de color realizada por el propio Lynch”) nos acerca más a la verdadera *Terciopele azul*, ¿a qué nos estamos acercando en realidad si no es a nosotros mismos? “El pasado existe”, escribió Slavoj Žižek en *El sublime objeto de la ideología*, “al entrar en la red sincrónica del significante —es decir, al ser simbolizada en la textura de la memoria histórica— y por eso es que estamos todo el tiempo ‘reescribiendo la historia’, dándole a los elementos su peso simbólico retroactivamente al incluirlos en nuevas texturas”.

¹⁶ *Pan and scan* es el método por el cual se modifica la relación de aspecto de la pantalla, transformando la imagen ancha en una versión reducida, generalmente para la televisión.

Las texturas de *Terciopelo azul* —su resolución de imagen, la resolución de aspecto, la pixelación— son, de alguna forma, la textura de nuestra memoria.



137 / Segundo #6439, 107:19

Jeffrey está a punto de entrar al departamento de Dorothy, donde encontrará la infernal escena de la carnicería humana de Frank. El fotograma captura su vulnerabilidad, su espalda expuesta al peligro implícito en el espacio abierto del cuadro. La luz roja al final del pasillo, la sombra afilada cruzando la puerta más lejana, el piso negro azabache y el timbre apagado en la banda de sonido, como si algo estuviera muy roto en el edificio mismo, todo conspira para crear una sensación que roza el terror existencialista. Tras el *pan and scan* de la versión VHS de 1987 (la foto debajo es la película en mi televisión) la imagen está cortada para borrar la luz roja, que podría llegar a ser un objeto con más significados que Jeffrey, un objeto que sugiere el terror final que está a punto de producirse.



A pesar de sus aparentes limitaciones, hay un aura de fascinación alrededor de la imagen analógica. Parte de ella surge de la nostalgia y el deseo por una imagen más cálida e imperfecta y el aura de autenticidad que eso conlleva en nuestra era de claridad HD (quizás porque esas imágenes se relacionan de algún modo con la forma en la que *visualizamos* nuestras memorias). Lo análogo (en la imagen y el sonido) atestigua una presencia humana frente a la información digital, invisible y homogénea, una especie de firma humana: la firma de la imperfección. En su ensayo: *El grano de la voz*, Roland Barthes escribió que “el grano” es el cuerpo de la voz al cantar, la mano que escribe, la extremidad que baila. En HD, el grano de la imagen desaparece. Mientras nos introducimos en una era de 48 fotogramas por segundo, la imperfección en la imagen o bien desaparecerá, o será redefinida en formas que aún no comprendemos.

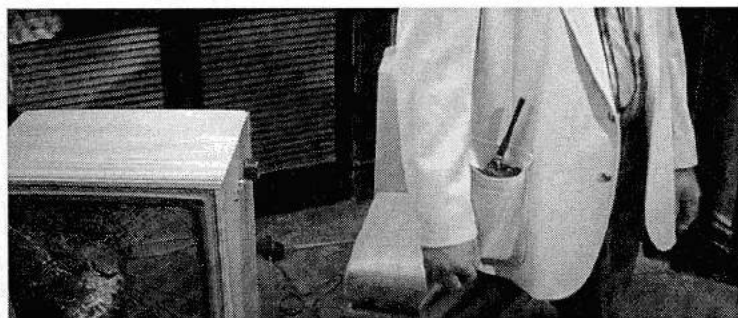
“Cuando el mundo, o la realidad, encuentra su equivalente artificial en lo virtual, se vuelve inútil”, escribió Jean Baudrillard en *El intercambio imposible*:

Quando todo puede ser decodificado digitalmente, el lenguaje se vuelve una función sin utilidad. (...) Cuando dominan las memorias artificiales, nuestras memorias orgánicas se vuelven superfluas (de hecho, están desapareciendo gradualmente). Cuando todo sucede entre las terminales interactivas de la comunicación por pantalla, el Otro se ha vuelto una función inútil.

Baudrillard no era un reaccionario lamentando la pérdida de nuestros yos personificados, sino más bien el cronista de un momento en el tiempo. Y aunque sus argumentos parezcan lejanos al fotograma de *Terciopelo azul* en cuestión, no vemos en estos cuadros únicamente evidencia de los avances en materia de proyección de imágenes, sino una prueba más determinante de nuestro imperativo ideológico actual: la búsqueda de la perfección, que le da impulso a la industria del cálculo que forma las

políticas de educación. En este contexto, tiene sentido que el espectáculo cinematográfico de hoy tenga todo en común con los impulsos híper-realistas de nuestras imágenes, con hacerlas cada vez más cercanas a lo conocido como real, con hacerlas más perfectas, hasta que no haya ninguna distancia entre la experiencia vivida y orgánica y la experiencia representada.

Es decir: el Jeffrey del fotograma del VHS de 1987 y el del DVD de 2002 provienen de dos versiones completamente radicales de *Terciopelo azul*, ambos artefactos de un momento ideológico.



138 / Segundo #6486, 108:06

Dentro del departamento de Dorothy, Jeffrey observa la carnicería. La televisión con su pantalla quebrada. El detective Gordon, el Hombre de Amarillo, en algún lugar entre estar vivo y estar muerto, y tal vez, en las fronteras de lo posible, enganchado a la televisión. Lynch ha hablado de su deseo de hacer una pintura que “pudiera realmente moverse” como una motivación para hacer sus primeras películas, y durante las escenas en el departamento la pantalla se vuelve realmente un marco, sus objetos armando una composición, inmóvil con ocasionales movimientos, el sueño febril de un museo de cera automatizado.

¿Es *Terciopelo azul* una película *avant-garde*? ¿Lo fue alguna vez?

En su clásico estudio *Avant-Garde Film: Motion Studies*, Scott MacDonald escribió que

...el cine *mainstream* (y su gemela, la televisión) es una parte tan fundamental de nuestras experiencias privadas y públicas que incluso cuando los cineastas producen y exhiben formas cinematográficas alternativas, el cine dominante está implícito en las alternativas. Si se considera lo que ha llegado a ser llamado cine de *avant-garde* desde el punto de vista del público, uno se enfrenta a lo obvio. Nadie —o en todo caso, casi nadie— ve películas *avant-garde* sin antes haber visto películas comerciales de mercado de masas. De hecho, para el momento en que la mayoría de las personas ven su primera película *avant-garde*, ya han visto cientos de películas en cines comerciales y en televisión, y su sentido de lo que es una película ya ha sido indeleblemente impreso en sus mentes conscientes e inconscientes.

En lugar de ser mutuamente excluyentes, el cine comercial y el cine *avant-garde* son, y parece que siempre lo fueron, dependientes el uno del otro. Como sugiere MacDonald, incluso en el cine alternativo, en películas que rompen todo tipo de convenciones, el cine dominante (cualquiera que sea y en la era que sea) está implícito en la ruptura misma de esas reglas. *Terciopelo azul* empuja hacia las fronteras del cine comercial no de una forma demasiado técnica o estilística, ni en la forma en que fue financiada o producida, y definitivamente no es una parte de ningún movimiento auto-consciente. En lugar de ello, algo sucede con la manera elusiva en que la cámara habita los espacios de la película. Una parte tiene que ver con la duración de las tomas, que por lo general duran varios pulsos más de lo que esperamos que duren. Y el sonido durante estas tomas (casi siempre hay sonido en *Terciopelo azul*, incluso aunque sea un sonido gutural, débil y profundo, como si los personajes estu-

vieras separados del Infierno bajo sus pies por nada más que una membrana inestable) es una parte de la cualidad desorientadora del film, creando una especie de campo de profundidad que nos lleva, de algún modo, a través de la pantalla y dentro de la película misma.

