

MÁS AZUL QUE EL TERCIOPELO. REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA EN LA OBRA CINEMATOGRAFICA *BLUE VELVET* DE DAVID LYNCH

Ricardo Rodríguez Osorio¹

Resumen

El propósito del presente texto es mirar la violencia a través de los conceptos dados por Aristóteles, Walter Benjamin y Hannah Arendt y contrastar estas posturas con las representaciones de la violencia en la obra cinematográfica Terciopelo Azul de David Lynch. En principio se analizan los conceptos de fuerza, potencia, autoridad, necesidad y jusnaturalismo en el ámbito político y las manifestaciones sociales, para así establecer la violencia seguidamente, dentro del marco de lo cotidiano y observar cómo el modelo teórico se relaciona con las formas de representación de la violencia manifiestas en la película. Este artículo es resultado de la investigación realizada en la tesis de grado para optar por el título de profesional en medios audiovisuales del Politécnico Grancolombiano.

Palabras claves

Violencia, cine, representación.

Abstract

The intention of this paper is to look at the violence through the concepts given by Aristotle, Walter Benjamin and Hannah Arendt, on the other hand, to contrast these positions with the representation of the violence in the cinematographic piece Blue Velvet by David Lynch. In first instance, the concepts about strength, power, authority, necessity and jusnaturalism in the political field and the social demonstrations are analyzed; establishing so the violence inside the everyday life and observing how the theoretical model is related to the way to represent the manifest violence in the film.

This article is the result of the research carried out in the thesis for obtaining the professional degree in audiovisual means of the Politécnico Grancolombiano.

Keywords

Violence, cinema, representation.

I. La violencia en Arendt

El estudio de Hannah Arendt plantea una serie de reflexiones provocadas en cierta medida por la actividad bélica del momento, el desarrollo tecnológico y el período de guerra por el que atravesó la Europa del siglo XX. Fue una época de tensión entre países y de desarrollo tecnológico en la cual, surgieron nuevos instrumentos de batalla desarrollados por las grandes potencias, lo que causó también un cambio en los medios utilizados para ejercer la violencia. Esta adquisición desmesurada de armamentos transformó el objetivo de la actividad bélica, donde la disuasión se puso por encima de la victoria y la adquisición de armamento dejó de ser una preparación para la guerra. (Arendt, 1970). En este primer planteamiento se observa, la disuasión como finalidad en la creación de dispositivos de destrucción masiva.

La primera bomba atómica fue desarrollada por Estados Unidos con la ayuda del Reino Unido y Canadá durante la segunda guerra mundial y es quizá el caso más relevante para entender la reconfiguración de los instrumentos de guerra que refiere Arendt. Este desarrollo que nace silenciosamente en algunas universidades de Estados Unidos, se convirtió en el arma que otorgó uno de los mayores poderes del mundo. Sin duda la disuasión generada por los Estados Unidos al resto de países en guerra, mucho más después de lanzar la *little boy* y la *fat man*² en Hiroshima y Nagasaki, hizo que la amenaza y el miedo engendrado en el mundo, fueran mucho más potente que cualquier victoria. La URSS estuvo informada del desarrollo de la bomba por medio del científico alemán infiltrado Klaus Fuchs, sin embargo, al llevarse a cabo este ataque contra territorio japonés, Stalin ordenó acelerar el proceso de desarrollo de la RTS1, primera bomba atómica soviética. Estados Unidos consideró que la URSS tardaría más 10 años en desarrollar el dispositivo, no obstante, en agosto de 1949, cuatro años después, se hizo la primera prueba en territorio soviético. El hecho de que la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas lograra obtener el arma en tan poco tiempo, evitó que se llevara a cabo la operación *dropshot*, plan de Estados Unidos para bombardear territorio comunista.

“Por eso, la actividad bélica –desde tiempo inmemorial árbitro definitivo e implacable en las disputas internacionales- ha perdido mucho de su eficacia

y casi todo su atractivo. El ajedrez «apocalíptico» entre las superpotencias, es decir, entre las que se mueven en el más alto plano de nuestra civilización, se juega conforme a la regla de que «si uno de los dos "gana" es el final de los dos»". (Wheeler, 1968, p. 109. Citado por Arendt, 1970, p.10)

La arbitrariedad de la actividad bélica y la imprevisibilidad de la acción violenta se caracterizan, si se aplica a asuntos humanos, por el hecho de que “el fin está siempre en peligro de verse superado por los medios a los que justifica y que son necesarios para alcanzarlo”. (Arendt, 1970, p.10). Entonces los instrumentos se convierten, en cierta medida, en un asunto que en ocasiones no puede ser justificado por ningún objetivo político en ningún conflicto armado. (Arendt, 1970).

Para el caso de los países subdesarrollados, en donde el avance o adquisición de armamento es mucho menor que en otros países, podría suponerse una desventaja en una guerra contra una potencia, más no en una guerra convencional³. En estos casos el entrenamiento de las fuerzas armadas otorga un nivel de exigencia mucho mayor que al de un grupo de personas que posee mayor acceso a armamento de punta, en tanto que el hombre no se reemplaza por la máquina. Estos países podrían catalogarse como menos vulnerables a este tipo de guerra, “precisamente porque están «subdesarrollados», y porque la superioridad técnica puede ser «más riesgo que ventaja» en las guerras de guerrillas”.(Dedijer, p.29. Citado por Arendt, 1970, p.19).

Esta variación de la herramienta más allá del propio instrumento, como acto de violencia generador de energía, sin duda, exige también mirar más allá del dispositivo para encontrar esas variables establecidas en los agentes y por ende, el papel que la violencia desempeña en los asuntos humanos. Así, es conveniente acercarse a una primera definición de violencia, la cual, en el texto de Hannah Arendt (1970) se despliega a partir del fenómeno de poder, donde la violencia se determina por su carácter instrumental y se define como la más flagrante manifestación de poder, entendido este como la capacidad humana para actuar concertadamente. “Cuando decimos que alguien está «en el poder» nos referimos realmente a que tiene un poder de cierto número de personas para actuar en su

nombre...”(Arendt, 1970, p.3). Lo que significa que ese alguien no pudo obtener su poder sin antes haber tenido el apoyo de un grupo significativo en número, así que este poder no es una suerte de don divino como se entiende en muchos casos, sino que ha sido otorgado. En muchas ocasiones es legítimo, en cuanto que se hereda, sin embargo, tuvo que haber pasado por el apoyo popular, incluso en el caso de las monarquías, partiendo desde la monarquía feudal hasta la monarquía parlamentaria. Estas dan ejemplo de reacciones y poderes conferidos por la masa, en este caso, el rey, que en principio no tenía límites políticos, pasó a ser una figura independiente de la política legitimada por la constitución y una forma de representación de la tradición monárquica. Por ende, si hablamos de figuras piramidales, el pueblo estaría justo debajo de la figura del monarca, no como un bloque inferior, sino como una fuerza que lo mantiene en esa posición. De modo que si el pueblo llega a quitar su apoyo el poder pierde legitimidad y desaparece, lo que ha sido demostrado a través de la historia en ciertos casos, tales como la caída del sistema monárquico absolutista por cuenta de la revolución francesa. “En el momento en que el grupo, del que el poder se ha originado (potestas in populo, sin un pueblo o un grupo no hay poder) desaparece, «su poder» también desaparece”. (Arendt, 1970, p.60).

Los hechos ocurridos en Venezuela en abril de 2002 podrían verse como un ejemplo del poder conferido por el pueblo. En aquel año se originó un movimiento masivo de la clase media que causó un golpe de estado, la CTV⁴ días atrás había firmado un documento titulado *bases para un acuerdo democrático*, en donde se exigía al gobierno cambiar su gabinete económico y solucionar el desempleo en la población. El entonces secretario de la CTV Manuel Cova, llamó a hacer un referéndum para decretar si la población continuaba conforme con las políticas del gobierno, por lo que el presidente Hugo Chávez Frías tomó la decisión de despedir a algunos gerentes petroleros de PDVSA quienes habían estado incitando a la huelga, lo que motivó el 11 de abril la marcha llamada *ni un paso atrás* con destino al Palacio de Miraflores, donde se exigía la salida de Hugo Chávez del poder. A este movimiento se unió el sector de la salud y la educación quienes declaraban ingobernabilidad democrática. Chávez renunció al poder el 12 de abril de 2002 y fue trasladado a la prisión militar en la Isla La Orchila; Pedro Carmona Estanga tomó el poder como presidente interino. Sin embargo, la ausencia de Hugo Chávez duró sólo 48 horas y

el 12 abril al originarse marchas chavistas, el poder fue transmitido al vicepresidente Diosdado Cabello, asignado como presidente temporal. -¡Chávez, el pueblo está contigo!- gritaba un gran número de personas en las calles de Venezuela. Hugo Chávez Frías volvió al poder el 14 de abril de 2002.

En este episodio es evidente la doble manifestación popular generada a partir de dos posiciones políticas enfrentadas por las ideas y percepciones del poder. Una de ellas, la de oposición, se manifiesta y logra la caída de la figura de poder por unas cuantas horas, pero es una masa más grande quien se encarga de conferir de nuevo el poder a Hugo Chávez, a pesar de la manipulación mediática y su despliegue en el territorio.

Para llegar a aproximaciones más claras sobre la manera en que la violencia se establece en las relaciones, ya sean políticas o sociales, Arendt (1970) considera oportuno distinguir los significados de potencia, fuerza y autoridad. La potencia pertenece al carácter de un objeto o persona como propiedad inherente que puede demostrarse a sí misma, en relación con otras personas u objetos, pero es esencialmente independiente de ellos.(Arendt, 1970, p.61). En la naturaleza puede observarse además de su potencia vital, la materia de la que está hecha, de esta manera, las fibras vegetales como el algodón, pueden ser convertidas en textiles y tejidos. En algunos individuos la potencia puede ser mayor que en otros, en tales casos esta puede ser superada de llegar a juntarse varios individuos, sin perder la particularidad de potencia en cada uno de ellos y como advierte Arendt, con el único propósito de arruinar la potencia del otro. Estos casos de potencia mayor emergen sobretodo en la actividad y relación de un grupo, en donde la naturaleza de un individuo reclama en ciertos casos, una independencia respecto de los demás y según Arendt, la interpretación psicológica que plantea la conducta instintiva de los muchos contra uno como producto del resentimiento, y “la envidia de los débiles respecto del fuerte”, (Arendt, 1970, p.61) es falsa ya que para ella obedece a la naturaleza del grupo en constitución de su poder. “La potencia de, incluso, el más fuerte individuo puede ser siempre superada por las de muchos que a menudo se combinarán, sin más propósito que el de arruinar la potencia precisamente por obra de su independencia peculiar.” (Arendt, 1970, p.61).

Para Arendt, (1970) la fuerza significa <<la fuerza de las circunstancias>> que indica la energía liberada por los movimientos físicos o sociales con el ánimo de que se confunda con el significado de violencia especialmente si la violencia sirve como medio de coacción. De este modo, la fuerza no es una herramienta ni debe ser considerada como un elemento de disuasión. Este concepto de fuerza será ampliado más adelante en el presente texto.

