Lynch *noir*. El cine negro según David Lynch*

Ignacio Palau Martín

El cine negro es, de entre los clásicos, probablemente el género más polémico, con mayor variedad de formas y el que ha generado más literatura contradictoria. Como indica Paul Schrader: «Casi cada crítico tiene su propia definición de film *noir*» (SCHRADER, 2005:308). Mientras algunos lo consideran la revelación del fallido sueño americano, otros opinan que esta forma de cine aúna las complejidades del alma humana en todas las circunstancias y países del mundo. Unos incluyen obras que se desarrollan en el pasado o incluso en el futuro y otros solo aceptan aquellas producciones que tratan de una época contemporánea. Ante la diversidad de géneros que muchos autores proponen (cine de detectives, policíaco, criminal, penitenciario, de gánsteres, etc.) otros utilizan la denominación de cine negro como delimitación de un movimiento estilístico o una especie de metagénero o supergénero capaz de expandirse en el tiempo y que engloba, en diferentes etapas de su desarrollo, los géneros anteriormente citados. Estableciendo una cartografía del género, Carlos F. Heredero y Antonio Santamaría proponen «cuatro grandes bloques, divididos a su vez en diversas etapas históricas: estos autores hablan de "cine de gánsteres" con un ciclo fundacional (1930-1933); un ciclo penitenciario (1932-1924 y 1950-1956); otra etapa de denuncia social (1933-1939); un tercer periodo en el que impera el análisis de la sociología del gansterismo (1935-1941); otra etapa de gansterismo más negro (1945-1950), y un último ciclo de manierismo más barroco (1953-1960). Señalan también la existencia de un "cine policial" en tres ciclos: una etapa optimista de exaltación de los cuerpos policíacos (1935); un periodo más documental (1947); y un ciclo de películas pesimistas y críticas (1953-1958). Para estos autores, el "cine de detectives" quedaría delimitado por la etapa de los famosos Sam Spade y

Philip Marlowe, que protagonizan célebres películas del género, entre 1941 y 1947, y por la del más brutal y despiadado Mike Hammer, entre 1949 y 1955. Por último, aparecería el llamado "cine criminal", con una fase clásica (1944-1948). Este periodo, probablemente el más rico del género, por su complejidad narrativa y por su capacidad de introspección psicológica da paso a otra etapa de depuración y eclecticismo, ya en los últimos años cincuenta, en el que se contaminan los estilos y las temáticas, preludiando el *thriller* de las décadas posteriores» (RODRIGUEZ, Eduardo; GARCÍA, Virginia, 2003: 52-53).

Convenimos, pues, que el *noir* clásico abarca desde finales de los años treinta hasta mediados o finales de los cincuenta del pasado siglo. Surge a partir de la década de los sesenta la reelaboración premeditada de los códigos, claves y personajes del cine criminal y el *thriller* de Hollywood para adaptarlos a nuevos tiempos. «Cobran un principio —que irá haciéndose cada vez más agudo— de autoconciencia, de autorreflexión e ironía, prólogo de la posmodernidad. Resultado de este proceso de autorreflexión será la atomización de lo que podríamos llamar la esencia o el espíritu del *noir*, en un proceso similar —aunque solo parcialmente— al que sufrirá otro género clásico como el *western*. Los personajes y situaciones típicos del cine negro son revisados bajo el prisma de la ironía, la desmitificación y hasta la parodia» (PALACIOS, 2011: 9). Estos recursos se plasman en los films de David Lynch en un ejercicio de revisión del cine clásico y una utilización de lo fantástico propio de su obra más personal. Ésta se caracteriza por mostrar una dimensión atemporal que bien puede situarla a medio camino entre la contemporaneidad de cada uno de sus films, que van desde los setenta hasta el inicio del presente siglo, y la década de los cincuenta y sesenta a la que sus historias remiten mediante el uso de una estética norteamericana que aún pervive hoy en día de forma natural, mediante objetos, máquinas y aparatos retro (radios, coches de época, etc.), pero también en la moda clásica y la música rock y pop que ha engendrado el siglo XX. La cara dulce de América, plasmada en las obras del pintor Norman Rockwell se contrapone en sus films con una más pesimista, pero a la vez elegante, de Edward Hopper, forjadores ambos de una iconografía norteamericana de la primera mitad del pasado siglo que ha quedado tan fuertemente marcada en el imaginario colectivo.