Terciopelo azul perteneció a la generación de películas que fue estrenada durante el rápido ascenso del video hogareño, y esto tiene algo que ver con su fluidez tanto como película *avant-garde*, como comercial.

Según Frederick Wasser en *Veni, Vidi, Video: The Hollywood Empire and the VCR*, en 1987, el año en que *Terciopelo azul* salió en VHS en los Estados Unidos, el porcentaje de videocaseteras por casa con televisión era del 52%, comparado con el 3% de 1980.

Billboard. ©Copyright 1987, Billboard Publications, Inc. No part of this publication may be reproduced, stored in any retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior written permission of the publisher.

TOP VIDEODISKS™

Compiled from a national sample of retail store sales reports.

THIS WEEK	2 WKS. AGO	WKS. ON CHART	TITLE	Copyright Owner, Manufacturer, Catalog Number	Principal Performers	Year of Release	Rating	Estimated Sales Price
★★ NO. 1 ★★								
1	1	3	STAR TREK IV-THE VOYAGE HOME	Paramount Pictures Paramount Home Video 1797	William Shatner Leonard Nimoy	1986	PG	34.95
2	4	3	LADY AND THE TRAMP	Walt Disney Home Video 582	Animated	1955	G	34.95
3	7	7	AN AMERICAN TAIL	Ambline Entertainment MCA Home Video 80536	Animated	1986	G	49.98
4	NEW	1	LETHAL WEAPON	Warner Bros. Inc. Warner Home Video 11709	Mel Gibson Danny Glover	1987	R	34.95
5	8	9	AMADEUS	HBO Video 5099	F. Murray Abraham Tom Hulce	1985	PG	44.95
6	3	15	CROCODILE DUNDEE	Paramount Pictures Paramount Home Video 32029	Paul Hogan	1986	PG-13	29.95
7	5	8	BLUE VELVET	Lorimar Home Video 399	Kyle MacLachlan Isabella Rossellini	1986	R	34.95
8	NEW	1	THE COLOR PURPLE	Warner Bros. Inc. Warner Home Video 11514	Whoopi Goldberg Oprah Winfrey	1985	PG-13	39.95
9	NEW	1	RAISING ARIZONA	CBS-Fox Video 5191	Nicholas Cage Holly Hunter	1987	PG-13	34.95

En una edición de 1987 de *Billboard*, *Terciopelo azul* está en la lista de los videodiscos más vendidos, junto a *La dama y el vagabundo* [*Lady and the Tramp*, Clide Geronimi y otros, 1955] y *Arma mortal* [*Lethal Weapon*, Richard Donner, 1987]. Vistas juntas, las nueve películas enlistadas aquí arriba forman una lista de reproducción inesperada, casi tal vez *lynchiana*.



139 / Segundo #6533, 108:53

1. La reacción de Jeffrey a la violencia ocurrida en el departamento de Dorothy cambia gradualmente en los momentos que siguen a esta toma, desde un horror atontado a la pena, como si lo que viera frente a sí (el marido de Dorothy y el Hombre Amarillo torturados o muertos o muriendo) fuera en algún modo la respuesta a su curiosidad.

2. Del libro de Charles Musser *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*:

El sexo y la violencia figuraron prominentemente en las películas norteamericanas desde el comienzo. De hecho, esos temas son consistentes con la naturaleza individualista de espía de la experiencia del espectador: mostraban diversiones que normalmente ofendían a los norteamericanos educados y/o religiosos.

3. La corbata delgada y blanca, un significador vacío o un significador de la *new wave*?

4. De *Are We Not New Wave?*, de Theodore Cateforis:

Con todo lo contemporánea que "Video Killed the Radio Star" ("El video mató a la estrella de radio") fue indudablemente en su época —salió al aire en MTV en 1981—, tras una segunda mirada lo que resulta más sorprendente es cuánto de su estilo visual y mu-

sical moderno está robado de la visión de la modernidad tenida en eras anteriores. Downes y Horn, a quienes se muestra con sus instrumentos usando delgadas corbatas e idénticas chaquetas sintéticas, representan un retroceso directo a mitades de los años '70.



5. La escena del crimen ha sido siempre el departamento de la dulcemente magullada Dorothy.

6. Del poema de Brigit Pegeen Kelly, *Bendito es el campo*:

¿Escuchás? El pájaro / que nunca había visto ha regresado. Cada día a esta hora / continúa su ominoso gorgoteo, inquieto como un bebé, / querido solitario. Es difícil saber la mejor manera / de entrar o salir. Pero mirá, el dorado es el color / de la piel golpeada. Decí: *Benditos los inmóviles / en su confusión. Bendito es el campo mientras arde.*



140 / Segundo #6580, 109:40

“Voy a dejar que los encuentren por su cuenta”, se dice en voz baja Jeffrey, invocando a Frank, que aparecerá nuevamen-

te en pocos minutos. Dándole la espalda a la cámara, su oído parece escuchar la canción de la banda de sonido, la versión de Ketty Lester de "Love Letters" ["Cartas de amor"], publicada como simple en 1961.

La canción fue escrita en 1945 por Victor Young y Edward Heyman, y apareció en la película *Cartas a mi amada* [*Love Letters*, William Dieterle, 1945], protagonizada por Jennifer Jones y Joseph Cotten. Adaptada por nada menos que Ayn Rand ("La gente debería poder construir lo que quiera, cuando quiera y como quiera", dijo Lynch en 2001) de la novela *Pity My Simplicity*, el tráiler da la impresión de ser la película de un "Freud salvaje": "Enterradas bajo estos débiles muros prohibidos había recuerdos malditos, recuerdos de violencia y desastre". Rand le escribió a un amigo acerca de su adaptación de la película:

Me pedís que te explique *Cartas a mi amada*. (...) La verdad acerca de la película, para mí, es esta: es esencialmente una historia muy tonta y sin sentido, por el simple hecho de que gira alrededor de algo tan poco natural como la amnesia. No, no tiene ninguna lección moral que enseñar, no tiene ninguna lección en realidad. Así que si la mirás desde el punto de vista del contenido, no tiene ninguno. Pero tiene un punto válido en la historia, una situación dramática alrededor del conflicto. Esto permite la creación de suspenso. Si la premisa básica —amnesia— no te interesa, entonces obviamente el resto de la historia no va a interesarte. La premisa básica de una historia es siempre como un axioma, la tomás o la dejás. Si aceptás la premisa, el resto va a mantener tu atención. En mi caso, yo acepto la premisa por curiosidad, no hay nada más importante o profundo que eso. Es decir, una vez que tenemos esa base, a ver qué hacemos con ella. Mi único interés en esa película era del orden técnico: cómo crear una buena

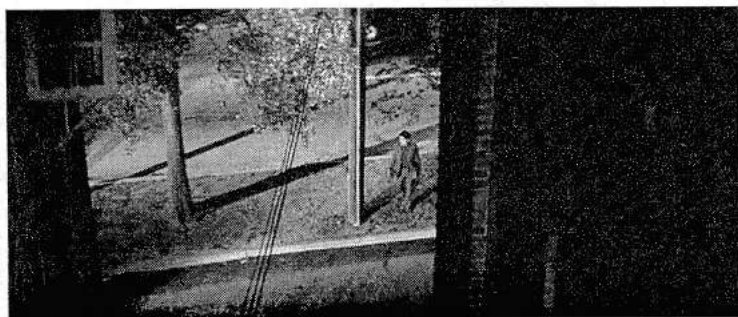
construcción que fuera dramática y llena de suspenso, prácticamente de la nada.

