

Universidad de Lima
Facultad de Comunicación
Carrera de Comunicación



**APROXIMACIONES A LA ABYECCIÓN,
MONSTRUOSIDAD Y REPUGNANCIA EN EL CINE DE
DAVID LYNCH Y DAVID CRONENBERG: LOS CASOS
DE ERASERHEAD (1977) Y THE BROOD (1979)**

Tesis para optar el Título Profesional de Licenciado en Comunicación

**Agustin Mario Francisco Baella Arsentales
Código 20161809**

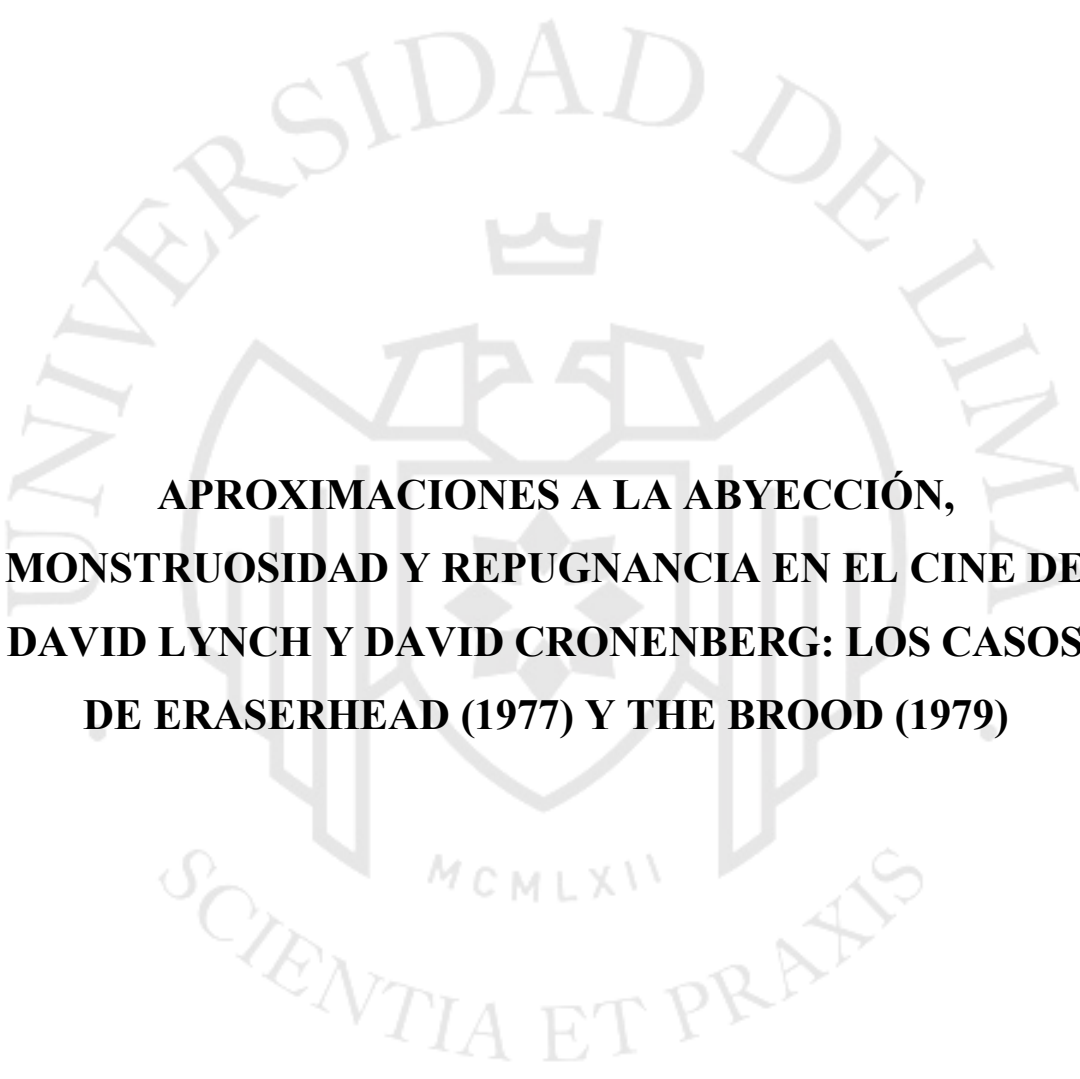
Asesor

Ricardo Humberto Bedoya Wilson

Lima – Perú

Julio de 2022

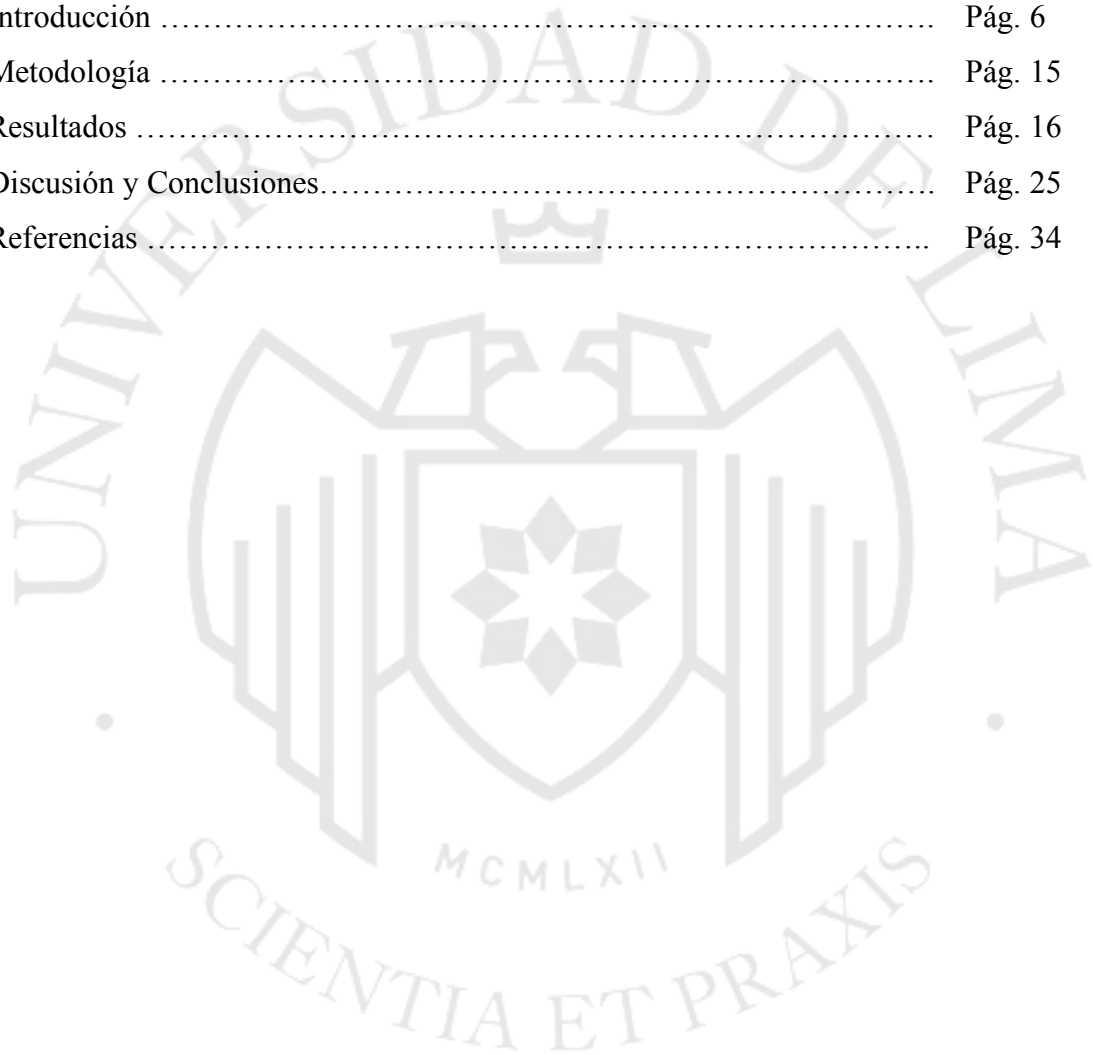




**APROXIMACIONES A LA ABYECCIÓN,
MONSTRUOSIDAD Y REPUGNANCIA EN EL CINE DE
DAVID LYNCH Y DAVID CRONENBERG: LOS CASOS
DE ERASERHEAD (1977) Y THE BROOD (1979)**

TABLA DE CONTENIDO

Resumen	Pág. 5
Abstract	Pág. 5
Introducción	Pág. 6
Metodología	Pág. 15
Resultados	Pág. 16
Discusión y Conclusiones.....	Pág. 25
Referencias	Pág. 34



Resumen

El presente artículo de investigación científica tiene como objetivo principal identificar los conceptos de lo abyecto, la monstruosidad y la repugnancia en las películas *Eraserhead* (1977), de David Lynch, y *The Brood* (1979), de David Cronenberg. La importancia de examinar estas categorías de estudio y reconocerlas en una selección de determinadas escenas es que permiten profundizar en nuevas capas de significación que potencian y le dan un sentido más amplio a la propuesta cinematográfica de ambos autores, además de darle espacio de análisis y reflexión a estéticas asociadas con la fealdad. Por último, al tratarse de una investigación cualitativa, se realizó una metodología de índole exploratorio, de análisis de contenidos, donde se trabajó con escenas específicas de las películas seleccionadas.