David Lynch se inspira en el cine negro clásico mediante sus rasgos estilísticos, temáticos, iconográficos y narrativos (LACALLE, 1998: 66). Este es un cine urbano, pesimista y muy subjetivo, oscuro en sus temas y en sus planteamientos estéticos, con reminiscencias del expresionismo alemán y que aporta una visión del mundo muy onírica, barroca y poética, llena al mismo tiempo de erotismo y crueldad, al que se le añade un fuerte sentido crítico de demanda social y una vinculación realista con la sociedad de la época (RODRIGUEZ, GARCÍA, 2003: 52).

Mulholland Drive **(David Lynch, 2001)**

Desde *Terciopelo azul* (Blue Velvet, 1986), y en la mayor parte de su obra fílmica posterior, Lynch muestra una constante recurrencia al utilizar el *noir* «como marco más importante del film para luego pasar a la *desconstrucción* del género planteado como la continua distorsión de aquellos elementos más fácilmente reconocibles (el héroe solitario, el policía corrupto, la *femme fatale,* la chica rubia buena, etc.)» (LACALLE, 1998: 66). A partir de estas figuras propias del singular universo que entraña el cine negro, vamos a desarrollar un recorrido por *Terciopelo azul, Corazón salvaje* (Wild at Heart, 1990), *Carretera perdida* (Lost Highway, 1997) y *Mulholland Drive* (2001).

Tras el fracaso que supuso *Dune* (1984), adaptación de la novela homónima de Frank Herbert, Lynch se centró en un proyecto propio concebido antes de esta superproducción. *Terciopelo azul* fue producido, al igual que *Dune*, por Dino de Laurentiis. Pero a diferencia de aquella, Lynch dispuso en esta ocasión de una libertad artística total y del control absoluto sobre el montaje final de la película, a cambio de un presupuesto modesto y cobrando un salario reducido. Supuso una oportunidad, un nuevo comienzo y el resultado se traduciría en uno de los grandes films de los ochenta, con una buena acogida por parte de crítica y público que resiste admirablemente el paso del tiempo. Según Thierry Jousse, «de todas las películas de David Lynch, *Terciopelo azul* es quizá la más equilibrada, la más perfecta en cierto sentido» (JOUSSE, 2008: 31).

El crepúsculo de los detectives privados

En su regreso a Lumberton, el pueblo maderero de *Terciopelo Azul*, una localidad idílica en apariencia (es aquí donde se refleja la iconografía de Rockwell), el joven Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan), aún universitario, encuentra en la hierba una oreja cortada que está siendo devorada por las hormigas. Tras informar al detective Williams, inicia su propia investigación en paralelo a la poli-