Por último, autoridad en Arendt (1970) es atribuida a las personas -autoridad personal- o entidades. Su principal característica es el indiscutible reconocimiento de aquellos a quienes se les pide obedecer, y no precisa de la coacción ni de la persuasión. Este término también puede referir a la autoridad abstracta, que podríamos atribuir a figuras religiosas históricamente influyentes en el comportamiento de los individuos. Como se observa en el pasaje bíblico de Abraham, dispuesto a asesinar a su hijo sin discutir la tarea que Dios le ha encomendado.

22:1 Aconteció después de estas cosas, que probó Dios a Abraham, y le dijo: Abraham. Y él respondió: heme aquí.

22:2 Y dijo: toma ahora tu hijo, tu único, Isaac, a quien amas, y vete a tierra de Moriah, y ofrécelo allí en holocausto sobre uno de los montes que yo te diré.

22:3 Y Abraham se levantó muy de mañana, y enalbardó su asno, y tomó consigo dos siervos suyos, y a Isaac su hijo; y cortó leña para el holocausto, y se levantó, y fue al lugar que Dios le dijo. (Génesis 22:1-3, Nueva Versión Internacional).

Cuando las decisiones provienen de una figura de autoridad, no suelen ponerse en cuestión, a menos que esta figura, la cual posee dicha autoridad, se ponga al nivel del subalterno. “Un padre puede perder su autoridad, bien por golpear a un hijo o bien por ponerse a discutir con él, es decir, bien por comportarse con él como un tirano o bien por tratarle como a un igual.” (Arendt, 1970, p.62)

II. La violencia en Aristóteles

Aristóteles instala la violencia dentro de uno de los sentidos de lo necesario. Este término, en cuanto a lo forzoso, no es aplicable a lo que produce placer, “sólo a las cosas que nos son exteriores.”(Aristóteles, 1181 a.C., p.26).

"Si alguien dijera que lo que es agradable y hermoso es forzoso, porque nos compele y es exterior a nosotros, todo sería forzoso para él, ya que es por ello por lo que todos hacen todas las cosas. Además, los que actúan a la fuerza y contra su voluntad lo hacen con dolor, y los que actúan movidos por lo agradable y hermoso, con placer". (Eth. Nic. m, 1, 1110 b 9-13. Vid. Metaph. V, 2, 1013 a 21-23, citado por Quevedo, p.155).

“Siempre que fuera de los seres existe una causa que los obliga a ejecutar lo que contraría su naturaleza o su voluntad, se dice que estos seres hacen por fuerza lo que hacen.” (Aristóteles, 1181 a.C. p, 25). Entonces, según Aristóteles hay violencia siempre y cuando la causa no sea intrínseca ni esté dentro de los seres mismos que obran. De este modo la causa que obliga deberá ser exterior al agente violentado. “De este carácter extrínseco y contrario a la voluntad se deriva la consideración ética del acto forzoso como involuntario.”(Quevedo, 1988, p.5). Cuando el individuo es violentado su naturaleza humana se ve afectada y esto no sólo se da mientras transcurre el acto violento, debe mirarse lo que el hombre está obligado a hacer y en palabras de Aristóteles *padecer* antes y después de la acción violenta. De este modo, consideraremos de antemano para el ejemplo siguiente, que hubo violencia durante el acto y nos referiremos sólo a la amenaza y la impunidad. Alejándonos del término amenaza como riesgo, pues entraríamos en un terreno donde cualquier acción podría ser riesgosa, pensaremos la amenaza desde la potencia.

Una familia y un individuo habitan un mismo territorio, todos tienen las mismas capacidades físicas y mentales, sin embargo, el individuo que no pertenece a la familia tiene un arma y amenaza con asesinar a uno de ellos si no le ceden la totalidad del territorio. Desde este momento, comienza el padecimiento y la tortura psicológica y hay

violencia. “Es involuntario, tanto lo que se padece por la violencia, como lo que se hace bajo la presión de ella.” (Quevedo, 1988, p.5).

La violencia es compleja si se mira desde los asuntos humanos y su manera de establecerse a tal punto que en principio, hallar una mirada pertinente también supone un trabajo riguroso, sin embargo, a la luz de Aristóteles podemos deducir que la violencia no se transforma ni cambia a través de los años como práctica y la variación de sus instrumentos no exige un cambio en la forma esencial que le atribuye Aristóteles, pues desde la amplitud de su mirada la violencia siempre es la misma así se manifieste en culturas o regiones diferentes, en estos casos, lo que cambia es el modo en que se legitima.

III. La violencia en Benjamin

Walter Benjamin se ocupa de los medios y los fines en la aplicación de la violencia, a propósito de lo que él llama el derecho positivo y el derecho natural. Benjamin entonces, aclara que de llegar a tener en cuenta si los fines por los que se aplica la violencia son justos o injustos, no se resolvería la violencia como principio, sino como un criterio acerca de sus casos de aplicación, pues en un sistema donde se legitima la violencia para un fin justo, no habría cabida para plantear una crítica pues sus bases estarían ya dadas. (Benjamin, 1921).

El derecho positivo refiere a todo el sistema de leyes por el cual una población específica se rige y a todo el conjunto de normas jurídicas, entonces, el tratamiento de los casos de aplicación de la violencia está prediseñado de acuerdo con este régimen y puede observarse a través de él la transformación histórica del poder y Benjamin aclara: “el derecho positivo puede juzgar todo derecho en transformación sólo mediante la crítica de sus medios. Si la justicia es el criterio de los fines, la legalidad es el criterio de los medios.” (Benjamin, 1921, p.3).

El derecho natural se fundamenta en la naturaleza humana y es un orden que se origina

fuera de la legislación, aunque eventualmente se pueda integrar al orden jurídico y está articulado con la realidad en la que se desarrollan los individuos, la convivencia social, los factores sociológicos, culturales, etc. y justifica los medios siempre que el fin sea justo dentro del marco cultural en el que se de. “El derecho natural considera a la violencia un material bruto, que puede ser utilizado para fines justos o injustos. Así, la violencia estaría justificada según los fines.” (Jerade, 2007, p.5). De este modo, Benjamin puntualiza sobre la legitimidad de ciertos medios desde el derecho positivo y el derecho natural. “Si el derecho positivo es ciego para la incondicionalidad de los fines, el derecho natural es ciego para el condicionamiento de los medios.” (Benjamin, 1921, p.3). En otras palabras, el derecho natural hace uso de los medios según el fin, así, la expresión de Maquiavelo << el fin justifica los medios >> estaría ligada a esta idea, que a través de la historia, ha soportado tantas acciones, no sólo políticas y militares, sino también las enmarcadas en el ambiente cotidiano. Paralelamente, la acción del derecho positivo es justamente garantizar la justicia de estos medios. El derecho positivo actúa como eje “regulador” al no admitir fines naturales así estos pudieran ser perseguidos con coherencia.

Antes de acercarnos a cualquier concepción sobre la funcionalidad de la violencia, debemos distinguir los fines a través de los cuales esta se valora, señalados por Benjamin como fines naturales y fines jurídicos.

Dado que el reconocimiento de poderes jurídicos se expresa en la forma más concreta mediante la sumisión pasiva -como principio- a sus fines, como criterio hipotético de subdivisión de los diversos tipos de autoridad es preciso suponer la presencia o la falta de un reconocimiento histórico universal de sus fines. Los fines que faltan en ese reconocimiento se llamarán fines naturales; los otros, fines jurídicos.(Benjamin, 1921, p4.)

De este modo, Benjamin (1921) mira la violencia desde la justicia y el derecho y no como la fuerza de las circunstancias⁵ pues se interesa por aquella violencia que surge desde un agente a través de unos medios para un fin, que funda el derecho, lo conserva o lo pone en crisis.

IV. Anacronismos paralelos

En este punto, podemos comenzar a comparar algunas reflexiones tratadas por estos autores. Empezando así, con los conceptos de fuerza y forzoso, dados por Hannah Arendt y Aristóteles respectivamente, ya que estos dos términos no significan lo mismo.

La fuerza es entonces, según Hannah Arendt (1970), atribuida a la naturaleza como circunstancia y a la energía liberada por grupos reactivos como movimientos sociales, lucha de pueblos, entre otros. Y en Aristóteles, a todo lo que resulta obligatorio y no genera placer. Lo que concluye dos tipos de fuerza diferenciados entre sí por el factor generador de la misma, sin llegar a tener dos significados diferentes.

Hannah Arendt diferencia la fuerza de la violencia como medio de coacción, ausente de toda intención en sí misma, pero no quiere decir que esta fuerza no permita lograr un fin. Dicho esto, en algunos casos se puede prescindir de la fuerza para ejercer la violencia (la fuerza no es un requisito ni un elemento de la violencia) y se puede prescindir de la violencia generando esta fuerza para lograr los fines deseados. Este concepto se expresa entonces en hechos históricos de unión entre individuos y pueblos enteros en busca del cumplimiento de sus derechos o a casos más particulares donde la emancipación se ha dado sin el uso de la violencia. En tales casos, la fuerza sigue sin ser un medio de coacción y demuestra, que puede tomar un carácter instrumental con el que los individuos obtienen sus fines.

Un ejemplo histórico en Colombia, fue la protesta nacional estudiantil contra la reforma a la ley 30 durante el año 2011. El presidente Juan Manuel Santos consideró la inversión de la empresa privada en la educación pública como un camino viable para aumentar la competitividad de la misma, a lo que la mayoría de estudiantes y docentes de las universidades del país reaccionaron con rechazo. Esto generó algunas inquietudes dentro de la población, ¿Se crearían universidades públicas con ánimo de lucro? ¿Se perdería la autonomía universitaria? ¿Habría más cantidad y menos calidad? En respuesta, las

universidades públicas entraron en paro y el 10 de noviembre se generó una de las marchas más grandes en la historia del país. El paro nacional, aunque atravesó por algunos disturbios, logró suspender la reforma a la ley 30.

Sin embargo, esto no quiere decir que la fuerza según Hannah Arendt (1970) en ciertos casos no violenta. La naturaleza, aunque esté fuera de perseguir algún fin, funciona dentro de estos conceptos como un factor violento, ya que vendría siendo aquel agente externo generador de lo forzoso, término al que refiere Aristóteles cuando define la violencia. Lo forzoso es el elemento indispensable para que exista la necesidad en el agente violentado. (Aristóteles, 1181 a.C.) En este sentido las catástrofes naturales también son una forma de violencia, debido a que la cotidianidad de los individuos se ve irrumpida y penetrada por una fuerza exterior a ellos que los obliga a suspender su vida ordinaria.

En Aristóteles lo forzoso no sólo se aplica a los seres animados, sino también a los inanimados. Así que también se puede violentar a las cosas o la naturaleza. El río que sigue su caudal puede violentarse al construir una plataforma sobre él que impida su curso natural, o el simple hecho de correr una piedra de su sitio puede ser también un ejemplo de violencia. (Aristóteles, 1181 a.C).

