

Entre el resplandor y las luces mortecinas: la influencia de los años cincuenta en el filme *Blue Velvet*

Por Nayeli Josela Romero López

(Universidad de las Américas Puebla)



Blue Velvet (1986)
Dirección: David Lynch

A Chomsky, con quien compartí
las más variadas dualidades.

En los primeros minutos de *Blue Velvet* (1986), los créditos se despliegan sobre una cortina de terciopelo azul que, finalmente, se funde, para mostrar el cielo. La melódica voz de Bobby Vinton interpretando la canción homónima comienza a sonar, mientras la cámara, efectúa un *tilt down* revelando una cerca blanca con flores rojas meciéndose al compás del viento. A continuación, una serie de planos exhibe el clásico suburbio estadounidense de los años cincuenta: casas inmaculadas; calles ordenadas por las que circula un camión de bomberos, mientras uno de ellos sonríe; niños asistidos para cruzar la calle y una mujer que disfruta de una película. Aquel abanico de momentos se interrumpe cuando la atención se enfoca en un posible sexagenario que riega su jardín tranquilamente. El hombre no lo percibe, pero su manguera se ha enredado en una rama, lo que suspende el

flujo normal del agua. Al intentar desenredarla experimenta un fuerte dolor en el lado izquierdo del cuello que lo obliga a desplomarse sobre el césped. Allí, se retuerce y gesticula notoriamente adolorido hasta que, de pronto, todo se calma. El chorro de la manguera, que ha recuperado su presión, empapa su cuerpo. Un perro se acerca y comienza a jugar con el agua. Para completar el cuadro aparece un niño pequeño que camina tambaleándose hacia el hombre que ahora yace inmóvil.

Estos instantes condensan de manera precisa no solo el plano estético al que David Lynch desea introducir al espectador, sino sobre todo el universo temático del filme: el dualismo entre lo visible y lo oculto. El presente escrito busca discutir de forma concreta la influencia de los años cincuenta en el filme *Blue Velvet*, centrando su atención no en el aspecto estético –claramente distinguible–, sino en el temático, a saber, el referido dualismo visible/oculto que se repite de forma constante a lo largo de la película, convirtiéndose en su sello distintivo. En el pueblo de Lumberton coexisten lo idílico y lo perturbador, aunque esto último permanece velado para la mayoría de los habitantes y solo se devela ante aquellos que son capaces de mirar en la dirección adecuada.

En la autobiografía de David Lynch, *Espacio para soñar* (2018), Kristine McKenna –coautora del libro– señala que fue durante la década de 1950 cuando el director vivió algunos de los momentos más relevantes de su infancia. El experimentar una época marcada por el mencionado dualismo en la sociedad estadounidense impactó profundamente no solo la trayectoria personal de Lynch, sino también su producción cinematográfica. Conviene aclarar que, al igual que el propio Lynch, no se considera que la dimensión biográfica o histórica sea —ni deba ser— un elemento indispensable para experimentar una película.¹ Sin embargo, dejando de lado el valioso plano de la experiencia y adentrándose en el significativo ámbito intelectual, trazar ciertos vínculos entre lo biográfico y lo histórico permite

¹ Sobre el tema, Lynch afirma: “Una película debe valerse por sí misma. Es absurdo que un cineasta necesite explicar con palabras lo que significa una película. El mundo de la película es un mundo creado en el que, a veces, la gente desea entrar. Para la gente, ese mundo es real. Y si descubren ciertos detalles sobre cómo se hizo o acerca de los significados de esto o aquello, la próxima vez que vean la película, todos esos conocimientos participarán de la experiencia. Y entonces la película cambiará. Considero importante y muy valioso conservar ese mundo y no decir ciertas cosas que podrían destruir la experiencia” (2014, p. 14).

- **Entre el resplandor y las luces mortecinas:
la influencia de los años cincuenta en el filme *Blue Velvet***

comprender tanto los procesos creativos de un autor como los rasgos que definieron épocas pasadas y que, quizás, aún conservan vigencia en el presente.