Terciopelo azul **(Blue Velvet, David Lynch, 1986)**

cía, ayudado por la hija del detective, Sandy (Laura Dern), que posee información sobre el caso. La feliz estampa mostrada de Lumberton entraña tras la superficie un mundo de maldad y sombras, más cercano a las pinturas deformes y surrealistas de Francis Bacon, fundidas con el estilo de Hopper. A través de esta nueva senda descubierta, Jeffrey se convierte en el verdadero detective de la película, emulando la figura del *noir* clásico representada por Marlowe y Spade. Tal como indica Lacalle, «estos detectives son héroes solitarios que oponen su sólida ética personal a la corrupción de los otros personajes e incluso, a veces, de las propias instituciones» (1998: 90). Pero este tipo de detective tradicional estilo Marlowe se autoexcluye de la sociedad en su cruzada personal, distanciándose tanto de los ciudadanos (buenos), que lo consideran poco convencional, como de sus enemigos, a quienes obstaculiza continuamente. Por el contrario, el aprendiz de detective Jeffrey Beaumont forma parte, simultáneamente, del mundo del Bien por ser un ciudadano respetado de Lumberton, y del Mal, ya que se convierte en amante del personaje interpretado por Isabella Rossellini, Dorothy Vallens (a cuyo marido secuestrado pertenece la oreja) y replica las perversiones sexuales a las que es sometida por el gánster Frank Booth (Dennis Hopper). Como en los otros personajes del film, en Jeffrey se cumple la norma, ya que responde a los cánones éticos en vigor, pero, precisamente por infringirlos, también se lleva a cabo la desviación de la norma (LACALLE, 1998: 90). MacLachlan repetirá en su función de detective unos años más tarde, como el agente del F.B.I. Dale Cooper, investigando la muerte de Laura Palmer en la serie televisiva *Twin Peaks* (ABC: 1990-1991), creada por Mark Frost y el propio Lynch. A partir de entonces la figura del detective en la obra de Lynch se diluye, pero solo en apariencia: ante el quebradero de cabeza en primera instancia que supone *Carretera perdida* (Lost Highway, 1997), los propios policías que atienden a Fred y Renee Madison, junto a los que siguen de cerca los movimientos de Pete y que se dan cita al final del film, permanecen atónitos durante todo el metraje (JOUSSE, 2008: 68) y son un fiel reflejo del estado anímico que debe soportar el espectador hasta conseguir resolver el puzle planteado por Lynch después de haber concluido el primer visionado (y seguramente con la necesidad de una revisión). El espectador se convierte pues, en una suerte de verdadero detective de los hechos que acontecen para resolver que la película funde los posibles hechos reales con aquellos en la mente de Fred, tal como a él le hubiera gustado que sucedieran, sin poder conseguirlo. Lynch utiliza esta fórmula para rescatar lo que en principio estaba destinado a ser el episodio piloto de una serie*: Mulholland Drive*. La cadena ABC, la misma que había producido *Twin Peaks*, acepta la nueva propuesta de Lynch, pero, tras el visionado del primer montaje en abril de 1999, cancela la producción alegando que es demasiado larga e inconexa. En marzo de 2000, Studio Canal compra los derechos por los siete millones de dólares de coste que había supuesto para la ABC y da dos más a Lynch para que modifique lo que crea conveniente, ruede un nuevo final más acorde con el formato cinematográfico y grabe la banda sonora (CASAS, 2007: 344). La solución a este remontaje fue una nueva obra, un largometraje que combinaba de nuevo la realidad con lo onírico. *Mulholland Drive* se reconvirtió en un film deudor de su antecesor *Carretera perdida*, en el que la aparición de los detectives se reduce más, incluso, proponiendo de nuevo al espectador su participación para resolver el laberinto que supone la trama. Por otro lado, las dos protagonistas, femeninas en esta ocasión, inician su propia investigación al margen de la policía, del mismo modo que los jóvenes protagonistas en *Terciopelo azul*.

Santamarina señala esta práctica desaparición de las figuras del detective privado, cuyos rasgos caracterizadores se traspasan ahora, de modo ecléctico, tanto a gánsteres y a agentes de la ley como a las víctimas de las ficciones criminales y añade una segunda tendencia mayoritaria dentro de la evolución de los antiguos arquetipos del cine negro: «La evolución del arquetipo de la mujer fatal hacia una mayor explicitación de la vertiente erótica del personaje y, a su compás, de los propios contenidos de las narraciones protagonizadas por esta tipología cinematográfica de mujeres» (SANTAMARINA, 1998: 383). Esta tendencia, denominada en ocasiones como *erotic thriller*, encontró en *El cartero siempre llama dos veces* (The Postman Always Rings Twice, Bob Rafelson, 1981), *remake* de la película de Tay Garnett de los años cuarenta, su primer antecedente, debido a las escenas sexuales en las que Jessica Lange y Jack Nicholson participaban. Esta corriente se afianzó con *Fuego en el cuerpo* (Body Heat, Lawrence Kasdan, 1981) y continuó a través de títulos como *Atracción fatal* (Fatal Attraction, Adrian Lyne, 1987) o *Labios ardientes* (The Hot Spot, Dennis Hopper, 1990), hasta consolidarse definitivamente en *Instinto básico* (Basic Instinct, Paul Verhoeven, 1993).

