



**UNIVERSIDAD DE
CASTILLA-LA MANCHA**

FACULTAD DE HUMANIDADES,
ALBACETE

Trabajo de Fin de Máster

Estética teratológica en la obra cinematográfica de David Lynch

(Teratological aesthetics in David Lynch's
cinematographic work)

Máster Universitario en Investigación en Humanidades,
Cultura y Sociedad. Curso 2019/20.

Realizado por:

Mónica Sánchez Tierraseca

Tutorizado por:

Juan Agustín Mancebo Roca

Albacete, junio de 2020.



**UNIVERSIDAD DE
CASTILLA-LA MANCHA**

FACULTAD DE HUMANIDADES,
ALBACETE

Trabajo de Fin de Máster

**Estética teratológica en la
obra cinematográfica de David Lynch**

(Teratological aesthetics in David Lynch's
cinematographic work)

Máster Universitario en Investigación en Humanidades,
Cultura y Sociedad. Curso 2019/20.

Realizado por:

Mónica Sánchez Tierraseca

Fdo.:

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Mónica Sánchez Tierraseca', written over a horizontal line.

Tutorizado por:

Juan Agustín Mancebo Roca

Fdo.:

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Juan Agustín Mancebo Roca', written over a horizontal line.

Albacete, junio de 2020.

DECLARACIÓN PERSONAL DE NO PLAGIO

Don/ Doña Mónica Sánchez Terrasaca,
con N.I.F 47448828 N, estudiante del GRADO/MÁSTER en
Investigación en Humanidades, Cultura y Soc., Facultad de
Humanidades de Albacete (UCLM) y autor/a de este documento académico
titulado:

" Estética teratológica en la obra cinematográfica
de David Lynch "

_____ y presentado como Trabajo Fin de
Master para la obtención del Título correspondiente, **DECLARA QUE** es
fruto de su trabajo personal, que no copia, que no utiliza ideas, formulaciones,
citas integrales o ilustraciones diversas, extraídas de cualquier obra, artículo,
memoria, etc. (en versión impresa o electrónica), sin mencionar de forma clara
y estricta su origen, tanto en el cuerpo del texto como en la bibliografía.

Así mismo, DECLARA QUE es plenamente consciente de que el hecho de no
respetar estos extremos es objeto de sanciones universitarias y/o de otro
orden legal.

En Albacete, a 19 de junio de 2020

Firma del alumno



Esta DECLARACIÓN PERSONAL DE NO PLAGIO debe ser insertada en todos los trabajos
FIN de GRADO y FIN de MÁSTER de esta Facultad. Se debe poner tras la página del título
del trabajo.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	1
- Justificación.....	2
- Hipótesis y objetivos de la investigación.....	3
- Estado de la cuestión.....	4
- Metodología y estructura.....	6
CAPÍTULO I. CORRELACIONES ENTRE EL <i>MONSTRUO</i> Y EL <i>OTRO</i>	7
1.1. Perspectivas de lo monstruoso.....	7
1.2. La exhibición del monstruo: de la curiosidad al espectáculo.....	13
1.3. La representación del monstruo en la gran pantalla.....	16
CAPÍTULO II. LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE DAVID LYNCH: UNA POÉTICA PARTICULAR.....	20
2.1. Los primeros pasos hacia la producción artística.....	20
2.2. La génesis del director de cine.....	22
2.3. Particularidades del universo lyncheano.....	25
CAPÍTULO III. ESTÉTICA DEL MONSTRUO LINCHEANO.....	33
3.1. La deconstrucción del orden.....	34
3.2. Imitación y <i>doppelgängers</i>	39
3.3. Representación del plano simbólico.....	42
CONCLUSIONES.....	45
BIBLIOGRAFÍA.....	47
FILMOGRAFÍA.....	50
Anexo I: Clasificación de monstruos.....	52
Anexo II: Imágenes.....	54

RESUMEN

El trabajo desarrollado en las siguientes páginas ofrece un enfoque concreto sobre la representación del monstruo en la obra cinematográfica de David Lynch. Partiendo de los principales objetivos de esta investigación, se señalan los aspectos tradicionales asociados al monstruo y sus implicaciones en la sociedad, se identifican las características de la estética particular construida por David Lynch y se elabora una clasificación de los monstruos lyncheanos. La metodología seguida se ha basado en el análisis de las fuentes bibliográficas y filmográficas para deconstruir las dos nociones principales sobre las que versa la investigación y examinar los elementos que conforman el imaginario colectivo sobre el monstruo, así como los que integran la poética lyncheana. Se concluye que el monstruo realiza un papel imprescindible en la obra cinematográfica de David Lynch y que su estética teratológica abarca tres nociones acerca del significado que aportan los seres deformes a las películas: la deconstrucción del orden natural, la existencia de un mundo oculto a través de un doble y la representación de un plano simbólico.

Palabras clave: monstruo, teratología, estética, cine, David Lynch.

ABSTRACT

The work developed on the following pages offers a concrete approach of the monster's depiction in David Lynch's cinematographic work. Based on the research main objectives, the traditional aspects associated with monsters and its implications in society are noted, the characteristics of David Lynch's particular aesthetics are identified and a lynchean monsters' classification is performed. The methodology employed is based on the analysis of bibliographic and filmographic sources to deconstruct the two main notions discussed in the research as well as reviewing the elements that set up the collective imaginary about monsters and integrate the lynchean poetic. The work allows us to conclude that the topic of the monster is an essential element of David Lynch's cinematographic work while his teratological aesthetics encompasses three notions about the meaning of deformed creatures in his films: deconstruction of natural order, the existence of a hidden world through a *doppëlganger* and the representation of a symbolic level.

Key words: monster, teratology, aesthetics, cinema, David Lynch.

INTRODUCCIÓN

«Desmontar» el monstruo, como puede hacerse con una maquinaria, ofrece ciertas satisfacciones, pero, de modo inmediato, parece más atractivo observar cómo cobra vida a través de diversos modos de expresión; lengua e imagen encierran dos gérmenes de monstruosidad y se disputan el honor de producirla, describirla, hacerla figurativa.

Claude Kappler.