El visible idilio

Los primeros años de vida de Lynch estuvieron marcados por una serie de mudanzas a distintas ciudades, hasta que, en 1955, su familia se estableció en Boise, Idaho, donde residió hasta 1960. Según McKenna, “nunca ha habido un periodo mejor para ser niño en Estados Unidos que el que siguió a la Segunda Guerra Mundial” (Lynch & McKenna, 2018, p. 11). Durante los años cincuenta, el país experimentó una serie de cambios que beneficiaron, en términos generales, a gran parte de la sociedad. Tras el conflicto bélico, Estados Unidos vivió un renovado auge económico que puso «fin» a la crisis multifactorial iniciada con el **crack** de 1929² (Heredero & Santamarina, 1996). El «fin de la crisis» propició el rápido crecimiento de los suburbios, donde se reinstauraron los valores tradicionales, se impulsó el desarrollo industrial y agrícola, se consolidó la cultura de consumo como signo de patriotismo y se produjo el auge de los medios de comunicación, en especial de la televisión. Estos factores generaron un clima de relativa paz y bienestar que definió el modo de vida de amplios sectores de la población. Este fue también el caso de Lynch:

El mundo normal todavía prosperaba y no parecía haber muchos motivos de preocupación. Pese a ser la capital del estado de Idaho, en aquella época Boise era una pequeña ciudad y los niños de clase media que crecieron en ella gozaron de un nivel de libertad que hoy día resulta inimaginable. Entonces no se solía invitar a los amigos a jugar a casa y los niños se limitaban a vagar por las calles del vecindario, inventándose sus cosas y sus planes (Lynch & McKenna, 2018, p. 11).

Las representaciones de Estados Unidos durante la década de los cincuenta tienden a idealizarla y, como se estableció en líneas previas, este es también el caso de los primeros minutos de ***Blue Velvet***. Tras el retrato inicial de los suburbios y el colapso de aquel hombre en el jardín, Lynch vuelve al imaginario mostrando el anuncio del pueblo maderero de Lumberton, donde una elegante mujer, vestida de blanco, aparece sonriente sobre un fon-

² Las múltiples consecuencias del **crack** fueron representadas, en el ámbito cinematográfico, a través de géneros como el cine de gánsters y el cine negro estadounidense. Para más información, se recomienda consultar a Borde, R. & Chaumeton, E. (1958), Heredero, C. & Santamarina, A. (1996) y Santamarina, A. (1998).

do boscoso. Una canción empieza a sonar: “Troncos, troncos, troncos. Glamour en los pinos: Lumberton, Estados Unidos” (Lynch, 1986, 00:03:56). La voz de un locutor interrumpe para describir un día soleado y boscoso, alentando a los ciudadanos a sacar sus motosierras y dar inicio a la jornada laboral. En este estilo de vida se inscriben dos de los personajes centrales de la historia: Sandy Williams (Laura Dern) y Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan). Sandy es la típica joven de clase media que cursa el último año de estudios en **Central High School**; disfruta de pasar tiempo con sus amigas y con su novio Mike, un atleta rubio de fútbol americano comprometido con los tradicionales roles de género. Jeffrey, por su parte, es un universitario educado, curioso y bien intencionado. A primera vista no parece experimentar dificultad alguna, salvo por el hecho de que ha regresado a Lumberton, su ciudad natal, para ayudar a su madre y a su tía con el cuidado de su padre: aquel hombre que colapsó sobre el césped al inicio de la película. Sin embargo, en aquel Lumberton existe una contraparte a la que, como se indicó anteriormente, solo se puede acceder cuando alguien es capaz de mirar en la dirección correcta, cuando logra reconocer las señales que ofrece. En el caso de Lynch, en el poblado de Boise, esa perturbación velada adoptó la forma de luces mortecinas:

El rollo de pueblo típico de los cincuenta es algo peculiar, y captar esa atmósfera tiene su intrínquis. Yo diría que es como un sueño. Sin embargo, el rollo de los cincuenta no siempre es positivo; siempre supe que pasaban cosas. A menudo salía de noche a dar una vuelta en bici y veía casas con las luces encendidas, luces que me parecían acogedoras, o sabía qué personas vivían allí. Pero en otras casas las luces eran mortecinas y yo no conocía a los que vivían en ellas. La sensación que me daban era que allí pasaban cosas que no eran muy alegres. No le daba más vueltas al asunto, pero sabía que detrás de aquellas puertas y ventanas ocurrían cosas (Lynch & McKenna, 2018, p. 38).

En otro segmento, Lynch comenta:

Una noche estaba fuera con mi hermano, al final de la calle donde vivíamos. Ahora todo está iluminado por la noche, pero en los cincuenta, en pueblos como Boise, había unas farolas que daban una luz mortecina y estaba todo mucho más oscuro. Eso hace que la noche tenga algo de mágico, porque las cosas se funden en la negrura. Total, estábamos al final de la calle y de repente surge de la oscuridad —fue algo increíble— una mujer desnuda de piel muy blanca. Quizá fue la calidad de la luz y el hecho de que surgiera de lo oscuro, pero me pareció que su piel tenía el color de la leche, y había sangre en su boca. No podía andar muy bien, y te-

- **Entre el resplandor y las luces mortecinas:
la influencia de los años cincuenta en el filme *Blue Velvet***

nía mala pinta y estaba completamente desnuda. Yo nunca había visto nada igual. La mujer venía hacia nosotros pero no nos veía. Mi hermano se puso a gritar y ella se sentó en el bordillo. Yo quería ayudarla, pero era pequeño aún y no sabía qué hacer. Podría haberle preguntado si se encontraba bien, si le pasaba algo. Ella no dijo nada. Tenía miedo, le habían pegado una paliza, pero era hermosa incluso traumatizada como estaba (Lynch & McKenna, 2018, p. 38-39).³

La influencia de los años cincuenta en *Blue Velvet* resulta evidente y se ve reforzada con los testimonios de amigos de la infancia de Lynch. Randy Smith, por ejemplo, manifestó su sorpresa ante la oscuridad presente en la obra del director, ya que no se corresponde con el tipo de persona que recordaba. Otros allegados coinciden en que el pequeño David solía agradar a todo el mundo por su carácter sociable, simpático, leal, solícito y poco pretencioso. Ninguna de estas cualidades parece relacionarse directamente con el sombrío rasgo que define a su producción cinematográfica.⁴

La oculta perturbación

Así como Lynch descubrió el costado inquietante de Boise, el personaje de Jeffrey se enfrenta a la faceta desconocida de Lumberton al regresar de visitar a su padre en el hospital. Durante su trayecto a casa, Jeffrey atraviesa un descampado y aprovecha para buscar en el descuidado césped algunas piedras pequeñas que pueda arrojar a un viejo cobertizo exterior que encuentra. Mientras hurga, sus dedos realizan un espeluznante descubrimiento. Guarda el hallazgo en una bolsa de papel y decide acudir de inmediato al departamento de policía. En la recepción solicita hablar con el detective Williams y cuando llega a su oficina se presenta: “Me llamo Jeffrey Beaumont. Vivo cerca de su casa. Creo que usted conoce a mi padre Tom Beaumont, de la Ferretería Beaumont [...] Al regresar a casa por el campo detrás del barrio, detrás de Vista..., yo..., hallé una oreja” (Lynch, 1986,

3 Resulta imposible hacer referencia a este recuerdo sin aludir a la escena de *Blue Velvet* en la que Dorothy Vallens (Isabella Rossellini) aparece golpeada y desnuda en el pórtico de la casa de Jeffrey para pedir su ayuda. También conviene mencionar el primer episodio de *Twin Peaks* (1990-1991), en el que la joven Ronette Pulaski es encontrada vagando semidesnuda y herida sobre las vías del tren. Tanto en el caso de Vallens como en el Pulaski, el sosiego cotidiano se ve abruptamente interrumpido por un acto de brutalidad que dejó sus efectos en el cuerpo femenino.