La maldad erotizada. Evolución de la *femme fatale*

En el *noir* clásico, la *femme fatale* representa una amenaza para la dominación patriarcal masculina por cuestionarla y al tiempo ser auto-afirmativa. Por ello, es castigada y destruida. Según Slavoj Žižek, «la mujer fuerte, agresiva sexualmente, permite, en primer lugar, la expresión sensual de su peligroso poder y de sus temibles resultados, para destruir al hombre después, expresando así la preocupación reprimida que supone la amenaza femenina para la dominación masculina» (ŽIŽEK, 2005: 371). El contraste entre la nueva *femme fatale* y la clásica de los años 40 reside en que esta es en todo momento una presencia elusiva y espectral y la primera «se caracteriza por una agresividad sexual, verbal y física, de carácter explícito y abierto, por la manipulación y directa objetivación de sí misma, por tener "mente de chulo y cuerpo de puta"» (ŽIŽEK, 2005: 371). Las figuras femeninas que pueblan el cine negro de Lynch muestran un constante erotismo que induce al sexo en diferentes variedades. En el caso de *Terciopelo azul*, Dorothy Vallens lo convierte en un juego sado-masoquista al incitar a su joven y recién amante (Jeffrey) a que le pegue mientras retozan en la cama, habiendo asumido que es lo que se espera de ella tras la perturbación mental a la que ha sido sometida por Frank Booth. Por otro lado, la amistad entablada entre Betty y Rita en *Mulholland Drive* se convierte en una relación lésbica y condiciona las consecuencias de odio y rencor sobre las que se asienta la trama cuando la segunda inicia el noviazgo y futuro matrimonio con el director de cine Adam Kesher (Justin Theroux). Ante el desconsuelo, Betty procede entre lágrimas a la masturbación, en un momento de transición entre el recuerdo y la añoranza por Rita, el amor que con ella compartió, el recelo y la venganza. En *Corazón salvaje*, Marietta (Diane Ladd) incita al sexo a Sailor (Nicolas Cage), novio de su hija Lula (Laura Dern), pero este la rechaza. En su viaje por carretera, Sailor y Lula practican el sexo como liberación, única vía de escape al mundo oscuro que los ha envuelto y les persigue. Lula, que fue violada en su infancia por un familiar, es forzada por Bobby Peru, consiguiendo que esta sienta momentáneamente placer para después humillarla con el rechazo. Finalmente, en *Carretera perdida*, parece que el personaje de Sheila (Natasha Gregson