En una calle londinense de 1884, una lona de grandes dimensiones colgada en un muro anunciaba que, por el precio de dos libras, podía verse en el interior de una pequeña tienda al Hombre Elefante. En el mismo cartel, el enunciado iba acompañado por el retrato a tamaño real de una criatura que bien podría ser producto de una pesadilla, según la opinión del cirujano que más tarde se ocupó de su caso, Sir Frederick Treves (1853-1923). En la imagen podía verse la transfiguración, no muy avanzada, de un hombre y un elefante con más rasgos del primero que del segundo. Unas palmeras que hacían de fondo encuadrando a la criatura sugerían que la selva era su hábitat natural y, por ende, se trataba de un ser salvaje e incivilizado. Treves pasó a conocerlo y, dentro de la tienda, el *showman* retiró la cortina revelando una figura cubierta con una manta marrón que se intuía vagamente humana. A la orden del *showman*, el Hombre Elefante, hasta entonces inmóvil, se irguió en la medida de lo posible. Se mostró ante su público el joven inglés de veintiún años, el desdichado John Merrick, la encarnación de la soledad y del abandono:

Allí estaba revelado el espécimen más repugnante de la humanidad que jamás haya visto. En el curso de mi profesión me había encontrado con lamentables deformidades de la cara provocadas por lesiones o enfermedades, así como mutilaciones y contorsiones del cuerpo debidas a causas similares; pero en ningún momento me había encontrado con una versión tan degradada o pervertida de un ser humano como esa figura solitaria se mostraba¹.

Treves era profesor de anatomía en el London Hospital Medical College, donde llevó a Merrick para escribir su ficha médica. Aunque a John le quedaba un recorrido de dos años en el mundo del espectáculo, la exhibición del Hombre Elefante fue gradualmente rechazada y, finalmente, ilegalizada por considerarse brutal, indecente e inmoral². Treves recoge por escrito esta historia junto a la de otros pacientes que necesitaron ser atendidos en su hospital. En todos ellos es incuestionable la carga del prejuicio social que recaía sobre el discapacitado o enfermo, concebido como un monstruo.

¹ Sir Frederick Treves, *The Elephant Man and Other Reminiscences* (Londres: Cassel, 1923), p. 3, <https://archive.org/details/elephantmanother00trevuoft/mode/2up> (Consultado el 17-03-2020).

² *Ibíd.*, p. 9.

No hay duda de que la interpretación que cada sociedad mantiene de una idea queda reflejada en las palabras que utiliza para designarla. Sus interpretaciones se transmiten y permutan a través del uso del lenguaje y la asociación de ideas. Por ello, suponiendo que los conceptos utilizados en un contexto forman parte de la ideología dominante, resulta conveniente tomar con precaución los términos que se van a utilizar en este trabajo.

En el caso del monstruo, resulta obvio que no existe una única definición y que sus usos difieren del sujeto al que se aplique y/o de la intención con la que se designe. Por consiguiente, a lo largo de este Trabajo de Fin de Máster, aludiremos a la definición que dice de algo o de alguien que es un monstruo cuando “tiene alguna anormalidad muy notable y fea. Ser deforme (...), desproporcionado, feo, monstruoso, raro”. La segunda acepción que recoge María Moliner dice que “se aplica a una persona muy fea o repugnante por sus cualidades físicas o morales”. Contemplando que se trata de uno de los usos más ajustados y contemporáneos de la palabra “monstruo” y sus derivados, es ésta la definición principal a la que aludiremos, aunque, como se verá a lo largo del trabajo, tratar el tema de la monstruosidad desde una sola perspectiva es una tarea que se hace insostenible conforme se profundiza en ella.

Más adecuado sería, por tanto, hablar de las nociones del *monstruo* y de su *anormalidad* como ideas arraigadas en el imaginario colectivo. El primero se entiende como un ser que se define en relación a la norma general, es decir, a un postulado de sentido común de su época y sociedad. Así, todo lo que se define a partir de otro concepto –la “normalidad” en este caso–, debemos comprender que no existe por sí solo, sino que su presencia se concede únicamente porque antes actúa dicha norma³.

Justificación

Cincuenta años después de haber escrito *El cine como arte*, el filósofo e historiador del arte Rudolf Arnheim (1904-2007) introducía en el prólogo a la edición de 1982:

Todavía se producen, de vez en cuando, aquellos destellos de las imágenes genuinas del cine. Aún existe la elocuencia de la autenticidad en los paisajes y en las calles, en las catástrofes y en la belleza y en la espontánea verdad del comportamiento humano. Entre nuestros jóvenes todavía se da la atracción que tiene el hecho de hacer y absorber sus propios films⁴.

³ Claude Kappler, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media* (Madrid: Akal, 2004), p. 235.

⁴ Rudolf Arnheim, *El cine como arte* (Barcelona: Paidós, 1996), p. 10.

Arnheim se estaba refiriendo a la existencia de un cine independiente que valoraba la calidad de la obra por encima del éxito en taquilla, interés que torna la obra de arte en mero espectáculo. Las palabras del teórico han focalizado su atención en este análisis sobre el cine de David Lynch. Así, partimos de la afirmación de que un artista que realiza su obra al margen de los circuitos comerciales y de los estándares de la gran industria cinematográfica, puede expresar una idea con mayor sinceridad y libertad estilística. En el caso contrario, el director comienza con una serie de limitaciones que probablemente no le permitan situar su obra en tiempo, espacio y trama adecuados a tal fin.

Si a las consideraciones anteriores se añade la dificultad para definir el concepto sobre el que versa el tema tratado en este TFM –el monstruo–, así como sus repercusiones en la colectividad, no es de extrañar que haya sido abordado tantas veces por autores que suelen enmarcarse fuera de la normatividad. Por ello, esta investigación pretende aportar un nuevo enfoque sobre la representación del monstruo y sus implicaciones en la obra cinematográfica de David Lynch, entendiendo que, con sus películas, construye un universo particular donde tienen cabida temas y recursos poco convencionales. Por consiguiente, este trabajo no trata sobre la obra cinematográfica de Lynch, sino sobre la estética de los monstruos que aparecen en ella.

Hipótesis y objetivos de la investigación

La hipótesis de la que parte este TFM consiste en que la figura del monstruo, tal y como ha sido estudiada por la teratología, adquiere un papel imprescindible en la poética lyncheana. Su análisis es posible a través de la clasificación de los *monstruos lyncheanos* en tres grupos según su significado: como representación de la deconstrucción del orden, como imitación y como representación del plano simbólico.