En *Terciopelo azul* la letra de la canción — “Cartas de amor directo desde tu corazón” — coinciden con el montaje que muestra el tiroteo policial en lo de Frank, que presumiblemente sucede mientras Jeffrey está en el departamento de Dorothy. Reflejan la amenaza hiper-sexualizada que Frank le hizo a Jeffrey anteriormente:

No seas un buen vecino o te voy a mandar una carta de amor. Directo desde mi corazón, hijo de puta. ¿Sabés que es una carta de amor? Directo desde mi pistola, puto. Una vez que recibís una carta de amor mía, estas jodido para siempre.

La gracia y belleza de esa canción, el piano suave, el sentimiento de amor eterno y anhelo.

Y así y todo: jodidos para siempre.



141 / Segundo #6627, 110:27

En uno de los momentos más desconcertantes de *Terciopelo azul*, Jeffrey, en el camino de salida de departamento de Dorothy, ve al Hombre Bien Vestido dirigiéndose al edificio en la noche. Como la figura de un sueño, se acerca, su radio policial

encendida. En este punto, ni Jeffrey ni el público sabe, al menos con certeza, que el Hombre Bien Vestido es Frank. En su ensayo *Lo imposible* [1919], Freud escribió que

...es solamente este factor de repetición involuntaria lo que rodea con una atmósfera imposible lo que de otro modo sería suficientemente inocente, y nos impone la idea de lo destinado e ineludible, cuando en cualquier otro caso hubiéramos hablado de "suerte".

Porque no es la simple presencia (un encuentro fortuito, un cruce de caminos) del Hombre Bien Vestido lo que resulta desconcertante, sino que ese encuentro final y fatal entre él y Jeffrey pareciera, como diría Freud, destinado e ineludible. En la oscuridad, en la noche, aquí viene, un monstruo disfrazado de ser humano. En unos momentos se quitará su falso bigote, igual que Dorothy se quitó la peluca antes. En realidad, el disfraz de Frank es una doble ilusión: Dennis Hopper haciendo de Frank, y Frank haciendo del Hombre Bien Vestido. Cuando se quita su disfraz en el departamento de Dorothy, donde Jeffrey estará escondido, lo hace para revelar otro traje, el que Hopper usa para interpretar a Frank. Así son las cosas en Hollywood, la fábrica de sueños, de la que *Terciopelo azul* forma parte.

Y en este sentido, en este momento, lo que resulta imposible no es tanto la destinada reaparición del Hombre Bien Vestido sino nuestra propia sensación de que ya hemos visto esto antes, actores interpretando roles en películas y, a veces, interpretando roles dentro de los roles, al igual Frank "hace de" el Hombre Bien Vestido, así como nosotros interpretamos el rol implícito del público. Es decir, cuando vemos una película lo hacemos de forma doble: como nosotros mismos y simultáneamente como nosotros siendo público de cine. Tal vez por eso nos resulta tan fácil identificarnos con los actores en la pantalla cuyo trabajo es, hablando mal y pronto, "fingir", y muchas veces, mientras mejor se finja, mejor es la interpretación. Porque nosotros también fingimos, creyéndonos el drama, sea el género que sea, y

este juego sutil entre el público y la película se hace incluso más placentero cuando la obra misma, en este caso *Terciopelo azul*, abre el campo imaginario sobre el que este juego de roles e imágenes se juega.



142 / Segundo #6674, 111:14

Los momentos de una película aparentemente insignificantes, no recordados, aquellos sobre los que apenas se echa un vistazo, en los detalles de un fotograma al azar. En este caso, el reloj de Jeffrey, iluminado fugazmente al regresar al apartamento de Dorothy, escapando del Hombre Bien Vestido. La importancia del reloj puede ser el hecho de su falta de importancia: no tiene significancia en relación al argumento. Pero igual, es una parte de la película; constituye un elemento del archivo de imágenes de *Terciopelo azul*.

Los fotogramas provienen de una secuencia comprimida hecha de 17 tomas, en menos de un minuto de tiempo en pantalla, y expresan una revolución en el pensamiento de Jeffrey. Antes que dejar la pesadilla atrás, regresa al departamento para enfrentarla. Las imágenes que siguen son los fotogramas principales de cada una de las 17 tomas, ofreciendo un vistazo ralentizado de la velocidad narrativa de *Terciopelo azul* en este punto. En *Una estética de la realidad*, André Bazin —que favore-

cía la toma larga y el foco profundo, en oposición a la edición o montaje como herramientas cinematográficas para capturar la magia de la realidad — halagó esas técnicas en *El ciudadano* [*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941]:

Welles le devolvió a la ilusión cinematográfica una cualidad fundamental de la realidad: su continuidad. El montaje clásico, derivado de Griffith, separó la realidad en tomas sucesivas que no eran más que una serie de puntos de vista lógicos o subjetivos de un evento. (...) La construcción introduce así un elemento obviamente abstracto a la realidad. Porque estamos tan acostumbrados a esas abstracciones, que ya no las percibimos.

Y así, recordamos las películas —que después de todo no son una representación de la realidad sino ejemplos de la realidad misma— de forma *diferente* a cómo las experimentamos al verlas.

El acto de la memoria las transforma, para que podamos, por ejemplo, recordar la llegada del Hombre Bien Vestido en *Terciopelo azul* constituyendo cuatro o cinco tomas en lugar de diecisiete. Lo que Bazin dice acerca de “no percibir más” tomas sucesivas porque nos hemos acostumbrado al hecho de que el cine los utiliza para comunicar el paso del tiempo y la realidad se mantiene hoy tan radical y desubicante como lo era en 1948, cuando la posibilidad de un largometraje sin cortes (como *El arca rusa* [*Russkiy kovcheg*, Aleksandr Sokurov, 2002] estaba lejos del alcance tecnológico de la época.



1. Reacción de Jeffrey ante la masacre en el departamento de Dorothy: 28 segundos.



2. Yéndose del apartamento, por el pasillo, hacia la cámara: 21 segundos.



3. Descendiendo la escalera exterior: 10 segundos.



4. Punto de vista de Jeffrey del Hombre Bien Vestido en la calle de abajo: 2 segundos.



5. Reacción de Jeffrey: 3 segundos.



6. Punto de vista de Jeffrey del Hombre Bien Vestido que se acerca: 4 segundos.



7. Reacción de Jeffrey: 7 segundos.



8. Flashback de Jeffrey del Hombre Bien Vestido con el detective Gordon: 2 segundos.



9. Jeffrey recordando: 3 segundos.



10. Flashback de Jeffrey del Hombre Bien Vestido con el detective Gordon: 3 segundos.



11. Jeffrey recordando: 2 segundos.



12. El Hombre Bien Vestido entrando en el área de la escalera: 3 segundos.



13. Jeffrey, hilando un plan en su mente: 12 segundos.



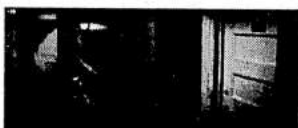
14. Punto de vista de Jeffrey, mirando escaleras abajo: 8 segundos.



15. Toma del Hombre Bien Vestido entrando: 3 segundos.



16. Jeffrey corre escaleras arriba; este es el comienzo de la toma con el reloj: 4 segundos.



17. Pasillo de Dorothy; Jeffrey a punto de entrar en cuadro: 6 segundos.



143 / Segundo #6721, 112:01

En su ensayo de 1929, *La cuarta dimensión cinematográfica*, Sergei Eisenstein escribió acerca de la imposibilidad de la “única significación” del fotograma fílmico, que “nunca puede ser una inflexible letra del alfabeto, sino que se debe mostrar siempre como un ideograma con múltiples significados”. Y parte del significado del fotograma reside fuera de sí mismo, en el espacio sugerido y fuera de pantalla que lo rodea, acumulado en fragmentos de los lugares a los que la película ya nos ha llevado. En el fotograma que nos compete, Jeffrey está en la habitación de Dorothy, preparando su trampa para Frank, quien,

como él sabe, está escuchándolo revelar su falsa ubicación al detective Williams. Así como una buena imagen estereo en una grabación de sonido puede ayudarnos a encontrar nuestro lugar en la profundidad y el espacio implícito de la música, la imagen cinematográfica sugiere también mucho más que lo que se ve dentro de los límites de la imagen misma. En realidad, mapeamos intuitiva y tal vez incluso inconscientemente, los espacios sugeridos fuera del fotograma, creando una narrativa borrosa fuera de la pantalla simultáneamente con la narrativa que puede verse en el interior.

