



Vicente García-Escrivá

Universidad de Alicante

@ v.escrivá@ua.es

0000-0003-3460-7460

■ Recibido / Received  
29 de noviembre de 2022

■ Aceptado / Accepted  
4 de diciembre de 2022

■ Páginas / Pages  
De la 39 a la 52

■ ISSN: 1885-365X

# Pesadilla y sueño en *Terciopelo azul*, de David Lynch: Horror, parodia y nostalgia de lo maravilloso en el epílogo del texto fílmico

Nightmare and dream in David Lynch's *Blue velvet*: Horror, parody and nostalgia for the marvellous in the epilogue of the filmic text

## RESUMEN:

En este artículo, se realiza un análisis textual de *Terciopelo azul* (David Lynch, 1986), centrado especialmente en la secuencia final de esta película, un *thriller neo-noir* que se ha convertido en una de las obras más influyentes del cine postclásico americano. Además de recorrer parte de su truculenta trama narrativa, capaz de inspirar miedo y atracción a la vez, y de revisar algunas de las interpretaciones más relevantes del film, este análisis examina con detalle el epílogo de la película, un pasaje de reminiscencias oníricas e ilusorias en el que se representa un final feliz que conecta con el principio de la cinta. Dicha lectura permite localizar una sorprendente referencia a un elemento mágico y fascinante proveniente de la célebre película musical producida por Disney *Mary Poppins* (Robert Stevenson, 1964). Esta y otras intertextualidades vinculadas a la infancia y adolescencia de David Lynch provocan que, en este film posmoderno, junto con la obvia presencia de lo horroroso y de lo paródico, asome también la nostalgia de lo maravilloso, la añoranza de una época y una visión del mundo en el que este parecía un lugar menos sórdido y aterrador.

## PALABRAS CLAVE:

Análisis textual; David Lynch; horror; nostalgia; parodia; terciopelo azul.

## ABSTRACT:

This article presents a textual analysis of *Blue velvet* (David Lynch, 1986) focusing especially on the final sequence of this film, a neo-noir thriller that has become one of the most influential works of post-classical American cinema. In addition to reviewing part of its gruesome narrative plot, capable of inspiring fear and attraction at the same time, and

reviewing some of the most relevant interpretations of the film, this analysis examines in detail the epilogue of the film, a passage of dreamlike and illusory reminiscences in which a happy ending that connects with the beginning of the film is shown. This reading allows us to find a surprising reference to a magical and fascinating element from the famous Disney musical film *Mary Poppins* (Robert Stevenson, 1964). This and other intertextual allusions linked to David Lynch's childhood and adolescence make it possible that in this postmodern film, along with the obvious presence of the horrific and the parodic, there is also the nostalgia for the marvellous, the longing for a time and a perception of the world in which it seemed a less sordid and frightening place.

---

**KEY WORDS:**

Blue velvet; David Lynch; horror; nostalgia; parody; textual analysis.

## 1. Introducción

David Lynch tenía dieciocho años cuando se estrenó *Mary Poppins* (Robert Stevenson, 1964). Desde luego, ya no era un niño, pero sí un adolescente con una marcada inclinación artística que pocos años después acabaría dirigiendo su primer cortometraje experimental —*Seis hombres enfermos* (*Six men getting sick (six times)*, 1967). Aquella célebre película musical de fantasía tuvo que producir un considerable impacto en el futuro director, según se desprende del reflejo que dicho film tendrá en un momento dado de su obra cinematográfica, como veremos en el análisis textual de *Terciopelo azul* (*Blue velvet*, David Lynch, 1986) que se presenta en este artículo.



La cinta, producida por Walt Disney, basada en la serie de novelas homónimas de Pamela Lyndon Travers, con música de los hermanos Sherman y protagonizada por Julie Andrews, gozó de un enorme éxito en su época. Además de ser la película más taquillera del año, fue nominada a trece premios Oscar y cosechó cinco estatuillas, y ha sido considerada por muchos la culminación de la carrera de Walt Disney. *Mary Poppins* es, por otro lado, un magnífico ejemplo del cine altamente estilizado —y en cierto modo anquilosado— producido en el Hollywood de la época que precedió al llamado *new Hollywood*. La historia de la niñera mágica —amable y compasiva, justo como habían deseado sus pupilos, Jane y Michael Banks— remite a un edulcorado universo de inocencia infantil que resulta maravilloso, entrañable y un tanto artificial a la vez.

Evidentemente, el registro del cuarto largometraje de David Lynch, un *thriller neo-noir* titulado *Terciopelo azul*, es bien distinto. De las dos etiquetas genéricas utilizadas para definir a esta película, la primera remite a la expresión inglesa *thrill*, que podría traducirse como 'emoción', 'estremecimiento' o 'conmoción' ante un estímulo impactante. Como ha explicado Martin Rubin, «el *thriller* busca despertar miedo, suspense, excitación, vértigo y movimiento. En otros términos, enfatiza lo visceral, lo primario, en vez de aspectos más sensibles o cerebrales como la tragedia, la aflicción, la compasión, el amor o la nostalgia» (2000, p. 14). Este mismo autor precisa que el *thriller*, más que un género en sí mismo, «puede ser conceptualizado como un "metagénero" que engloba a otros géneros bajo su manto y como una banda en el espectro que colorea a cada uno de esos géneros particulares» (2000, p. 12). Por su parte, la etiqueta *neo-noir* hace referencia a una recreación actualizada del universo propio del género clásico conocido como cine negro o *film noir*, caracterizado, entre otros aspectos, por narrar historias de crímenes que se desarrollan en ambientes dominados por la corrupción, el cinismo y la violencia. Así lo ha definido Mark Conard:

El término *neo-noir* describe cualquier película posterior al periodo del cine negro clásico que contenga temas y sensibilidad del cine negro. [...] Es muy posible que estas películas posteriores no estén rodadas en blanco y negro y que no contengan el juego de luces y sombras que poseían sus precursoras clásicas. Sin embargo, contienen la misma alienación, pesimismo, ambivalencia moral y desorientación (2007, p. 2).