En este sentido, los objetivos que se persiguen son los siguientes: señalar los aspectos del monstruo estudiados por la teratología; examinar la trascendencia que el monstruo ha tenido en el imaginario colectivo y, fundamentalmente, en los medios de entretenimiento de masas; identificar los elementos estéticos que se repiten en la obra cinematográfica de David Lynch; poner en relación la existencia de una poética propia en la obra del cineasta con el lugar que ocupa en ella el monstruo; clasificar los monstruos lyncheanos a partir de la taxonomía contemporánea de las representaciones del monstruo en el arte según Gilbert Lascault.

Estado de la cuestión

Para abordar el estado de la cuestión de este trabajo, es imprescindible mencionar que existe una gran cantidad de trabajos sobre estética, teratología, monstruos en el cine y las películas de David Lynch. Sin embargo, no hay una bibliografía concreta acerca de la estética teratológica en la poética lyncheana. Lo más próximo son los breves capítulos y artículos que, generalmente, ofrecen una visión específica de personajes o filmes señalados. Es el caso de las páginas que José Miguel García Cortés dispone sobre la perversión de lo abyecto en David Lynch en su libro *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte* (2003) y el capítulo de Antonio José Navarro en *Universo Lynch* (2006) acerca del “sexo, el horror y el mal” en el cine de Lynch.

Actualmente la obra cinematográfica de David Lynch es un ambicioso campo de estudio para historiadores y teóricos del arte, críticos de cine, filósofos y cualquier investigador de ámbitos que puedan relacionar sus intereses académicos que ofrece el séptimo arte. Personalidades como David Foster Wallace (1962-2008) en “David Lynch conserva la cabeza” (1996) han manifestado sus inquietudes y consideraciones sobre la obra del cineasta. Asimismo, en las dos últimas décadas, museos y galerías se han llenado de las intervenciones del propio director, quien también ha dejado por escrito buena parte de sus ideas.

En *Atrapa el pez dorado: Meditación, conciencia y creatividad* (2016), Lynch ofrece una serie de consejos para estimular la creatividad a través de la meditación trascendental que ha practicado alternando anécdotas de su vida personal y citas del *Bhagavad-gītā* y de los *Upanishads* hinduistas. En el 2018 colaboró con la distinguida periodista norteamericana Kristine McKenna para escribir *Espacio para soñar*. Este libro, concebido por los autores como una *biografía definitiva*, ofrece los hechos, las cifras y las fechas relevantes en su vida con la máxima exactitud posible al tener en cuenta la voz del propio sujeto de la biografía. En él se combinan los capítulos escritos por Kristine –cuya labor de documentación incluye la entrevista a más de cien personas relacionadas con la vida del protagonista–y corregidos por Lynch, con otros redactados por el propio director, por lo que ha sido un gran aporte a este trabajo.

Para un recorrido cronológico de su obra fílmica y televisiva, *David Lynch* (2007) de Quim Casas y el anterior *David Lynch* (2003) de Michel Chion, ofrecen una lectura ordenada y acompañada en ambos casos del relato material de sus circunstancias, el

contexto en el que se realizaron las películas y el análisis personal por parte de los autores de los temas tratados. El inconveniente de estas obras es que no están actualizadas y la carrera de David Lynch se encuentra activa por lo que, desde el 2003 en el caso de Chion y desde el 2007 en el de Casas, quedan fuera de la compilación sus creaciones más recientes.

El filósofo esloveno Slavoj Žižek se ha dedicado en los últimos años al estudio de las películas de David Lynch. De Žižek destacamos *Lo ridículo sublime: el cine de David Lynch* (2015), donde aplica sus conocimientos sobre el psicoanálisis para analizar el materialismo que los relaciona y que tiene su fundamento en el reino de la fantasía. A través de una lectura lacaniana de *Lost Highway (Carretera perdida, 1997)*, Žižek establece que los escenarios ilusorios no son meras huidas de la existencia material, sino un camino hacia la materialidad que aparece a causa de nuestra propia existencia. No obstante, la visión lacaniana sobre la función de la escena a modo de teatro para escenificar el fantasma se contempla en la producción fílmica de David Lynch antes de que lo haga Žižek. Así, *Carretera perdida* es también el hilo conductor del ensayo de Gabriel Cabello en *La vida sin nombre. La lógica del espectáculo según David Lynch* (2005). En este caso, el historiador del arte de la Universidad de Granada, utiliza nociones sobre la intersubjetividad de Lacan y de Baudrillard como categorías de análisis con las claves según las cuales Lynch articula su película.

Por último, para estudiar la noción del monstruo en perspectiva evolutiva y tratar las cuestiones referentes a las implicaciones que su imagen tiene en el colectivo social, la bibliografía de la que se parte es muy valiosa para el ámbito de la investigación. Los estudios previos a este trabajo han sido desarrollados en diferentes áreas del conocimiento –desde la biología hasta la filosofía, pasando por el arte– y, en ocasiones, han supuesto un verdadero giro intelectual.

Para un análisis de la figura del monstruo a partir de la mirada del yo-ello⁵, resulta indispensable la obra de Seve Calleja, *Desdichados monstruos. La imagen deformante y grotesca de “el otro”* (2005), que analiza desde distintas perspectivas, la visión monstruosa y demonizada que proyectamos sobre todo aquel cuya conducta o cuyo aspecto nos resultan extraños. Su concepción de la *alteridad* retoma definiciones establecidas por

⁵ Concepto basado en la relación intersubjetiva de unos con otros de Levinas, según la cual, el yo es el Mismo y el ello es el Otro, interpretando éste como un *ente* en lugar de como un *ser*. Véase Emmanuel Levinas, *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro* (Valencia: Pre-Textos, 2001).

autores como Michel Foucault o Eugenio Trías para identificar lo que se encuentra dentro del espectro de atributos y comportamientos aceptados y lo que se sitúa fuera.

En lo referente a los estudios de teratología, se han seleccionado algunos de los tratados que más repercusión tuvieron en su contexto. En concreto, destacan aquellos que se insertan en la Edad Media por su valiosa iconografía y recopilación de historias del folclore que recoge Claude Kappler en *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media* (1980). Para una visión más reciente sobre el estudio del monstruo en cuanto que organismo deforme, se encuentra el *Tratado de monstruos* (2009) de Héctor Santiesteban Oliva. Además, la representación del monstruo investigada por Gilbert Lascault en *Le monstre dans l'art occidental* (1973), contribuye a su conocimiento con significativas consideraciones para la ética, la estética, la historia del arte y la teratología.