En el caso del fotograma del segundo #6721, sabemos que Frank está en algún lado, cerca, a punto de entrar en el departamento, y que el detective Williams está en camino, incluso a pesar de que ninguna de estas dos cosas se muestran en la pantalla. “Las ‘cosas’ existen, incluso cuando no las vemos”, escribió William James en *Pragmatismo* y tal vez las películas que permanecen, las que de alguna forma se pegan en la mente, son aquellas que crean las condiciones para este tipo de especulación imaginativa que permite el rico cultivo del espacio implícito fuera de pantalla.



144 / Segundo #6768, 112:48

Fragmentos:

1. Frank de espaldas a la cámara.

2. El apartamento de Dorothy estirado horizontalmente como una pesadilla en pantalla panorámica.

3. La sólida heladera *vintage*.

4. El espejo negro circular sobre el lavamanos de pedestal en el baño. (Si Roberto Bolaño hubiera hecho el diseño de escenografía para *Terciopelo azul*, el espejo habría sido inescrutablemente malvado).

5. El silenciador, adjunto.

6. La lámpara en la pared del sofá, aislada, como la boca que grita en el muro de Jeffrey.

7. La tristeza de la panza muerta del marido de Dorothy.

8. La muerte de Frank a dos minutos de distancia, aún incierta, porque Jeffrey todavía no le quitó su revólver al Hombre de Amarillo.

9. Frank es el virus. Jeffrey —el “hombre de los bichos”, como lo llama Dorothy— va a exterminarlo.

10. De la obra *Bug*, de Tracy Letts:

Peter: Pensá.

Agnes: Vos trajiste los bichos... tenés los bichos en tu cuerpo, sus larvas en tu cuerpo.

Peter: Yo traje los bichos.

Agnes: Y R.C. te trajo a vos. Vos trajiste los bichos, y R.C. te trajo a vos. R.C. trajo a los bichos.

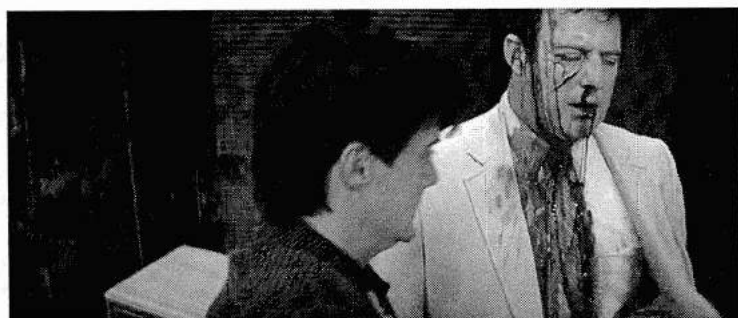
Peter: Así es.

11. El fotograma como un pariente del dibujo en la animación y de la viñeta en la historieta. Movimiento congelado. En el fotograma del segundo #6768 hay un cuadrante implícito sugerido por las líneas verticales (fuertes sombras o ángulos creados por el diseño de la habitación) que alternan —leyendo de izquierda a derecha— entre la luz y la oscuridad.



12. Estos momentos de claroscuro son un guiño de *Terciopelo azul* a sus raíces de expresionismo de *film noir* que la recorren como un río subterráneo: la *femme fatale* utiliza el sexo para llevar al muchacho a asesinar la fuente de su infelicidad.

13. En otras palabras, Frank no tiene ninguna oportunidad. No contra la tradición.



145 / Segundo #6862, 114:22

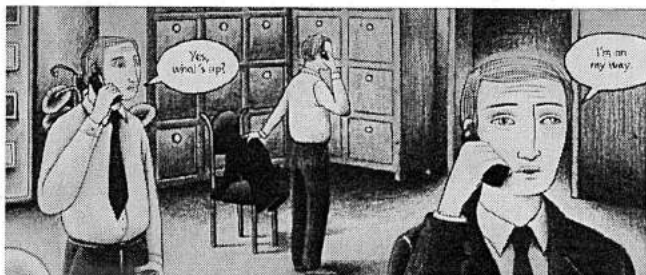
Jeffrey, tomando el arma del bolsillo de la chaqueta del Hombre Amarillo, mientras Frank está en la habitación, disparando. Sumada a Jeffrey y al Hombre Amarillo está la cámara, o al menos su presencia, invisible en concordancia con los códigos del cine clásico, los cuales, incluso después de las tormentas deconstructivistas del postmodernismo, son también invisibles, habiendo sido absorbidas dentro de las mismas tecnologías que

hacen a la película posible. En *Terciopelo azul*, la mayor parte del tiempo la cámara no pide atención: la mayoría de sus movimientos tienen una motivación, alineada y justificada por los movimientos correspondientes a la narrativa de la película. Así y todo hay momentos en los que la presencia de la cámara se siente de forma repentina e inesperada, momentos en que la sentís incluso cuando la película no te pide que lo hagas.

En *Clip 4* una reciente historia dentro de otra escrita por Mark Danielewski, un joven busca el paradero de una persona que aparece en un misterioso *clip* de video, sólo para confrontarlo con el hecho de que no había cámara que grabara el incidente:

Ahí, donde debería estar, donde tendría que haber estado, para grabar tu "Clip 4", para hacer todos esos paneos y *zooms* y primeros planos y esas cosas, ahí, justo ahí, nunca hubo nadie, y desde luego, no hubo nunca ninguna cámara.

Hay un momento similar en la tranquila e inquietante novela gráfica *Interiorae*, de Gabriella Giandelli, la perspectiva dentro de una de las viñetas se vuelve repentinamente imposible, rompiendo con la fórmula tradicional de una viñeta = un cuadro de tiempo capturado. En la viñeta que se puede ver aquí, el personaje existe en un tiempo que se desenvuelve no en espacios separados, sino en el mismo espacio a la vez.



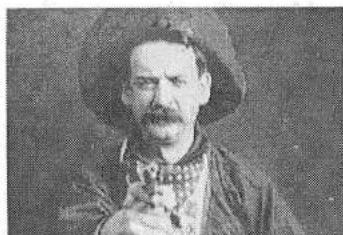
Como en el cine, hay una perspectiva visual distintiva en las viñetas de historieta y novela gráfica, incluso a pesar de que

cuando su narrativa avanza a toda velocidad no lo notamos. No hay ningún motivo para reconocer la presencia de la cámara en el segundo #6862, nada demasiado sorprendente en su composición, nada *meta* en él, y sin embargo ahí está, un momento en el que la ideología se agrieta y tenemos la oportunidad de salvarnos de la negra sujeción de la película.

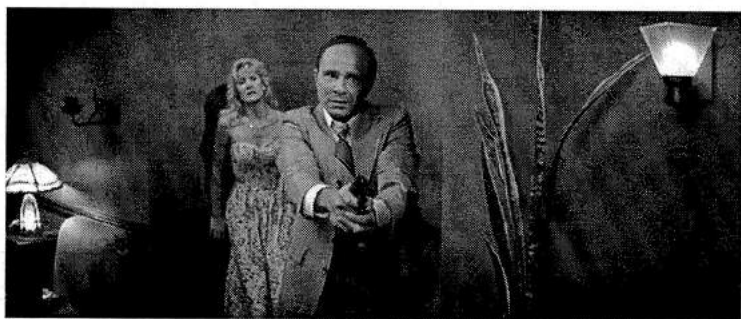


146 / Segundo #6862, 114:22

En un desconcertante toque cómico, Frank se acerca cargando con todos sus accesorios —que incluyen la bata de terciopelo azul de Dorothy y su máscara de gas— al armario donde Jeffrey se esconde. Él es el exterminador ahora, inhalando sus químicos, acercándose a Jeffrey y, dramáticamente, a la cámara. Porque Frank nos ha visto. La cámara invisible ha sido detectada, interpolada. Frank nos devuelve la mirada, al igual que el bandido, arma en mano, lo hizo en la película de Edwin S. Porter *El gran robo al tren* [*The Great Train Robbery*], en 1903.