Palabras clave: Abyección, monstruosidad, repugnancia, Lynch, Cronenberg

Abstract

The main objective of this scientific research article is to identify the concepts of the abject, the monstrosity and the disgust in the films *Eraserhead* (1977), by David Lynch, and *The Brood* (1979), by David Cronenberg. The importance of examining these categories of study and recognizing them in a selection of certain scenes is that they allow delving into new layers of meaning that enhance and give a broader meaning to the cinematographic proposal of both authors, in addition to giving it space for analysis and reflection to aesthetics associated with ugliness. Finally, as it is a qualitative research, an exploratory content analysis methodology was carried out, where specific scenes of the selected films were worked on.

Keywords: abjection, monstrosity, disgust, Lynch, Cronenberg

INTRODUCCIÓN

Las películas *Eraserhead* (1977), de David Lynch, y *The Brood* (1979), de David Cronenberg, presentan elementos de la abyección, la monstruosidad y la repugnancia. Estos conceptos se imbrican y permiten dilucidar otras preocupaciones con el propósito de enfatizar la extrañeza en el mundo ficcional que se propone en las películas. Pero al pertenecer a un género tan amplio como el fantástico, antes que nada, es necesario entender ¿de qué manera se incorpora el elemento de lo “fantástico” al universo diegético de las películas? En *Eraserhead*, por ejemplo, ingresamos desde el comienzo en un terreno que es indeterminado, en el que no se saben cuáles son sus referentes o con qué se puede comparar. Hay un aire realista porque parecería que es un barrio industrial desafectado, pero en el cual ya nadie trabaja ahí. En *The Brood* la cosa es distinta porque la ficción no es tan radicalmente extraída o separada de la realidad. Estás dentro del terreno de lo probable, pero en el que comienzan a aparecer cosas y comportamientos extraños.

Luego de determinar un marco general, es posible delimitar el objetivo principal en la presente investigación, el cual es analizar las representaciones de la abyección, la monstruosidad, y la repugnancia en las películas *Eraserhead* y *The Brood*. La elección de ambas realizaciones se debe a que encarnan más claramente estos conceptos, y que afectan tanto a los personajes como a todo lo que vemos en la pantalla, aunque siempre bajo el tratamiento particular de la impronta del autor en cuestión, en este caso de David Lynch y David Cronenberg respectivamente. Sin embargo, cabe preguntarse: ¿de qué manera se manifiesta la idea de la abyección, la monstruosidad y la repugnancia en las películas *Eraserhead* y *The Brood*? Las explicaciones teóricas contribuyen para luego aterrizarlas en escenas concretas de las películas. Pero al ser productos audiovisuales, que manejan un lenguaje particular, tienen elementos de este rubro que refuerzan los propósitos de la investigación. En ese sentido, uno de los objetivos específicos es identificar los recursos del tratamiento visual en la construcción de lo abyecto, lo monstruoso, y lo repugnante en las escenas de las películas seleccionadas.

A su vez, la presente investigación tiene un carácter discursivo, donde se examinan los elementos involucrados en el estudio. Teniendo en cuenta que, en el terreno de las artes, las ideas que mayormente se interpretan son las de la belleza y la fealdad, se toman también estos conceptos para una visión global de las características

estéticas presentes en la interpretación de las películas. Estos aspectos que, en su contraposición, no solo generan fascinación tanto en críticos especializados como en el público en general, sino también en los mismos artistas que se decantan por alguno de estos campos donde expresan sus inquietudes y preocupaciones a la hora de la creación. Sin embargo, es dentro del amplio terreno de la fealdad donde los conceptos mencionados se explayan en diferentes manifestaciones y causan angustia en quienes lo ven, pero también generan atracción precisamente por la propuesta tan radical, opuesta a la normalidad. Como lo menciona Visier (2016) en su estudio sobre el cuerpo, se trata no solo de algo que llame la atención por su deformidad sino también que genera una extraña atracción por la imagen deformante. Esta contradicción es propia de estas manifestaciones donde lo considerado monstruoso puede llegar a conmover precisamente por su rareza (p. 13).

Los discursos del cuerpo trasladado a imágenes cinematográficas es uno de los temas recurrentes en el cine de Cronenberg, dándole otro significado que el de solo mostrar imágenes grotescas. Es así que el cuerpo es visto como algo maleable, en constante mutación debido a factores que tengan que ver ya sea con la ciencia o con la tecnología. De ello hay evidencia en el aspecto generado por ese tránsito, y se ven secreciones corporales, extensas cicatrices, protuberancias que se van desarrollando. Sibilia (2014) señala que hay una estética de lo que denomina abyecto en los cuerpos que presentan malformaciones en cualquiera de sus fases, prótesis que reemplacen alguna parte del organismo y que genera repulsión, pero a su vez también puede atraer precisamente por eso, por su extraña e hipnótica belleza que puede significar para otras personas (p. 215).

Es así que lo monstruoso también puede ser percibido como algo bello, que fascina por su extrañeza y hasta por su repugnancia. Es por ello que la investigación parte de: 1) la oposición entre la belleza y la fealdad; y 2) oposición entre lo normal y la anormalidad. Estas ideas se van encarnando en las películas mismas, en sus dimensiones y su mundo ficcional, en sus personajes y su puesta en escena, y de lo cual se puede preguntar ¿de qué manera se pueden contrastar las categorías de belleza/fealdad y de normalidad/anormalidad?

Para esta revisión se han considerado publicaciones relacionados a los temas de investigación de los últimos 10 años preferentemente. Sin embargo, ante trabajos exhaustivos y que presentan una información valiosa y sin precedentes, incluyo excepciones que fueron publicadas en décadas pasadas, pero cuyo valor se mantienen

en la actualidad al ser referentes obligatorios para establecer cualquier punto de debate y reflexión. Por otro lado, se han consultado bases de datos de distintos medios como Scopus, ResearchGate, Sci-Hub. Las tesis han salido de los repositorios institucionales de las respectivas universidades a las que pertenecen. Por todo ello, la información encontrada ha sido satisfactoria.

Para el diseño metodológico, la presente investigación toma como referencias categorías de estudio de investigaciones afines. Las que destacan por su proximidad temática, son “*Between Self and Other: Abjection and Unheimlichkeit in the Films of David Lynch*”, de Adam Daniel Jones (2011), una tesis de doctorado que examina cinco películas de David Lynch bajo la lupa de los conceptos de abyección y de lo siniestro, que irán decantando en otras ideas como la repulsión; y “*Fascinated Victims: Aspects of Abjection in the Films of David Cronenberg*”, de Gordon Matthew Sullivan (2007), una tesis de maestría que explora también lo abyecto, pero más relacionado con el aspecto cinematográfico de la obra de David Cronenberg.

Lo fantástico según Tzvetan Todorov

En el caso del género fantástico, Todorov (1981) indica que, para que exista un elemento de este tipo, tiene que haber un mundo que parezca el real. En él irrumpe la duda, y se genera una vacilación en los personajes sobre los hechos que están ocurriendo. La incertidumbre está en si la explicación es por causas naturales o por causas sobrenaturales a unos acontecimientos extraños que ocurren en ese universo que tiene una apariencia de mundo real y que se rige por las leyes de la lógica. De esta manera, el autor hace una clasificación cuyo criterio se basa precisamente en esa vacilación, en la duda que genera el relato, tanto en el protagonista como en el espectador, y cómo esta se resuelve. Si la duda se mantiene hasta el final, estamos en el terreno de lo fantástico puro. Si se resuelve la duda por una explicación sobrenatural, en el fantástico maravilloso. Cuando hay una explicación por causas naturales, y la duda se resuelve, estamos en el terreno del fantástico extraño. En el caso que no hay duda, pero todo es sobrenatural, o no natural, estamos en el maravilloso puro. Si no hay duda, pero todo es raro, estamos ubicados en el extraño puro. Estas ideas, si bien tienen asidero en la literatura fantástica, son perfectamente aplicables al mundo del cine.

Belleza/fealdad

Corresponde a un contexto sociocultural categorizar qué cosa representa lo bello y qué lo feo, sin encontrar necesariamente consenso entre ambos. Eco (2004) señala que la belleza ha tenido siempre una relación con la historia del arte, aunque no solo limitándose a las obras consideradas artísticas. Indica, más bien, que la belleza nos proporciona un grado de placer, cierta atracción, similar con el sentimiento de la bondad. Aunque también se pueden aterrizar conceptos tan etéreos y traducirlos, de acuerdo con el canon clásico de belleza, como en todo aquello que se muestra como proporcionado, en perfecta armonía entre los elementos que lo componen.

De igual forma, Eco (2007) también estudia la antítesis de la belleza: la fealdad. Esta representa todo lo contrario a lo considerado como bello, manifestándose en la asimetría, la deformidad física, la falta de armonía entre las partes, y hasta la disonancia, si se habla en términos musicales. Pero para una mejor comprensión dentro del voluminoso concepto de lo feo, establece tres categorías donde se encuentra lo feo natural, expresado en la continua degradación de todo aquello que tiene vida; lo feo formal, en la que hay una ausencia de perfección; y, por último, en la fealdad artística, donde se busca adrede esta condición por el artista. Aunque opuestos por naturaleza, para él hay una relación de implicancia entre los dos conceptos.

Monstruosidad

Cuando Lenne (1974) examina las constantes del género fantástico encuentra en sus primeras referencias a la monstruosidad. Menciona que el monstruo, además de su fealdad física o moral, es la “expresión de lo anormal” (p. 25). De manera similar, Wood (2018) identifica como la principal oposición en los relatos de terror, el principal eje temático, al monstruo que se enfrenta contra las leyes de la normalidad. Menciona que, dentro de la tradición del cine norteamericano hasta los años 70, el monstruo representa al otro al que se teme, cuya libido o energía puede desestabilizar un orden social conservador, patriarcal, de hegemonía blanca, heterosexual y de clase media americana. Por ello llega a la conclusión que al otro al que se teme suele ser un extranjero.