Metodología y estructura

Para la elaboración de este trabajo, se ha seguido una metodología cualitativa de tipo hipotético-deductivo que permite hacer una investigación científica. La delimitación de nuestro objeto de estudio, los principios de creación y funcionamiento del monstruo en la obra cinematográfica de David Lynch, ha sido posible mediante la deconstrucción de sus películas y de la noción del monstruo para su posterior recomposición. Esto nos ha permitido examinar los elementos que conforman un imaginario colectivo sobre el monstruo y los que integran la poética lyncheana. Finalmente, el análisis y la comparación de sus componentes han hecho posible la definición de lo conclusivo.

Este TFM ha sido estructurado en tres capítulos que van desde lo general hasta lo particular. El primer capítulo, “Correlaciones entre el *monstruo* y el *otro*”, introduce cuestiones relevantes sobre las nociones tratadas. Primero, se abordan distintas repercusiones de la existencia del monstruo en la sociedad; después, se alude a la exhibición de los seres “deformes” en el mundo del espectáculo; por último, señalamos la importancia de esta figura en el cine. El segundo capítulo, “La obra cinematográfica de David Lynch”, tiene por objetivo presentar a David Lynch como un cineasta con características singulares, las cuales permiten identificar en su producción fílmica una poética propia. El tercer capítulo, “Estética teratológica en la poética lyncheana”, es el núcleo de este trabajo, que define y analiza los elementos monstruosos de la obra cinematográfica de David Lynch en tres niveles según el tipo de representación que suponen.

CAPÍTULO I.

CORRELACIONES ENTRE EL *MONSTRUO* Y EL *OTRO*

A lo largo de la historia, los distintos pueblos de todo el planeta, desde los más sencillos hasta los más complejos, han dado a sus dioses, a sus demonios o a otros entes, una corporeidad mixta que se escapa de lo “normal”. Esto es porque, para representar una idea sobrenatural, el ser humano recurre a formas también sobrenaturales que él mismo define como monstruosas. Dichas formas pueden ir desde una pequeña atrofia o hipertrofia de algún órgano, hasta la fabulosa hiperbolización de los elementos corporales. Pero el monstruo que despierta la fascinación, al mismo tiempo que produce repulsión, queda grabado en la memoria colectiva, se filtra entre las diversas culturas, se multiplica y se transforma con el paso del tiempo. Incluso, el monstruo inventado e imaginado, se confunde en ocasiones con la realidad y su identidad se aplica en la vida cotidiana a individuos que presentan cualquier anomalía, generando su exclusión de la vida social.

Visto de este modo, la sociedad solo puede ser de los que se ven como iguales. Por tanto, en ella solo existimos entre *nosotros* y, el *otro*, que está fuera de nuestra mismidad, queda lejos de la consideración de *ser* en su propia independencia, tal y como lo expresa Levinas recogiendo los elementos de la *apertura del ser* de Heidegger⁶. En estos términos, el monstruo es entendido como un *ente*, pero carece del *ser*.

1.1. Perspectivas de lo monstruoso

Las obras y tratados medievales donde cada autor clasifica a los monstruos según las características de sus anomalías físicas tuvieron una amplia difusión hasta principios del Renacimiento, pudiendo destacar algunos de ellos por su meticulosidad y notoriedad en otras disciplinas⁷. La medicina, la biología, la mitología, la literatura o la filosofía son algunas de las áreas del conocimiento que han tratado a estos seres desde antaño, pero pueden ser estudiados desde cualquier punto de vista que implique al ser humano.

En *Monstruos y prodigios* (1575) el cirujano Ambroise Paré (1509-1590) elaboró una minuciosa clasificación de personajes bizarros a través de la definición de los mismos por sus deformidades de origen genético⁸. En líneas semejantes, existe una larga lista de

⁶ E. Levinas, *op. cit.*, pp. 16-17.

⁷ Héctor Santiesteban Oliva, *Tratado de monstruos* (Barcelona: Plaza y Valdés, 2009), pp. 14-15.

⁸ Ambroise Paré, *Monstruos y prodigios* (Madrid: Siruela, 1987).

ejemplos donde se manifiesta el mismo entusiasmo de los autores por realizar sus propias clasificaciones y analizar los casos con fines distintos. Sir Frederick Treves parecía tener un claro interés académico en la recopilación de los casos que había tratado, pero, también cierta disposición moralista hacia la situación lamentable que vive el enfermo con respecto a su sociedad⁹.

La taxonomía de Paré ya daba muestra del juicio social o divino que se establece para el individuo, incluso, desde antes de su nacimiento. Entre las causas que dan lugar a la aparición del monstruo en la obra *Monstruos y prodigios*, se incluyen factores como: la gloria o la cólera de Dios, el modo inapropiado de la madre a la hora de sentarse durante el embarazo y la cantidad insuficiente o excesiva de semen¹⁰. Este último factor sería el responsable de la falta o la multiplicación de órganos respectivamente. Pero, además, incluye el ejercicio de la imaginación como productora de monstruos, combinando en su catálogo “monstruos biológicos” e imaginarios¹¹. Por su parte, el médico francés Auguste Debay (1802-1890), introdujo una clasificación donde se establecían cuatro niveles para diferenciar las causas de las deformaciones en estos monstruos: por exceso, por defecto, por reemplazo de órganos o por manifestar en su cuerpo partes de una especie distinta a la suya. Curiosamente, en este último nivel Debay incluye tanto a seres fantásticos –sirenas, centauros, sátiros– como a personas hermafroditas¹².

Parece evidente que uno de los mayores problemas de la humanidad es el pavor que siente hacia la distorsión de la identidad, hacia la confusión o mezcla de géneros y especies. Se trata de una tradición arraigada en el rechazo de lo desconocido, cuyo peso ha caído substancialmente sobre las minorías indefensas: los enfermos y las personas heridas, deformes o gravemente mutiladas¹³. A ellos se le ha negado la incorporación a la sociedad, tal y como Treves apuntaba sobre Merrick en 1923, “El Hombre Elefante no podía mostrarse en las calles. Habría sido acosado por la multitud y atrapado por la policía. Estaba, de hecho, tan aislado del mundo como el Hombre de la Máscara de Hierro”¹⁴. Y,

⁹ Véase S. F. Treves, *op. cit.*

¹⁰ Las referencias al semen como causa de la deformidad también son notorias en la fundamental *Homunculus* (1916) de Otto Rippert. También, algunas interpretaciones de *Cabeza Borradora* de Lynch relacionan los gusanos que caen del cielo y brotan del suelo con espermatozoides: “El espermatozoide que ha nacido de la cabeza cae al agua, se hunde en un agujero blanco... El espermatozoide se ha convertido en un bebé monstruoso que no para de llorar”, Quim Casas *et al.*, *Universo Lynch* (Madrid: Calamar, 2006), p. 155.