*Terciopelo azul* es una película que ha influido como pocas en el cine del periodo postclásico. Entre otras cosas, este film redefinió desde coordenadas ya plenamente posmodernas el *thriller* de inspiración manierista que Alfred Hitchcock había popularizado a finales de los años cincuenta y del que había sido el maestro indiscutible. Al mismo tiempo, esta ficción escrita y dirigida por Lynch sentó algunas de las bases estéticas y temáticas del cine que se iba a realizar en las siguientes dos décadas cuando menos. La huella dejada por *Terciopelo azul* puede constatar, por ejemplo, al observar que una institución como el American Film Institute (AFI) la considera una de las diez mejores películas estadounidenses de todos los tiempos del género *mystery*, una categoría que en este caso engloba al *thriller* (AFI, 2008). O que el British Film Institute (BFI) y su prestigiosa revista *Sight and Sound* —tanto en la encuesta realizada entre críticos, documentalistas y académicos como en la realizada exclusivamente entre directores de cine— sitúan a esta película entre las cien mejores de la historia (BFI, 2022).

## 2. Metodología

Antes de adentrarnos en el análisis textual de *Terciopelo azul*, resulta necesario explicar brevemente en qué consiste el método analítico que vamos a aplicar a esta obra en cuanto que texto artístico cinematográfico. Para ello, en primer lugar recurriremos a lo expuesto por Roland Barthes al hilo de un análisis suyo de un cuento de suspense y terror de Edgar Allan Poe titulado *La verdad sobre el caso del señor Valdemar* (1845):

Tomaremos, pues, un texto narrativo, un relato, y lo leeremos, todo lo lentamente que sea necesario, deteniéndonos con tanta frecuencia como sea necesario (el desahogo es una dimensión capital de nuestro trabajo), intentando descubrir y clasificar sin rigor no todos los sentidos del texto (esto sería imposible, porque el texto está abierto al infinito: ningún lector, ningún sujeto, ninguna ciencia puede detener el texto), sino las formas, los códigos, según los cuales los sentidos son posibles. Buscaremos las avenidas del texto (1990, p. 324).

Aunque Barthes se refiere en este caso a un texto literario, su planteamiento puede trasladarse sin demasiada dificultad al terreno cinematográfico. Siguiendo a este autor, la lectura analítica del texto fílmico habrá de ser atenta, detenida y desahogada con el fin de «descubrir y clasificar sin rigor», es decir, sin prejuicios, sus «formas» y sus «códigos». Todo ello con vistas a buscar lo que Barthes denomina «avenidas del texto», que son a la vez su entramado, sus conexiones y sus direcciones posibles.

Partiendo de estos postulados y de disciplinas como la semiótica, la antropología cultural y el psicoanálisis, ha sido Jesús González Requena (1995, 2006) quien ha desarrollado extensamente la propuesta teórica y metodológica de análisis del texto fílmico a la que nos remitimos aquí. Las numerosas aplicaciones concretas por parte de otros analistas inspi-



radas, al menos en parte, en dicha metodología dan cuenta de su potencia, repercusión y versatilidad, como prueba la gran variedad de obras cinematográficas de distintas épocas y estéticas abordadas (véase, por ejemplo, Hernández y Martín, 2020; García y Rodríguez, 2021; Torres, 2021); si bien, obviamente, el análisis textual en general como procedimiento de estudio de obras y discursos audiovisuales es producto de las aportaciones de múltiples autores, enfoques y sensibilidades (Gómez y Marzal, 2006), a la vez que ha sido objeto de diversos replanteamientos y actualizaciones (Wildfeuer y Bateman, 2016), así como de reflexiones sobre su papel y pertinencia en la era de los medios digitales (Marzal, 2007).

De acuerdo con la propuesta citada, en el recorrido analítico del film no hay que apresurarse en intentar entender el texto, ni mucho menos en procurar asignarle un significado capaz de explicarlo en su totalidad. Por el contrario, se trata de deletrear los diferentes materiales que lo componen, es decir, de realizar una lectura literal que atienda a lo que está realmente representado en el film. Por un lado, los diálogos, las acciones y la narración; por otro, los múltiples aspectos de la puesta en escena (encuadre, fotografía, colores, objetos, gestos, ubicaciones, etc.), así como los sonidos y la música. Esta lectura detallada permite detectar los elementos que polarizan el texto fílmico, al tiempo que hace posible desvelar los haces de relaciones establecidas entre dichos elementos, ya sean estas de refuerzo, contradicción o ambigüedad. Tales relaciones se localizan en su mayor parte en el seno del propio texto, si bien con frecuencia también pueden ser de naturaleza intertextual, en el sentido amplio del término, y, por tanto, remitir a otras obras del mismo autor o a textos de orígenes distintos; es decir, lo que Gérard Genette ha denominado «intratextualidad» (1989, p. 256) e «hipertextualidad» (ibid., p. 14) respectivamente.