Por otro lado, también asocia al monstruo con aquello que es reprimido. Wood (2018) sostiene que lo que cuenta realmente en el género de terror es “la lucha por el reconocimiento de todo lo que nuestra civilización reprime u oprime, como en nuestras pesadillas, como objeto de horror, materia de terror y final feliz (cuando existe)

típicamente significa el restablecimiento de la represión” (p. 79). El análisis de lo reprimido funciona dentro de nuestra cultura, lo cual ofrece un panorama completo de los monstruos del cine de terror desde el expresionismo alemán en adelante. Es posible producir representaciones monstruosas de prácticamente todos los elementos de las películas de terror.

Mujer monstruosa

La figura de la mujer como protagonista de los relatos en el cine de terror cada vez ha ido ganando más espacio hasta encontrar un lugar de privilegio dentro del género. Siendo una de las pioneras en hablar del tema, Creed (1993) otorga un nuevo giro al tantas veces repetido rol de la frágil víctima femenina, y teoriza sobre el monstruo femenino a partir de su estructura interna como externa. De esta manera abarca los temas relacionados a los órganos sexuales, la virginidad, el embarazo, el parto, la maternidad, hasta llegar a la menopausia y la posmenopausia. Es un espacio donde el horror se hace más visible y fecundo. Es así que se analizan las expresiones monstruosas a partir del cuerpo reproductivo de la mujer en un sentido amplio que involucra tanto lo biológico (interno) como lo corporal (externo). Son lugares de exploración donde el género se ha visto enriquecido con sus variantes y posibilidades.

De igual manera, Creed (1993) utiliza teorías psicoanalíticas para comprender el aspecto materno de la mujer y la relación que tiene con su hijo, así como el trauma potencial del momento en que el crío se individualiza y se separa de su madre. De estas figuras y sus variaciones nacen los temas de la madre arcaica y envolvente, el cuerpo pubescente poseído, el útero monstruoso, o la vagina dentada. En esta última en mención, la autora argumenta que se teme a la mujer por ser una castradora potencial y de gran fiereza. Lo ejemplifica con narrativas donde la mujer sufre una violación y se venga de su opresor hasta causarle no solo la castración sino también, en muchos casos, la muerte. Hay un discurso feminista importante en sus ideas.

A partir del término *Gynaehorror*, Harrington (2018) establece un vínculo entre los términos "gynae", que nace de la raíz griega para mujer, y el género del horror. También recuerda a la ginecología (o en inglés *gynecology*), que es el estudio del aparato genital femenino, así como el de sus enfermedades. La ginecología está interesada en el sistema reproductivo, en el cual intervienen la vagina, los ovarios y el útero, y que puede devenir en la fertilidad, embarazo, parto o aborto, según sea el caso.

En otras etapas, está presente el ciclo menstrual, la menopausia y la posmenopausia hasta llegar al fin de la fertilidad. De esta manera abre nuevos espacios a la representación monstruosa de la mujer con relación a sus órganos reproductivos, pero donde también interviene el nacimiento y la maternidad.

Infante monstruoso

En la gran amplitud del cine de terror, hay un lugar especial para los “niños malvados”, y dentro de ellos, para los bebés monstruosos, que asesinan descontroladamente a quien se les cruce. Al igual que el caso anterior de la mujer monstruosa, en lugar de ser ellos los atacados, la víctima que presenta mayor compasión, o la presa fácil en los relatos del horror, cambian sus roles y son ellos los que quiebran el orden (Hantke, 2011, p. 96). Este subgénero empezó a hacerse más notorio a fines de la década del sesenta con ejemplos como *El bebé de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, 1968), de Roman Polanski, donde la naturaleza maligna del embarazo reflejaba una atrocidad de la vida real: a los temores sobre la superpoblación, se sumaban las noticias por aquellos años de los efectos adversos de la talidomida, “el fármaco que ocasionó diversos casos de malformaciones en los recién nacidos, y que llegaban de todos lados, lo cual despertó temores antiguos y arraigados de nacimientos monstruosos” (Poole, 2009, p. 162).

Regresando a Hantke (2011), también explica que las representaciones del cuerpo pasivo del bebé le otorgan una docilidad sobre la cual inciden las fuerzas externas sobre las cuales es incapaz de actuar a voluntad en caso las quiera rechazar. Es ahí donde las películas de terror invierten ese orden y desatan ideas arcaicas reprimidas del infante como un “caldero hirviente de agresión, egoísmo y pecado” (p. 97). En todo caso, la noción de que los bebés pueden representar un futuro humano (o sobrehumano) válido nunca se vuelve muy convincente a partir de estas ideas.

Normalidad/Anormalidad

En el género fantástico es usual encontrar una colisión entre una normalidad establecida como punto de partida versus la intrusión de la anormalidad. En esta intrusión, “la normalidad, según sea más o menos estricta, establecida con más o menos rigor (...) sufre perturbaciones, en diferentes grados de violencia, que afectan a sus leyes, a sus normas, a sus prohibiciones” (Lenne, 1974, p. 26). Desde un lado más social, Wood

(2018) menciona a la normalidad como la conformidad con las normas dominantes y donde habitan los estereotipos. Por ello, es visto más como una construcción ideológica que como una realidad genérica. Asimismo, la normalidad presupone una estabilidad, tanto social como moral, y está vinculado con la pureza, con un estado en el que aún las convenciones no se pervierten, antes de ser amenazados por un agente contaminante que lo corrompa.

En el contexto de las películas de terror, Wood (2018) propone que la normalidad guarda cierta monotonía, y que es posible verla reflejada en las parejas heterosexuales, monógamas, y en las instituciones sociales como en la iglesia, la familia, el Estado, la policía, y hasta en las fuerzas armadas, que apoyan y definen la normalidad. Por otro lado, los representantes de la normalidad son llamadas como “de cartón” porque son representados como carentes de emociones. Lo contradictorio que señala el autor es que es precisamente el monstruo el que expresa las grandes emociones, es un ser que sufre, demostrando incluso mucho más “humanidad” que los mismos representantes de la normalidad (p. 85).

De acuerdo con Wood (2018), lo que se opone a la normalidad es el monstruo. Entonces, este ser representa a la anormalidad, a lo que no encaja en las convenciones sociales, ya sea por su aspecto visible como por su comportamiento antisistema. En otras palabras, en la anormalidad, la normalidad está amenazada por el monstruo, y está sujeta a una crítica mordaz a la represión y a los roles de género en las relaciones hombre/mujer.

Abyección

Una de las primeras cualidades que establece Kristeva (1988) sobre lo abyecto es la de una oposición al yo, y por tanto algo que debe ser expulsado del cuerpo para poder vivir, pero que el mismo cuerpo emana. Son aquellos desechos que se eliminan como el sudor, el pus, la sangre, la menstruación, el vómito, o los excrementos. No son solo repugnantes en la percepción de todos los sentidos, sino también contaminantes. Fluyen a través de la piel, la boca, el ano o los genitales. De la frontera imaginaria que separa al yo (adentro) de aquello que lo amenaza, o sea, el no-yo (afuera); de lo vivo a lo muerto. Es por eso que, como epítome de lo abyecto, hace mención al cadáver “como el más repugnante de los desechos” (Kristeva, 1988, p. 10). En esta etapa la muerte ha

contaminado la vida y no permite al cuerpo poder expulsar más y donde, más bien, “el yo es expulsado”. Ese cadáver nos recuerda la amenaza de extinción siempre presente.

Siguiendo con Kristeva (1988), lo abyecto es ese otro lado de la frontera, un lugar que no conoce de reglas, que no se rige por un orden o por un sistema, sino que lo altera, y que transgrede, incluso, la identidad del sujeto. En este espacio también señala lo ambiguo, lo indeterminado, como abyecto porque hay una fragilidad de lo que puede representar algo estable. Lo abyecto no solo tiene una correspondencia con lo corpóreo, se encuentra también en los actos desleales, de traición, corrupción, inmoralidad. También está asociado de algún modo con la extrañeza en que es un sentimiento que se da de un momento a otro, que genera repugnancia, y que se encuentra en oposición a lo que nos resulta familiar y seguro. El ser abyecto es precisamente la otredad, representado desde el punto de vista hegemónico que fija el sentido de lo normado (p. 18).

Sin embargo, otros autores han aplicado el concepto de lo abyecto y lo han llevado al terreno audiovisual. Entre ellos se encuentra Barbara Creed, quien en *The Monstrous-Feminine* habla de este tema para la construcción de lo monstruoso en el cine en tres formas distintas: en la abundancia de imágenes repugnantes como el cadáver y desechos corporales como la sangre, vómito, saliva, sudor, lágrimas y carne en estado de putrefacción; en la utilización del concepto de frontera entre dos espacios opuestos (humano/inhumano, normal/anormal, bien/mal, limpio/sucio, etc.) cuya estabilidad es amenazada con ser cruzada por lo abyecto; y en la construcción de la figura de la madre como abyecta donde la posición del niño se vuelve inestable al no poder separarse de ella, volviéndose un ser dependiente, ya que mantiene un estrecho control sobre él evitando, de esa manera que “ocupe el lugar que le corresponde en relación con lo simbólico” (Creed, 1993, p. 12). Linda Kauffman, por su parte, manifiesta que es por la abyección que se “exhibe el cuerpo como repugnante en ambos sentidos de la palabra: repugnante y rebelde” (Kauffman, 1998, p. 115).