4 Si bien este texto analiza la influencia de la década de 1950 en *Blue Velvet*, en ningún momento se afirma que la fuente de creatividad de Lynch se limite a una dimensión biográfica o histórica. Defender esta idea no solo resultaría injusto, sino también ingenuo.

00:07:41). El detective le pregunta si se trata de una oreja humana, ante lo cual Jeffrey asiente. El hecho de que el detective no se muestre sorprendido por el macabro descubrimiento indica que él, a diferencia de Jeffrey, ya conoce la contraparte velada de Lumberton.

Imagen 1. Fotograma de la película



Fuente: IMBd

En la película, Lynch evidencia, mediante escenas breves, que algunos habitantes están al tanto de las historias paralelas que coexisten con su realidad cotidiana. Tal es el caso, no solo del detective Williams, sino también de la tía Bárbara, quien, en la noche del mismo día en que Jeffrey descubre la oreja y posteriormente expresa su deseo de ir a caminar para despejar la mente,⁵ le pregunta, con cierta preocupación, si pretende pasear por la calle de Lincoln, a lo que su sobrino responde negativamente. Aunque el filme mantiene cierta ambigüedad respecto a quiénes conocen con precisión el contexto multifacético del suburbio y quiénes no, parece que, en su mayoría, los que están informados son adultos que han vivido toda su vida en el pueblo y, con el tiempo, han descubierto sus diversas facetas. En este sentido, resulta coherente que Jeffrey y Sandy, dos miembros jóvenes de la comunidad, aún desconozcan el nivel de perturba-

5 El verdadero propósito de su paseo es acudir a la residencia del detective Williams para averiguar si hay nueva información relacionada con el caso, cabe señalar que, a petición del propio detective, Jeffrey no le reveló a nadie el hallazgo de la oreja humana.

- **Entre el resplandor y las luces mortecinas:
la influencia de los años cincuenta en el filme *Blue Velvet***

ción de Lumberton. Si bien el personaje de Sandy ha escuchado ciertos detalles relacionados con los casos de su padre, debido a que su habitación se encuentra justo encima de la oficina de éste, en estricto sentido, no tiene acceso al panorama completo. No obstante, Sandy le confiesa a Jeffrey que hay un nombre recurrente en relación con el asunto de la oreja mutilada: Dorothy Vallens (Isabella Rossellini). “Vive en un edificio de apartamentos que está muy cerca de tu casa. También está cerca del campo donde hallaste la oreja” (Lynch, 1986, 00:13:44). Jeffrey le pregunta si sabe exactamente dónde queda el edificio, a lo que Sandy responde afirmativamente: “Queda cerca, por eso es tan horripilante” (Lynch, 1986, 00:13:56).

Aunque Dorothy reside en la calle de Lincoln, cerca de las viviendas de Jeffrey y Sandy, no comparte el mismo nivel de seguridad ni bienestar que distingue a sus vecinos. El edificio **Deep River**, en el que habita, se presenta como un espacio viejo y descuidado: carece de recepción, de seguridad, el ascensor se encuentra fuera de servicio, los pasillos carecen de iluminación adecuada y presentan problemas de humedad. Su departamento, el número 710, es reducido y cuenta con un mobiliario antiguo y recargado. El espacio de Dorothy evidencia que no solo es ajena al goce de la experiencia que corresponde al ideal de la vida suburbana tradicional, sino que también pertenece a un estrato socioeconómico distinto al de Jeffrey y Sandy, lo que la coloca en una situación de vulnerabilidad.