Con el análisis que vamos a realizar a continuación, no se pretende, pues, ofrecer una interpretación completa y concluyente de *Terciopelo azul*, sino sencillamente explorar algunos de sus sentidos posibles, los cuales siempre estarán ligados a lo subjetivo; esto es, a la experiencia del sujeto ante el texto fílmico, tal y como ha planteado González (1995, p. 37-38). Para expresarlo de otra manera:

No se trata de asignarle una especie de significado final. El sentido del texto debe entenderse literalmente en la doble acepción que posee este término: sentido como el lugar hacia el que apunta, hacia el que señala el texto y, a la vez, como lo que es sentido por el sujeto que se confronta con este (García-Escrivá, 2017, p. 127).

### 3. Lecturas e interpretaciones de *Terciopelo azul*

*Terciopelo azul* está ambientada de forma intencionadamente ambigua entre principios de los años sesenta y el momento en que se rodó, a mediados de los ochenta. El film narra la oscura trama en la que se ve envuelto el joven universitario Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) cuando regresa a su provinciana localidad natal de Lumberton, Carolina del Norte, a causa del grave problema de salud sufrido por su padre. De vuelta del hospital donde está ingresado su progenitor, Jeffrey encuentra por casualidad entre la maleza de un descampado una oreja humana amputada con signos de descomposición y llena de hormigas (figura 1). Cuando el protagonista acude con su hallazgo a la comisaría, es recibido por el detective John





**Figura 1.** Jeffrey encuentra una oreja humana amputada entre la maleza. *Fuente:* Blue velvet (MGM, 1986).

Williams (George Dickerson), quien precisamente es vecino suyo. Esta situación provocará que Jeffrey se reencuentre con Sandy (Laura Dern), la hija del detective, una chica rubia y de aspecto formal que está cursando el último año del instituto. Pero también hará que ambos acaben involucrándose —obsesivamente, en el caso de Jeffrey— en la resolución de la morbosa intriga que gira alrededor de la atractiva y misteriosa cantante Dorothy Vallens (Isabella Rossellini), cuyo marido e hijo han sido secuestrados por Frank Booth (Dennis Hopper), un peligroso y psicopático gánster.

Una serie de pesquisas emprendidas al margen de la ley llevarán a Jeffrey a conocer de primera mano un tenebroso y terrorífico universo de crimen, perversión y violencia sexual —hasta ese momento ignoto para él—, que le producirá un intenso miedo y una fuerte atracción a partes iguales (exactamente la mismas emociones que se despertarán en los espectadores de la película). En este recorrido de descenso a los infiernos, el protagonista entablará una relación sadomasoquista con Dorothy, a la vez que iniciará una relación amorosa más convencional con Sandy. Como ha señalado Amaya Ortiz de Zárate:

El universo de Lynch se muestra ya como un territorio de atmósfera enigmática y onírica en la que conviven activamente los opuestos. Personajes femeninos de una sensualidad salvaje junto a caracteres masculinos perversos y violentos capaces, sin embargo, de inspirar ternura. El cuento maravilloso —*El mago de Oz*— junto al cine negro o vanguardista. La belleza de la mujer fría y rubia —del norte— frente a la turbadora sensualidad de la morena —latina o del sur—. El hada y la bruja. La melancolía y la rabia (2013, p. 166).

Un contraste entre la mujer rubia y la morena que, por cierto, se repetirá en *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001) con los personajes de Betty (Naomi Watts) y Rita (Laura Harring). Y, en cuanto a lo apuntado por Ortiz de Zárate en relación con *El mago de Oz* (*The wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939) —otra película musical de fantasía, en este caso basada en el cuento infantil escrito por L. Frank Baum—, otros autores, como, por ejemplo, Rob Latham (1988), también han incidido en su papel como referente fundamental en *Terciopelo azul*. En este sentido, no hay más que reparar en el nombre de Dorothy, el mismo que el de la joven protagonista de *El mago de Oz* (Judy Garland). Este cuento maravilloso estará presente de una manera incluso más explícita y reiterada en el siguiente largometraje de Lynch, *Corazón salvaje* (*Wild at heart*, 1990) (véase, por ejemplo, García-Escrivá, 2012).





**Figura 2.** Jeffrey contempla la escena de la violación de Dorothy. Fuente: *Blue velvet* (MGM, 1986).

Tanto la marcada atmósfera surrealista y onírica de la película como su doble estructura triangular de relaciones (de connotaciones edípicas) entre los personajes principales —Sandy-Jeffrey-Dorothy, por un lado, y Dorothy-Jeffrey-Frank, por otro— han propiciado un buen número de lecturas en clave psicoanalítica de este texto fílmico (Mulvey, 1996; Atkinson, 1997; McGowan, 2007). En todas estas interpretaciones, el núcleo incandescente de la narración se sitúa en la escena, de naturaleza perversa, en la que Jeffrey es testigo directo, escondido en un armario, de la ritualización fetichista y la sádica violación de Dorothy a manos de Frank (figura 2).