Repugnancia

Gubern (2005) observa la repugnancia como un acto reflejo muy natural y propio de los mamíferos como respuesta ante una situación de peligro o que le cause algún daño a un individuo que amenace su supervivencia; pero que, en ocasiones, el mismo individuo propicia, de manera voluntaria, generar un miedo como búsqueda de una gratificación

hacia él mismo. Y es que, según indica el autor, se logra alcanzar algo semejante al placer erótico a partir de esa emoción violenta (p. 284). Es así que lo repugnante es una de las más importantes emociones cognitivas que intentan provocar miedo en los espectadores, a través de las películas de terror, por la cual apelan a la viscosidad que producen los monstruos. La cercanía entre el espectador y el objeto repugnante que se ve en pantalla enfatiza el desagrado. Pero es la curiosidad activa del espectador lo que lo hace parte de la experiencia del asco, “y, por supuesto, estas reacciones — abominación, náusea, escalofríos, repugnancia, etc.— son característicamente el producto de percibir que algo es nocivo o impuro” (Carroll, 1990, p. 28).

Para denominar estos dos sentimientos opuestos de atracción y repugnancia al mismo tiempo, Gubern (2005) toma prestado el término de *ambivalencia*. Se trata de un conflicto entre dos motivaciones que resultan incompatibles entre ellas, placer y displacer, pero que se da dentro de la psique del individuo. El mismo efecto se da, atracción y asco, cuando en la ficción nos enfrentamos a una escena de crueldad explícita. La terminamos viendo por curiosidad morbosa, ya que se encuentra tanto en pinturas, en las representaciones icónicas, o en escenas cinematográfica, pero que nos resultan experiencias gratificadoras (p. 285). Aunque Carroll (1990) señala que la repugnancia podría verse como parte del precio a pagar por ver finalmente la verdadera cara del monstruo, el placer ante la revelación de aquello que estuvo oculto por mucho tiempo. Esta manifestación de los aspectos más monstruosos o detallados son vistos como una recompensa morbosa, como un deseo que se va construyendo a lo largo de la trama.

Lo repugnante, como emoción poderosa en la vida, busca ser evitado a toda costa. Se ubica en todo lo concerniente al asco, por lo que incluye la putrefacción de los cuerpos en descomposición y, por ende, a su falta de humanidad. Es por ello que “la mayoría de las sociedades enseñan a evitar ciertos grupos de personas como físicamente repugnantes, portadores de una contaminación que el elemento saludable de la sociedad debe mantener a raya” (Nussbaum, 2004, p. 72). Esto se relaciona con la definición de Kristeva de la abyección, donde el sujeto deja de “ser” porque ya no puede eliminar los desechos que deben ser eliminados para seguir viviendo. El desmembramiento, incluso el agregado de un miembro, es decir, lo que conforma la deformidad, contradice la idea de la normalidad, de lo que se espera de un cuerpo sin estas alteraciones. Una anormalidad que también puede ser motivo de repugnancia en su condición de presentar una alteridad del cuerpo humano.

Como menciona Figari (2009), la repugnancia guarda una relación con otro elemento abyecto: la contaminación. Lo que repugna también tiene la capacidad de contagio y se instala una dicotomía entre pureza e impureza (p. 136). Por lo tanto, lo que nos contamina o es propenso de hacerlo debe ser separado o exterminado. Es así que, tanto la abyección como la repugnancia derivan de la motivación de expulsar: “la repugnancia se manifiesta como un distanciamiento de algún objeto, evento o situación, y puede caracterizarse como un rechazo” (Rozin et al., 2000, p. 638).

METODOLOGÍA

El abordaje de la presente investigación tiene un alcance de tipo exploratorio-descriptivo. Para ello, Hernández, Fernández y Baptista (2014) sostienen que un estudio exploratorio es llevado a cabo cuando “el objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado, del cual se tienen muchas dudas o no se ha abordado antes” (p. 91). En ese sentido, el tema expuesto, si bien ha sido examinado en sus categorías más generales, no ha sido lo suficientemente tratado en los objetos de investigación que se presentan. Por otro lado, los autores mencionan que los estudios descriptivos “pretenden medir o recoger información de manera independiente o conjunta sobre los conceptos o las variables a las que se refieren, esto es, su objetivo no es indicar cómo se relacionan éstas” (p. 92).

Por lo tanto, se ha llevado a cabo un análisis de contenido de las películas seleccionadas que van de la mano con la técnica de entrevistas a expertos desde el punto de vista metodológico para comparar criterios y distintos puntos de vista de los conocedores del tema. Los especialistas que fueron entrevistados son Isaac León Frías, Emilio Bustamante y José Carlos Cabrejo. Se realizó, también, la técnica de recolección de datos en el que queda más claro el asunto del análisis de contenido. De igual manera, se ha elaborado una matriz de observación para cada una de las escenas elegidas de las películas que forman parte del objeto de estudio.

Asimismo, el enfoque del trabajo de investigación es de índole cualitativo ya que posibilita la búsqueda a detalle de los fenómenos y su contextualización gracias a la descripción y el análisis continuo. Según mencionan Hernández, Fernández y Baptista (2014), esta clase de enfoque permite ir actualizando la información a partir de la recolección de datos basado en “entrevistas, observaciones directas, documentos,

material audiovisual” (p. 397). De igual modo, este estudio cuenta con el uso de técnicas de análisis cualitativo de contenido y la observación cualitativa para su desarrollo, con las cuales se puede tener un mejor conocimiento de la muestra, profundizar en la variedad de significados que puede ofrecer y hacer viable su interpretación.

De los elementos de la comunicación, este trabajo de investigación se centra en el estudio del mensaje. Asimismo, es respaldada por una validación con expertos. Con el mensaje se trata de escenas concretas de las películas seleccionadas de ambos autores para el presente estudio. De esta manera, se consideran los aspectos teóricos y audiovisuales que se encuentran en el mensaje, sin que se interfiera en la continua recolección de información.

Universo, población y muestra

El universo del problema de investigación viene a ser la filmografía de los directores de cine David Lynch y David Cronenberg que presentan características relacionadas con los conceptos de la abyección, la monstruosidad y la repugnancia. Estos asuntos preocupan y se desarrollan en ambos autores, y lo asumen bajo una impronta personal y reconocible. Considerando este universo descrito, se debe delimitar una muestra. Para ello, se identifican dos películas en particular, una de cada director, que el investigador considera que reúnen la mayor cantidad de los conceptos mencionados en los personajes y su entorno. Las películas en mención son *Eraserhead* y *The Brood*. La unidad de análisis son las escenas más representativas de las películas en mención, tres en cada una, que nos acercan a una mejor comprensión de los conceptos señalados.

RESULTADOS

Escenas en *Eraserhead*

Primera escena. Se trata de la primera aparición en la película del personaje llamado “La mujer en el radiador”, de acuerdo con los créditos finales de la película. Se ubica en un escenario, de aparente normalidad, con unas cortinas que conforman un telón de fondo extendido. Las luces que bordean la tarima se van encendiendo mientras suena

una música de salón, anacrónica. Dos pilares a los costados componen, además, junto con las figuras geométricas del piso, la simetría del recinto. En suma, es un espacio elegante que no tarda en ser un soporte, al mismo tiempo, de situaciones propias de la anomalía.



Figura 1: La mujer en el radiador

Al igual que con el espacio, hay una belleza refinada en la pulcritud de la vestimenta del personaje que corresponde, nuevamente, a la de una época anterior: la altura de la falda da la apariencia de alguien puritano, y ese tipo de zapatos blancos y peinado parecen pertenecer a los años 50. En contraste, un primer plano de su rostro confirma el rasgo más llamativo del personaje: unas mejillas grotescamente hinchadas y de una textura rugosa y accidentada que nos recuerda a la escena inicial del planeta de superficie como de cráter. Se muestra siempre sonriente, la mirada al frente. Es alguien anormal que está en prendas de normalidad anacrónica. Se mece de un lado a otro, como si estuviese bailando tap, pero torpemente. Inexplicablemente empiezan a caer unas figuras con forma de espermatozoide que se retuercen sobre el escenario. Ella los ve y no se preocupa por pisarlos; es más, parece disfrutarlo o ser parte de su baile. Un líquido blanco salpica por la presión de sus zapatos, dejando un charco de pus lechoso en el suelo que causa repulsión. La expresión de felicidad sigue manifestada en su rostro. Retrocede y se desvanece en la oscuridad.



Figura 2: La mujer en el radiador

Segunda escena. Aparece nuevamente “La mujer en el radiador”, esta vez cantando una canción melodiosa (“En el cielo, todo es maravilloso”) que contrasta con el ambiente siniestro de la escena. Henry sube al escenario y la mujer le extiende las manos y se las toman. Tras un par de ocasiones de fundido a blanco, ella desaparece. Ante la extrañeza del protagonista, se muestra a “El hombre del planeta” (llamado así en los créditos finales), un personaje que lo vemos esporádicamente y que también manifiesta una monstruosidad lacerante: presenta protuberancias cutáneas que parecen extenderse a otras zonas del cuerpo, pero que contrasta con tener un peinado que guarda cierto orden y pulcritud, a pesar de la imagen que muestra. En una siguiente toma, también desaparece.