Pero para que haya violencia debe existir una necesidad forzosa, distinguida de la necesidad absoluta y la necesidad hipotética. (Quevedo, 1988). Amalia Quevedo, en su análisis sobre el concepto aristotélico de la violencia, las define de la siguiente manera: “La necesidad según el fin recibe en la Física el nombre de «necesidad hipotética» y representa la necesidad que es propia tanto de los seres naturales, como de los artificiales.” (Quevedo, 1988, p.2). En este caso, la necesidad está en el agente mismo más no fuera de él. La necesidad absoluta, citando a Tomás de Aquino, “le compete a una cosa según aquello que le es más íntimo y cercano: según la materia, según la forma, o según la esencia completa”. (Aquino, V Metaph, 1. VI, 833. Citado por Quevedo, 1988, p.1). Así, se llega a una definición más cercana de lo forzoso en cuanto a lo necesario. Lo forzoso quiere decir hacer o padecer necesariamente, cuando no es posible seguir la propia tendencia a causa de lo que impone su fuerza, como si dijéramos que “*necesidad es aquella por la cual no es*

posible obrar de otro modo". (Metaph. V,5,1015 a 35 – b3. Citado por Quevedo, 1988, p.3)

Pero entonces, ¿no está más próxima la potencia a la violencia? Fenomenológicamente sí "dado que los instrumentos de la violencia, como todas las demás herramientas, son concebidos y empleados para multiplicar la potencia natural hasta que, en la última fase de su desarrollo, puedan sustituirla". (Arendt, 1970, p.63). En este caso, no sólo el hombre sino también el arma, llevan al individuo a cometer un acto involuntario, ceder su terreno.

La impunidad, elemento que surge si tenemos en cuenta que una acción violenta cometida contra un individuo no pasó por el mecanismo de legislación. ¿Acaso no resulta la impunidad una prolongación de la violencia? Sí, y es la dilatación y posible perpetuación de la misma. Continúa la violencia entre individuos en tanto que pareciera que esta violencia se sigue ejerciendo en las relaciones, a pesar de estar ausente físicamente.

En el terreno de lo forzoso desde la perspectiva Aristotélica cabe interrogarse, si hay también violencia cuando los agentes del estado actúan y toman represalias contra un agente que violenta, es decir un civil que violenta a otro. Esto deja entrever la manera como opera el sistema judicial en ciertos casos: "Las acciones cuyos principios están en nosotros dependerán también de nosotros y serán voluntarias. De esto parecen dar testimonio tanto cada uno en particular como los propios legisladores: efectivamente, imponen castigos y represalias a todos los que han cometido malas acciones sin haber sido llevados por la fuerza". (Eth. Nic. III, 5, 1113 b 21-24. Citado por Quevedo, 1988, p.5). Refiriéndonos sólo al agente que violenta, para que haya violencia, la causa debe estar en él y no tiene que haber sido forzado a hacerlo pues de este modo, el sistema judicial no lo castigaría. Consideraremos que el individuo ejerció violentamente su acto movido por una causa interior, cuando el derecho le priva de su libertad o le impone un castigo, también hay violencia por parte del derecho pues esta fuerza exterior lo obliga a hacer algo que no pertenece a su naturaleza humana. Así, la manera como opera el sistema judicial, de acuerdo con Aristóteles, es violenta.

Ahora, también podría mirarse la violencia respecto a los fines, pues si la violencia es un

instrumento o un medio, debe tener un fin, Clausewitz define la guerra como “un acto de violencia para obligar al oponente a hacer lo que queremos que haga”. (Clausewitz, 1832. Citado por Arendt, 1970, p.50). Es conveniente pensar entonces el concepto de poder en este punto, pues si es cierto que muchas veces la violencia actúa fuera del fin jurídico, también cabe decir que para que esto ocurra debe existir una tensión entre un poder conferido por un cierto número de personas con otro número de personas inconformes con este poder. Hannah Arendt referencia precisamente el ejemplo del abandono de la autoridad (Arendt, 1970) como una oportunidad para que diferentes fuerzas emerjan dentro de estos mecanismos y aparece precisamente la violencia como la última herramienta dispuesta para mantener este orden establecido.

Es funcional esta teoría sobre la violencia política pues si se mira con detalle puede dirigirse no sólo a la política sino a diferentes casos aparentemente sencillos donde la violencia juega un papel casi subterráneo en la relaciones humanas. “Un hombre se siente más hombre cuando se impone a sí mismo y convierte a otros en instrumentos de su voluntad, lo que le proporciona «incomparable placer”. (Power: The Natural History of Its Growth, 1945, p. 122. Citado por Arendt, 1970, p.50)

Sin embargo, esta propia imposición del individuo ante los demás no se da sin antes, haber establecido o haber hecho suyos aquellos instrumentos por los cuales su poder se impone a los demás y este poder muchas veces puede establecerse a la fuerza o en acuerdo con los agentes.

Un arma puede ser el primer instrumento que otorga al poder la posibilidad de imponerse sobre otro y es tal su inmediatez y superioridad ante el violentado que ha llegado a ser quizá el objeto por excelencia en los diferentes conflictos, tanto en guerras (legítimo), organismos inferiores creados por el estado como la policía, así como en los propios malhechores.

Sin entrar en la discusión moral, ¿es posible hallar diferencias en cuanto a la violencia aplicada al disparar un arma contra otro cuando es legal o ilegal? Esta relación establecida

entre individuos lleva a pensar los términos en los que comienza a moverse la violencia cuando es legítima o ilegítima y no hay duda de que cuando el sujeto decide hacer justicia por sus propios medios altera los parámetros establecidos por la legislación y en este punto surge la pregunta de si el derecho protege el derecho mismo o sólo los fines por los que este opera. A propósito de lo cual Benjamin dice:

El derecho considera la violencia en manos de la persona aislada como un riesgo o una amenaza de perturbación para el ordenamiento jurídico. ¿Como un riesgo y una amenaza de que se frustren los fines jurídicos y la ejecución jurídica? No: porque en tal caso no se condenaría la violencia en sí misma, sino sólo aquella dirigida hacia fines antijurídicos. (Benjamin, 1921, p.4).

En otra posible aproximación a la ejecución jurídica respecto al ejercicio de la violencia como recurso creador de derecho, el cual debemos tener en cuenta que ha sido otorgado y por lo tanto legitimado por el poder, Benjamin señala la contradicción que se produce en el acto de responder con violencia a la masa que reclama su derecho, pues corresponde al testimonio “de una contradicción objetiva en la situación jurídica y no de una contradicción lógica en el derecho”, (Benjamin, 1921, p.6) ya que es contradictorio que el estado responda con violencia al derecho a huelga cuando esta no se da en busca de la modificación del derecho sino de la destrucción del sistema de derecho mismo. Pues es un derecho que el Estado ha conferido con anterioridad y éste incluye como un fin natural la huelga general siendo un fin jurídico en todo su aspecto, no obstante para Benjamin es lógico que el estado intente preservar el derecho.

En este caso, por lo tanto, la violencia, que el derecho actual trata de prohibir a las personas aisladas en todos los campos de la praxis, surge de verdad amenazante y suscita, incluso en su derrota, la simpatía de la multitud contra el derecho. La función de la violencia por la cual ésta es tan temida y se aparece, con razón, para el derecho como tan peligrosa, se presentará justamente allí donde todavía le es permitido manifestarse según el ordenamiento jurídico actual. (Benjamin, 1921, p.5).

En este aspecto, la violencia toma un sentido revolucionario, quizá por esto Benjamin no

toca la violencia dentro del sentido de la fuerza de las circunstancias en relación con la naturaleza como lo hacen Arendt y Aristóteles, sino que la mira desde la esfera de la moral, del derecho y de la justicia, entonces violencia, será entendida en su etimología como “aquello que pretende tener autoridad [...], violencia autorizada”[...], poder legal” [...].” (Jerade, 2007, p.5).

Pero entonces, ¿qué sucede cuando dentro de la ilegitimidad se otorgan poderes que hacen legítimo el uso de la violencia fuera del marco judicial? Así, el sistema jurídico se excluye instituyéndose una nueva forma de violencia que se legitima en la práctica, dando lugar a la naturalización de la violencia. Esta mirada la referimos dentro de un marco cotidiano donde se manifiesta este tipo de comportamiento entre individuos y se condiciona la relación humana con un acuerdo común invisible donde un poder le es conferido al otro para que él disponga a su antojo. El caso más común dentro de esta naturalización es la violencia en la familia donde casi siempre es la figura paterna la que dispone de este poder y en la que sus miembros reconocen el orden establecido como incuestionable. A diferencia de la autoridad, este poder le es conferido a uno de los miembros que de llegar a violentar a los demás su comportamiento sería entendido como la manifestación más común de su poder, por lo tanto, natural al orden.

Nos interesa justo esta manifestación de la violencia cotidiana y su representación en el cine, específicamente en terciopelo azul del director estadounidense David Lynch.

El arte, en tanto forma de representación simbólica, no está aislado de la realidad, por lo tanto da cuenta del cuerpo y mundo reales. La violencia ha estado presente en el hombre y por ende se manifiesta en el arte. En este sentido hemos elegido terciopelo azul, pues en esta película convergen de algún modo los postulados que hemos visto en Walter Benjamin, Hannah Arendt y Aristóteles e independientemente de los propósitos de Lynch, podemos ver como, en los modos en que se revela la violencia, están presentes las miradas manifiestas en estas posturas teóricas.

V. Lynchlandia

Es factor sustancial antes de analizar *Terciopelo Azul* a la luz de estos autores, hacer un breve recorrido por el cine de David Lynch y aproximarse a su obra como complejo, pues es fundamental entender la visión que construye este mundo de ficción al cual nos acercaremos. En principio podemos considerar la obra de Lynch desde la particularidad de su forma y la manera como deconstruye⁶ la realidad y presenta la violencia en sus películas. Es la mirada del autor la que crea lo *visible* de la realidad, en tanto que la realidad, como dice John Berger en modos de ver, “se hace visible al ser percibida” y a partir de allí adquiere una forma. (Berger, 1972). Bajo esta percepción se presenta una obra que además de estar permeada por la realidad, también lo está de otras representaciones, lo que significa que el complejo de lo real ha pasado por un proceso de selección, a propósito de lo cual, Umberto Eco dice:

El objeto tiene una existencia independiente, pero el artista actúa como el que, paseando por una playa, descubre una concha o una piedra pulida por el mar, se las lleva a casa y las coloca sobre una mesa, como si fueran objetos de arte que revelan su inesperada belleza (...). No cabe duda de que en la base de estas operaciones de selección existe un propósito provocador, pero también existe la convicción de que todos los objetos (incluso el más indigno) presentan aspectos formales a los que raramente prestamos atención. En el momento en que son aislados –encontrados–, ofrecidos a nuestra contemplación, estos objetos se cargan de significado estético, como si hubieran sido manipulados por la mano de un autor. (Eco, 2004)

La representación en Lynch, no sólo de lo *figural*⁷ sino también de los fenómenos que atraviesan su obra, siendo nuestro interés la violencia, se ha relacionado en ocasiones con la obra del pintor irlandés Francis Bacon. La obra de Bacon pareciera estar en sintonía con la manera como Lynch da cuenta de la violencia en sus películas. Ambos tienen como elemento en común la deformidad evidente en sus personajes, una anomalía que se complementa con la distorsión misma de la condición humana y con la creación de mundos

delimitados. La realidad espacial y contextual de sus obras podría llegar a ser tan única como la estética de la representación en la que la violencia se manifiesta.