Por otra parte, distintos comentaristas han señalado, de una manera u otra, que el tema principal de *Terciopelo azul* es la contradictoria dualidad existente en el mundo entre una superficie aparentemente bella y amable y el fondo oscuro y tortuoso que a menudo se esconde detrás de lo que se percibe a primera vista (Kael, 1986; Berry, 1988; Preston, 1990). Para decirlo de otra forma, en esta obra cinematográfica, se contraponen la realidad constituida por las convenciones sociales y las buenas intenciones con el trasfondo siniestro y cruel de la naturaleza en general y de la condición humana en particular.

Dicha idea se pone de manifiesto desde el inicio mismo del film, en una primera secuencia que comienza con la célebre canción que da título a la película, *Blue velvet*, escrita por Bernie Wayne y Lee Morris en 1950, aunque popularizada por Bobby Vinton en 1963. Junto con este tema musical, la banda de imagen comienza con un plano contrapicado de un parterre de rosas rojas que se destacan sobre una valla perfectamente blanca y un cielo azul (figura 3), los tres colores de la bandera de Estados Unidos, como ha sugerido John Peter Mendoza (2019, p. 2). Sigue el plano ralentizado de un camión de bomberos que circula por una zona residencial mientras un bombero saluda amablemente a cámara. A continuación, se presenta otro plano de un conjunto de plantas, esta vez tulipanes amarillos, unas flores consideradas con frecuencia un símbolo de felicidad, alegría y esperanza (Carlson, 2022). Un nuevo plano ralentizado permite ver a un grupo de escolares cruzando un paso de peatones bajo la afable vigilancia de una señora dedicada a este menester. A esta serie de imágenes, a un tiempo encantadoras y artificiosas, sigue una inquietante escena en la que el padre de Jeffrey (Jack Harvey) se encuentra regando plácidamente el jardín de su típica casa de clase media americana cuando, de forma súbita, se desploma, víctima de un accidente vascular. Mientras el padre permanece en el suelo, la cámara nos acerca a la zona inferior del cés-





**Figura 3.** Las rosas, la valla y el cielo al inicio de *Terciopelo azul*. Fuente: *Blue velvet* (MGM, 1986).

ped para mostrarnos que, debajo de esta cubierta vegetal perfectamente recortada, verde y cuidada, existe un hábitat oscuro y aterrador en el que una maraña de insectos luchan sin descanso por la vida.

Una vez revisada esta lectura de *Terciopelo azul*, vamos a fijar la atención en la última secuencia de la película para realizar un análisis que, si bien no pondrá en cuestión la interpretación anterior, de alguna manera viene a complementarla y matizarla.

## 4. Análisis de la secuencia final



Veamos con detalle, entonces, la secuencia que clausura la película. Después de la aterradora escena en el apartamento de Dorothy en la que el protagonista acaba por fin con Frank, un beso y un abrazo entre Sandy y Jeffrey sellan el clímax narrativo de la truculenta historia que comenzaba a partir del descubrimiento de la oreja cortada. En ese momento, oímos el tema *Mysteries of love*, compuesto para la película por Angelo Badalamenti, con letra de David Lynch e interpretado por Julee Cruise, cuya envolvente voz aparecerá también en la banda sonora de la serie de televisión *Twin Peaks* (David Lynch, 1990-1991). Este tema musical, etéreo y angelical, sirve para encadenar la escena del abrazo entre la pareja con la secuencia final, en la que sonará durante prácticamente su totalidad, a excepción de los últimos instantes.

El epílogo de la película comienza con un plano detalle de una oreja, esta vez perteneciente a Jeffrey, quien se encuentra sesteando en el jardín (figura 4). Junto con el tema de Badalamenti, se oye el apacible canto de las aves. Al despertar, Jeffrey observa un pájaro posado en un árbol cercano. Concretamente, se trata de un zorzal robín, también conocido como mirlo americano, una especie bastante común en América del Norte. Sandy llama a Jeffrey para que entre en casa a comer. Este se levanta de la tumbona y se detiene un momento a saludar a su padre, ya recuperado, y al de Sandy, quienes se encuentran juntos realizando algún trabajo en el jardín colindante. Cuando Jeffrey entra en casa, su madre (Priscilla Pointer) y la de Sandy (Hope Lange) están charlando en el sofá del salón. Ambas mujeres son casi idénticas por su edad, aspecto y estilo. Todo parece indicar que los futuros consuegros se llevan estupendamente. Asistimos, por tanto, a una escena familiar prototípica en la que todo encaja con armonía.



**Figura 4.** Plano detalle de la oreja de Jeffrey, quien sestea en el jardín. Fuente: *Blue Velvet* (MGM, 1986).

En la cocina, Sandy y su tía Bárbara (Frances Bay) observan emocionadas que un pájaro —el mismo que Jeffrey vio al despertar— se ha posado frente a la ventana que da al jardín (figura 5). En el pico lleva un insecto que acaba de atrapar. Jeffrey se acerca a ellas y, sin dejar de contemplar el pájaro, dice: «Tal vez ya han llegado los jilgueros». La tía Bárbara expresa el repelús que le produce la idea de comer bichos, al tiempo que engulle un bocado de la comida que están preparando. Sandy se ríe y, mientras mira embelesada a Jeffrey, dice: «Es un mundo extraño ¿verdad?». El rostro de la protagonista irradia felicidad. Su satisfacción responde, sin duda, a ese momento en particular, pero sobre todo a la manera en que finalmente se han resuelto las cosas.