Figura 3: Henry Spencer y La mujer en el radiador

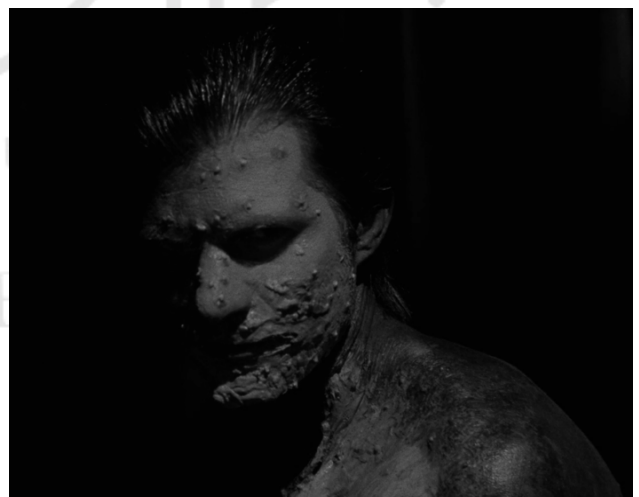


Figura 4: El hombre del planeta

Ahora Henry se encuentra solo. Se despejan los espermatozoides que antes habían caído al suelo. Aparece una suerte de roca con unas ramas que brotan del medio, y que hace

retroceder a Henry tras una cortina que cubre su cuerpo. De pronto, su cabeza se desprende de él empujado por una figura fálica que luego toma la forma de la cabeza del bebé monstruoso. Este empieza a gritar, mientras que de la roca emana un líquido que por su viscosidad recuerda a la sangre y rodea la cabeza cercenada de Henry en el suelo. Esta parece hundirse sobre el líquido derramado para luego trasladarse a otro mundo, en otra escena.



Figura 5: Bebé monstruo en el cuerpo de Henry



Figura 6: Cabeza cercenada de Henry Spencer

Escena tres. En su habitación, Henry se encuentra agobiado por las circunstancias adversas que se le presentan, sobre todo ante el rechazo de la vecina precisamente por el bebé monstruoso que tuvo con Mary, y que emite unos sonidos que parecen reírse de

Henry. Además, nunca está seguro de ser el padre por tratarse de una extraña criatura que no presenta características humanas. Entonces procede a buscar unas tijeras con la cual se dispone a cortar las vendas que lo envuelven, protegen, pero que también esconden la monstruosidad. Cuando termina de hacerlo, se muestra finalmente su apariencia real mientras que se desintegra. Ante la fascinación y el temor, Henry clava la tijera en uno de los órganos del infante y este empieza a emanar secreciones orgánicas que se irán incrementando mientras va muriendo.



Figura 7: El bebé siendo cortado por Henry



Figura 8: El bebé emanando secreciones



Figura 9: la cabeza del bebé que empieza a expandirse

Escenas en *The Brood*

Cuarta escena. Jan Hartog, uno de los antiguos pacientes del Instituto Somafree dirigido por el doctor Hal Raglan, le revela a Frank, el esposo de Nola, el brote monstruoso que ha desarrollado en su cuello, y que esconde bajo una bufanda, como consecuencia del método del doctor por el cual piensa demandarlo por “lesiones corporales”. Tanto el

doctor como su forma radical de terapia “psicoplásmica” se alejan de toda normalidad en su proceder: hace un llamado a despertar la ira reprimida del paciente para que no los afecte por dentro, pero todo se desvía cuando esta ira se manifiesta de diferentes formas dependiendo el paciente, pero siempre apareciendo de manera física, que altera la estructura anatómica del ser humano. En unos casos son furúnculos (como el primer paciente que vemos al principio de la película); en otros, como el presente, es el crecimiento descomunal del órgano afectado, y que se irán desarrollando en el cuerpo de los pacientes. A su vez, esta anomalía física genera repugnancia no solo en el protagonista, quien esquiva la mirada para evitar verlo, sino también en el espectador que se sorprende por la extraña forma y textura que ha llegado a alcanzar.



Figura 10: paciente del doctor Raglan

Quinta escena. Luego que uno de los niños monstruosos es derrotado por Frank se realiza la autopsia y revela una serie de anomalías en su estructura anatómica: ojos sin retina (visión distorsionada y en blanco y negro), labio superior dividido (labio leporino), cavidad carnosa y vacía entre los omóplatos, lengua grande y dura (quizá por lo cual no pueden articular palabra alguna), mandíbula aguileña, ausencia de dientes y órganos sexuales. Asimismo, no tiene ombligo, lo cual indica que no ha nacido como los seres humanos, conectados con un cordón umbilical a la placenta de la madre. Se pierden los detalles realistas que debería tener el niño para llamarse apropiadamente de esta manera y que lo conciben como tal. En cambio, tenemos características de lo monstruoso en su representación física con una serie de deformidades que lo alejan de la imagen de un niño normal. Además, se consumen así mismos: nacen con una joroba, que en realidad es un saco de comida interno, y que está llena de nutrientes que los

mantiene vivos, aunque solo por un tiempo limitado ya que una vez que se agota ese único suministro de vida mueren de hambre. A pesar de todo, presentan otras características humanas como la de tener extremidades definidas que les permite la movilidad, pero también matar a sus víctimas.



Figura 11: autopsia de uno de los engendros

Sexta escena. Frank intenta distraer a Nola mientras el doctor Hal Raglan va a salvar a la hija de ambos que ha sido secuestrada por los niños monstruosos. Ante la incredulidad de las palabras que tiene Frank hacia ella, Nola decide revelar lo que ocultaba bajo su vestido: un vientre afectado al exteriorizar su enfermedad siguiendo el tratamiento del doctor Raglan, una especie de vulva expuesta e inflamada de la que sale un feto que ella empieza a lamer, como un animal que limpia la sangre de su cría recién parida.



Figura 12: la revelación de Nola

La figura de la madre convencional es contrariada por la de una con características monstruosas. En lugar de simbolizar una imagen que genera atracción por la naturaleza misma de ver a una madre con su bebé recién nacido, causa repugnancia la manera en cómo es concebido y representado. El parto se da en aquel instante y Nola le pregunta a su esposo si le tiene asco. La normalidad en la gestación de la madre es que produzca un bebé con determinadas características humanas. La anormalidad es lo que sucede en la película cuando, en lugar de lo anteriormente mencionado, Nola da a luz a un feto que representa la ira inconsciente de su madre. Es una generación de niños monstruosos que expresan la rabia, ya de manera consciente, de la madre: ellos matan a quienes ella odia.



Figura 13: Nola gestando



Figura 14: la animalidad en Nola

Por otro lado, de las entrevistas que se realizaron a los expertos se encontraron resultados más generales del cine de Lynch y Cronenberg que coinciden y contrastan con los hallazgos del investigador. Las coincidencias señalan en que estamos hablando del cine de dos autores, con estilos particulares cada uno y una visión del género fantástico muy propia. Como hemos visto, en *Eraserhead* se tiende justamente a difuminar, a tener una atmósfera vaporosa, medio imprecisa en lo que estamos viendo, como una incertidumbre de sueño representado en los desenfoces. Mientras que el estilo de Cronenberg tiende a un realismo más tangible, de referentes más cercanos con la realidad y, por tanto, reconocibles. Asimismo, en los dos casos hay una alteración de la normalidad, porque justamente de eso se trata el fantástico, de la irrupción de lo extraño e inexplicable, encarnado en la figura del monstruo, que altera la normalidad que se rige bajo unas determinadas reglas.

En las diferencias, de acuerdo con Isaac León Frías, hay otras formas de representar la monstruosidad a través del uso de los lentes de la cámara para dar una apariencia extraña a ciertas partes del cuerpo en el que se desenfoca con el fin de deformarlos o producir cierto grado de extrañeza, como por ejemplo en *Inland Empire* (2006), de David Lynch. Son recursos audiovisuales a los que se apela sin tener que llegar a la intervención por otros medios digitales o de maquillaje. Por otro lado, José Carlos Cabrejo señala que las figuras maternas en el cine de Lynch pueden ser en un sentido literal como también simbólico. Si bien es cierto hay una maternidad de lo monstruoso reconocida en *Eraserhead*, por otro lado, hay en otras de sus películas la idea de rol maternal que puede entenderse como rol protector o también la idea del incesto simbólico, como en *Lost Highway* (1997) o en *Mulholland Drive* (2001). La presencia de la figura femenina protectora que lo acerca a lo materno. Para el caso de Cronenberg, Emilio Bustamante señala que hay una influencia muy fuerte de la mente en lo físico. La verdadera transformación del ser humano es mental, y lo físico es una consecuencia de ese cambio. Lo mental en Cronenberg está todo el tiempo: o es ilusorio o es producto de la mente de un científico esa transformación del cuerpo. Y en el caso de Lynch también está presente lo ilusorio, de realidades y monstruos que serían más producto de la mente y el sueño.

DISCUSIÓN

Eraserhead

Primera escena

Aparece “La mujer en el radiador”, que es parte de la fantasía que tiene Henry de escapar del matrimonio fallido e impuesto. Se la ve bailando tap, una danza que se asocia con la destreza, la precisión, y con la gracia, como bien lo hicieron en otra época Fred Astaire, Ginger Rogers o Gene Kelly. Sin embargo, aquí hay una deformación de esa idea, donde se ve todo lo opuesto a las características mencionadas. Nuevamente los contrastes y el juego de oposiciones en la propuesta de Lynch para generar extrañeza. Además, ella baila sobre los espermatozoides/cordones umbilicales/futuros niños monstruo, aplastándolos y eliminando, de alguna manera, la posibilidad de la germinación de la vida, por lo cual su aparente dulzura manifestada en su expresión sonriente —más allá de su apariencia física— está relacionada o bien con el aborto o bien con algún tipo del infanticidio.

La iluminación secuencial de las bombillas alrededor del escenario, en el radiador, sirven para intensificar y llamar la atención sobre el claroscuro general. De fondo hay unas cortinas que son vitales en la elaboración de la puesta en escena de Lynch como parte de sus motivos visuales. Y es que encargan de delimitar la división entre dos mundos: el real y el fantástico. “Las cortinas ocultan a la vez que revelan. No solo marcan un umbral, sino que lo constituyen: son una salida al exterior” (Fisher, 2016, p. 53). Por otro lado, la música que acompaña la escena es anempática porque se trata de un *ragtime*, música estadounidense de salón, de carácter alegre y estructura métrica sincopada, que remite a cierta elegancia anacrónica, de belleza académica de finales del siglo XIX; sin embargo, suena en un lugar siniestro, con un personaje monstruoso que, si bien está vestido de acuerdo al estilo con característica de galantería, no deja de generar un sentimiento angustiante. Entonces nos encontramos con el contraste entre una belleza representada en la armonía musical frente a algo que visualmente remite más a lo siniestro. Además, la música tiene el propósito de sonar como un espectáculo circense, propio de un show *freak* que presenta a uno de sus monstruos.