Mulholland Drive **(David Lynch, 2001)**

Wagner), cumpla la única función de proporcionar placer sexual a su novio Pete (Balthazar Getty), del mismo modo que le ocurre a Renee/Alice con su marido Fred y su amante, el gánster Dick Laurent. Pero el personaje de Alice, desdoblamiento ficticio del personaje de Renee, se revela y asume su decisión de libertad sexual para seducir a Pete y mantener relaciones dominantes con él. No obstante, anteriormente ha actuado como actriz en películas porno, un trabajo que parece haber asimilado y aceptado con el paso del tiempo. En la clásica *femme fatale*, pese a ser finalmente domesticada o destruida, su imagen sobrevive a su destrucción física, frente al nuevo cine negro de los años ochenta y noventa, desde *Fuego en el cuerpo* hasta *La última seducción* (The Last Seduction, John Dahl, 1994), que permite abiertamente el triunfo de la *femme fatale*, reduciendo al hombre al papel de perdedor condenado a morir para salir ella abiertamente triunfante. Esta no sobrevive como amenaza espectral, sino que triunfa en la propia realidad social, lo que supone la pérdida de un triunfo espectral «para convertirse en una vulgar "puta", manipuladora y fría, carente de toda aura» (ŽIŽEK, 2011:372). Žižek halla en *Carretera perdida* las dos versiones de la *femme fatale* a modo de metacomentario de la oposición entre la clásica y la posmoderna. En efecto, la existencia de una figura femenina doble, la morena Renee que se transforma en la rubia Alice, evocando la dualidad femenina de *De entre los muertos* (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958) marca dos espacios en el film: el real y el imaginario. Al primero pertenece Renee, pasiva y prototipo de la mujer clásica. Al segundo, Alice, prototipo de la posmoderna, amante del gánster, activa, de iniciativa propia y que sabe llevar las riendas de la situación. Pero esta última es creada a partir de la mente de Fred: ante la duda del oculto pasado de su esposa, que le provoca unos celos insoportables, hasta el punto de llegar a asesinarla. Fred recrea la personalidad que en todo momento ha percibido de Renee, proyectando su pesadilla en la nueva figura femenina castradora que nunca podrá poseer. Se contrapone aquí un erotismo desatado, del que hubiera gustado participar, frente a la impotencia que sufre en el espacio de la realidad. Para ello, crea su *alter ego* a partir de un joven, Pete, al que Alice no duda en seducir, para luego rechazarlo alegando que nunca la tendrá, cuando el sueño se vuelve insostenible. Renee, presencia elusiva y espectral, es destruida por el hombre. Alice sale triunfante, encajando en una perfecta plasmación de mujer fría y manipuladora, sin aura. Del mismo modo ocurre con los dobles personajes femeninos de *Mulholland Drive*. La morena (Laura Harring), que ha perdido la memoria tras un accidente de coche, y no recuerda su nombre, opta por utilizar el de Rita (Hayworth) tras ver un cartel de *Gilda* (Gilda, Charles Vidor, 1946), la mujer fatal, «heroína del cine negro por excelencia» (JOUSSE, 2008: 73), personaje del que la rubia Betty (Naomi Watts) se enamora y con la que mantiene relaciones sexuales, ya que el sentimiento parece ser recíproco. Pero el doble espacio del relato desvela finalmente que la realidad es otra, y que Rita es la proyección de lo que a ella le gustaría haber sido: una actriz destacada en Hollywood, pareja del director de moda del momento. Las tornas se vuelven y la rubia Betty, que ya no tiene ese nombre, se reafirma como la nueva *femme fatale* malévola y a la vez víctima del relato, pues no solo procura eliminar a Rita mediante un sicario a sueldo, sino que después de fallar en su intento (aunque este punto puede quedar abierto) opta por el suicidio, al no soportar el tormento que le persigue (en forma de una pareja de ancianos distorsionada de la cual hablaremos más adelante). Si en *Terciopelo azul*, la figura de Dorothy Vallens no siembra mayor maldad que la de introducir a Jeffrey (que es apenas víctima de la seducción en cuanto a que él mismo es prácticamente el que la propicia, desde la fascinación voyerista al sentimiento de protección que adquiere para con ella) en el mundo depravado que la envuelve, en *Corazón salvaje,* Marietta desata la maldad a su alrededor. Manipula al gánster Santos, que la desea y cumple su petición de seguir la pista de su hija Lula, la cual se ha fugado con Sailor, un antiguo mafioso en su juventud. Asume por tanto, Marietta, un rol encubierto de control gansteril al mismo tiempo que ya desempeñaba el de *femme fatale*.

EN EL INTERIOR DE ESTAS HISTORIAS DISCURRE UNA CRÍTICA A LA SOCIEDAD ESTADOUNIDENSE, SEÑALANDO PUNTOS QUE ATACAN A LA IDEA INGENUA DE UNA AMÉRICA APACIBLE DONDE SUS CIUDADANOS PUEDAN HALLAR LA FELICIDAD DEL BIENESTAR

La maldad surrealista. El gánster *lynchiano*

La más destacada figura del gánster es encarnada por Frank Booth en *Terciopelo azul*. Para Lacalle, este personaje es el más estereotipado: «A pesar de su brutalidad, su carácter surrealista nos impide tomarlo en serio como a los "malos" convencionales del cine negro tradicional» (LACALLE, 1998: 97). Es un personaje de dibujos animados, contradictorio y carente de lógica. Un conglomerado de convenciones y clichés, ilustrado mediante su peculiar crueldad, que lo convierten en una especie de monstruo deseoso de exhibir su propia deformidad a través de rituales grotescos. *Mulholland Drive* condensa esta representación del gánster en su mínima expresión con la figura de un enano que permanece inmutable tras una habitación acristalada, delegando las funciones en sus secuaces y mayordomos y cuyos embajadores, los her-