A medida que avanza la historia, se revela que el sádico criminal Frank Booth (Dennis Hopper) desarrolla una obsesión por Dorothy, probablemente tras haberla visto cantar en **The Slow Club**, un establecimiento nocturno ubicado en la Ruta Siete. Frank secuestra al esposo e hijo de Dorothy⁶ con el objetivo de obligarla a sostener una relación marcada por la dominación y el abuso. La conocida escena del encuentro entre Dorothy y Frank en el departamento revela las distintas facetas que integran su insana relación.

La violencia psicológica comienza con la llamada telefónica de Frank: “¿Hola? Sí, señor. ¿Frank? Frank, déjame hablar con él. Por favor, Frank. Señor. Me gusta cantar terciopelo azul” (Lynch, 1986, 00:35:26). En esta breve interacción ya es posible

⁶ En la película, Donald Watts —esposo de Dorothy— es mejor conocido como Don y es interpretado por Dick Green, mientras que su hijo Donny es interpretado por Jon Jon Snipes.

advertir la asimetría entre ambos; Frank, en una posición dominante, exige que Dorothy, en una posición subordinada, evite llamarle por su nombre y se dirija hacia él como «señor». Además, la obliga a hacer referencia al terciopelo azul, elemento con el que Frank sostiene una compulsión obsesiva que combina lo erótico con lo brutal. Cuando Dorothy logra hablar por unos segundos con su esposo y le pregunta por el pequeño Donny, Frank le arrebató el teléfono a Don. La cámara, que hasta ese momento se ha mantenido fija en Dorothy durante la llamada telefónica, realiza un *close up* que revela la angustia del personaje: “Frank, ¿qué pasa con él? Lo sé. Seré dulce. Mamá te ama. Muy bien, Frank, señor” (Lynch, 1986, 00:36:03).

La violencia física y sexual se manifiesta cuando Frank llega al departamento. Dorothy, quien se ha ataviado con la bata de terciopelo azul exigida por su agresor, lo saluda de manera sumisa diciendo: “Hola, bebé”, a lo que Frank responde con molestia: “¡Cállate! Es *daddy*, idiota” (Lynch, 1986, 00:42:43). A continuación, Frank le pregunta irritado en dónde está su bourbon, y Dorothy procede a seguir las instrucciones que en ocasiones previas ya le habían sido señaladas: va por el trago, apaga una de las lámparas, reduce la intensidad de otras, enciende una vela y toma asiento en una silla colocada frente al sofá donde Frank se ha acomodado. “Ahora está oscuro” (Lynch, 1986, 00:43:09), sentencia el hombre y, bajo las luces mortecinas, le ordena separar las piernas para visualizar su sexo. Extrae de su chaqueta un inhalador que, posiblemente, contiene una sustancia capaz de intensificar su excitación. Acto seguido, entre un estado de agitación y llanto, Frank exclama: “Mami, mami, mami [...] El bebé quiere coger” (Lynch, 1986, 00:44:30). Frank fija su mirada en Dorothy y, al notar que lo observa, le grita con furia que aparte la vista antes de propinarle un puñetazo. Inmediatamente después, la actitud de Frank cambia, adopta un tono suplicante y menciona que el bebé quiere terciopelo azul. En respuesta, Dorothy toma una parte de su bata y la coloca en la boca de Frank. La escena culmina con la agresión sexual y una serie de puñetazos dirigidos hacia Dorothy, mientras Frank demanda, una vez más, que no lo mire.⁷

⁷ La película no ofrece información explícita sobre el pasado de Frank. No obstante, a partir de ciertas escenas, es posible reconstruir cierto perfil de su historia. Por ejemplo, es claro que presenta severos conflictos con la figura materna y que, posiblemente, tanto el terciopelo azul como la música de Roy Orbison —concretamente la canción *In Dreams*— reavivan antiguas heridas que detonan su comportamiento violento.