Se acerca de entre las sombras, el marido de Dorothy torturado, atado por el cuello y las muñecas, sentado junto a él como una estatua de cera blanda de una película imaginaria transformada abruptamente del blanco y negro a un anamórfico *Technicolor*. En tu sueño, Frank es el vencedor. Se deshace de Jeffrey y luego le da caza al detective Williams y a la señora Williams (no a Sandy), y al regresar a la casa de Ben recarga su arma, llena su bolso de viaje con casetes de música de la primera época de Orbison y pastillas mágicas. Le prende fuego al lugar, se sube a su Charger, saca a Dorothy del hospital, cortando con tijeras (las mismas que usó para sacarle la oreja a su marido) los tubos intravenosos de algunos de los pacientes. Obliga a Dorothy a observar cómo mata al pequeño Donny, el cielo rojo sobre ellos exhausto de color, fusionándose con la mente de Dorothy como una idea fija, no azul, sino roja, los Estados Unidos de América abiertos ante ellos, ni masculinos, ni femeninos, asexuales, levantándose y cayendo contra el horizonte vacío, la oreja de ella presionada contra la ventana del Charger acelerando sobre el asfalto, sus pensamientos saliendo por la ventana abierta hasta que ya no queda nada que Frank pueda lastimar.



147 / Segundo #6909, 115:09

El detective Williams llega demasiado tarde. Todos los muertos han muerto. Jeffrey está vivo, pero no gracias a la Ley. San-

dy, detrás de su padre, detrás del arma, se estremece, electrizada y lista para ser tomada por Jeffrey. Este fotograma es tan bueno como cualquier otro como para sugerir que, justo debajo de la superficie, *Terciopelo azul* es una película *trash*. Está tan sobrecargada con referencias a las tradiciones hollywoodenses que siempre amenaza con implosionar sobre sí misma, tal vez en ningún otro lado con tanto ímpetu como en este fotograma, que evoca todo lo que existe entre el *noir* hasta las “películas de mujeres”, pasando por el cine criminal clásico. En *Avant-Garde Film: Motion Studies*, Scott MacDonald escribe acerca de las películas *trash* del *avant-garde* de los años sesenta y los años setenta:

Las películas designadas con ese término [*trash*] desarrollaron narrativas reconocibles, con personajes, escenografías, vestuario — todos los elementos fundamentales de realización de Hollywood —; pero o bien porque los realizadores carecen de los medios económicos para alcanzar los valores de producción de la industria, o porque toman la decisión de utilizar sus recursos limitados para enfrentarse a las expectativas convencionales construyendo una estética meticulosamente *trash*, el público de este cine es consciente en todo momento de la distancia que separa esta versión de una historia, y la forma en la que la historia hubiera sido manejada por un director de la industria.

Pero *Terciopelo azul* no es una película *trash* en el sentido convencional. A mí siempre me pareció completamente libre de ironía, aunque sé que para muchos es imposible de mirar sin reírse ante la inocencia llorona de Sandy, o de las “detectivescas” cualidades del Detective Williams, o incluso de la villanía super-villanezca de Frank. Pero asumiendo que *Terciopelo azul* es tan sincera como lo es Jeffrey — que parece representar la mirada básica del mundo de la película, después de todo — entonces es una película *trash* no porque resulte una parodia de-

clarada o una burla a los géneros de Hollywood, sino porque, en las palabras de MacDonald, sus “narrativas reconocibles, con personajes, escenografías, vestuario” disparan en el espectador una sensación incómoda de que ya hemos visto esto antes, y que al verlo otra vez, reciclado pero para propósitos emocionales diferentes, estamos siendo manipulados en formas que podemos detectar, pero no definir con exactitud.

Si las películas *trash* tal como las describe MacDonald ponen al frente deliberadamente sus elementos hollywoodenses reciclados, *Terciopelo azul* parece oscurecer sus intenciones en ese sentido, y el resultado es una película que arranca un espectro extraño de respuestas emocionales del público. El fotograma en el segundo #6909 es un buen ejemplo. Llega en un momento de drama tan alto que el absurdo hecho de que Sandy está ahí acompañando a su papá en una misión tan peligrosa es fácilmente olvidado más tarde. Y sin embargo ahí está, en su vestido de noche, en el departamento de Dorothy, la sangre y el cerebro de tres hombres asesinados siendo absorbidos por la alfombra. Ay, Sandy, Sandy. No hay petirrojos, ni en este mundo ni en otro, que puedan poner fin a gente como Frank.



148 / Segundo #6909, 115:09

1. Los segundos que preceden a este fotograma muestran a Sandy y a Jeffrey en el pasillo fuera del departamento de Do-

rothy, abrazados, besándose, la toma fundiendo a un blanco encogecedor antes de volver a fundir a esta toma, un primer plano de la oreja de Jeffrey, acostado, entre dormido (¿soñando?), en una reposera en el jardín de sus padres.

2. ¿Se despierta Jeffrey del sueño que fue la película? Cuando Jeffrey despierta en la reposera del jardín, por ejemplo, su recuperado padre ya no parece ser más interpretado por Jack Harvey, sino por Jack Nance (Paul, de la pandilla de Frank) que incluso tiene puesto un sombrero que recuerda al de Paul. Es difícil darse cuenta desde la distancia de la perspectiva de Jeffrey aunque, además del sombrero, la voz suena como la de Nance.

3. Pero en realidad no importa, porque recordamos que es el padre de Jeffrey de hace un rato, y aunque no lo sea —ni siquiera el hecho de que esté siendo interpretado por otro actor— esto no cambia para nada lo sucedido en la película. La película misma es una ficción, una ilusión (excepto cuando no lo es, como un documental, en el sentido de que todas las películas con actores incluyen la documentación de la realidad de la locación, los actores, la utilería, etcétera) con lo que todo el “sueño dentro de la película” ya es parte de la lógica onírica de la película que lo incluye.



4. La luz blanca trae a Jeffrey de regreso a la mítica era Reagan. Familia. Cercanía generacional. Césped verde. Hora de la cena. Costumbre. Tradición. Cortejo. Luz de día. Orden.

5. En su discurso del Estado de la Unión de febrero de 1986 —siete meses antes de que saliera *Terciopelo azul* en los Estados Unidos— Ronald Reagan dijo:

Y a pesar de las presiones de nuestro mundo moderno, la familia y la comunidad se mantienen como el núcleo moral de nuestra sociedad, guardianes de nuestros valores y esperanzas por el futuro. Familia y comunidad son las coprotagonistas de este gran regreso americano. Por ellas decimos hoy: los valores privados deben ser el corazón de las políticas públicas.