Las frases de Jeffrey y Sandy que acabamos de transcribir remiten directamente a un diálogo entre ambos personajes que tiene lugar hacia mitad de la película. En dicho pasaje, los dos jóvenes se encuentran en el interior de un coche estacionado junto a una iglesia de la que emana música de órgano. Se trata de una versión instrumental del tema *Mysteries of love* al que nos referíamos hace un momento, de modo que esta escena conecta también mediante la música —anticipándose, en realidad— con la secuencia final. Antes de relatar —de forma muy selectiva, eso sí— lo que ha visto en el apartamento de Dorothy y lo que ha descubierto en relación con el malvado Frank, Jeffrey comienza por advertir: «Es un mundo extraño». Como respuesta a la sórdida realidad a la que se refiere Jeffrey, Sandy evoca un sueño que tuvo precisamente el día que se reencontraron: «En el sueño aparecía nuestro mundo. Y el



**Figura 5.** Un zorzal robín se posa ante la ventana que mira al jardín. Fuente: *Blue velvet* (MGM, 1986).



mundo estaba oscuro porque no había jilgueros, y los jilgueros representaban el amor. Esa oscuridad permaneció durante mucho rato. Y, de repente, miles de jilgueros quedaron libres; vinieron volando y trajeron la resplandeciente luz del amor. Al parecer, creo que ese amor era lo único que podía solucionar algo. Y lo hizo». Así, frente a la pesadilla narrada por Jeffrey, Sandy nos presenta un bello sueño en el que la oscuridad del mundo se transforma en luz por obra del amor.

En este punto, hay que introducir una pequeña matización acerca del doblaje al español tanto del relato del sueño de Sandy como de la frase de Jeffrey en la cocina. En la versión original, al hablar de los pájaros, ambos personajes utilizan el término *robin*, que es el nombre con el que se conoce al zorzal robín en Estados Unidos. Sin embargo, en la versión española se ha traducido este término erróneamente —quizá para buscar un referente más próximo al espectador— como *jilguero*, un ave completamente distinta. En cualquier caso, los diálogos originales, en inglés norteamericano, se refieren de forma inequívoca al mismo tipo de pájaro que está posado ante la ventana.

La escena de la cocina termina con un primer plano del pájaro que permite ver mejor el insecto —un escarabajo— que sostiene en el pico, pero también pone en evidencia algo que ya se notaba en los planos precedentes del animalito: tanto su aspecto como sus movimientos son extraños y faltos de naturalidad. En realidad, no estamos viendo un ave de carne y hueso, sino un muñeco mecánico, es decir, lo que se conoce en el campo de los efectos cinematográficos como un animatronic. Cabría pensar que este recurso fue fruto de la dificultad de utilizar un pájaro real a la hora de rodar, aunque lo cierto es que resulta un tanto fuera de lugar en una película de mediados de los ochenta y, en consecuencia, muy alejada ya de las convenciones del cine realizado básicamente en estudio. En una entrevista que forma parte del documental para televisión *Jonathan Ross presents for one week only: David Lynch* (Andy Harries, 1990), Lynch es preguntado por el zorzal robín de la secuencia final y en su respuesta afirma que se trata de un pájaro real. Cuando el entrevistador alega que parece artificial, el director contesta: «Bueno, está interpretando un papel, y esto es lo que salió». Y de inmediato despliega una gran sonrisa irónica.

El caso es que la percepción de este pájaro, junto con la fotografía de colores saturados y una cierta difusión de la imagen que predomina en la secuencia, producen un extrañamiento, una sensación de irrealidad que impregna todo el pasaje. Tal impresión se acentúa cuando, a continuación, se repiten algunos de los planos que veíamos en la secuencia con la que comenzaba el film: los tulipanes amarillos, el bombero saludando desde su camión y las rosas rojas frente a la valla blanca con el cielo azul, todos ellos con una marcada saturación de colores y una ligera sobreposición fotográfica.

El plano con el que se cierra la secuencia presenta el mismo efecto de irrealidad, o incluso mayor, dado que la acción que contiene se muestra a cámara lenta. En este plano, vemos a un niño con un gorrito de hélice jugando en un parque muy bonito. Una sonriente Dorothy lo espera sentada en un banco para abrazarlo, llorando de felicidad. Tras todo lo sufrido, por fin Dorothy ha logrado reencontrarse con su hijo en un entorno seguro. En ese momento, cesa el tema *Mysteries of love* y, en su lugar, entran los compases finales de la canción *Blue velvet*. Pero, si al comienzo del film era la popular versión de Bobby Vinton la que sonaba, en esta ocasión se trata de la versión más sombría e hipnótica interpretada por la propia Dorothy en The Slow Club, el local donde actuaba por las noches. Justo en el instante en que comienza





**Figura 6.** La mirada de Dorothy mientras abraza a su hijo. Fuente: *Blue velvet* (MGM, 1986).

a sonar este tema, el rostro de Dorothy muta su expresión de felicidad inicial por una inquietante mirada que parece ubicarse en otro lugar, como si todavía estuviera fijada en el horror vivido (figura 6). La última frase de la letra de la canción dice así: «And I still can see blue velvet through my tears» («Y aún puedo ver el terciopelo azul a través de mis lágrimas»). La cámara realiza entonces una panorámica ascendente sobre los árboles del fondo —fuera de foco— hasta situarse en un encuadre que muestra solamente el cielo azul. En este punto, termina la canción y concluye la película.