¹¹ A. Paré, *op. cit.*, pp. 16-17.

¹² Auguste Debay, *Histoire Naturelle de l'Homme et de la Femme Depuis leur Apparition sur le Globe Terrestre jusqu'à nos jours* (París: E. Dentu, 1868), p. 95.

¹³ José Miguel García Cortés, *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte* (Barcelona: Anagrama, 2003), pp. 34-35.

¹⁴ S. F. Treves, *op. cit.*, p. 6.

en relación a la afirmación del médico, ¿acaso no era el Hombre de la Máscara de Hierro que inspiró a Alejandro Dumas otro monstruo a ojos de quien decidiera su calamitoso destino? Todos carecen de un *rostro humano*. En cualquier caso, quien es juzgado como tal, solo tiene dos caminos en vida y ambos apuntan consecuencias terribles: ocultarse para siempre o dedicarse al espectáculo. En ocasiones, como en el caso del Hombre Elefante, se han visto literalmente forzados a ser víctimas de uno y otro.

Pese a la evidencia, se intuye que el ser humano tiene miedo a algo más que a los cuerpos grotescos. Un breve recorrido por la historia teratológica permite detectar un peligro mayor: la mezcolanza entre la realidad y la imaginación, lo posible y lo imposible. Conocedora de la situación, la medievalista Claude Kappler estudia las clasificaciones teratológicas de la Edad Media mediante las obras de pintores y grabadores que han bebido de esas imágenes colectivas para clasificar el monstruo en la imaginación y no en la naturaleza¹⁵.

Llegados a este punto resulta inevitable mencionar la obra del crítico de arte Gilbert Lascault (1934–), pues, es en *Le monstre dans l'art occidental* (1973), donde la propuesta teratológica alcanza su mayor panorámica al recoger todas las tipologías posibles de estos seres a partir una perspectiva contemporánea¹⁶. Desde las taxonomías con fines médicos hasta las creadas única y exclusivamente para el regocijo de la imaginación, Lascault establece dos grandes grupos que han tenido cabida en la historia teratológica: los monstruos estáticos y los dinámicos (Anexo I). En el primero, se encuentran los monstruos mencionados, que resultan de la combinación de seres y/o formas y representan la transgresión de las leyes biológicas. En él se incluyen: la confusión de géneros, la transformación física, la variación de uno o más órganos, la composición de nuevos seres por la combinación de especies, etc. En el segundo, reconsidera una clasificación específica para los monstruos situados en el plano simbólico, aquellos que transgreden las leyes espacio-temporales o los que resultan de una metamorfosis. A este respecto, escribirá que “las transformaciones son el fenómeno monstruoso por excelencia”¹⁷. Pues, en un universo donde la metamorfosis fuese posible, ningún conocimiento tendría sentido.

En cualquiera de sus formas, el monstruo siempre es un ser castigado por la colectividad. Es juzgado, perseguido, marginado y proscrito por la tendencia humana de

¹⁵ Véase C. Kappler, *op. cit.*

¹⁶ Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'art occidental* (París: Klincksieck, 2004).

¹⁷ *Ibíd.*, p. 163.

animalizar al diferente. Pero, asociarlo con alguien prácticamente demoníaco, es consecuencia de haber imaginado antes a los demonios y otros entes del mal como seres deformes y animalizados¹⁸. Esta confusión, hasta donde sabemos, recoge una tradición tan antigua como la propia habilidad del ser humano para representar una idea a través del arte.

El teórico Walter Abell (1897-1956) citado por Juan Eduardo Cirlot, habría señalado que, desde el neolítico a las culturas históricas, se intuye una omnipotencia de los monstruos¹⁹. Sin pretender adentrarnos en un ámbito que no procede para esta investigación, nos limitaremos a hacer una breve aclaración –más reciente que la de Walter Abell– sobre las pinturas rupestres como ejemplo de la visión más lejana que tenemos de una composición narrativa. Por ello, creemos conveniente mencionar que, según el artículo “Earliest hunting scene in prehistoric art” publicado en *Nature* (2019), el registro pictórico más antiguo conocido hasta ahora donde se ofrece una narración histórica contiene, además de otras, unas figuras que se han identificado como teriomórficas –que combinan cualidades humanas y animales–²⁰. Aunque no es posible conocer a ciencia cierta la intención o el significado de las pinturas rupestres, estas figuras híbridas son el testimonio de que, al menos en la imaginación de nuestros antepasados más lejanos, existe ya lo que hoy entendemos como un monstruo en alguna de sus acepciones.

Parece claro que pocas culturas se libran de haber pensado de otros seres, humanos o no, reales o imaginados, que éstos no se ajustan a una norma morfológica o moral que creen que es la “normal”. En lo referente al aspecto mental, los monstruos también pueden simbolizar “la exaltación afectiva de los deseos, la exaltación imaginativa en su paroxismo, las intenciones impuras”²¹. Así, podemos constatar que siempre hallaremos un juicio estético sobre la figura del *otro*, del mismo modo que lo haremos con un juicio ético, y que, además, ambos condicionan su existencia en la colectividad.

Para escribir *Los límites del mundo* (1985), el filósofo Eugenio Trías (1942-2013) tomó como referencia la *Crítica del juicio* (1790) escrita por Kant para estudiar el suceso, la experiencia y la proposición estética, referidos a la obra de arte con la que establecen vínculos constructivos y reales. Trías analiza la diferencia entre los juicios éticos y los

¹⁸ Seve Calleja, *Desdichados monstruos. La imagen deformante y grotesca de “el otro”* (Madrid: Ediciones de la Torre, 2005), p. 43.

¹⁹ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Madrid: Siruela, 2016), p. 315.

²⁰ Maxime Aubert *et al.*, “Earliest hunting scene in prehistoric art”, *Nature* 576, (2019): pp. 442-445, <https://www.nature.com/articles/s41586-019-1806-y> (Consultado el 17-04-2020).