Segunda escena

Acompañamos a Henry en la incertidumbre de los hechos, nos sorprendemos junto con él de las cosas que le van sucediendo. Nunca sabemos si es un sueño, una fantasía, o una prolongación de las situaciones anormales que le ocurren. De acuerdo a eso, estaríamos hablando, según Todorov (1981), de lo que denominó lo “fantástico puro” ya que todo el tiempo nos encontramos frente a una incertidumbre de los hechos, de una vacilación del personaje para asumir lo que le pasa, con lo que se identifica también el espectador de no tener un referente de la normalidad de donde sujetarse. Son los acontecimientos que causan la duda lo que nos hacen definirlo bajo esta categoría de lo fantástico (p. 38). No se sabe muy bien —y tampoco se busca dar una explicación por parte de Lynch— lo que está pasando o cuáles son las causas de los hechos. Con ello se busca enfatizar la extrañeza en todo sentido.

Y es esta segunda escena la que mejor representa el elemento fantástico en la película. Si bien abundan las imágenes y situaciones extrañas en general, hay un correlato entre ellas dentro de la historia; sin embargo, la secuencia que aparece aquí abruma en la sucesión de elementos anormales y abyectos que no cesan. Henry está en el escenario de la anterior escena nuevamente, pero esta vez es recibido por “La mujer en el radiador” que entona una melodía afinada y dulce que contrasta con su aspecto físico y el entorno siniestro que los rodea. Aparece repentinamente “El hombre del planeta” como si de atrás de las cortinas se encontrase un umbral hacia otra dimensión del que salen todos estos seres monstruosos.

Kristeva señala “solo experimento abyección cuando otro se instaló en el lugar de lo que será “yo”. No otro con el que me identifiqué y al que incorporo, sino otro que precede y me posee” (Kristeva, 1988, p. 19). Esto con relación a que, en un momento, el bebé monstruoso reemplaza a Henry cuando desplaza su cabeza. La referencia fálica es inmediata cuando vemos cómo la cabeza de Henry es expulsada de su cuerpo y es sustituida por la cabeza del bebé que se yergue, que se erecta, para colonizar un cuerpo nuevo, adulto, que intenta destruirlo desde dentro. El cuerpo “limpio” de Henry es contaminado por lo abyecto, representado por el bebé monstruoso.

Los efectos de sonido aportan a la atmósfera incómoda de la película en general y de la presente escena en particular en una combinación de frecuencias bajas retumbantes: zumbidos mecánicos, chirriantes ruidos industriales que no paran; silbidos de radiadores como ecos fantasmales de un pasado mejor; llantos vociferantes del bebé

monstruoso; el ulular del viento invisible y estruendos sibilantes que generan una sensación inquietante. Todo ello crea un mundo sonoro particular.

Tercera escena

El bebé monstruoso evoca lo abyecto desde su concepción: no se sabe cómo fue engendrado ni quién es el padre, una ambigüedad con la que tiene que lidiar Henry. Al verlo, se trata de un ser sin características físicas (humanas) claras; los bordes de su cuerpo tampoco están definidos. De una rara viscosidad en la piel, incluso en un momento desarrolla pústulas que lo acercan más a algo contaminado, a la pestilencia, a un ser impuro. Es lo opuesto a un cuerpo limpio establecido en la normalidad. Incluso de una ambigüedad en su sexualidad y su identidad. Concebido desde un afuera (lo desconocido) y que amenaza lo interno (lo conocido).

De igual forma, el bebé monstruoso es un obstáculo para la felicidad sexual del padre: es un compromiso que lo ata a Mary. Por ello Henry lo culpa por haberlo separado de la vecina erótica, o de la posibilidad del erotismo. El motivo sonoro de “La mujer del radiador”, que suena previamente cuando Henry está en su cama, representa sus deseos inconscientes por eliminarlo, como un llamado a la acción. Es así que en la escena seleccionada lo vemos cortar las vendas que están mimetizadas con el cuerpo del infante, y al hacerlo brotan secreciones abyectas de su interior, una materia repugnante de una cavidad oscura: pus, sangre, órganos en descomposición, vísceras expuestas, una sustancia orgánica que se desborda. La frontera se quiebra y el espacio interior se convierte en exterior. Ante la inminencia de su muerte, su cabeza empieza a crecer en dimensiones grotescas y su cuello se extiende mientras de su boca chorrea un líquido acuoso. Amenaza el orden y la limpieza.

Henry se encuentra en un departamento sórdido donde se escucha un ronroneo extraño y siniestro que aparece de manera insistente y que acompaña toda la película. Es un sonido que está conectado a este mundo industrial y que viene con este mundo perverso, además de anunciar algo amenazante. Los planos detalle le dan más relieve, le dan textura, corporalidad, a las imágenes monstruosas. Contribuyen en brindar mayor explicites de la imagen y la información que revelan. Entre otros elementos clave del lenguaje audiovisual está la luz expresionista, definida por su lateralidad, por el paso del rostro de Henry, y por el tratamiento en general de la clave baja, muy contrastada, y la extrañeza que esto supone entre los dos personajes: el infante monstruoso y Henry.

Estas escenas están enmarcadas en un ambiente industrial, en su asociación con la modernidad, que también se aprecia como monstruosa a lo largo de la película. Es, en parte, el mundo de Pensilvania que odiaba David Lynch, ya que él había vivido en Montana, una sociedad más cercana a la agricultura, a lo rural. Y la sensación de pasar a este mundo más industrial, es transmitido en *Eraserhead*. Vemos un lugar de cemento, sin árboles ni plantas, aplastada por la máquina. Una fea y deprimente ciudad, un hoyo del infierno, con sus sonidos ominosos, su arquitectura deshumanizada y su humareda absorbente. Como si el paraíso de Montana se hubiera marchitado. Se trata de una modernidad avasallante, que supone la contaminación del espacio al que llega para liquidar lo que es natural. Un lugar así afecta en la pérdida de la capacidad de la comunicación humana. Es por eso que vemos que los personajes no están enganchados en los diálogos y se crean situaciones extrañas. Uno dice una cosa y el otro se demora en contestar, o dice algo más a destiempo, casi como si fueran monólogos. No hay una normalidad ni si quiera en las situaciones más cotidianas.

The Brood

Cuarta escena

En *The Brood*, la función simbólica de las llagas, heridas o protuberancias que crecen y se desarrollan sobre la piel de los pacientes del doctor Raglan, a todas luces imágenes abyectas, guardan un vínculo importante con la repugnancia. El método del doctor en realidad es enseñar a sus pacientes a manifestar sus hostilidades internas, sus traumas del pasado, y eliminarlas al exterior. El problema es que, al ser expulsadas, deja como consecuencia lesiones físicas anormales. Cuando Frank visita a Jan Hartog, un antiguo paciente del doctor Raglan, el enfermo revela un anormal y desmesurado crecimiento en el cuello. Así como con la abyección, la repugnancia encarna un impulso de expulsar la entidad corruptora, en un intento por limpiar el cuerpo contaminado. El problema aquí es que, en lugar de eliminarlo, se quedan atascados y se vuelven más grotescos en su intento de expulsión. El asco que genera la repugnancia en Frank también es un mecanismo para evitar el daño a su cuerpo.

Hablar de estas protuberancias monstruosas da pie para mencionar la incorporación del género fantástico en *The Brood*. Siguiendo con la clasificación de Todorov (1981), estaríamos en el terreno de lo “maravilloso científico” ya que los

acontecimientos que suceden en la película están justificados científicamente por reglas que la ciencia moderna no contempla, pero que en la ficción sí se justifica (p. 42). En el caso del cine de Cronenberg, por lo general, hay una subsistencia de la ciencia donde los hechos que ocurren, como malformaciones o anormalidades, pueden estar provocadas por la misma ciencia y que de alguna manera son explicadas. Hay un diálogo entre aquello que puede ser fantástico, pero a la vez puede ser explicado científicamente, y lo que puede resultar monstruoso resulta explicado como si fuera normal. Hay una aberración que puede ser entendible. La ciencia siempre trata de entender estos fenómenos extraños y a veces les da un sentido: el útero trifurcado en *Dead Ringers* (1988), la transformación de Seth Brundle en una mosca en *La Mosca* (*The Fly*, 1986), o, como en el presente ejemplo, las llagas sobre el cuerpo que desarrollan en general los pacientes del doctor Raglan como reacción a partir de la terapia médica que están teniendo.

En cuanto al tratamiento audiovisual, la iluminación es de clave alta porque está asociada con la razón, con la tecnología, con la luz del conocimiento. De esta manera se justifica su relación con la ciencia y la elección de su uso, además que con Cronenberg tiende a haber un realismo más tangible apoyado por este tipo de recursos. Por otro lado, el ángulo contrapicado de la escena crea un efecto particular: la expresión de Frank es de absoluta repugnancia y esquiva la mirada, rechaza la monstruosidad y hasta le teme, como una reacción involuntaria del cuerpo frente a un posible contagio. Más aún si el contrapicado marca una superioridad de la anormalidad (la engrandece) que tiene el paciente Hartog en su cuello frente a Frank que, por esta disposición del ángulo, se muestra avasallado e inerme.