Gilles Deleuze (1984) se aproxima a la obra de Bacon a través de *La Lógica General de la Sensación* mirando la figura aislada en la pintura y la relación del ojo con ella, la sensación. Lo figural oponiéndose a lo figurativo⁸ y alejándose de la intensidad narrativa⁹ lo que libera la figura como representación y llega a ella como hecho aislado, lo que aparta a la imagen de un sentido que esté fuera de ella y de relaciones inteligibles. La violencia en la obra de Bacon no apela a nada más que lo que sucede dentro de ella misma.

Las posiciones en las que quedan los personajes en algunas de las películas de Lynch, la disposición de los cuerpos en el espacio cuando son asesinados o mueren por causa violenta, apelan de cierta manera a la lógica de la sensación desde la cual intenta ver Deleuze las pinturas de Bacon. Pues si bien es cierto que Lynch renuncia a alguna noción de realismo poniendo estos personajes en extrañas posiciones también es posible considerar el aislamiento que produce en los personajes como esculturas que no son nada más que esculturas puestas en el espacio, lo que resulta aun más violento que la presentación <<real>> pues exhibe la violencia misma a través de la figura humana y su deformación como cuerpo.

Deleuze para aproximarse a la obra de Bacon toma el concepto de Artaud <<cuerpo sin órganos>> "El cuerpo es el cuerpo El está solo Y no tiene necesidad de órganos El cuerpo no es un organismo Los organismos son los enemigos del cuerpo". (Artaud, 1948, in 84, Nros 5-6. Citado por Deleuze, 1984, p. 28). Sin embargo, más adelante podrá observarse, que en algunos casos sí existe una función narrativa en la disposición de los cuerpos en las películas de Lynch.

En *Six figures getting sick*, primer cortometraje de Lynch se presenta por primera vez su aproximación al cuerpo en imagen movimiento. Seis hombres en blanco y negro se trazan del pecho hasta el final de la cabeza. Uno de ellos es creado a partir del rostro de dos de ellos, quedando así dos de estas figuras como cabezas sin ojos, boca, nariz ni orejas. Se

trazan los estómagos como órganos independientes de estas figuras que más tarde al tocarse ellas mismas, parecieran darse cuenta de su enfermedad. Lynch monta seis veces en loop la misma secuencia de imágenes que termina en la deformación casi total de estas figuras con el vómito color violeta. Se establece la relación de la figura con su cuerpo y con el espacio, la generalización y poco detalle del cuerpo humano, esbozando la figura, concentran la presentación en la acción interior de la obra, la potencia de la figura como fuerza ejercida sobre ella misma en función de la obra como conjunto, el sonido de una ambulancia que repite y persiste en el *sick, sick, sick, sick, sick, sick* y no apela a nada más que al sentirse enfermo y pensar en el cuerpo como un todo aislado, un todo enfermo. Resulta sorprendente descubrir en las palabras de Deleuze al relacionar a Francis Bacon con Artaud, lo que podría ser, sin serlo una descripción fiel de la obra de Lynch, lo que demuestra el innegable vínculo entre Artaud, Bacon y Lynch:

Se puede creer que Bacon reencuentra a Artaud en muchos puntos: la Figura es precisamente el cuerpo sin órganos (deshacer el organismo en provecho del cuerpo, el rostro en provecho de la cabeza); el cuerpo sin órganos es carne y nervio; una onda le recorre y traza en él los niveles; la sensación es como el encuentro de la onda con las Fuerzas que actúan sobre el cuerpo, "atletismo afectivo", grito-soplo; la sensación deja de ser representativa y deviene real cuando se relaciona de esta manera con el cuerpo; y la crueldad estará cada vez menos ligada a la representación de algo horrible, será solamente la acción de fuerzas sobre el cuerpo, o sensación (lo contrario de lo sensacional). (Deleuze, 1984, p.28).

Sin embargo, no debemos dejar de lado que ésta es sólo una de las formas de presentación de la violencia en las películas de Lynch y no debe entenderse esta reflexión como única y general en toda su obra. La violencia en estas figuras-cuerpos explorados y acoplados a un espacio reconocible dentro de una realidad aislada, también hace parte de bloques de movimiento duración¹⁰ en donde encontramos relación con Bacon si miramos algunos bloques de estas películas aislados de la historia o relato en conjunto. En otras palabras podemos hallar la violencia manifiesta en los cuerpos tanto en Lynch como en Bacon.

/.../ el máximo de violencia estará en las Figuras sentadas o acucilladas, que no sufren ninguna tortura o brutalidad, a las cuales no llega nada visible, y que efectúan aun mejor la potencia de la pintura. La violencia tiene dos sentidos diferentes: "cuando se habla de violencia de la pintura, no tiene nada que ver con la violencia de la guerra". A la violencia de lo representado (lo sensacional, el cliché) se opone la violencia de la sensación. La cual no hace más que uno con su acción directa sobre el sistema nervioso, los niveles por los que pasa, los dominios que atraviesa: Figura, no debe nada a la naturaleza de un objeto figurado. Como con Artaud: la crueldad no es lo que se cree, y depende cada vez menos de lo representado. (Deleuze, 1984, p.24).

Sin embargo al entrar en la órbita de la narración, esta estética de presentación de la violencia en el cine, adquiere otro atributo, el fuera de campo. De llegarse a introducir una historia en la pintura de Bacon fracasaría la potencia de la figura para lo cual sería necesario renunciar a la experiencia (Deleuze, p.24). La reflexión en el cine de Lynch es distinta si se la mira desde la función narrativa pues particularmente el resultado de la violencia en los cuerpos cuando la causa de su transformación es desconocida, refiere a la violencia fuera de campo y nos lleva a reconstruir con imágenes mentales los hechos no presentados. Lo violento queda fuera de la imagen, pero sin duda aquello refiere a la representación del acto ausente. Esta forma determina el espectro de la presencia de unos medios ausentes, en los que las víctimas, son el único resultado tangible que pueden remitir al ataque y dar evidencia del hecho forzoso. Entonces, el espectador podría deducir el suceso y relacionarlo en torno a los cuerpos <<como la acción de fuerzas sobre el cuerpo>> la cual refiere Artaud cuando menciona una <<figura sin órganos>>.

Desde su primer cortometraje *six figures getting sick* Lynch deja entrever su particular manera de presentar el cuerpo humano al que enmarca en una relación violenta con él mismo, con el espacio y con la naturaleza. El cuerpo como la reconstrucción del hecho ausente y a pesar de que esta relación en algunas de sus películas es funcional para entender la historia, pareciera que algunas de ellas se aleja cada vez más del propósito de entender el

relato e intentar hilar hechos, acercándose más a las sensaciones y emociones a causa de cada imagen o situaciones singulares que plantean otros caminos dentro de la narración, a propósito de lo cual Michel Chion escribe sobre lo violento en la inmovilidad de los personajes de Lynch:

Hacía falta un David Lynch para imaginar, en un país en el que el cine está más que en ningún otro lugar identificado con el movimiento, que los hombres tienden a convertirse en plantas en una maceta o en flores plantadas en un retrete.

Lo que cobija el aparente no-movimiento de un vegetal –nos lo ha mostrado, imagen a imagen- es lo peor, lo más violento: torsiones patéticas, entrelazamientos horribles, crecimientos sin fin.

Así es el hombre según David Lynch; no es nunca más intenso que cuando no hay agitación exterior de su cuerpo que esconda la presencia en él, a velocidad infinitesimal, de un movimiento interno que le anima y le hace crecer o echar raíces. El cine de David Lynch parece poder registrar lo estático, que tanta violencia destila. (Chion, 2003, p. 120).

Quizá sea la narración de Terciopelo Azul una de las más entendibles¹¹ y en la que puede observarse esta representación de la violencia a través del cuerpo, en donde el mismo, nos lleva a aquellos territorios desconocidos y atmósferas extrañas que comienzan a surgir dentro del contexto y la vida norteamericana, en la cual emergen la corrupción, el asesinato y la enfermedad inherente al ser humano, su perversión y también su encanto, atravesada por la violencia de una sociedad que acostumbra a representarse dentro de un mundo perfecto.

VI. Bienvenido a Lumberton

Un cielo azul y un verde césped que enmarcan la típica representación de la ciudad norteamericana en donde un bombero saluda acompañado de un perro y los niños tranquilamente caminan a la escuela y pasan la calle protegidos por la señal de una mujer

que les asegura el paso. Un pueblo seguro y tranquilo donde la perversión y la guerra se observan sólo a través de la televisión, práctica que se disfruta en medio de una hermosa tarde y elemento por el cual se recuerda que existe una desgracia lejana sin ninguna aparente relación con esta superficie cubierta de terciopelo azul. Una manguera a punto de estallar por la presión del agua y el ataque de una enfermedad que atenta contra un hombre. Bienvenido a Lumberton: submundo de individuos que se revuelcan bajo la superficie en donde la violencia se manifiesta como la enfermedad asintomática de sus habitantes.

VII. La fuerza de la naturaleza: violencia y enfermedad

Pareciera que la primera manifestación de violencia en la película se presentara cuando Frank visita a Dorothy Vallens en su apartamento mientras Jeffrey los observa desde el closet. Sin embargo, no es gratuito que la bienvenida a este pueblo se de justo después de que la cámara ha atravesado la superficie tras el ataque de Mr. Beaumont, pues la violencia ya ha estado presente de múltiples maneras y se ha roto el orden que parecía estar establecido.

A la luz de Aristóteles (1181 a.C) por ejemplo, puede observarse la enfermedad en el individuo como una primera manifestación de violencia, pues en su concepto todo aquello que obliga a los seres a hacer algo por fuera de su voluntad es violencia. Podemos decir entonces que la enfermedad, en este caso en su primera manifestación, termina violentando al individuo que se ve obligado a romper con su rutina y libre deseo. Quizá la enfermedad podría estar enmarcada dentro de la fuerza de la naturaleza a la que se refiere Arendt, la cual también podría atribuirse a lo natural-físico intrínseco del individuo como generador de lo necesario, idea de Aristóteles, en tanto que se ve forzado a hacer algo que no le produce placer. Asimismo, por consecuencia de la enfermedad, no solo puede violentarse al ser mismo sino también a las personas cercanas que se ven obligadas a modificar su cotidianidad. En este caso, la enfermedad actúa violentando a dos individuos: primeramente al padre, el señor Beaumont y en un segundo término al personaje principal del relato, su hijo Jeffrey Beaumont, quien se ve forzado a dejar sus estudios para volver a Lumberton.