- **Entre el resplandor y las luces mortecinas:
la influencia de los años cincuenta en el filme *Blue Velvet***

En *Blue Velvet*, Frank encarna la manifestación más extrema del mal presente a lo largo de la película. Es un individuo profundamente perturbado, desprovisto de cualquier principio moral o ético. No solo delinque, secuestra, abusa, violenta y amedrenta, sino que también ha logrado infiltrarse en el propio sistema policial. Su vínculo con el detective T.R. Gordon (Fred Pickler), compañero y colega del detective Williams, evidencia que la corrupción en Lumberton ha alcanzado niveles impensados pues, el hecho de que Frank cuente con aliados dentro de la policía, explica por qué Dorothy no pudo denunciar desde el principio el secuestro de su esposo e hijo. El mal ha conseguido infiltrarse en el núcleo mismo de una institución que, al menos en teoría, debería velar por la seguridad y el bienestar de la ciudadanía, pero que, en la práctica, ha desviado su propósito original y se ha convertido en cómplice de la degeneración que alguna vez juró combatir.

La perturbación que coexiste con el idilio es un elemento definitorio de la posguerra. Si bien esta época se caracterizó por un ambiente de bonanza y relativo sosiego, también es cierto que existieron múltiples situaciones que derivaron en un clima de incertidumbre y agitación. En el ámbito económico, “el auge vino acompañado de una elevación de precios y una inflación que causó sufrimientos a grandes sectores de la población” (Nevins et al., 1992, p. 489). El poder adquisitivo de trabajadores y asalariados se vio significativamente afectado, lo que contrastó con el auge de la sociedad de consumo. En respuesta, el entonces presidente Harry S. Truman intentó promulgar una legislación que le permitiera al gobierno imponer topes a los precios y salarios en situaciones de urgencia; sin embargo, miembros del Partido Republicano argumentaron que Truman estaba tratando beneficiarse de la coyuntura, y el aprobado no le otorgó esa facultad. Como resultado, la inflación mantuvo su tendencia ascendente.

Otra de las tensiones importantes de la época fue la violación de derechos civiles en el marco de la Guerra Fría. La denominada *Doctrina Truman*, originada en 1947, consistió en una política orientada a impedir el avance del comunismo a nivel mundial. En 1950, Estados Unidos intervino militarmente contra Corea del Norte y China, respaldando así, a Corea del Sur, país con el que forjaría una alianza que perdura hasta el día de hoy. En febrero del mismo año, el senador de Wisconsin, Joseph Mc-

Carthy, impulsó la paranoia comunista conocida como el **Temor Rojo** (*The Red Scare*).⁸ McCarthy afirmó, “sin ningún fundamento” (Nevins et al., 1992, p. 498), que existían agentes comunistas infiltrados el poder federal. El macartismo, que en un primer momento buscaba identificar a simpatizantes del comunismo dentro del gobierno estadounidense, se transformó posteriormente en una persecución de todo lo considerado como subversivo, desde otras doctrinas políticas (como el socialismo o liberalismo) hasta movimientos sociales (como el sindicalismo o la lucha por los derechos civiles). Finalmente, pese a los intentos por restaurar los valores tradicionales, parte de la sociedad estadounidense de la época opuso resistencia a través de la desobediencia de la ley,⁹ la irreverencia del *rock & roll* y el movimiento contracultural de la generación *Beat*, el cual validó comportamientos considerados tabú como el consumo de drogas, la liberación sexual y los valores antimaterialistas.

Conclusiones

La revisión del universo plasmado en *Blue Velvet* permite comprender de qué forma David Lynch recupera el mito de la sociedad estadounidense en los años cincuenta con el propósito de hurgar en sus entrañas y recordar que el resplandor del bienestar coexiste con las perturbadoras luces mortecinas. La representación serena de la vida suburbana, encarnada por los jóvenes Jeffrey Beaumont y Sandy Williams, contrasta con el retrato de un mal que expande sus redes mediante la violencia, el sadismo y la corrupción. Personajes como Frank Booth, el detective T.R. Gordon y el resto de adscritos a su grupo revelan que la malicia no constituye una excepción, sino una constante que late bajo la superficie del sosiego.