## 5. Resultados y hallazgos del análisis

Podríamos decir que, en conjunto, la secuencia que clausura *Terciopelo azul* muestra un final feliz: la pareja Jeffrey-Sandy se ha consolidado en un incipiente noviazgo, mientras que Dorothy ha recuperado a su hijo y su seguridad. Sin embargo, no deja de percibirse un aire de irrealidad e impostura en este final. Por un lado, la película podría interpretarse como una horrorosa pesadilla que ha tenido lugar entre el plano de la oreja encontrada en el descampado —o, para ser más precisos, entre ese oscuro plano detalle que se intercala en mitad del breve trayecto nocturno del protagonista hasta la casa de Sandy en el que la cámara se adentra en la oreja cortada— y el plano detalle de la oreja de un Jeffrey que duerme en el jardín. El despertar del personaje en la tumbona frente al pájaro significaría, entonces, que la pesadilla ha terminado y todo ha vuelto a la normalidad, a una realidad apacible y convencional. Por otro lado, una interpretación alternativa podría ser que el verdadero universo onírico está constituido por los planos iniciales del film y por el final feliz que se representa en la última secuencia. Esto explicaría el aire irreal que impregna ambos pasajes, mientras que la realidad sería mucho más sórdida, violenta y contradictoria, tal y como se puede comprobar en la mayor parte de la película. Aunque, bien mirado, no hay necesidad de decantarse por una interpretación u otra, ya que quizá sea precisamente esta ambigüedad la que caracteriza a *Terciopelo azul*.

Pero es aquí donde hemos de reparar en *Mary Poppins*, mejor dicho, en el pájaro que aparece en una célebre escena de esta película. Cabe advertir que en esta escena hay una confusión (o gazapo) de partida, puesto que el pájaro que se muestra es un robín americano o zorzal robín (*Turdus migratorius*), cuando en un jardín de Londres solo podría anidar un

robín europeo o petirrojo (*Erithacus rubecula*), algo en lo que, al parecer, no repararon a la hora de rodar la película en los Estudios Walt Disney de Burbank, California. Sea como fuere, la escena a la que nos referimos tiene lugar en un momento en que Jane (Karen Dotrice) y Michel (Matthew Garber) —los dos hermanos tutelados por Mary Poppins (Julie Andrews)— se ven en la obligación de ordenar sus habitaciones y se sienten un poco tristes y desmotivados ante la cantidad de tareas que tienen por delante. Es entonces cuando Mary les insufla ánimos interpretando la canción *A spoonful of sugar (Una cucharada de azúcar, más dulce imposible)*, que habla de encontrar la diversión también en el trabajo y el esfuerzo. Mientras canta, la niñera mira por la ventana y ve una pareja de zorzales robín que se afanan en cuidar de su nido, situado en un árbol del jardín. Mary abre la ventana y uno de los pájaros se posa en su mano (figura 7). El ave es claramente un animatronic, aunque no desentona demasiado en el contexto de los efectos especiales y de animación utilizados en la película, por otra parte brillantes para su época y premiados con un Oscar. Tras unos momentos fascinantes en los que Mary canta en medio de la estancia acompañada por los trinos del zorzal, el pajarito vuelve a su árbol. En ese instante, obedeciendo las órdenes mágicas de la niñera, los elementos desordenados de las habitaciones comienzan a arreglarse por sí solos. Los niños asisten encantados a la escena y pronto se suman a la tarea maravillosa. Finalmente, las habitaciones quedan impecables casi sin esfuerzo y de forma divertida.

Resulta llamativo que el aspecto del pájaro que aparece en *Terciopelo azul* sea tan similar al de *Mary Poppins*. En efecto, al tratarse de la misma especie —en la película de Lynch sí que está justificado que sea un robín americano, dada la localización de la historia—, tienen el mismo tamaño y los mismos colores. Pero lo más destacable es que ambas aves efectúan los mismos movimientos robóticos artificiales propios de una animatrónica con ciertas limitaciones tecnológicas. El resultado es que *Terciopelo azul* pone en escena una referencia o alusión, en principio sorprendente, a la película de Disney.

No parece que esto sea una completa casualidad, ya que en una obra de Lynch realizada poco después, el cortometraje *El vaquero y el francés (The cowboy & the Frenchman*,



**Figura 7.** Un zorzal robín se posa en la mano de Mary Poppins. Fuente: *Mary Poppins* (Disney, 1964).



1988), aparecerá una nueva alusión a *Mary Poppins*. En este corto, un francés llamado Pierre (Frederic Golchan) llega prácticamente rodando ladera abajo hasta el rancho regentado por el capataz Slim (Harry Dean Stanton). El exótico visitante lleva consigo una pequeña maleta de la que dos sorprendidos vaqueros (Jack Nance y Tracey Walter) irán extrayendo múltiples elementos, todos ellos tópicos franceses: botellas de vino, baguettes, quesos, una estatuilla de la torre Eiffel, un plato de caracoles, otro de patatas fritas (*french fries*), etc. Unos objetos que, en buena lógica, no cabrían todos a la vez en una bolsa como la mostrada. De este modo, la maletita del francés resulta ser una suerte de bolso mágico sin fondo del que puede salir cualquier cosa. Exactamente lo mismo que sucede cuando Mary Poppins llega por primera vez a casa de los Banks y, para asombro de los niños, extrae de su pequeña maleta toda clase de elementos que necesita para adecuar la habitación a sus gustos y necesidades: una percha, un espejo, una planta, una lámpara, unos zapatos, etc.