Pero esa primera la violencia se extiende por emplazamiento también a una suerte de bienvenida que parece hacer la película no solo al espectador sino a Jeffrey a través de una gran valla publicitaria y de la voz de un locutor que pareciera predecir su destino luego de que ha sido anunciado un jingle publicitario:

JINGLE (O.S)

Leños, leños, leños, glamour en los pinos. Lumberton...

(sonido de motosierra)

...USA.

LOCUTOR (O.S)

Es un día boscoso y soleado en Lumberton así que saquen esas sierras. Esta es la poderosa madera, la voz musical de Lumberton. Al sonido del árbol que cae...

¡Son las 9:30! Hay mucha madera esperando allá afuera así que comencemos.

(Lynch, 1986, fragmento de la cinta cinematográfica *Blue Velvet*).

Lo que aquí ocurre no es nada más que la superficie de la trascendentalidad de la violencia que habita en este pueblo. Está presente lo violento contra la naturaleza si se piensa en los seres inanimados que refiere Aristóteles, bajo la mirada que Amalia Quevedo hace sobre ello podemos reflexionar sobre el cuerpo y sus movimientos naturales involuntarios:

El reposo de un cuerpo en su lugar propio es natural para él; es contra la naturaleza, en cambio, el movimiento que remueve al cuerpo de su lugar propio, cuya tendencia es contraria a la del movimiento natural de éste, siempre dirigido hacia el lugar en que reposa por naturaleza. Así, no sólo son contrarios el reposo y el movimiento que alejan a un ser de un lugar propio, sino que también lo son el movimiento natural hacia el lugar propio y el movimiento violento que aparta de él. No solamente se oponen, pues, el reposo y el movimiento, sino que también admiten contrariedad los movimientos de un mismo cuerpo. (Quevedo, 1988, p.11).

Podríamos decir que simbólicamente esta tala de árboles también representa a Jeffrey y su traslado forzoso a Lumberton debido al estado físico de su padre, sin embargo, si miramos más a fondo e intentamos establecer otra aproximación al hecho, surge la consecuencia de

la tala de árboles como el rompimiento del orden natural, no solo de un territorio sino en este caso también del orden familiar preestablecido.

VIII. La policía, figura difusa del Estado

Pareciera que antes de entrar a la oreja -parte del cuerpo que termina por simbolizar esta grieta que se abre al Lumberton paralelo y elemento por el cual Jeffrey decide emprender la detectivesca hazaña en busca de una verdad innecesaria, Lumberton permaneciera en marcha como una ciudad que se rige bajo las normas establecidas por la ley. Sin embargo, si no se detectaran fragmentos que dieran cuenta de la ciudad paralela e invisible, que está escondida a propósito bajo una burbuja de terciopelo de perfección, no tendría potencia esta idea de la producción del submundo, pues aparecerían de repente en otra dimensión, sin el contraste entre las prácticas generadas en el submundo y las que muestran la sociedad moralmente higiénica de la superficie. El propio Lynch, en una entrevista realizada por Simonpietri en 1997 y referenciada por Charo Lacalle en su estudio crítico sobre Terciopelo Azul, refiere a la visión superficial de la sociedad occidental:

En América, en Europa, en Italia, en cualquier parte, se manifiesta la tendencia a quedarse en la superficie de las cosas. Sin embargo, gracias a la imaginación y a algunos indicios, percibimos mucho más de lo que vemos. El mundo en el que esto se produce es interesante. Es como si uno entrara en una habitación donde hay dos personas y se diera cuenta de que hay algo que no va bien, por lo que no quiere quedarse dentro. Se trata de sensaciones. Desde que somos pequeños, nuestra mente tiene percepciones que van más allá de la superficie de las cosas, hasta el punto de saber percibir cómo es una persona incluso antes de conocerla, simplemente mirándola a la cara. O bien se trata de indicios que nos atraen y que nos estimulan a pensar e imaginar. (Entrevista realizada por Simonpietri, 1997, p.148. Citado por Lacalle, 1998, p.85).

El único aparato regulador delegado por la legislación presente en el relato es la policía, la cual paradójicamente, resulta ser el primer agente que da muestras de esta violencia

obviada por sus propios habitantes. La primera reacción de Jeffrey es acudir a la policía como buen ciudadano, acción por la cual se infiere un poco de la personalidad del joven cándido y en etapa de madurez. Este interés de Jeffrey en querer resolver el misterio, además de querer hacer parte de esta investigación como figura al mando de la misma, también habla de esas ganas del individuo de incursionar en la adultez, manifiestas en la intención de resolver el misterio señalado por él.

El detective Williams se presenta como el agente de policía al mando de la investigación sobre el paradero de la persona a la cual pertenece la oreja, víctima que se supone está en algún lugar aún viva. Es este primer acercamiento de Jeffrey a un poder establecido por el Estado, el que da cuenta del modo como opera la policía al querer resguardar el orden.

Desde Benjamin (1921), la policía es un poder con fines jurídicos (con poder para disponer), pero también con la posibilidad de establecer para sí misma, dentro de vastos límites, tales fines (poder para ordenar). (Benjamin, p.8). Esta mirada a la policía como – institución del estado moderno- refiere también al aspecto ignominioso en el cual se enmarca, de allí su complejidad, al no diferenciar la violencia que ejerce en tanto que transita por dos fines distintos los cuales Benjamin llama, violencia fundadora de derecho y violencia conservadora de derecho.

La policía es un poder que funda -pues la función específica de este último no es la de promulgar leyes, sino decretos emitidos con fuerza de ley- y es un poder que conserva el derecho, dado que se pone a disposición de aquellos fines. La afirmación de que los fines del poder de la policía son siempre idénticos o que se hallan conectados con los del derecho remanente es profundamente falsa. (Benjamin, 1921, p.8).

Esto tiene que ver justo con las atribuciones tomadas por los agentes a la hora de intervenir en una situación donde el orden legal no puede implantarse, donde ya el estado no puede actuar como fuerza. Según Walter Benjamin, la ignominia de esta figura pasa inadvertida por la población más indefensa, pese a sus brutales intervenciones injustificadas.

Sin embargo, la razón más potente por la cual este planteamiento se articula con la figura de autoridad de la policía en Terciopelo Azul, tiene que ver con la bruma que se genera entre el ciudadano y la legislación cuando el poder del estado no se garantiza en la población, siendo esta bruma la policía, como la figura que se ha caracterizado por un poder sin eficacia alguna al ejercer la violencia como medio.

Por ello la policía interviene “por razones de seguridad” en casos innumerables en los que no subsiste una clara situación jurídica cuando no acompaña al ciudadano, como una vejación brutal, sin relación alguna con fines jurídicos, a lo largo de una vida regulada por ordenanzas, o directamente no lo vigila. /.../ Su poder es informe así como su presencia es espectral, inaferrable y difusa por doquier, en la vida de los estados civilizados. (Benjamin, 1921, p.9).

La perversión del poder de la policía en la película es característico y su poca eficiencia al actuar también está ligada a la corrupción, lo que le agrega además el peligro de acudir a ella, pues sus nexos con la mafia son claros pero invisibles ante los ojos de la población común. La policía es ese poder de <<ley sin ley>> y a la luz de Miriam Jerade el “elemento que da cuenta de toda la fragilidad del sistema, de la soberanía.”(Jerade, 2007, p.12). Su actuar en la película es pobre y sobre ella no recae el crédito de resolver el asunto de infracción a la ley por lo que Jeffrey es el sujeto que termina develando el asunto y tomando el lugar de figura protectora de Dorothy, Don y su hijo. Casi al final de la película se reconfirma esta postura al ser él a quien recurre Dorothy desnuda y frágil, confesándole además una especie de adoración y su sentido de guardián como el hijo que crece y protege a su madre contra el maltrato de su padre. Se resalta el continuo rechazo a la brumosa y dudosa figura de la policía, un ciudadano en peligro que no recurriría en ningún caso a ella, agregando específicamente, el hecho de que Dorothy es consiente del estado de corrupción y la influencia de la mafia en el sistema, como se advierte en el siguiente dialogo.

SEÑORA WILLIAMS

Pedí una ambulancia y la policía viene en camino.

DOROTHY VALLENS

Que no venga la policía ¡Que no vengan!

(Lynch, 1986, fragmento de la cinta cinematográfica *Blue Velvet*).

Jeffrey es quien tras su deseo inconsciente de confirmar su adultez sigue tras la pista de esta serie de acontecimientos extraños y decide ingresar al apartamento de Dorothy Vallens con la ayuda de Sandy Williams, hija del detective Williams.

IX. El acto sexual: la potencia

La familia de Jeffrey está bastante ausente en la narración y son personajes pasivos en la película, sabemos que existen pero no tienen mayor incidencia dentro del rumbo de la historia. Esta ausencia de los padres biológicos quizá está enmarcada justamente en la representación simbólica de los nuevos padres de Jeffrey, especulaciones que se han dado en algunos análisis sobre Dorothy Vallens y Frank Booth como las figuras paternas simbólicas. No está demás decir, que la escena en la que Jeffrey observa desde el armario el acto sexual sadomasoquista entre Dorothy y Frank, ha sido objeto de múltiples estudios y análisis enmarcados dentro del complejo de Edipo y diferentes aproximaciones en torno a éste, que van desde el mito hasta la teatralidad en la que se plantea el acto sexual como espectáculo al voyeur, invitado a ser partícipe del mismo. Es allí dentro, en el apartamento de Dorothy Vallens, donde por primera vez salen a flote una serie de comportamientos perversos y violentos pero naturalizados dentro de la relación de estos personajes.

Jeffrey decide entrar a inspeccionar el apartamento de Dorothy Vallens con la ayuda de Sandy, quien es la encargada de hacer sonar la bocina del carro, para advertirle del peligro a Jeffrey mientras el joven lleva a cabo su plan. Dorothy llega al edificio y Jeffrey no advierte el sonido de la bocina por lo que Dorothy casi lo sorprende de no ser porque el joven alcanza a esconderse en su armario desde donde divisa en un primer momento una sucesión extraña de acontecimientos. La mujer se desnuda y recibe una llamada de Frank, a quien se dirige como señor. *-Sí, señor-* repite en varias ocasiones. Desde este momento, sabemos que hay una figura de autoridad establecida entre estos dos personajes, que el

poder que Frank ejerce sobre ella es casi absoluto y la mujer está supeditada a su dominio. Debe corregir en varias ocasiones el tono en el que pronuncia sus palabras, pues se da entender que hay una amenaza instaurada que no le permite levantar la voz por ningún motivo. Este poder, sabemos desde la llamada, es ejercido con violencia y existen algunas causas que obligan a la mujer a decir cuanto cosa desee su patrón. Inmediatamente la mujer termina de desnudarse para ponerse su pijama de terciopelo azul, descubre que Jeffrey está dentro del armario por lo que toma un cuchillo en defensa y lo obliga salir. En este caso el cuchillo es un instrumento de sometimiento y multiplica la potencia natural de la mujer¹² superando la del joven, que quizá no haría lo que ella le pide a continuación de no ser por el arma. Así, la potencia en este fragmento de la película hace parte del mecanismo de disuasión usado por Dorothy para obtener lo que quiere por medio de la violencia. En este sentido es preciso señalar que en el campo de lo político Arendt (1970) le atribuye este juego de potencia a los países que desarrollan su armamento en guerras no convencionales y si lo trasladamos al campo de lo cotidiano podemos verlo como la imposición de la voluntad de un sujeto sobre otro con el objeto de lograr que el otro haga lo que el más potente disponga, o en este caso, el que posea en sus manos el instrumento que pueda dar fin a su existencia.