6. Cuando Jeffrey se despierta en el fotograma del segundo #6909 parece confundido al principio, como si recordase, como tratando de ubicar el lugar y el tiempo en el que está. Lo que recuerde de los eventos será parcial, fragmentado, distorsionado, parecido a la forma en la que nuestras memorias de *Terciopelo azul* son imperfectas semanas, meses o años después de haberla visto. En su notable ensayo de 1899 llamado *Sobre los recuerdos encubridores*¹⁷ (notable en parte porque introduce un concepto que ahora llamamos “síndrome de la falsa memoria”) Freud escribe (en un diálogo imaginado con un paciente) que:

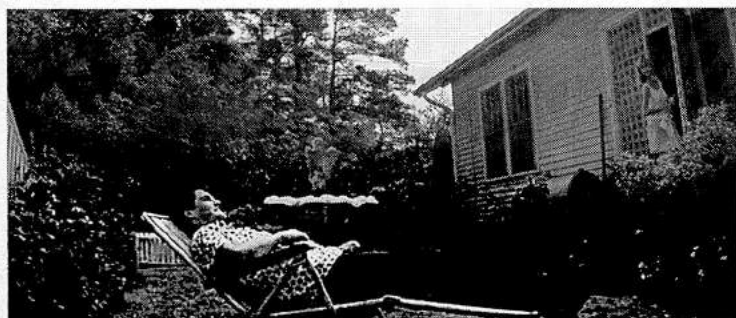
...no hay ninguna garantía de lo que nuestra memoria nos dice. Pero con gusto concederé que la escena (la memoria de la infancia en cuestión) es genuina. (...) Una memoria así, cuyo valor consiste en el hecho de que representa pensamientos e impresiones de un período posterior y que su contenido está conectado con ellos por enlaces de naturaleza simbólica o similar, es lo que yo he dado en llamar *recuerdos encubridores*.

El término *encubridor* del título funciona en dos sentidos, refiriéndose a las memorias que están siendo tapadas o cubiertas

¹⁷ En inglés “Screen Memories”. El sustantivo “screen” significa “pantalla”, mientras que el verbo “to screen” se traduce como “ocultar” o “cubrir”. [N. del T.].

(es la traducción literal de la palabra alemana que Freud utiliza, *Deckerinnerungen*) como también a las memorias que proyectamos en una pantalla mental. El ensayo fue publicado en 1899, cuatro años después de que los hermanos Lumière proyectaran por primera vez películas sobre una pantalla.

7. Así de cerca, la oreja de Jeffrey podría ser cualquier cosa, cualquier paisaje bañado por el sol, y en fotogramas como éste daría la impresión de que la auténtica detective de la película es la propia cámara, acercándose tanto a la realidad con su lente que se convierte, como debe ser y como debe continuar siendo, en un misterio.



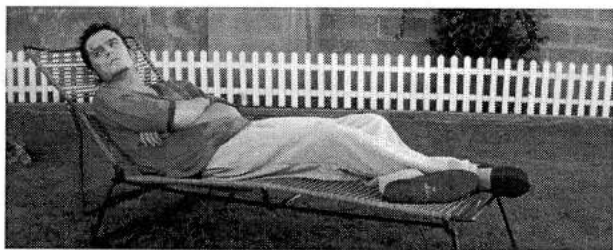
149 Segundo #7003, 116:43

La cámara se retira, baja como al principio, cuando se introdujo dentro del césped del jardín, para descubrir a Jeffrey, descansando, luego de que Sandy le dijera “la comida está lista”. Un ángel de concreto lo observa mientras toma sol con sus pantalones negros y zapatos negros y pesados. El orden ha sido restaurado, pero algo cambió, algo es diferente. Lo podés notar en la composición del cuadro, en la rara inclinación con la que Sandy y la casa se tuercen hacia adentro, hacia el centro.

En su reciente libro *In the Dust of this Planet*, Eugene Thacker se cuestiona la suposición de que el pensamiento humano “siempre está determinado dentro del marco de trabajo del punto de vista humano”. La respuesta parece obvia: por supuesto que el pensamiento humano es humano. ¿Qué otra cosa iba a ser? Thacker propone una alternativa radical:

Los científicos estiman que el noventa por ciento de las células del cuerpo humano pertenecen a organismos no-humanos (bacterias, hongos y un bestiarío completo de otros organismos). ¿Por qué no podría ser éste también el caso del pensamiento humano? De alguna forma, este libro es una exploración de esa idea: *que el pensamiento no es humano*.

En fotogramas anteriores he sugerido que Frank es malvado en un sentido sobrenatural, cosa evidente en momentos como el de su escena de desaparición “Me cojo todo lo que se mueve” en lo de Ben, que está imbuida por una especie de magia negra. Lo extraño de este fotograma en el segundo #7003, es que a pesar de la destrucción de Frank y el despertar de Jeffrey en el mundo restaurado, algo falta aún, como si restos remanentes de las partes más oscuras de la película hubieran sido arrastradas al presente de este fotograma. Tal vez la pregunta tuviera que ser: ¿Es Jeffrey *todavía* Jeffrey? La figura del protagonista en la reposera tiene su eco en *Carretera perdida* de Lynch, y la aparición de Peter Dayton (Balthazar Getty), con la valla blanca de fondo en ambas imágenes.



¿Y si el horror que *Terciopelo azul* insinúa no es local (Lumberton) sino cósmico? Jeffrey — que mira a un petirrojo en el árbol en este momento, como se revela en la toma anterior — siente algo, y nosotros también. Tal vez el petirrojo, en realidad, tal como insinuó Sandy antes, no sea de este planeta, sino de algún lugar allí afuera (¿Un fugitivo del Hombre en el Planeta, de *Cabeza borradora*?), una señal emplumada que ha logrado cruzar hasta nuestro mundo, perceptible para Sandy y para Jeffrey, y por extensión, para nosotros.



150 / Segundo #7050, #117:30

Es como si la película hubiera regresado en el tiempo; Jeffrey y Sandy se ven tan jóvenes. “No sé cómo pueden hacer eso”, dice la tía Bárbara (Frances Bay), mirando al petirrojo en la ventana, con el insecto (tal vez uno de los cascarudos negros del comienzo de la película) en su pico, “yo nunca podría comer un bicho”. Dice estas palabras justo antes de meterse algo negro en la boca.

En *El acoso de las fantasías*, Slavoj Žižek argumenta que

...la fantasía no hace simplemente realidad un deseo de una manera alucinatoria, sino más bien, su función es similar a la del “esquematismo trascendental” kantiano: una fantasía constituye nuestro de-

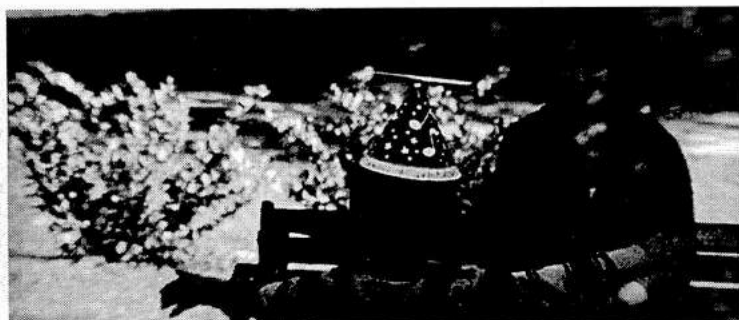
seo, provee sus coordenadas; es decir, nos enseña literalmente cómo desear.

¿Cómo nos enseña a desear *Terciopelo azul*? Castigando a Frank, aquel que tiene deseos prohibidos. Y castigando a Dorothy, que ha internalizado los deseos abusivos y asesinos de Frank, apuntándolos contra sí misma, como cuando le pide a Jeffrey que le pegue durante el sexo. Esta cadena de deseo tiene que detenerse en algún lado, y es el petirrojo —y la idea de los petirrojos— el que acaba con ella. El petirrojo mecánico no es de nuestro mundo (“en el sueño había un mundo, y el mundo estaba oscurecido porque no había petirrojos”) sino del mundo del cine: un elemento de utilería que ayuda, como diría Žižek, a “coordinar nuestros deseos”. Tal vez no sea una sorpresa que la respuesta de la película al “problema” de este mundo y a gente como Frank sea, en realidad, de otro mundo, trascendental.