## 6. Conclusiones

Ambos casos, el del zorzal robín y el del bolso mágico, pueden tomarse como referencias paródicas al famoso musical de Disney. O, para expresarlo quizá con mayor precisión, se trataría de dos ejemplos de lo que Genette ha llamado «hipertextualidad cinematográfica» (1989, p. 195). Al fin y al cabo, uno de los rasgos más destacados de los textos posmodernos —como el cine de Lynch— es la intertextualidad y la profusión de citas a otras obras y referentes culturales, con frecuencia en clave irónica o paródica (Hutcheon, 1988, pp. 124-140; Sánchez, 1988). Autores como Paul Coughlin han puesto el acento en esta vocación paródica y, a la vez, subversiva de la película:

*Terciopelo azul* trata de subvertir los ideales convencionales y Lynch afianza este hecho con la secuencia final de la película que reproduce, en apariencia, el sueño ingenuo de Sandy. Pero en el fondo subyace una parodia de diseño posmoderno no sólo de las representaciones conservadoras, sino también de los valores que estas representaciones pretenden consagrar (2003, p. 309).

No obstante, y sin dejar de lado este aspecto señalado por Coughlin, en la operación referencial de la que estamos tratando se detecta igualmente un cierto tono de nostalgia. Así, en *Terciopelo azul*, junto con la perturbadora pulsión de lo horroroso y la reconfortante presencia de lo paródico, asoma también la añoranza de una época, una infancia y una adolescencia, donde todo era más bello y armonioso, menos cruel y aterrador. Esta tensa intercalación entre la parodia y la nostalgia también se puede encontrar en otras películas de Lynch, como *Corazón salvaje*, por lo que podría decirse que se trata de un rasgo característico de este autor (García-Escrivá, 2012).

En realidad, la nostalgia a la que nos referimos se detecta ya alrededor de la canción que da título a *Terciopelo azul*. En una entrevista publicada en el semanario alternativo *The Village Voice* poco después del estreno —y del enorme impacto— de *Terciopelo azul*, el propio Lynch decía refiriéndose al tema *Blue velvet*: «El tono que genera esa canción: el tono, el tiempo y las cosas de esa época» (Borden, 1986, p. 62). Una época a la que también pertenece otra canción fundamental en la película que aparece en dos de sus escenas más recordadas: el



tema *In dreams*, compuesto e interpretado por Roy Orbison y lanzado en 1963, justamente el mismo año en que triunfaba la versión de Bobby Vinton de *Blue velvet*, cuando David Lynch era un joven estudiante de secundaria.

Tanto *Mary Poppins* como las canciones *Blue velvet* o *In dreams*, por no hablar de *El mago de Oz*, remiten a un mismo contexto de inocencia donde lo maravilloso aún tenía cabida, a un cierto sentido de las cosas y de la vida que resulta tan anhelado como ya del todo imposible. A este respecto, no hay más que recordar las estrofas finales de la canción de Roy Orbison: «It's too bad that all these things can only happen in my dreams. Only in dreams, in beautiful dreams» («Qué lástima que todas esas cosas solo puedan ocurrir en mis sueños. Solo en sueños, en bellos sueños»). En definitiva, en *Terciopelo azul*, la pesadilla y el sueño representan dos caras de la misma moneda, como queda plasmado, entre otros casos, en la imagen del escarabajo en el pico del zorzal robín que comentábamos antes. Sin embargo, si el suspense, el horror y el miedo son componentes esenciales de las pesadillas y de los *thrillers* en general, en los sueños lynchianos, además de un claro carácter paródico y subversivo, se intuye también una extraña y dolorosa nostalgia de lo maravilloso.

## 7. Referencias

- AFI (2008). *AFI's 10 top 10. The 10 greatest movies in 10 categories*. <https://www.afi.com/afis-10-top-10/>
- Atkinson, M. (1997). *Blue velvet*. Nueva York: British Film Institute.
- Barthes, R. (1990). *La aventura semiológica* (trad. Ramón Alcalde). Barcelona: Paidós.
- Berry, B. (1988). Forever, in my dreams: Generic conventions and the subversive imagination in *Blue velvet*. *Literature/Film Quarterly*, 16(2), 82-90.
- BFI (2022). *The greatest films of all time*. <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/greatest-films-all-time>
- Borden, L. (23 de septiembre de 1986). The world according to Lynch. *The Village Voice*, 62.
- Carlson, T. (2022). *The meaning behind each tulip color*. <https://www.1800flowers.com/blog/flower-facts/tulip-color-meanings/>
- Conard, M. T. (2007). *The philosophy of neo-noir*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Coughlin, P. (2003). Postmodern parody and the subversion of conservative frameworks. *Literature/Film Quarterly*, 31(4), 304-311.
- Fleming, V. (dir.) (1939). *The wizard of Oz* [Largometraje]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.
- García, S. y Rodríguez, A. (2021) La pantalla fetiche: Deseo y sublimación en *Dolor y gloria* de Pedro Almodóvar. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 22(1), 95-110. <https://doi.org/10.1080/14636204.2021.1880815>
- García-Escrivá, V. (2012). Iconografía, música y narración en *Wild at heart*, de David Lynch. *Trama y Fondo: Revista de Cultura*, 31, 49-58. <https://tramayfondo.com/revista/libros/149/31-VicenteGarciaEscriva.pdf>
- García-Escrivá, V. (2017). El análisis textual del film: Definiciones y procedimientos. En I. García-Medina y V. Tur-Viñes (coords.), *Diálogos bilaterales entre investigadores de la Glasgow Caledonian University (Reino Unido) y la Universidad de Alicante (España)*. *Estudios interdisciplinarios* (pp. 123-128). Alicante: Universidad de Alicante (Colección Mundo Digital de *Revista Mediterránea de Comunicación*, 10).
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (trad. Celia Fernández Prieto). Madrid: Taurus.