El verdadero hecho de que los comprometidos en el perfeccionamiento de los medios de destrucción hayan alcanzado finalmente un nivel de desarrollo técnico en donde su objetivo, principalmente la guerra, está a punto de desaparecer para siempre por virtud de los medios a su disposición es como un irónico recuerdo de esa imprevisibilidad absolutamente penetrante que hallamos en el momento en que nos acercamos al dominio de la violencia. (Arend, 1970, p. 11,12).

La finalidad de Dorothy no es la de asesinar a Jeffrey, podríamos decir que en ningún momento considera posible herirlo, sin embargo, su interés sí radica en la dominación que quiere ejercer sobre él, el –dominio- de su voz y la arbitrariedad que podría estar enmarcada en ella y en palabras de Arendt.

La violencia alberga dentro de sí un elemento adicional de arbitrariedad [...]

La razón principal de que la guerra siga con nosotros no es un secreto deseo

de muerte de la especie humana, ni de un irreprimible instinto de agresión ni, final y más plausiblemente, los serios peligros económicos y sociales inherentes al desarme sino el simple hecho de que no haya aparecido todavía en la escena política un sustituto de este árbitro final. (Arendt, 1970, p.11, 12).

Es la violencia que emana el cuchillo la que sin duda, establece el orden y los términos en los que comenzará a regirse el acto sexual, siendo este el medio para llegar a la primera firma simbólica que se da como especie de contrato cotidiano y que asegura el cumplimiento del pacto durante el desarrollo de la relación sexual.

-¿Entras a los apartamentos de mujeres para verlas desvestirse?- dice Dorothy sin dejar de apuntar con el cuchillo. A partir de ese momento, comienza un extraño juego de placer dirigido con violencia. La mujer obliga al joven a desvestirse y accede a su cuerpo como si este fuera el de un muñeco, lo que puede permitirse gracias al cuchillo.

X. Naturalización de la violencia

-Baby wants to fuck, baby wants blue velvet- repite Frank durante el acto sexual. Si observamos el comportamiento de Frank podríamos pensar que la violencia es natural a él pero en ese caso, seguiríamos la idea de Thomas Hobbes quien indica en el Leviatán que el hombre es naturalmente violento o la teoría darwinista que “considera en forma del todo dogmática, junto con la selección natural, sólo a la violencia como medio originario y único adecuado a todos los fines vitales de la naturaleza.” (Benjamin, 1921, p.2).

Estos planteamientos son referenciados por Benjamin en el concepto del derecho natural desde el cual, no se consideraría el actuar de Frank como un fin injusto, pues lo que él hace está enmarcado dentro de su moral, entonces la violencia que ejerce no sería más que la materia prima para establecer su poder y lograr que Dorothy responda a su voz. Esta visión es tan particular como él mismo y puede caracterizarse por subjetividades de todo tipo, en

tanto que él no reconoce el problema que plantea su comportamiento en la relación humana.

Al mirar la relación entre Dorothy y Frank, se puede palpar una violencia naturalizada, donde la mujer le ha conferido el poder al hombre y acepta su maltrato como una manifestación más de éste poder que ella ha legitimado. Cuando Frank termina la relación sexual y Dorothy permanece tirada en el suelo éste le pide que se mantenga con vida -*Sigue viva bebé, hazlo por Van Gogh*- con Van Gogh se refiere a su marido, Dan, hombre a quien pertenece la oreja cortada, elemento que simboliza la comunicación entre el mundo superficial y el descubierto por Jeffrey. Pero lo fundamental en lo que dice Frank es las ganas que Dorothy tiene de morir. En este sentido, él advierte que ella no está exenta de quitarse la vida y en esta circunstancia podemos abrir el panorama hacia lo forzoso y lo voluntario en el concepto Aristotélico.

Aristóteles hace la distinción entre la fuerza extrínseca del agente que ejerce la violencia y la involuntariedad en el agente violentado. En el caso de Dorothy está en juego la vida de su marido y de su hijo por lo que se podría decir que su comportamiento es voluntario en aras de protegerlos. Sin embargo, es involuntario pues es forzoso en tanto que está impelida por la fuerza de las circunstancias que para el caso es mantener con vida a su familia.

Así, el rasgo que caracteriza más propiamente al acto realizado bajo el influjo de la violencia no es tanto su exterioridad, como su oposición al deseo del agente. Lo violento es propiamente tal, y es involuntario, en la misma medida en que contraría el razonamiento y la tendencia interior; es ahí—y no en su carácter extrínseco— donde radica principalmente la razón de violencia. (Quevedo, 1988, p.7).

Podemos seguir mirando a la luz de este concepto el deseo de muerte de Dorothy. Continuando con Aristóteles, un individuo puede soportar lo forzoso hasta el punto de preferir la muerte presentada como una opción para escapar de la violencia (Quevedo, 1988). Cuando hablamos de la muerte en Dorothy como una opción nos remitimos al deseo y no particularmente a la acción de suicidarse. Si sugiriéramos ausencia de violencia en este

deseo, dado que el deseo de morir podría interpretarse como una acción intrínseca, estaríamos errando, pues en todo caso su deseo sigue siendo involuntario y en ese sentido producto de la violencia, “tanto lo que se padece por la violencia, como lo que se hace bajo la presión de ella” (Quevedo, 1988, p.5).

Pero la violencia presente en Dorothy y su relación con Frank, pasa por otros estadios. El acto sexual realizado con violencia y la complejidad al ser éste generador de placer, sitúa a esta relación dentro del masoquismo. El concepto Aristotélico no considera esta forma de violencia emparentada con el placer, pues en él no es posible la violencia en el campo de lo voluntario.

Es fácil darse cuenta que Dorothy Vallens siente placer y pasión al recibir los maltratos de Frank y ser penetrada por él. Pero desde el momento en que ella toma el cuchillo y se apropia de él como instrumento para controlar a Jeffrey como objeto de placer, nos damos cuenta que Dorothy obtiene placer por medios violentos. Más adelante cuando Frank se ha ido, ella le pide a Jeffrey que la golpee, lo que el joven rechaza automáticamente, no obstante, en otra escena Jeffrey la golpea durante el acto sexual, procurándole el placer que antes le había negado. Sin embargo, la relación de Dorothy y Jeffrey se configura de modo diferente a la de la ella con Frank ya que éste la tiene amenazada y la posición de Frank en el acto sexual es desde el sadismo. Lo complejo en Dorothy está en que pese a que el acto sexual al que es sometida, es violento y humillante, ella no siente rabia ya que según Hannah Arendt *“La rabia sólo brota allí donde existen razones para sospechar que podrían modificarse esas condiciones y no se modifican.”* lo que a la luz de este concepto significa que el sentido de justicia de Dorothy no se está viendo afectado, entonces ella no tiene razones para pensar que el orden por el cual se está rigiendo debe modificarse. No podríamos decir que la condición en la que se encuentra Dorothy se trata de una <<deshumanización>>, término de Arendt, pues hay presencia de violencia y placer, sin embargo sí podemos señalar que se trata de la naturalización de la violencia en el placer.

XI. Naturalización de la violencia: la muerte como simbología del acto sexual reproductivo

–No digas nada o él te matará- le dice Dorothy cuando Frank llega al apartamento sorprendentemente y Jeffrey vuelve al armario desnudo –como recién traído al mundo- desde donde observa el acto sexual sadomasoquista entre dos personajes que simbólicamente quizá representan a su padre y a su madre teniendo relaciones sexuales y particularmente la noche en que él mismo fue concebido. La mujer separa las piernas abriendo su sexo a los ojos de Frank –¡no me mires carajo!- es la primera orden del hombre antes de iniciar el acto sobre el que Dorothy no opone resistencia.

La negación de la mirada simboliza el temor a la muerte, en este caso, la muerte de estos personajes para dar vida a otro ser. Un ser que además los mira desde la oscuridad, quizá podríamos relacionar la anulación de esta mirada como la anunciación de la muerte de Frank a manos de Jeffrey. Asimismo la violencia a la que expone Frank a Jeffrey podemos mirarla desde la representación del deseo de no morir de Frank.

En este análisis nos mantenemos en la idea de que la violencia no es connatural al ser humano, en este sentido Arendt también se opone a la idea de que la violencia sea una reacción natural o un impulso instintivo como lo han pretendido algunas posturas a través de la ciencia y algunas corrientes humanistas. A esta naturalización de la violencia en el placer nos acercaremos a través de El Erotismo desde la perspectiva de Georges Bataille (1957) el cual, también guarda relación con los conceptos de violencia vistos anteriormente, pero añadiendo la muerte como simbología del acto sexual reproductivo.

Desde la neurología se le ha atribuido a la causa de la violencia, elementos químicos particulares del ser humano, como la testosterona, responsable del deseo sexual en el hombre, pero además de la agresividad en él; a la adrenalina y a la dopamina, ambas relacionadas con la emoción y la sensación de placer. El estudio de esta especialidad médica no justifica en ningún caso la violencia como fin ni medio, sin embargo, resulta interesante la relación con la sensación de placer que le atribuyen a la violencia, pues justo

desde el pensamiento de Bataille, la violencia ocupa el mismo terreno del erotismo y de la violación, en tanto que el erotismo “es la aprobación de la vida hasta en la muerte”(Bataille, 1957, p.15) y él mismo cita a Sade en su acercamiento a la psicología del comportamiento <<No hay mejor medio para familiarizarse con la muerte que aliarla a una idea libertina>>. (Citado por Bataille, 1957, p.16)

Bataille plantea un orden en aras de mirar el acto sexual y la excitación con relación a la muerte en rasgos más generales que los que podría referir el Marqués de Sade dentro de la sexualidad aberrante. En busca de ir más allá de la superficie, la miraremos de la misma manera y no consideraremos el comportamiento de estos personajes como producto biológico sino como la conducta que resulta de individuos a los cuales no les aterroriza sus movimientos eróticos.¹³

Ahora bien, para establecer vínculos, el erotismo se aproxima fenomenológicamente a la violencia en tanto que puede ser usado como un medio solamente para el goce y además puede tener un fin particular como la reproducción. Para el caso del sadomasoquismo, particularmente en terciopelo azul, este erotismo se da con violencia por lo que la violencia estaría más cercana a la potencia. Hannah Arendt plantea también esta aproximación entre la potencia y la violencia:

La violencia, como ya he dicho, se distingue por su carácter instrumental. Fenomenológicamente está próxima a la potencia, dado que los instrumentos de la violencia, como todas las demás herramientas, son concebidos y empleados para multiplicar la potencia natural hasta que, en la última fase de su desarrollo, puedan sustituirla. (Arendt, 1970, p.66).