Terciopelo azul **(Blue Velvet, David Lynch, 1986)**

manos Castigliani, muestran un comportamiento surrealista propio de Frank Booth, sin atisbos de lógica, llevado al extremo. De un carácter en apariencia más moderado, el gánster de *Carretera perdida*, Dick Laurent, muestra un comportamiento similar al permitir pasar a un coche que le increpa en la carretera para luego perseguirlo y propiciar una paliza a su conductor por circular con exceso de velocidad. La dudosa lógica que rige la escena cobra tintes de mayor perversidad en cuanto a que Laurent tiene razón respecto al comportamiento cívico de circulación y lo utiliza como justificación para su uso de poder en uno de los mejores momentos de humor negro que plantea Lynch (pues el histrionismo de Laurent y la música que lo acompañan no indican terror, sino todo lo contrario, proponen una situación cómica). En cuanto a *Corazón salvaje*, el personaje mafioso de Santos aparenta una mayor sobriedad, y a este respecto se delega el papel de auténtica maldad en Marietta, desequilibrada, que es la verdadera incitadora de la violencia, encargando a un matón que agreda a Sailor al inicio del film y posteriormente ordenando su persecución por carretera, desencadenando un relato de terror y muerte.

Perversión del sueño americano

En el interior de estas historias discurre una crítica a la sociedad estadounidense, señalando puntos que atacan a la idea ingenua de una América apacible donde sus ciudadanos puedan hallar la felicidad del bienestar. El pueblo de Lumberton, en *Terciopelo azul*, descansaba tranquilo sin imaginar el mundo de terror que se filtraba desde la oscuridad de la noche a través de las perversiones y el sadismo de Frank Booth, respaldado por un policía corrupto (el hombre del traje amarillo) para sorpresa del detective Williams, y en la que se entrecruza una trama de tráfico de drogas de menor importancia, pero desencadenante de todo lo demás. La huida de los protagonistas de *Corazón salvaje*, evitando el ambiente de corrupción mafiosa en la familia de Lula, condicionará a Sailor a aceptar la propuesta de atracar un banco para poder sobrevivir. El robo resultará fallido y Sailor ingresa en la cárcel, por segunda vez, tras matar en defensa propia a un matón al servicio de Marietta, y no podrá conocer a su hijo hasta pasados cinco años desde su nacimiento. Las circunstancias de lo ocurrido estarán a punto de evitar la felicidad de la familia unida. Por suerte para ellos, y al igual que para la pareja que forman Jeffrey y Sandy en *Terciopelo azul*, la cosa acaba bien. Esto no sucederá en los dos films restantes. La participación de Renee en películas porno, forzada en principio por el gánster Dick Laurent, será imposible de aceptar por su marido Fred. No pudiendo confiar en la fidelidad de su mujer, acabará asesinándola en un acto de crimen pasional que le conducirá a la silla eléctrica. Por último, más compleja que las anteriores, *Mulholland Drive* parece remitirnos al film *El crepúsculo de los dioses* (Sunset Boulevard, 1950) de Billy Wilder, director estimado por Lynch, por la siguiente razón: la casa donde acude Rita después del accidente, que es la casa cedida a Betty por su tía Ruth, una consolidada actriz de Hollywood, se encuentra en Sunset Boulevard. Este es el título original

Mulholland Drive **(David Lynch, 2001)**

del celebrado film de Wilder, donde se narra la historia de una antigua estrella de cine mudo, que sueña con regresar a la gran pantalla con la ayuda del guionista Joe Gillis, el cual se convierte en su amante y luego es asesinado por esta. La historia está narrada en *flashback* por el propio Gillis, ahogado en la piscina. Si permanecemos atentos al inicio de *Mulholland Drive*, la cámara nos conduce a través de las sábanas donde Betty se suicida y, de este modo, nos brinda la posibilidad de interpretar que el relato pueda estar contado también con la perspectiva de un cadáver. De cualquier modo, el film propone una crítica a esa fábrica de sueños llamada Hollywood, que para Betty se torna en pesadilla, en esperanzas truncadas. Según Jousse, «una serie de micro-desfases cargan la película de misterio, de una tensión difusa, y hacen suponer que esa investigación podría desembocar en una conspiración articulada en torno a las complejas relaciones entre Hollywood y la mafia». Los hermanos Castigliani, sin atender a razones, imponen a una actriz para un papel cinematográfico. El sistema es corrupto. No es posible triunfar con facilidad simplemente con tener aptitudes para la interpretación. Las relaciones sociales y los contactos influyentes determinan la buena estrella. Un nuevo crimen pasional se lleva a cabo: por despecho, Betty intenta matar a Rita y, finalmente, acaba suicidándose llevada por la locura.