El análisis de las experiencias de Lynch durante su infancia en el Boise de los años cincuenta permite evidenciar cómo el dualismo entre lo visible y lo oculto se materializó en aquellos años y ejerció cierta influencia sobre su obra fílmica. Así, al auge económico, la consolidación de los valores tradicionales, el crecimiento de los suburbios, el desarrollo del sector industrial y

8 Usualmente se reconocen dos etapas relacionadas con el denominado *Temor Rojo*. La primera surgió tras la Revolución Rusa de 1917 y alcanzó su punto culminante entre 1919 y 1920. La segunda corresponde al inicio de la Guerra Fría en 1947 (Lambole y Bailliot, 2017).

9 Un episodio reconocido es el protagonizado por Rosa Parks, quien, en 1955, se negó a ceder su asiento en un autobús a un pasajero blanco, tal y como lo exigía la legislación vigente en el estado de Alabama.

- **Entre el resplandor y las luces mortecinas:
la influencia de los años cincuenta en el filme *Blue Velvet***

agrícola, se oponían fenómenos como la inflación, la guerra, el **Temor Rojo** y la persecución de todo aquello catalogado como subversivo.

El dualismo constituye un eje que orienta la narrativa de la película. De hecho, es posible sostener que el desenlace del filme retoma esta misma dualidad. Aunque la policía descubre la corrupción del detective Gordon, Frank muere a manos de Jeffrey, Dorothy recupera a su hijo¹⁰ y Jeffrey aparece recostado plácidamente en el jardín de su casa, observando un petirrojo,¹¹ antes de ser llamado por Sandy para almorzar con la familia de ambos; lo cierto es que nada de lo que se presenta garantiza que la turbación que habita en Lumberton haya desaparecido. Después de todo, tanto Jeffrey como Sandy desconocían de la existencia de esa faceta hasta que se encontraron con ella.

Surgen, entonces, preguntas inquietantes: ¿qué otras luces mortecinas pueden reconocerse en Lumberton durante la noche? ¿Qué historias se ocultan en el interior de lugares aparentemente serenos? Y, fuera del ámbito de la ficción, ¿qué tan cerca se encuentra la cotidianeidad de esa maldad que coexiste con lo medianamente funcional? ¿Son las personas, en su respectivo contexto, capaces de ver los signos del mal? En última instancia, filmes como *Blue Velvet* evidencian que la corrupción, la lujuria y la brutalidad no mueren junto con personajes como Frank y sus allegados, sino que coexisten bajo el resplandor de una aparente serenidad.

Referencias

- Borde, R. & Chaumeton, E. (1958). *Panorama del cine negro*. Lo-sange.
- Heredero, C. & Santamarina, A. (1996). *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Paidós.
- Nevins, A., Steele H. & Morris, J. (1992). *Breve historia de los Estados Unidos*. Fondo de Cultura Económica.
- Lambole, C. & Bailliot, M. (2017). *El macartismo o el temor rojo*.

10 Dorothy no logra reunirse con su esposo porque Frank lo asesina.

11 En la película, el petirrojo americano se relaciona con un sueño que Sandy relata a Jeffrey, en el cual, el mundo se hallaba sumido en la oscuridad debido a la ausencia de estas aves que simbolizan el amor. Dicha oscuridad persistió durante largo tiempo, hasta que miles de petirrojos fueron liberados y descendieron al mundo.

En cincuenta minutos.

Lynch, D. (1986). *Blue Velvet* [película]. De Laurentiis Entertainment Group (DEG).

Lynch, D. & Frost, M. (1990-1991). *Twin Peaks* [serie]. American Broadcasting Company (ABC).

Lynch, D. (2014). *Atrapa el pez dorado: Meditación, conciencia y creatividad*. Penguin Random House.

Lynch, D. & McKenna (2018). *Espacio para soñar*. Penguin Random House.

Santamarina, A. (1998). *El cine negro en 100 películas*. Titivillus.