- Gómez, F. J. y Felici, J. (2006). Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico. En *Actas del III Congreso Internacional de Análisis Textual: De la deconstrucción a la reconstrucción*. Madrid: Asociación Cultural Trama y Fondo.
- González, J. (1995). Frente al texto fílmico: El análisis, la lectura. A propósito de *El manantial* de King Vidor. En J. González Requena (comp.), *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos. Metodología. Ejercicios de Análisis* (pp. 12-45). Madrid: Editorial Complutense.
- González, J. (2006). El análisis fílmico desde la teoría del texto, a propósito de Goya en Burdeos, de Carlos Saura. En J. Benavides Delgado (ed.), *Nuevos temas de comunicación* (pp. 113-134). Madrid: Fundación General de la Universidad Complutense de Madrid.
- Harries, A. (dir.) (19 de octubre de 1990). *Jonathan Ross presents for one week only: David Lynch* [Programa de TV]. Reino Unido: Chanel 4.
- Hernández, E. y Martín, L. (2020). El cine como modelo de realidad: Análisis de *Él* (Luis Buñuel, 1953). *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 79, 135-150. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi79.3681>
- Hutcheon, L. (1988). *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*. Londres: Routledge.
- Kael, P. (22 de septiembre de 1986). Out there and in here. *The New Yorker*.
- Latham, R. (1988). There's no place like home: Simulating postmodern America in *The wizard of Oz* and *Blue velvet*. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 1(4),49-58. <https://www.jstor.org/stable/43308015>
- Lynch, D. (dir.) (1967). *Six men getting sick (six times)* [Cortometraje]. Estados Unidos: David Lynch.
- Lynch, D. (dir.) (1986). *Blue velvet* [Largometraje]. Estados Unidos: De Laurentiis Entertainment Group.
- Lynch, D. (dir.) (1988) *The cowboy & the frenchman* [Cortometraje]. Francia: Propaganda Films.
- Lynch, D. (dir.) (1990). *Wild at heart* [Largometraje]. Estados Unidos: Propaganda Films y PolyGram.
- Lynch, D. (dir.) (1990-1991). *Twin Peaks* [Serie de televisión]. Estados Unidos: Lynch/Frost Productions, Propaganda Films y Spelling Television.
- Lynch, D. (dir.) (2001) *Mulholland Drive* [Largometraje]. Francia/Estados Unidos: Les Films Alain Sarde y Asymmetrical Productions.
- Marzal, J. (2007). El análisis fílmico en la era de las multipantallas. *Comunicar: Revista Científica Iberoamericana de Comunicación y Educación*, 29(15), 63-68. <http://hdl.handle.net/11162/86160>
- McGowan, T. (2007). *The impossible David Lynch*. Nueva York: Columbia University Press.
- Mendoza, J. P. (2019). *Blue velvet: A critical analysis*. [https://www.academia.edu/40890974/Blue\\_Velvet\\_A\\_Critical\\_Analysis](https://www.academia.edu/40890974/Blue_Velvet_A_Critical_Analysis)
- Mulvey, L. (1996). *Fetishism and curiosity*. Bloomington-Londres: Indiana University Press, British Film Institute.
- Ortiz, A. (2013). *Blue velvet* (David Lynch, 1986). *Trama y Fondo: Revista de Cultura*, 33-34, 166-202. <https://tramayfondo.com/revista/libros/156/AmayaOrtizd%20Zarate.pdf>
- Preston, J. L. (1990). Dantean imagery in *Blue velvet*. *Literature/Film Quarterly*, 18(3), 167-172.
- Rubin, M. (2000). *Thrillers* (trad. Manuel Talens). Cambridge: Cambridge University Press.
- Sánchez, V. (1988). Intertextualidad y cultura de masas: entre la parodia y el pastiche. *Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria*, 2, 49-66.
- Stevenson, R. (dir.) (1964). *Mary Poppins* [Largometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Productions.
- Torres, L. J. (2021). Motivos de lo siniestro en *Trono de sangre* (Akira Kurosawa, 1957). *Miguel Hernández Communication Journal*, 12, 159-179. <https://doi.org/10.21134/mhcv.12i.1141>
- Wildfeuer, J. y Bateman, J. (eds.) (2016). *Film text analysis. New perspectives on the analysis of filmic meaning*. Nueva York: Routledge.