²¹ J. E. Cirlot, *op. cit.*, p. 315.

juicios estéticos, entre otras cosas. Así, concluye que, mientras los primeros enuncian lo que una cosa debe ser, los segundos dicen de esa cosa una propiedad: “que es bella”. El juicio estético nos indica, por tanto, lo que se encuentra dentro de los atributos que conocemos, nos son familiares, cotidianos o consuetudinarios. Ese objeto, además, produce en nosotros una experiencia o un sentimiento placentero mientras que, todo lo que queda fuera de tales atributos es asociado con la experiencia contraria que Eugenio Trías identifica con el dolor²². Entonces, si un hábito sentimental formula en una persona la creencia de que algo es bello o de que no lo es y por tanto es monstruoso, lo primero que debe analizarse es la potencialidad de tal efecto ilusorio de objetividad y universalidad que tiene la traducción del hábito.

El interés en la figura del monstruo como combinación de lo “imposible” y lo prohibido, tiene sus raíces en los estudios de Michel Foucault (1926-1984). Foucault analizó la monstruosidad como el paradójico principio de inteligibilidad de una *contranaturalidad*. Mientras que el monstruo es un principio de entendimiento o modelo de la diferencia, es justo eso lo que le limita en el ámbito social. La concepción del monstruo como violación de las leyes sociales y naturales otorga a dicha caracterización un marco jurídico. Es en este sentido en el que Foucault interpretaba la noción jurídica del “monstruo humano” para, posteriormente, definir el dominio “jurídico biológico” que marca su plena existencia²³. Por entonces ya era conocida la analogía entre lo feo y lo moral y, de hecho, también sobre la estética de la fealdad se había escrito bastante, puesto que ésta atrae nuestra atención igual que puede hacerlo la belleza.

Para unos, el monstruo tiene su lugar en la naturaleza percibido como como algo que la desvirtúa, pero para otros, forma una parte esencial de la misma. El polifacético Nieremberg (1595-1658) subrayó este carácter en una afirmación, como poco, visionaria: “Es tan hermosa la naturaleza, y tal cabal en sus obras, que aun no le falta deformidad en algunas: un lunar suele causar mas gracia. Los monstruos son parte de su hermosura”²⁴.

Lo feo, en el seno de la filosofía y la teoría estética, es una idea que destaca Friedrich Schlegel (1772-1829) a finales del siglo XVIII con su novela *Lucinde* (1799). Más tarde, el filósofo alemán Karl Rosenkranz (1805-1879) elaboró la más completa obra hasta el

²² Eugenio Trías, *Los límites del mundo* (Barcelona: Ariel, 1985), p. 86.

²³ Michel Foucault, *Los anormales. Curso del Collège de France (1974-1975)* (Madrid: Akal, 2001), pp. 57-59.

²⁴ Nieremberg, *Curiosa filosofía y tesoro de maravillas* (Madrid: 1630), fol. 73 V., citado en H. S. Oliva, *op. cit.*, p. 40.

momento sobre la historia de la fealdad. Con su *Estética de lo feo* (1853) concluye que la deformación es el fundamento de la negación de las normas convencionales y, por tanto, lo deforme, en cuanto que signo de la libertad de existencia, puede convertir lo agradable en repugnante y lo bello en algo deforme²⁵. La trascendencia de las ideas de Rosenkranz se refleja en obras más recientes como la *Historia de la fealdad* (2007) de Umberto Eco.

De este modo, la fealdad y lo monstruoso forman parte del orden general del mundo y son siempre consecuencia de un bien anterior. Partiendo de la concepción agustinista toda la materia está creada con un fin y, si no es bella por sí sola, lo será la forma se le ha de dar. Al contrario, la mitología griega explica los errores y las fealdades del mundo, entendiendo que éste no tiene la necesidad de ser bello en su totalidad²⁶.

Al desmitificar la universalidad estética o artística y comprender la subjetividad de la que bebe cualquier canon físico o moral, ¿es posible hacer que algo que no nos gusta pase a hacerlo? O, según los términos aplicados por Trías, ¿es posible que una recurrencia sentimental negativa se transforme en su contraria? Los filmes de David Lynch han sido, y siguen siendo, un ejemplo de la deconstrucción de dichos hábitos sentimentales. En *El Hombre Elefante*, John Merrick deja de ser un monstruo para convertirse en Romeo; en *Eraserhead (Cabeza Borradora)*, una mujer con protuberancias en ambos lados de la cara ofrece a Henry Spencer la serenidad que anhela y el ser más repugnante es el más indefenso; en *Dune*, el barón Harkonnen con su cara llena de pústulas es admirado por un médico que exalta su belleza; en *Blue Velvet (Terciopelo Azul)*, la historia cobra vida a partir de la amputación y putrefacción de un miembro.

Incluso cuando el monstruo es asociado a la anormalidad, su presencia en nuestra cotidianidad es tan habitual que convierte tal equivalencia en una contradicción. Y si, como vemos, la humanidad siempre ha convivido con monstruos, tal vez es porque en ellos se puede encontrar algo de natural. De no ser así, es que las personas poseen una intrínseca vocación de buscarlos y crearlos. Pero, una paradoja de tal magnitud, es merecedora de estudio en una sociedad presumiblemente avanzada que no ha sido capaz de desterrar a los monstruos de su lenguaje, ni de su ideología²⁷.

²⁵ Karl Rosenkranz, *Estética de lo feo* [Traducción y edición de Miguel Salmerón] (Madrid: Julio Ollero, 1992), pp. 11, 408-409.

²⁶ Umberto Eco, *Historia de la fealdad* (Barcelona: Lumen, 2007), pp. 43-44.

²⁷ H. S. Oliva, *op. cit.*, p. 15.

1.2. La exhibición del monstruo: de la curiosidad al espectáculo

Los análisis etimológicos del término “monstruo” han sido abordados desde múltiples perspectivas con resultados variados. Como medievalista, Kappler hace un estudio exhaustivo de la evolución de la palabra que tiene lugar entre los siglos V y XV, con especial detenimiento en los últimos.

Aunque lo más seguro es que los autores medievales no tuvieran un conocimiento concreto sobre las raíces del término, Kappler determina tres categorías de palabras partiendo de su raíz: *men*. La primera categoría pertenece a la familia de *mens*: espíritu; la segunda categoría, a la familia de *monere*: advertir o avisar –aviso divino–; la tercera, a la familia de *monstrare*: mostrar²⁸. Si nos interesa esta aportación es precisamente por la última familia de palabras, que incluye de forma natural el término *monstrum* y que, de algún modo, explica el destino de estos seres.