Y aún así la visión trascendental —el petirrojo— está creada con, y filmada por, los objetos materiales y la tecnología de este mundo. En este fotograma del segundo #7050, la mirada de Jeffrey es dirigida a la escéptica tía Bárbara y no al petirrojo, como si él también compartiera la desconfianza en ese pájaro en el que Sandy ha depositado sus esperanzas como un símbolo de la bondad.

La secreta afinidad de Jeffrey con la tía Bárbara es uno de los grandes pliegues oscuros de la película, un hecho que no importa cuánto intentes suavizar, se mantiene testarudamente presente, un hueco o una fisura en la ideología del film. La tía Bárbara reconoce el pájaro no por lo que es, sino por lo que la película *no puede* decir que es. Porque a veces el significado de una película escapa a los límites de sí misma, y es casi milagroso cuando esto sucede.

Ahí es donde reside la trascendencia: no en lo que el petirrojo supone significar, sino en la *falla* de esa misma significación.



151 / Segundo #7097, 118:17

Una confesión acerca de cómo una película salvó a un muchacho. ¿Puede la escena de una película desviar tu vida, hacerte girar en una nueva dirección? Yo creo que puede, de la misma forma que un libro leído a la edad justa lo puede hacer, o una banda por la pura fuerza de sus ideas convertidas en algo sónico. (Una de las reglas auto-impuestas de este proyecto fue evitar lo personal, lo anecdótico, pero teniendo en cuenta que este es el anteúltimo fotograma...).

Terciopelo azul fue recomendada a una clase de escritura de no ficción a la que yo asistía en la universidad por un profesor que, en retrospectiva, yo diría que estaba teniendo un colapso nervioso. (Una semana antes del incidente que relato, lanzó una bola de baseball a una ventana que él pensó estaba abierta para ilustrar su argumento acerca de los riesgos que se toman al escribir. Sospecho que él sabía que estaba cerrada). Esto era en 1987, y *Terciopelo azul* acababa de ser editada en VHS por Karl-Lorimar y estaba disponible para su alquiler (también tuve que alquilar el aparato de videocasetes) en el videoclub Real Video, en Bowling Green, Ohio.

El semestre estaba acabando, y el profesor —en guisa de probar su argumento sobre la importancia de los pequeños momentos en la escritura— empezó a contar una historia que muy pronto lo sobrepasó. No recuerdo cómo empezó, pero terminó

con él agarrando el respaldo de la silla sobre el que se estaba apoyando, haciendo mucha fuerza, aguantándose las lágrimas como podía de tal manera que el aula misma quedó sobrecargada, tanto así que algunos de nosotros decidimos en ese mismo momento convertirnos en escritores sin importar lo que pasara, como si el profesor estuviera transmitiendo alguna señal secreta que nos instruyera a hacer eso, y como si todo el semestre hubiera existido sólo para terminar en esa *performance* final.

Su historia tenía que ver con un romance truncado, algo que claramente había matado una parte de él. Lo que yo recuerdo es el final: él sentía que algo andaba mal entre la chica y él, y condujo durante la noche campo adentro, donde ella vivía, en una granja. La casa estaba vacía y oscura, pero había luz en el establo. Caminó a través de la hierba alta y húmeda. También dijo algo acerca del canto de los grillos sonando de manera irreal, como si no vinieran de grillos, sino de otra cosa, algo no natural de este mundo. En el establo estaba el padre de la chica, sin camisa, sacrificando un animal bajo unas luces poderosas que él mismo había instalado. Sostuvo el corazón del animal mostrándoselo a mi profesor y en este momento él se tomó ese acto como algo simbólico: *este es tu puto corazón sangriento, arrancado de tu pecho por mi hija*.

Eso es todo. Esa era su historia. Pero no era el final, porque entonces el profesor mencionó *Terciopelo azul*, como si esa fuera la *coda* de la historia. No recuerdo si ya había oído hablar de la película antes, pero sí me acuerdo que la alquilé esa tarde, y la vi a la noche, y durante las siguientes semanas, las escenas se filtraron y fusionaron en mi mente. Pero fue esa última escena, cuando la banda de sonido hace la transición de "Mysteries of Love" a "Blue Velvet" cantada por la misma Dorothy mientras ella y su hijo Donny se abrazan, en cámara lenta, fue esa escena la que se introdujo en mi interior como una transfusión, reemplazando una parte vieja de mí con algo nuevo.

Esos instantes me salvaron de una vaga oscuridad que se estaba extendido en los momentos descarriados de mi pensa-

miento. No sé si será posible — en algo así como una forma *cronenbergiana* — que una escena de una película se vuelva una parte de vos en un sentido real, visceral, biológico. ¿Pueden unos pocos momentos de sonido, imágenes y colores secuenciarse literalmente en nuestro ADN, saltando desde el arte hacia la vida? ¿Es posible hablar de una película como una especie biológica, como un organismo, una cosa viviente, cuyos códigos no sean análogos o binarios sino genéticos? ¿Y que, con su vida, una película pueda salvarte?



152 Segundo#7144, 119:04

La cortina azul, creando las condiciones para su propio ruido azul, extraño, vertical y estático.

Los restos:

- 45.000 total de palabras en el proyecto.
- 2 fotogramas que muestran a Dorothy, Jeffrey y Sandy juntos.
- 3 fotogramas con la tía Bárbara.
- 17 fotogramas sin seres humanos.
- 20 fotogramas con Jeffrey y Dorothy.
- 23 fotogramas con Jeffrey y Sandy.

Robin Wood, en su clásico ensayo de 1979 *Una introducción al cine americano de terror*:

Algunas versiones del "Otro" (incluyen, simplemente) otra gente. Es lógico y probable que durante el capitalismo todas las relaciones humanas sean caracterizada por el poder, el dominio, la posesividad, la manipulación: el principio de propiedad extendido a las relaciones.

Wood era algo así como un marxista des-reconstruido, criticado incluso en sus mejores tiempos por ser demasiado determinista, pero también un gran populista, que no tenía miedo de escribir como un académico cuando esas eran las herramientas que necesitaba para desempaquetar una película y, alternativamente, escribir como un confesionalista cuando esto se adecuaba a sus propósitos. Sobre todo, a pesar de ser alguien que detestaba el poder abusivo, reconocía la belleza de ese poder expresado en el arte. En *Terciopelo azul* Frank es el Otro definitivo, y el impulso conservador, incluso reaccionario de la película es destruirlo. Sin embargo se le da un reinado tan libre y dinámico, que su muerte al final apenas si lo borra del film. Como el Satanás de Milton en *Paraíso perdido* ("*Todos los caminos me llevan al Infierno. Pero ¡si el Infierno soy yo! / ¡Si por profundo que sea su abismo, tengo dentro de mí otro más horrible, más implacable / que a todas horas amenaza con devorarme!*") la maquinaria narrativa de Frank toma control del texto y se vuelve una figura de tal fascinación que si lo castigan o no al final y el orden es restaurado, parece poco importante.

Las cortinas azules en el fotograma final del proyecto representan no tanto un cierre, sino un intermedio. La cortina volverá a levantarse, y la historia continuará, excepto que no en esta película. Es imposible matar a alguien como Frank. Él volverá a ponerse de pie, detrás de la cortina, esperando el segundo acto. Y luego el tercero. Y así sucesivamente. Frank es un fascista del corazón, una máquina de guerra suburbana. Su visión

gobierna *Terciopelo azul* en la forma en la que todos los monstruos gobiernan las películas de monstruos. La cortina de terciopelo azul llenando el cuadro al comienzo y al final de la película sugiere los contornos de su narrativa, de su fantasía.