Quinta escena

La autopsia de uno de los infantes monstruosos ayuda a identificar qué son realmente estas criaturas a la vez que nos permite entender la monstruosidad de Nola y su relación con la abyección. A la serie de características físicas anormales que se precisaron en los resultados se suman otras relacionadas a lo que Kristeva considera abyecto. En principio, Nola tiene el poder de negarle a su descendencia una identidad autónoma y están dirigidos a actuar por las emociones inconscientes de la madre, por lo que tampoco pueden razonar por sí solos. De esta manera, cuando ella está tranquila, ellos también lo están; cuando ella está enfadada, ellos se enfurecen y asesinan a cualquiera

que atraiga su hostilidad. La propia identidad de los hijos monstruosos de Nola está en la madre y no en ellos mismos. Hay una pérdida total de su ser. Incluso cuando Candy es raptada, Raglan menciona que ella es "en cierto modo, una de ellos". Además que, por el maquillaje y el vestuario en el montaje de los planos, parecen ser un mismo personaje confundiendo con la hija. Por otro lado, la prole no tiene género. Esta ambigüedad es propia de lo abyecto en la pérdida de los límites claros de una frontera perturbada al no poder establecer a cada sujeto dentro de una sexualidad definida.

El origen de esta progenie anormal es por medio de la madre. Una de las formas en que el cine fantástico representa el útero como monstruoso ocurre en películas en las que las mujeres dan a luz a una descendencia inhumana, como es el caso. Estas películas tienen en común con aquellas en las que se muestra a un científico loco (entre ellas a *La Mosca*, también del mismo Cronenberg) que intenta crear nuevas formas de vida, pero cuyas experimentaciones terminan fracasando y solo logran construir monstruos. En el fantástico también se aprecia al útero monstruoso como parte de la naturaleza, como en *Alien, el octavo pasajero (Alien, 1979)*, de Ridley Scott, y sus secuelas. Lo que tienen en común todas ellas es que definen a la mujer como monstruosa en relación a su útero, es decir, a su capacidad reproductiva, con resultados como se examinan en esta autopsia.

El filtro rojizo que inunda la escena va creando una impresión de extrañeza. Es como estar entrando a un mundo de la alteridad donde la ciencia se hace presente con un médico rodeado de sus herramientas para examinar a la criatura. Un acto cotidiano de reconocimiento forense se ve alterado porque está siendo aplicado a un ser extremadamente distinto a un ser humano. Es ahí donde entra a tallar el contraste entre normalidad y anormalidad, en esta experiencia de alteridad. A pesar que el sujeto tendido sobre la mesa tiene determinados rasgos antropomórficos, hay algo que nos distancia de él que son los signos de diferencia que va marcando el médico. Hay un juego con la extrañeza en la idea de ser un paso de la normalidad a un ambiente que tiene algo de aséptico, de laboratorio. Además, en el cine de Cronenberg el rojo es un motivo visual relacionado con la anormalidad: lo vemos también en *Dead Ringers*, donde su presencia es notoria en los hermanos protagonistas que visten unas batas de este color, así como su entorno de operaciones; o también vemos el rojo predominante en la sala de castigos donde se filman las escenas de tortura y sexo de las películas *snuff* del canal pirata en *Videodrome*.

Sexta escena

Se puede considerar a Nola de dos maneras en dos momentos distintos: como sujeto humano y como monstruo. Como la madre que está en un centro de rehabilitación, y como madre monstruosa de una progenie igual de monstruosa. Ella torturada por un trauma que la persigue desde la niñez y que socava su relación marital; ella como fuente de violencia, caos y mutación abyecta, como el monstruo empoderado que representa: es la abeja reina, en su rol reproductivo, de un enjambre de niños desalmados que se mueven bajo la voluntad —o ira— de la madre. La ausencia de deseo sexual en Nola y el anhelo de proporcionar una mayor cuota de ficción realista sirven para mantener lo monstruoso agazapado para que el desenlace final, revelador, sea aún más sorprendente. Además, la ausencia de deseo sexual demuestra su repugnancia por el hombre (y viceversa, ya que Frank tampoco la ve con deseo), tanto así que las crías son producto de su ira, mas no por la intervención del sujeto masculino.

De igual forma, el concepto de frontera, establecido para el ámbito de la abyección por Kristeva, es fundamental para la construcción de lo monstruoso en el género fantástico, por lo que también es considerado como abyecto aquello que cruza o amenaza con cruzar la frontera. Si bien es cierto que la naturaleza específica de la frontera es distinta entre las películas, la función de lo monstruoso se mantiene cuando se busca “provocar un encuentro entre el orden simbólico y lo que amenaza su estabilidad” (Creed, 1993, p. 11). Es precisamente en esta secuencia donde Nola termina por convertirse en monstruo. Ella cruza la frontera que divide el terreno de lo humano para entrar al reino de lo monstruoso, donde asume las cualidades de la abyección cuando, sobre una plataforma elevada, revela su cuerpo. Mientras muerde el saco que encierra al feto deforme, la sangre se derrama sobre sus muslos y comienza a lamer a la criatura para limpiarla de sustancias abyectas como la placenta y la sangre. Frank reacciona a esta vista con repugnancia y ella ve que la rechazan y se enfurece. Ahora ella parece estar consciente de lo que hacen sus hijos: “mataría a Candice antes de permitir que la separen de mí”, menciona. Y cuando Frank le dice que los niños monstruosos realmente matarán a la hija de ambos y le ruega que haga que se detengan, ella continúa sonriendo enloquecida mientras deja que la prole continúe desenfrenada. Su conocimiento y voluntad de los actos violentos de la progenie, hasta antes de manera inconsciente, aparecen decididamente por primera vez. Estos deseos de matar a su propia hija la privan de su humanidad para convertirla totalmente en un monstruo.

En las películas de género fantástico, especialmente en el terror, se construye una frontera entre lo que Kristeva (1988) llama el cuerpo limpio y correcto, y el cuerpo abyecto o aquel que ha perdido su forma e integridad. En este sentido, el cuerpo de la mujer, debido a sus funciones maternas, está ligada al mundo considerado como desordenado de la menstruación, el parto, la lactancia, el amamantamiento. Por su parte, Creed (1993) afirma que esta abyección en sí misma es suficiente para convertir a Nola en algo horrible, y que su ubicación en el reino de lo natural la vuelve impura y degradada (en contraste con el cuerpo correcto de Frank). Entonces, su representación no es solo como algo monstruoso, sino también como algo 'natural' (referido al mundo animal). De esta manera, otra asociación con la repugnancia refiere a lo animal en lo humano. La animalidad causa repugnancia y estéticamente se acerca más con la fealdad: desagrada no solo por lo que representa visualmente, sino también está asociado a otras sensorialidades como los malos olores que llegan a causar asco, y también genera temor. Es así como los monstruos de Cronenberg lo son porque difuminan la línea entre humanos y animales: pueden lucir una aparente normalidad, pero debajo de ello se puede esconder una bestia.

Respecto a la puesta en escena, hay una luz cenital que cae sobre el pelo Nola y que parece dibujarle una aureola que refuerza su carácter de superioridad sobre Frank, que incluso se le ve acuclillado. Los movimientos, poses e iluminación estilizada, hace que la escena cambia de registro al pasar de una ficción realista a la teatralidad: el gesto de Nola de abrirse el vestido y sostener los pliegues en alto, en un cuadro dramático prolongado, da una cuota de grandeza en lo que parece ser un ritual de magia negra de una sacerdotisa a punto de sacrificar a su víctima. Por otro lado, también se genera extrañeza con la posición oblicua de la cámara cuando se le ve a Nola en planos más abiertos. Esto quiebra la mirada frontal de la cámara tradicional que se da, por ejemplo, en una serie de películas del cine clásico japonés con representantes como Yasujirō Ozu, Mikio Naruse, o secuencias como el inicio de *Kagemusha, la sombra del guerrero* (*Kagemusha*, 1980), de Akira Kurosawa, que mantienen, además, una simetría en el encuadre.

Como hemos visto, en el cine de David Lynch y David Cronenberg siempre encontraremos una coexistencia entre la belleza y la fealdad, entre la normalidad y la anormalidad. Estas categorías no solo están presentes en los objetos de estudios de la presente investigación, sino que es algo común en la filmografía de ambos autores y que también pueden reconocerse en otros. Son terrenos en disputa que permiten seguir

contrastando otras variables para futuras investigaciones, en especial para películas que traten el género fantástico y puedan seguir desgranando los contrastes entre otros ejes temáticos como por ejemplo el de atracción/repulsión, humanidad/crueldad, lógica/absurdo, cotidiano/extraño, etc. A veces, estas categorías son encontradas en pequeñas dosis, de manera subrepticia en el comportamiento de los personajes, en los escenarios, en algún motivo visual o incluso sonoro; en otras, más bien, de manera exacerbada y explícita, que agrede sin necesidad de previo aviso. La belleza reluce más en su contraste con la fealdad. Pero ambas cosas, la existencia de lo bello y lo feo, guardan una relación con la verdad de la existencia: la vida es a la vez ambas cosas y, desde luego, están representadas en el ámbito cinematográfico.

Los temas tratados en la presente investigación pueden ser evaluados de manera independiente para una mejor profundidad donde no haya limitantes de espacio. El tema de la abyección, por ejemplo, es más amplio y abarca otros asuntos como el psicoanálisis, y podría hacerse un trabajo solo con su teoría y aterrizarlo al cine. A su vez, se puede complementar y dialogar con otras teorías con las que se encuentra relacionada, como el concepto trabajado por Freud de lo *unheimlich*. Examinar los presentes objetos de estudio bajo la teoría de lo siniestro (duplicidad, desdoblamiento, distorsiones temporales y espaciales) o reconocerlas a lo largo de la filmografía de los autores en cuestión también ayuda a una mejor comprensión de una obra cinematográfica ya de por sí compleja y con múltiples interpretaciones.