De todos es sabido que los orígenes de los espectáculos circenses se remontan a la antigüedad y pocos son los que no tengan grabada la imagen de las ruinas de algún circo romano. Pero, la invención de lo que se entiende como “circo moderno”, se asocia a Philip Astley (1742-1814) con la fundación del Astley's Amphitheatre en 1768, en Londres²⁹. Después del circo de jinetes, malabaristas y payasos de Astley, el mundo del espectáculo moderno se expande a otros países por medio de empresarios que invierten su dinero en nuevos espectáculos, incluyendo en éstos la exhibición de personajes deformes.

Según Jean-Jaques Courtine, la exposición de lo monstruoso se erige como experimento para la moderna industria del entretenimiento de masas hacia 1880 con el auge de los *freak shows*. Aunque hoy solo ha pasado siglo y medio, nos parece una actividad mucho más arcaica y, a pesar de ello, todavía caemos prendidos ante las mismas extrañezas sin que sean exhibidas como tales³⁰. Sin embargo, los zoológicos humanos y los *ethno shows*, otra forma de exhibir la diferencia, marcaron todo el siglo XIX y el primer tercio del siglo XX, por lo que la exposición del *otro* como curiosidad, rareza y divertimento todavía puede adelantarse en el tiempo. Entre 1830 y 1940 los occidentales forjaron la mirada del *otro* en base a un buen número de ejemplos de manifestaciones teatralizadas con grupos étnicos de esclavos. Estos espectáculos anclaron la visión de una

²⁸ C. Kappler, *op. cit.*, p. 267.

²⁹ Antony Hippisley Coxe, “Nacimiento de un arte. El circo comenzó a lomos de un caballo”, *El Correo de la Unesco* 1, (1988): pp. 4-7, <https://www.biblioteca.org.ar/libros/322662.pdf> (Consultado el 02-05-2020).

³⁰ Jean-Jaques Courtine, Alain Corbin y Georges Vigarello, *Historia del cuerpo. Vol. 3: Las mutaciones de la mirada. El siglo XX* (Madrid: Taurus, 2006), p. 203.

jerarquía racial entre las masas populares que los *freak shows*, los museos y los circos trasladaron a sus espectáculos sin necesidad de aludir a diferencias geográficas o culturales³¹. Por ello, no es de extrañar que el novelista cubano Manuel Pereira asociase la voz *circo* con Circe, la hechicera homérica que transforma en cerdos a los compañeros de viaje de Ulises. En los circos –como en otros espectáculos semejantes– y en el encantamiento de Circe, el orden natural de las cosas se invierte para ofrecer un espectáculo³².

En 1841, Phineas Taylor Barnum (1810-1891) fundó el American Museum en pleno Manhattan. Pese a la existencia previa de museos de curiosidades similares al pionero Egyptian Hall de Londres, fundado en 1812 por el anticuario William Bullock (1773-1849), y a la convivencia con algunos *freak shows* ambulantes, nada pudo compararse a la invención de Barnum que aunaba las dos atracciones³³. El primer gran fenómeno de masas presentado en el American Museum fue sin duda el espectáculo de la *Sirena de Fidji*. Mediante carteles colgados por toda la ciudad de Nueva York, Barnum anunciaba que habían encontrado y exponían embalsamado el cuerpo de una sirena real. Un ser monstruoso, híbrido entre un pez y una mujer, era exhibido en el gran circo como portento de la naturaleza para crear en los espectadores tanto horror como admiración. Lo que éstos no sabían es que, “la supuesta sirena, era realmente el tronco de un mono cosido con partes de un pez, logrando un aspecto horroroso y fascinante que podría recordar a cualquier composición artificial que venden como curiosidades en Indonesia”³⁴.

Después, el museo se incendió teniendo que cerrar en 1868³⁵, pero Barnum volvió a unirse al universo del entretenimiento con un formato nuevo para él, el circo. Junto a su socio William C. Coup creó el “P. T. Barnum's Grand Traveling Museum, Menagerie, Caravan & Hippodrome” en 1871 y una década más tarde, nació el “Barnum & Bailey

³¹ Philippe Dewitte, “Zoos humains. De la Vénus hottentote aux reality shows”, *Hommes et Migrations* 1239, (2002): p. 152, https://www.persee.fr/doc/homig_1142-852x_2002_num_1239_1_5146_t1_0152_0000_6 (Consultado el 02-05-2020).

³² Manuel Pereira, “El mundo al revés. El Ángel de lo Chocante hace piruetas circenses desde los albores de la historia”, *El Correo de la Unesco*, 1, (1988): pp. 35-38, <https://www.biblioteca.org.ar/libros/322662.pdf> (Consultado el 01-05-2020).

³³ J. J. Courtine *et al.*, *op. cit.*, pp. 209-210.

³⁴ Jorge Gallego Silva, *Filosofía y estética del cuerpo en el circo desde la perspectiva del concepto de biopoder* (Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, 2015), p. 310, <https://eciencia.urjc.es/bitstream/handle/10115/14245/Estética%20y%20filosofía%20del%20cuerpo%20en%20el%20circo%20desde%20la%20perspectiva%20del%20concepto%20de%20biopoder.%20Jorge%20p df?sequence=1&isAllowed=y> (Consultado el 13-04-2020).

³⁵ El 13 de julio de 1865 el primer American Museum había sufrido otro incendio, trasladándose a un edificio algo más al norte de Broadway. El que ardió en marzo de 1868 era, por tanto, el segundo American Museum.

Circus” al asociarse con James A. Bailey. Si hasta la década de los 70 los circos constaban de una única pista, el “Barnum & Bailey Circus” llegó a tener tres pistas en 1881, permitiendo la concurrencia de su numeroso público³⁶. Sus dimensiones colosales le harían ser conocido como “el mayor espectáculo del mundo” y por todo lo que había conseguido Barnum se ganó el sobrenombre de “El Gran Showman”³⁷. El triunfo de la exhibición de los portentos de la naturaleza se ve, sin embargo, amortiguado por la llegada de nuevos estudios y concepciones corporales que sugieren comportamientos ante el *otro*, actitudes positivas hacia la alteridad.

Y, por ende, desde la segunda mitad del siglo XIX y hasta principios del siglo XX, surge de forma progresiva un sentimiento compasivo hacia las deformidades del cuerpo. Este enfoque se vio favorecido por las aportaciones de Foucault, así como por el establecimiento del carácter humano de las monstruosidades que la ciencia venía desarrollando anteriormente. El darwinismo y los nuevos estudios teratológicos contribuyeron a demostrar la pertenencia a la especie humana de algunos seres que hasta entonces habían sido excluidos, reafirmando la idea de que el cuerpo del monstruo era un cuerpo humano. Poco a poco, las personas dudan al entrar en esos espectáculos y, en lugar de provocar rechazo o diversión, las deformidades que protagonizan las funciones más demandadas por el público, generan una especie de incomodidad por compasión³⁸.