Maldad simbólica en una tendencia hacia lo fantástico

Esta locura de la que hablamos con respecto a *Mulholland Drive*, se materializa en la aparición de unos ancianos, los mismos que la acompañan a su llegada a Los Ángeles, llena de esperanzas por triunfar. Estos parecen simbolizar el presagio de la caída, el fracaso de sus sueños, del tormento, de la inducción a cometer el mal. Se introduce lo fantástico en el relato y no es un caso aislado. Ocurre lo mismo en *Carretera perdida* con la aparición del hombre misterioso, de rostro blanquecino, interpretado por Robert Blake, capaz de estar en dos sitios a la vez, siempre antecediendo a un suceso brutal, como el asesinato de Renee, sembrando el miedo en Pete junto a Dick Laurent, o degollando a este mismo en presencia de Fred, para luego desaparecer. Es un producto de su imaginación desquiciada, su conciencia que le induce a hacer el mal, o la representación simbólica de la locura. Una presencia que encontramos también en *Corazón salvaje*, en forma de la bruja malvada, encarnada en la piel de la madre de Lula y a la que esta asocia con la persecución del mal, previo al encuentro nocturno de un accidente en carretera o la aparición de Sailor y Bobby Peru en su bola de cristal antes del atraco fallido al banco. Lo fantástico se entrecruza en los relatos. Dick Laurent sigue conversando con Fred tras ser degollado. El hombre de amarillo, policía corrupto de *Terciopelo Azul*, sigue en pie pese a parecer estar muerto. Un hada surgida del mundo de Oz convence a Sailor de volver junto a Lula. Parece que el personaje de Sandy Williams nos advertía ya al afirmar que «*es un mundo extraño*».

Notas

* Las imágenes que ilustran este texto son fotogramas (capturas de pantalla) de *Mulholland Drive* y *Terciopelo azúl*. Agradecemos a las responsables de prensa Asier Iturrate (Vértigo Films) y Mercedes Hoyuela (Grupo Araba Films), respectivamente, la autorización para su reproducción en estas páginas (nota del editor).

Bibliografía

CASAS, Quim (2007). *David Lynch*. Madrid: Cátedra

CHION, Michel (2003). *David Lynch*. Barcelona: Paidós.

JOUSSE, Thierry (2008). *David Lynch*. Madrid: Prisa Innova.

LACALLE, Charo (1998). *Terciopelo azul*. Barcelona: Paidós.

PALACIOS, Jesús (2011). Los infinitos colores del noir. En: J. Palacios (Ed.), *Neonoir* (pp. 9-15). Madrid: T&B Ediciones.

RODRÍGUEZ, Eduardo; GARCÍA, Virginia (2003). *Géneros*. En: A. Sánchez-Escalonilla (ed.), *Diccionario de creación cinematográfica* (pp. 25-69). Barcelona: Ariel.

SANTAMARINA, Antonio (2009). *El cine negro en 100 películas*. Madrid: Alianza editorial.

SHRADER, Paul (1972). *Notas sobre el film noir*. J. Palacios; A. Weinrichter (ed.), *Gun crazy, serie negra se escribe con b* (pp. 307-320). Madrid: T&B editores.

SIMSOLO, Noël (2009). *El cine negro*. Madrid: Alianza editorial, S.A.

ŽIŽEK, Slavoj (2005). La nueva femme fatale. J. Palacios (Ed.), *Neonoir* (pp. 371-375). Madrid: T&B Ediciones.

Ignacio Palau Martín (Valencia, 1987) es licenciado en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de València y en la actualidad cursa el Máster en Producción Artística de la misma universidad, con un proyecto sobre *Carretera perdida* (Lost Highway, 1997) de David Lynch. Es miembro de la Asociación Cinefórum L'Atalante, que gestiona el Aula de Cinema de la Universitat de València.