En este caso, podría estar la autoridad también presente junto con la potencia, la violencia y el erotismo pues el comportamiento de Frank no es cuestionado ni por sus amigos, semejantes a él, ni por su amante, Dorothy. Pero referirnos a este orden como autoridad negaría la naturalización. Esta confusión de la autoridad no sólo ha surgido en este terreno pues en el campo de la política y las relaciones sociales también puede verse la autoridad confundida con lo que finalmente vendría siendo poder, a esto nos referimos cuando

hablamos de naturalización de la violencia. Arendt también se refiere a ello como el poder camuflado bajo la figura de autoridad, lo que es claramente “el poder en términos de mando y obediencia.” (Arendt, 1970, p.64). Pero si bien es cierto que la violencia es considerada común dentro de la naturalización, también es posible que en su naturalización el agente de violencia se vulnere ya que, como no se trata de una figura de autoridad reconocible sino de una fuerza con poder, puedan surgir fuerzas que intenten deslegitimarlo.

En terciopelo azul el agente que lleva a cabo esta deslegitimación es externo al conflicto, Jeffrey no está directamente relacionado con el orden establecido, sin embargo pasa de ser un intruso a ser el individuo que intenta cambiar este orden. Podríamos decir que simbólicamente Jeffrey es el hijo que quiere acabar con el abuso de poder de su padre y es a partir de este planteamiento donde podemos mirar la reproducción y el concepto de discontinuidad desde la perspectiva de Bataille, así como en términos de representación, ver como en la relación sexual surge la muerte de Dorothy Vallens y Frank Booth en el acto de creación como discontinuidad del ser.

La muerte tiene el sentido de la continuidad del ser. La reproducción encamina hacia la discontinuidad de los seres, pero pone en juego la continuidad; lo que quiere decir que está íntimamente ligada a la muerte. /.../ La reproducción sexual, que pone en juego, y sobre la misma base, la división de las células funcionales, hace intervenir, del mismo modo que en la reproducción asexuada, una nueva clase de pasaje de la discontinuidad a la continuidad. El espermatozoide y el óvulo se encuentran en el estado elemental de los seres discontinuos, pero se unen y, en consecuencia, se establece entre ellos una continuidad que formará un nuevo ser, a partir de la muerte, a partir de la desaparición de los seres separados. El nuevo ser es él mismo discontinuo, pero porta en sí el pasaje a la continuidad: la fusión, mortal para ambos, de dos seres distintos. (Bataille, 1957, p.18)

Pareciera como si Lynch se hubiese encargado de representar a Frank como el padre de Jeffrey y que esto funcionara durante toda la película; y el nacimiento del joven después del acto de creación fuera la relación perfecta para enmarcar estos dos personajes como padre

violento e hijo en etapa de emancipación. Frank en la casa de Ben le ordena cual padre a su hijo que se comporte y sea educado con el extraño que apenas acaba de conocer, <<eres como yo>> le dice cuando se detienen en el terreno baldío dentro del carro, como si le dijera que no puede negar su sangre y lo que ha heredado de ella, en apariencia, como si se tratara de un asunto biológico. La autoridad instaurada por Frank sobre Jeffrey también es reconocible y se comporta como violencia pues está en juego su orden en esta relación y desde la lógica del erotismo pareciera como si Frank recurriera a ella por el temor a la pérdida de su continuidad como ser al dar vida a Jeffrey. <<No me mires>> repite en esta ocasión ordenándole al joven y más claramente el solo <<coger, coger, coger todo lo que se atraviese>> que repite antes de salir de la casa Ben, como acto erótico placentero sin ninguna otra finalidad.

...el arrancamiento del ser respecto de la discontinuidad es siempre de lo más violento. Lo más violento para nosotros es la muerte; la cual, precisamente nos arranca de la obstinación que tenemos por ver durar al ser discontinuo que somos. Desfallece nuestro corazón frente a la idea de que la individualidad discontinua que está en nosotros será aniquilada súbitamente. (Bataille, 1957, p.21).

XII. Jusnaturalismo en Terciopelo Azul

La reacción violenta de Jeffrey frente a los actos de Frank se da por el deseo de querer hacer justicia por sus propios medios y dentro de la lógica jusnaturalista del estado, concepto dado por Benjamin(1921), estaría bien visto que el joven termine asesinándolo. Podría celebrar el espectador cuando Jeffrey lo asesina pues ha dado el supuesto fin a una etapa de terror.

Desde esta perspectiva, siempre intenta el espectador identificar dentro del relato cinematográfico el bueno y el malo, ya sean personajes como individuos o bandos opuestos que luchan por fines distintos. Sea cual fuere los fines por los que se apliquen los instrumentos y medios violentos, es la representación misma la encargada de enmarcar

estos fines como justos, por lo tanto, el espectador los considerará de la misma manera y en ocasiones terminará por defender los más atroces actos violentos realizados por su héroe sin encontrar ningún conflicto moral en ello, esto es a lo que Benjamin llama, los fines justos del derecho natural:

En el empleo de medios violentos para lograr fines justos el derecho natural ve tan escasamente un problema, como el hombre en el “derecho” a dirigir su propio cuerpo hacia la meta hacia la cual marcha. Según la concepción jusnaturalista (que sirvió de base ideológica para el terrorismo de la Revolución Francesa) la violencia es un producto natural, por así decir una materia prima, cuyo empleo no plantea problemas, con tal de que no se abuse poniendo la violencia al servicio de fines injustos. (Benjamin, 1921, p.2).

Este Jusnaturalismo así como la celebración de la violencia no sólo está presente en el espectador desconocido sino en los mismos personajes de esta película que celebran constantemente la violencia, ya sea con un trago en la mano o la sensación de placer durante un acto sexual violento; o por medio de un baile en el capó de un carro o a través del Lip-Synch de un hombre afeminado mientras canta una canción de Rock & Roll y sueña como niño con el villano de spiderman, a propósito de lo cual, Quim Casas escribe en su libro sobre David Lynch.

Cuando Ben realiza su play back de la canción de Roy Orbison –In Dreams- la película adquiere su sentido más ácido y perverso. Establece entonces una sinuosa frontera entre la lógica y la representación – todo play back es un elogio puro del artificio, de la mentira escénica-, la sensación de pertenecer por unos minutos a un mundo fuera del tiempo que habitan gruesas y fellinianas prostitutas de mirada ausente, asesinos que reclaman su lugar en el útero materno y criminales que se evaden de su propia condición grotesca entonando la melodía no menos aterciopelada de Roy Orbison, esa canción que habla del hombrecito de arena color caramelo que entra cada noche en nuestra habitación para rodearla de polvo de estrellas y convencernos de que todo va bien. [...] Lo que en un mundo normal sería un motivo de calma, un

instante de pausa, deviene en la extraña cotidianidad de Lynch un resorte violento, el alimento de la pesadilla. (Casas, 2007, p.196).

Podemos analizar el sentido perverso y –mentira escénica- como la literalización de la celebración de la violencia, en tanto que su representación pareciera poner claramente la perversión del individuo y la afirmación de la celebración del hecho violento, en donde el pensamiento del sujeto identifica según su deseo, lo que está bien y lo que es justo, poniendo los medios a disposición de los fines.

El asesinato de Frank Booth a manos de Jeffrey se presenta como el acto de salvación y boleto de salida de esta oreja en la que se vieron encerrados en el algún momento, personajes que nada tenían que ver con las prácticas que allí dentro se presentaban.

XIII. Más azul que el terciopelo

Delgada es la línea que existe en esta película entre la burla a la violencia desde visiones superficiales y la verdadera crítica a una sociedad atravesada por una violencia negada y difusa bajo una tela de terciopelo azul que se rompe en líneas paralelas como persianas de un closet a través de las cuales, pueden mirarse los individuos en descomposición y se abre como una gran cortina de un escenario que invita a actuar con violencia junto a los demás personajes, maquillados como dulces payasos de colores y portadores de esta enfermedad sigilosa, presente en toda la historia de la humanidad.

Jeffrey vuelve al armario y espera en la oscuridad sosteniendo un arma mientras afuera los cuerpos sin vida de Donald y el Señor Amarillo posan como esculturas deformes y destilan violencia por doquier: una serie de actos violentos ausentes en la imagen.

Frank inspecciona la casa en busca de Jeffrey a quien llama –vecino- sin percatarse de su presencia en el armario. Esta vez Jeffrey lo espera vestido y dispuesto a matarlo tal como prometía hacerlo desde el momento en que fue concebido simbólicamente: acostarse con su

madre y matar a su padre. Podría ser este armario el útero materno desde donde se inicia la violencia explícita de un individuo recién nacido para luego volver a él, confirmado en la adultez, y acabar con el orden de autoridad impuesto por su padre.

Salir de una oreja y pretender que todo sigue igual, pero lo igual -la superficie- ya no es la misma, pues conocemos lo que bajo ella se esconde y lo que puede suceder bajo el azul muy azul del cielo. Entonces, las imágenes de tranquilidad ya no dan tranquilidad pues se sienten como la representación literal, de la falsedad de una sociedad que cubre sus heces con fábulas tan ingenuas, como la llegada de un petirrojo.

Una delgada tela de terciopelo vuelve a cubrir el cielo de esta ciudad en donde pareciera no haber sucedido nada, pues lo violento sigue estando tan lejos como las imágenes que se proyectan en el aparato de la sala y ser un insecto comido por un petirrojo continúa siendo lo más aterrador, perverso y asqueroso que estos individuos puedan imaginarse.

XIV. Conclusiones

- La violencia en la película Terciopelo Azul de David Lynch está enmarcada dentro de la lógica jusnaturalista, concepto dado por Benjamin para referir a aquella violencia que justifica los medios a través de sus fines. En este sentido, las acciones y comportamientos de los personajes apelan a sus fines naturales los cuales no son mal vistos por ellos ni por el espectador testigo del relato, quien considerará oportuna y justa la destrucción de lo malo o antagonico a toda costa.

- Debido a la temporalidad en la que Aristóteles escribe La Gran Moral, en su texto sobre lo violento o forzoso, no se tiene en cuenta la violencia dentro de lo voluntario como generadora de placer, pues en el concepto Aristotélico de la violencia se considera como violento aquello que es forzoso y necesario en el agente, siendo las causas de la violencia extrínsecas a él.

- La obra de David Lynch se relaciona perfectamente con la obra de Francis Bacon vista de la Lógica de la Sensación de Gilles Deleuze y el cuerpo sin órganos de Artaud. La disposición de los cuerpos de Don y el Señor Amarillo en una de las escenas finales de Terciopelo Azul, son un claro ejemplo de la presentación del cuerpo en función del cuerpo, como un todo deforme que no destila más que la violencia, sentido figural en ellos. Además, se le atribuye la idea de lo narrativo a este hallazgo, donde los cuerpos presentan hechos violentos sucedidos fuera de campo.