REFERENCIAS

- Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Routledge.
- Creed, B. (1993). *The Monstrous-Feminine. Film, feminism, psychoanalysis*. Routledge.
- Cronenberg, D. (1988). *Dead Ringers* [Película]. Morgan Creek Productions
- Cronenberg, D. (1979). *The Brood* [Película]. Canadian Film Development Corporation.
- Cronenberg, D. (1986). *The Fly* [Película]. Brookfilms/SLM Production Group
- Eco, U. (2004). *Historia de la belleza*. Lumen.
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Lumen.
- Figari, C. (2009). Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación. En A. Scribano & C. Figari (Eds.). *Cuerpos, subjetividades y conflictos: hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica*, 131-139. Ediciones CICCUS.
- Fisher, M. (2016). *The Weird and the Eerie*. Repeater Books.
- Gubern, R. (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Anagrama.
- Hantke, S. (2011). *My Babe Ate the Dingo: The Visual Construction of the Monstrous Infant in Horror Film*. Lit: Literature Interpretation Theory, 22(2), 96-112.
- Harrington, E. (2019). *Woman, Monstrosity and Horror Film*. Routledge.
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación*. McGraw Hill.
- Jones, A. (2011). *Between Self and Other: Abjection and Unheimlichkeit in the Films of David Lynch*. Newcastle University [Tesis de doctorado, Universidad de Newcastle]. Repositorio institucional de la Universidad de Newcastle. <http://hdl.handle.net/10443/1230>
- Kauffman, L. (1998). *Bad girls and sick boys*. University of California Press.
- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión*. Siglo veintiuno editores.
- Kurosawa, A. (1980). *Kagemusha* [Película]. Kurosawa Production.
- Lenne, G. (1974). *El cine "fantástico" y sus mitologías*. Anagrama.

- Lynch, D. (1977). *Eraserhead* [Película]. American Film Institute.
- Lynch, D. (1997). *Lost Highway* [Película]. October Films.
- Lynch, D. (2001). *Mulholland Drive* [Película]. Universal Pictures.
- Lynch, D. (2006). *Inland Empire* [Película]. StudioCanal.
- Nussbaum, M. (2004). *Hiding from Humanity. Disgust, Shame and the Law*. Princeton University Press.
- Polanski, R. (1968). *Rosemary's Baby* [Película]. William Castle Enterprises.
- Poole, W. (2009). *Satan in America: The Devil We Know*. Rowman and Littlefield Publishers.
- Rozin, P., Haidt, J., & McCauley, C. R. (2000). Disgust. En M. Lewis & J. M. Haviland-Jones (Eds.). *Handbook of emotions*, 637-653. New York: Guilford Press.
- Scott, R. (1979). *Alien* [Película]. 20th Century Fox.
- Sibilia, P. (2014). El cuerpo extraño: orgánico, demasiado orgánico. *Interdisciplina*, 2(3), 211-217
<http://dx.doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2014.3.47851>
- Sullivan, G. (2007). "Fascinated Victims:" *Aspects of Abjection in the Films of David Cronenberg* [Tesis de maestría, Universidad Estatal de Carolina del Norte]. Repositorio institucional de la Universidad Estatal de Carolina del Norte
<http://www.lib.ncsu.edu/resolver/1840.16/252>
- Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. Premia editora de libros, s.a.
- Visier, C. (2016). El cuerpo. Teratología en literatura y cine. En R. Hernández, G. Rivera, S. Cuba & D. Pérez. (Eds.). *Nuevas perspectivas literarias y culturales*, 11-19. Universidad de Vigo.
- Wood, R. (2018). An Introduction to the American Horror Film. En K. Grant. (Eds.). *Robin Wood on the Horror Film. Collected essays and reviews*, 73-110. Wayne State University Press.

Anexos

Matriz de observación

Objetivo general	Objetivos específicos	Variables	Unidad de análisis (Eraserhead)	Unidad de análisis (The Brood)
Identificar las representaciones de la abyección, la monstruosidad y la repugnancia en las películas <i>Eraserhead</i> (1977), de David Lynch, y <i>The Brood</i> (1979), de David Cronenberg.	Observar los modos en que las películas contrastan las categorías de belleza/fealdad y normalidad/anormalidad	Belleza	Escena 1: primera aparición del personaje llamado "La mujer en el radiador" (<i>Lady in the Radiator</i>). Aparece sonriente, vestida y peinada como en los años 50, pisando con sus zapatos las figuras espermatosídicas asociadas a la monstruosidad.	Escena 1: uno de los pacientes del Instituto Somafree, dirigido por el doctor Hal Raglan, muestra el brote descomunal que ha tenido en su cuello, escondido por una bufanda, como consecuencia del método del doctor.
		Fealdad		
		Normalidad	Escena 2: secuencia en la que vuelve a aparecer "La mujer en el radiador", esta vez cantando ("En el cielo, todo es maravilloso"). Henry sube al estrado y la mujer le extiende las manos. Luego de dos "fundido a blanco" aparecen elementos sin explicación aparente, y Henry pierde la cabeza para aparecer en su lugar la criatura considerada su hijo. También vemos a otro personaje con rasgos monstruosos: "El hombre del planeta".	Escena 2: la autopsia de uno de los niños revela una serie de anomalías anatómicas: ojos sin retina (visión distorsionada), labio superior dividido (labio leporino), cavidad carnosa y vacía entre los omóplatos, lengua grande y dura, mandíbula aguilieña, ausencia de dientes y órganos sexuales. Además no tiene ombligo, lo cual indica que no ha nacido como los seres humanos.
	Anormalidad			
	Fantástico			
	Analizar los recursos del tratamiento visual en la construcción de lo abyecto, lo monstruoso, y lo repugnante en las escenas de las películas seleccionadas.	Puesta en escena	Escena 3: hacia el final, Henry se asoma a ver al infante. Sujeta unas tijeras y corta las vendas que envuelven a su supuesto hijo. Cuando termina de hacerlo, muestra finalmente su apariencia. Henry clava la tijera en el corazón de la criatura y esta empieza a emanar secreciones orgánicas.	Escena 3: Frank intenta distraer a Nola mientras el Dr. Hal Raglan va a salvar a la hija de ambos. Ante la incredulidad de lo que le dicen, Nola muestra su vientre monstruoso, una especie de vulva expuesta e inflamada, del que sale un feto y comienza a lamerlo, como un animal que limpia la sangre de su cría recién parida.
		Lenguaje audiovisual		

Matriz de consistencia

Título	Problema	Objetivos	Variables	Categorías	Universo, muestra y unidad de análisis	Tipos de estudio	Técnicas
Aproximaciones a la abyección, monstruosidad y repugnancia en el cine de David Lynch y David Cronenberg: los casos de <i>Eraserhead</i> (1977) y <i>The Brood</i> (1979)	¿De qué manera se representa lo abyecto, la monstruosidad y la repugnancia en las películas <i>Eraserhead</i> y <i>The Brood</i> ?	GENERAL Identificar las representaciones de lo abyecto, la monstruosidad y la repugnancia en las películas seleccionadas	La monstruosidad en el cine fantástico	Mujer monstruosa	UNIVERSO La filmografía de ambos directores de cine que tienen estos componentes	Exploratorio y descriptivo. Investigación cualitativa	Análisis de contenido y entrevistas a expertos
				Infante monstruosa			
		ESPECÍFICOS Analizar los recursos del tratamiento visual en la construcción de lo abyecto, lo monstruoso y lo repugnante en las escenas de las películas seleccionadas	Recursos del tratamiento visual	Iluminación	MUESTRA Las películas <i>Eraserhead</i> (1977), de David Lynch, y <i>The Brood</i> (1979), de David Cronenberg		
				Montaje			
				Ángulos			
				Movimientos de cámara			
				Música			
			Maquillaje				
		Determinar la manera como se incorpora el elemento de lo "fantástico" al universo diegético de las películas	Género fantástico	Cine de terror			
		Observar los modos en que las películas contrastan las categorías de belleza/fealdad y normalidad/anormalidad	Modos de contraste entre las películas seleccionadas	Belleza			
Fealdad							
Normalidad							
Anormalidad							

Matriz de variables

OBJETIVOS	VARIABLE GENERAL	VARIABLE INTERMEDIA	CATEGORÍAS	INDICADORES	PROCEDIMIENTOS
Analizar los recursos del tratamiento visual en la construcción de lo abyecto, lo monstruoso y lo repugnante en las escenas de las películas seleccionadas	Recursos del tratamiento visual y el entorno cultural de las películas seleccionadas	Recursos del tratamiento visual	Iluminación	Clave baja Claroscuros	Análisis de contenido de las películas
			Montaje	Planos Secuencias	
			Ángulos	Picados Contrapicados	
			Movimientos de la cámara	Travellings de acercamiento Paneos de revelación	
			Música	Anempática	
			Maquillaje	Realista No realista	
Determinar la manera como se incorpora el elemento de lo "fantástico" al universo diégetico de las películas	El elemento "fantástico" en la diégesis de las películas	El género fantástico	Cine de terror	El monstruo	Análisis de contenido de las películas y entrevista a expertos
				Mujer monstruosa	
				Infante monstruoso	
Observar los modos en que las películas contrastan las categorías de belleza/fealdad y normalidad/anormalidad.	Modos de contraste entre las películas seleccionadas	Oposiciones entre las categorías en las escenas elegidas	Belleza	Maternidad Paternidad	Análisis de contenido de las películas
			Fealdad	Monstruosidad	
			Normalidad	Cotidianidad	
			Anormalidad	Extrañeza	