En tus pesadillas, *Terciopelo azul* no es una película narrativa, sino un documental. Frank era real. Y Dorothy. Y Ben. Y la tía Bárbara, con su sonrisa de vampira. David Lynch no se relacionó con las historias o los sueños porque sabía que la realidad era mucho peor que la imaginación. Filmó las cosas tal como eran, no como eran imaginadas, y el resultado fue el documental, y que se vaya a cagar el señor Sigmund Freud, porque ¿qué cosa hoy en día, si es que hay algo, sigue siendo reprimida? Si la modernidad no liberó al ello del yo, la posmodernidad lo hizo, con sus modos hipervisibles de confesionalidad, sus decapitaciones *snuff* de Youtube, su pornografía de las sensaciones.

¿De qué sirve una película como *Terciopelo azul* más que como un ejemplo del deseo organizado? ¿Qué uso cultural tiene mostrar el horror, cuando el horror está ahí, en la experiencia mediática de cada día? A finales de 1935 el ensayo zombie (zombie porque nunca murió) *La obra de arte en la era de la reproducción mecánica* de Walter Benjamin, advertía que “la humanidad, que en tiempos de Homero era un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, ahora está sola. Su auto-alienación ha alcanzado tal grado que puede experimentar su propia destrucción como un placer estético del primer orden. Esta es la situación política que el fascismo presenta como estética. El comunismo responde politizando el arte”.

¿Es *Terciopelo azul* una película zombie? ¿Un heraldo de nuestro estado de guerra permanente? (“No quiero vivir en una tumba grande y vieja en la Calle Mayor”). Ojalá pudiéramos ser tan puritanos. La llave azul. El cielo azul. Una vez, en el mito, hubiera hecho falta tanto más que una bala en el cerebro para detener a Frank. Un monstruo como el de Beowulf. Mil espadas. Frank: un ejército de malas intenciones corporizadas en un hombre.

Dejemos todo esto a un lado.

Hay una muchacha en un cine. Afuera cae una violenta tormenta. La puede oír a través de los conductos de ventilación. Ella tiene 19, tal vez 20, y está ridículamente atenta a lo que sucede en la pantalla. Se sienta sola, cerca del fondo del cine. Ha visto a Dennis Hopper en *Buscando mi destino*, y conoce a Isabella Rossellini sólo como la hija modelo de Ingrid Bergman, y *Casablanca* [Michael Curtiz, 1942] es su película favorita, aunque a ese grupo de irónicos con los que se reúne últimamente nunca se lo confesaría. Entiende que *Terciopelo azul* no es una película que debiera gustarle. No es una película *para ella*. Después de todo, ¿con qué personaje puede identificarse? ¿Sandy, que llora todo el tiempo? ¿Dorothy, la entregada y objetivizada víctima? ¿Se supone que debe cruzar las líneas del género, y ver las cosas desde el punto de vista de Jeffrey? Pero Jeffrey es tan inocente y, excepto en ese momento en que está sólo en su habitación y llora, ella no confía en que sus acciones sean auténticas.

De hecho, es con Frank con quien se identifica, y esto la aterroriza. Lo mantendrá en secreto. Es algo pequeño, después de todo, sólo una película, y la está mirando en la oscuridad, así que ¿quién va a verla? ¿Quién puede mirar dentro de su alma? ¿Qué pequeña oreja, presionada sobre su pecho, podría percibir el sonido de sus deseos?

Terciopelo azul ha llegado al final. La tormenta afuera se ha tranquilizado. Los créditos están a punto de pasar. El cine está bañado en luz azul. Una cortina azul enorme llena la pantalla, tan real que se siente de algún modo más que real. Años más tarde, cuando vuelve a pensar en este momento, lo recordará como el más feliz, el más libre de toda su vida.

Epílogo: confesión

Como autor de *El Proyecto Terciopelo Azul*, que tiene una deuda moral con el movimiento Dogma 95 — cuya restringida prác-

tica fue una inspiración—, me siento en la obligación de hacer esta declaración pública a modo de confesión referida a los rigores del proyecto. Esto se hace en el espíritu de la confesión de Thomas Vinterberg con respecto a su película *La celebración* [*Festen*, 1998].

A pesar de haber prometido al Señor Macaulay, el editor en jefe de *Filmmaker*, que compondría cada entrada “con mucha antelación”, confieso que las siguientes entradas se escribieron el mismo día de su publicación: las números 12, 27, 28, 77 y 93.

Confieso el deseo de mover un fotograma adelante el DVD para evitar que Jeffrey tuviera los ojos cerrados en el #73. Sin embargo, esta tentación fue resistida.

Confieso haber sabido con mucha antelación que usaría la cita de Comolli y Narboni en el #25. De hecho, no importa qué fotograma hubiera resultado ser el #25, ya estaba preparado para utilizar esa cita, de esta forma poniendo en peligro el espíritu de sorpresa y espontaneidad que caracteriza al proyecto.

En el fotograma #143 confieso haber sabido con antelación que no escribiría mucho acerca del fotograma en cuestión. Tenía guardada la cita de William James desde hacía meses, y la usé en el #143 solamente para sacarla de mi escritorio.

En el fotograma #139 me referí una vez más a la poetisa Brigit Pegeen Kelly, a pesar de haber prometido al señor Macaulay que evitaría volver a mencionarla, ya que él sentía —y fue vehemente en este punto— que había sido “sobreexpuesta” en esta columna, y que los lectores se habían “cansado” de las referencias a ella, y que “ciertas acciones” serían tomadas si yo persistía “con estos actos”, acciones que resultarían en “bastante incomodidad” para mí, una sensación parecida, de hecho, a uno de los poemas de Kelly que, para mi sorpresa, el señor Macaulay me citó (“no la fanfarria asesina de los mosquitos, una visible / enajenación, multiplicándose sobre el agua vacía del estanque”, del poema *The Sparrow's Gate* en el poemario de Kelly, *The Orchard*), ya que él tenía el deber, “después de todo” de tomar “medidas inmediatas y férreas” cuando fuera nece-

sario, especialmente porque, dijo, mi cabeza se había llenado obviamente “de demasiada tristeza”, lo que yo tomé como una referencia directa a *Terciopelo azul*¹⁸.

Declaro aquí que las entradas restantes en este proyecto han sido creadas siguiendo al pie de la letra el espíritu del acuerdo entre el señor Macaulay y un servidor, y que garantizo mantenerme fiel a este acuerdo tal como ha afirmado gentilmente el señor Pablo Conde que he de hacerlo.

Suplicando la absolución, quedo de ustedes.

Nicholas Rombes

¹⁸ “Blue”, además de al color, puede referirse a la tristeza o la melancolía.

EL PROYECTO TERCIOPELO AZUL

Terciopelo azul, el cuarto largometraje de David Lynch —estrenado en 1986— se transformó de manera instantánea en un clásico de culto, un *film noir* atemporal direccionado al centro del *american way of life*, con la surrealista fuerza de lo onírico como tono imperante.

La idea de *El Proyecto Terciopelo Azul* es tan atractiva como singular: analizar esta genial película a partir de sus fotogramas, sumergiéndose en lo más profundo de su universo con el fin de hacer foco en cada pequeño detalle.

Publicado originalmente en la página web de la revista *Filmmaker*, el cuidadoso estudio de Nicholas Rombes fue estructurado alrededor de tres posteos semanales a lo largo de un año, que examinan un fotograma cada 47 segundos a partir de innumerales niveles de lectura.

Minucioso tratado sobre una película esencial, *El Proyecto Terciopelo Azul* es una propuesta distinta, un moderno análisis con amplitud de referentes, de la filosofía a la cultura pop.



27 FESTIVAL
INTERNACIONAL DE CINE DE
MAR DEL PLATA



libros
fantásticos

www.fanediciones.com.ar

ISBN 978-987-27506-9-5



PROYECTO TERCIOPELO