- La figura espectral de la policía, concepto dado por Walter Benjamin, se representa fielmente, en Terciopelo Azul. Este agente de autoridad se caracteriza en la película por estar presente de manera pasiva, sin acción de valor para resolver el crimen. Además su ignominia se presenta con la clara concepción que de ella, tiene el violentado, particularmente Dorothy Vallens.

- La naturalización de la violencia se genera, cuando una figura de autoridad actúa como agente de poder. Desde el concepto sobre la violencia de Arendt, la autoridad es una figura instaurada dentro de un orden, la cual no se pone en tela de juicio ni necesita ser legitimada. El poder, en cambio, debe precisar de la legitimación de un número de personas para mantenerse, por lo que este es conferido. Entonces, la naturalización requiere de la transformación de una figura de autoridad legitimada por un número de personas, en el caso de la película, por los amigos y amante de Frank. De esta manera, a éste se le otorga un poder, del cual puede hacer uso según sus intereses. Este poder, además puede ponerse en tela de juicio cuando uno de los agentes cae en cuenta de su abuso y reclama justicia.

- La representación de la muerte del padre simbólico de Jeffrey, Frank, en la película Terciopelo Azul podría estar presente bajo el concepto de discontinuidad dado por Georges Bataille en El Erotismo, donde la discontinuidad del ser se genera debido a la reproducción y la renuncia de la prolongación del ser mismo, para generar otro individuo.

Referencias

Arendt, H. (2005). *Sobre la violencia*. En Alianza Editorial, S.A. (Ed.) y G. Solana (Trad.). Madrid, España. (Trabajo original publicado en 1970).

Aristóteles. (1181 a.C.). Definición de fuerza o violencia, definición de las ideas de necesidad y de lo necesario. *La gran moral* (pp. 25-26). Recuperado el 20 de enero de 2013 de <http://es.scribd.com/doc/7020608/Aristoteles-La-Gran-Moral>

Bataille, G. (1957). *El Erotismo*. Recuperado el 25 de mayo de 2013 de http://www.artpaniagua.es/uploads/4/8/6/4/4864148/bataille_georges_-_el_erotismo_v1.1.pdf

Benjamin, W. (1921). *Para un crítica de la violencia*. Edición Electrónica de www.philosophia.cl, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Recuperado el 20 de febrero de 2013 de <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Benjamin/violencia.pdf>

Casas, Q. (2007). *David Lynch*. En Cátedra (Ed.) Madrid, España.

Chion, M. (2003). *David Lynch*. En Paidós Ibérica S.A. (Ed.) y González M. (Trad.). Barcelona, España: Cahiers du Cinéma. (Trabajo original publicado en 2001).

Deleuze, G. (1984). *Francis Bacon Lógica de la Sensación*. Recuperado el 25 de junio de 2013 de http://monoskop.org/images/3/38/Deleuze_Gilles_Francis_Bacon_Logica_de_la_sensacion_2nd_ed.pdf. Editions de la différence (Trabajo original publicado en 1984).

Eco, Umberto. (2004). *La historia de la belleza*. Bompiani, Milán, Italia: Lumen.

Jerade, M. (2007). *De la violencia política a la violencia revolucionaria*. Recuperado el 06 de junio de 2013 de <http://www.iifl.unam.mx/html-docs/acta-poetica/28-1-2/jerade.pdf>

Lacalle, C. (1998). *David Lynch. Terciopelo azul*. En Paidós Ibérica, S.A. (Ed.). Barcelona, España.

Quevedo, A. (1988). *El concepto Aristotélico de la violencia*. Recuperado el 20 de febrero de 2013 de http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/2318/1/04.AMALIA_QUEVEDO,_El_concepto_aristotelico_de_violencia.pdf

Bibliografía

Álvarez, E. (2011) *De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica*. Recuperado el 10 de junio de 2013 de <http://www.revistadefilosofia.com/41-06.pdf>

Berger, J. (1971). *Modos de ver*. Recuperado el 9 de julio de 2013 de

<http://paralelotrac.files.wordpress.com/2011/05/modos-de-ver-john-berger.pdf>

De Perreti, C. (1998). Ortiz, A. y Lanceros, P. (Ed.) Entrada del diccionario de Hermenéutica. Extraído el 8 de julio de 2013 de http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/peretti_2.htm

Frago, M. (2005). *Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica*. *Comunicación y Sociedad*, XVIII, (2). Recuperado el 17 de febrero de 2013 en http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/articulo.php?art_id=71

García, S. (2010). VV.AA. *La violencia y sus configuraciones en el cine colombiano*. En *Pensar la comunicación, Reflexiones y resultados de investigación*. II. (13). Centro de Investigación en Comunicación. Universidad de Medellín.

Jousse, T. (2007) *Maestros del cine, David Lynch*. Cahiers du cinema.

Lynch, D. (2008). *Atrapa el pez dorado*. En Mondadori (Ed.) y Cruz, J. (Trad.). Barcelona, España.

Lynch, D. (2001). *David Lynch por David Lynch*. Rodley, C. (Ed.) y Berátegui, M. y Lago, J. (Trad.). Barcelona: Alba Editorial.

McGowan, T. (2007). *The Impossible David Lynch*. Columbia University Press.

Olson, G. (2008). *David Lynch, Beautiful Dark*, Rowman & Littlefield Publishing Group (ed.).Reino Unido.

Palacios, A. (Director). (2004). *Puente Llaguno: Claves de una Masacre*. [Cinta cinematográfica]. Venezuela. Producciones Panafilms.

Rancière, J. (2008). *El Espectador emancipado*. Dilon, A. (Trad.) Ellago Ediciones S.L (Ed.). España.

Sánchez, A. *Violencia: polisemia en la filosofía occidental*. El Búho. Extraído el 1 de febrero de 2013 de <http://www.elbuhoo.aafi.es>

Zizek, S. *The art of the ridiculous sublime*. Extraído el 20 de noviembre de 2012 de <http://es.scribd.com/doc/40346323/Art-of-the-Ridiculous-Sublime-On-David-Lynch-s-Lost-Highway-Slavoj-Zizek>

Filmografía

Caruso, F. (Productor) & Lynch, D. (Director). (1986). *Blue Velvet*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: De Laurentiis Entertainment Group (DEG).

Cornfield, S. (Productor) y Lynch, D. (Director). (1980). *The Elephant Man*. [Cinta cinematográfica]. Reino Unido, Estados Unidos. Brookfilms.

De Laurentiis, R. (Productor). y Lynch, D. (Director). (1984). *Dune*. [Cinta cinematográfica]. Estado Unidos. Dino de Laurentiis Corporation.

Dern, L. y Sweeney, M. (Productores). y Lynch, D. (Director). (2006). *Inland Empire*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Francia, Polonia. Absurda, Studio Canal, Fundacja Kultury y Camerimage Festival.

Edelman, P. y Edelstein, N. y Polaire, M. y Sweeney, M. (Productores). y Lynch, D. (Director). (1999). *The Straight Story*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Francia, Reino Unido. Walt Disney Pictures, Asymmetrical Productions, Canal+, Channel Four Films, Ciby 2000 y Studio Canal.

Lynch, D. (Director y productor). (1976). *Eraserhead*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos. American Film Institute.

Lynch, D. (Director y productor). (1967). *Six figures getting sick*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Lynch, D. (Director y productor). (1968). *The Alphabet*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos. Pennsylvania Academy of Fine Arts.

Lynch, D. (Director y productor). (1970). *The Grandmother*. [Cinta cinematográfica]. Estado Unidos. American Films Institute (AFI).

Lynch, D. (Director y productor). (1974). *The Amputee*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Lynch, D. (Director y productor). (1988). *The Cowboy and the Frenchman*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Francia. Erato Films, Figaro Films, Socpresse.

Lynch, D. (Director y productor). (2007). *Absurda*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos.

Lynch, D. (Director). (2002). *Rabbits*. [Serie]. Estados Unidos.

Lynch, D. (Director y productor). (2002). *Dumbland*. [Serie web]. Estados Unidos.

Edelstein, N. y Krantz, T. y Polaire, M. y Sarde, A. y Sweeney, M. (Productores). y Lynch, D. (Director). (2001). *Mulholland Drive*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos. Les Films Alain Sarde, Asymmetrical Productions, Babbo Inc., Canal+ y The Picture Factory.

Steve, G. y Montgomery, M. y Sighvatsson, S. (Productores) y Lynch, D. (Director). (1990). *Wild at Heart*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Sweeney, M. y Sternberg, T. y Nayar, D. (Productores) y Lynch, D. (Director). (1997). *Lost Highway*. Estados Unidos. Ciby 2000, Asymmetrical Productions.

¹ Ricardo Rodríguez Osorio, Politécnico Grancolombiano. Colombia. Correo electrónico: richierodriguez91@gmail.com

² Nombres de la bombas atómicas lanzadas por Estados Unidos en Hiroshima y Nagasaki el 9 de agosto de 1945 después del ataque al Pearl Harbor.

³ Término con el que Hannah Arendt denomina a las guerras de guerrillas.

⁴ Confederación de Trabajadores de Venezuela.

⁵ Concepto de Hannah Arendt.

⁶ “Derrida explica que empleó el término <<deconstrucción>>, término poco usual en francés. Para retomar en cierto modo, dentro de su Pensamiento, las nociones heideggerianas de la –Destruktion– de la historia de la onto-teología (que hay que entender no ya como mera destrucción, sino como <<desestructuración para destacar algunas etapas estructurales dentro del sistema>>) y de la <<Abbau>> (operación consistente en <<des hacer una edificación para ver cómo está constituida o desconstituida>>).” (Entrada del Diccionario de Hermenéutica dirigido por A. Ortiz-Osés y P. Lanceros, Universidad de Deusto, Bilbao, 1988. Edición digital de Derrida en Castellano.) http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/peretti_2.htm

⁷ Deleuze llama figural a la extracción y asilamiento de la figura.

⁸ “Lo figurativo (la representación) implica, en efecto, la relación de una imagen con un objeto que supone ilustrar; pero implica también la relación de una imagen con otras imágenes en un conjunto compuesto que da precisamente a cada una su objeto.” (Deleuze, 1984, p.5).

⁹ “La narración es el correlato de la ilustración. Entre dos figuras se desliza siempre una historia, o tiende a deslizarse, para animar el conjunto ilustrado”. (Deleuze, 1984, p.5).

¹⁰ Gilles Deleuze refiere al cine como la creación de bloques movimiento-duración.

¹¹ Junto con Una Historia Verdadera (1999), El Hombre Elefante (1980) y Corazón Salvaje (1990).

¹² Arendt pone como objetos que incrementan la potencia natural a aquellos instrumentos que ayudan a los sujetos a superar sus capacidades innatas.

¹³ En el prólogo de *El Erotismo*, Bataille llama movimientos eróticos a las pasiones de los seres humanos, agrega que en ocasiones estas no son confesadas por terror.