A partir de las nuevas impresiones que la deformidad despierta en la sociedad y como producto de una *estética de lo feo* que se empieza a instalar en la mentalidad del siglo XX, son varios los artistas que se esfuerzan por transmitir al público la moderna mirada sobre el monstruo. Es el caso de la fotógrafa estadounidense Diane Arbus (1923-1971), conocida como “la fotógrafa de los *freaks*”, que se interesó en el mundo circense fascinada por los protagonistas. Enanos, mujeres barbudas, siameses y otros individuos con curiosidades anatómicas a los ojos de la sociedad, son los protagonistas de su vasta obra³⁹.

³⁶ A. H. Saxon, “El mayor espectáculo del mundo. Los fastos colosales del circo norteamericano desde P.T. Barnum hasta hoy”, *El Correo de la Unesco*, 1, (1988): pp. 31-34, <https://www.biblioteca.org.ar/libros/322662.pdf> (Consultado el 02-05-2020).

³⁷ La historia del circo de Barnum inspiró la película musical *The Greatest Showman (El Gran Showman)*, 2017), mostrando una visión más positiva sobre la vida de sus protagonistas. Hugh Jackman interpreta a P. T. Barnum como un exitoso empresario que se convierte en la imagen de la perseverancia. Michael Gracey, *The Greatest Showman* [Largometraje] (Estados Unidos: Chernin Entertainment, 2017).

³⁸ J. J. Courtine *et al.*, *op. cit.*, pp. 227-230.

³⁹ *Ibíd.*, p. 256.

Al reconocer la humanidad del monstruo y sentir su sufrimiento, tiene lugar un cambio de mirada hacia éste que, como veremos en su momento, se encuentra reflejada por antonomasia en *The Elephant Man (El Hombre Elefante, 1980)* de David Lynch⁴⁰.

1.3. La representación del monstruo en la gran pantalla

Este trabajo no permite un recorrido más amplio por el cine para destacar todos los monstruos que han aparecido en él y tampoco es nuestro cometido. En su lugar, con este apartado se persigue dilucidar la trascendencia del recurso que esta figura ha supuesto para el mundo cinematográfico. Por ello, aunque el monstruo ha manifestado una capacidad extraordinaria para adaptarse a escenarios y géneros muy variados, para esta explicación nos basamos en la afirmación de los hermanos Miguel y Javier Juan Payán, según la cual, su mayor desarrollo y protagonismo se encuentra en el cine de terror⁴¹.

Desde la extendida anécdota según la cual el público se levantaba de las butacas despavorido ante la llegada del tren de los hermanos Lumière en 1896, ha pasado más de un siglo. Las primeras críticas al nuevo método de producción –y reproducción– de imágenes, giraban en torno a la negación de que el cine fuese un arte por el proceso mecánico al que es sometido la obra⁴². A partir esta perspectiva, el cine estaba destinado únicamente a reproducir y no a “producir” en un sentido estricto del término. Pero, el tren que cruzaba en perspectiva diagonal simulando la idea de profundidad, estaba generando una sensación en los espectadores, ya fuese o no a conciencia de los Lumière.

Hoy no hay duda de que el cine es mucho más que una reproducción mecánica, ni tampoco la hay de su calidad como obra artística⁴³. De hecho, es justamente la posibilidad de representar cualquier idea –como que viajar a la luna era posible en 1902 con la película de Georges Méliès (1861-1931)– al aunar imagen y movimiento –y más tarde, sonido–, lo que convierte al cine en un medio, cuando menos, original.

⁴⁰ Poco antes del estreno de la película de David Lynch, Bernard Pomerance (1940-2017) había estrenado su obra de teatro *The Elephant Man*. La obra de Pomerance se estrenó en Londres el 7 de noviembre de 1977 y representó regularmente hasta 1981, año en que se clausuró la obra tras más de novecientas actuaciones. Véase Bernard Pomerance, *The Elephant Man* (Nueva York: Grove Press, 1979).

⁴¹ *Ibíd.*, p. 6.

⁴² R. Arnheim, *op. cit.*, p. 19.

⁴³ Nos remitimos aquí al “Manifiesto de las Siete Artes” (1911) de Ricciotto Canudo (1877-1923), publicado en enero de 1914. A él se debe la atribución y posterior difusión del término “Séptimo Arte” para denominar al cine, medio en el que vio “un epicentro y una posible culminación de pintura, arquitectura, escultura, poesía, danza y música”. Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet, “Estética. El cine es un arte”, en *Íd., Textos y manifiestos del cine* (Madrid: Cátedra, 1993), p. 14.

Viene al caso señalar su *Le Voyage dans la Lune* (*Viaje a la Luna*, 1902) por otra cuestión que afecta directamente al tema de este trabajo. Méliès recogió parte del argumento de dos novelas de Julio Verne (1828-1905) para realizar su famosa película⁴⁴. Sin embargo, Alejandro Mendoza apunta que las mejores piezas de la ficción de Méliès son de su cosecha personal y tienen que ver con una amplia gama de seres fantásticos y mitológicos que incluye en su obra: “hongos mutantes, selenitas maromeros, un rey lunar que hace prisioneros a los astronautas (...) y toda una visión narrativa empapada por variables onírico sarcásticas”⁴⁵. Los selenitas de Méliès constituyen las primeras representaciones cinematográficas del *otro*, de lo desconocido, con una apariencia anómala que reproduce la noción que la sociedad tiene de dicho concepto.

Probablemente fuese Méliès el primero en asociar el término al cine con *Le monstre* (*El monstruo*, 1903). Y, aunque lejos de poder ser clasificada dentro de un género cinematográfico propiamente dicho, su historia y su protagonista aspiran a despertar miedo en el espectador, cualidad que se atribuye al género del terror, y remite a los magos e ilusionistas de los espectáculos de feria, atributo del cine expresionista alemán⁴⁶.

Suele afirmarse que el expresionismo alemán es la cuna del cine de terror, pero una serie de títulos pretéritos dan cuenta de que el encuentro entre el ser humano y el monstruo en la ficción fantástica es todavía anterior. Asimismo, en todos ellos es posible apreciar los antecedentes teatrales y literarios de los que beben las historias de la pantalla. Las obras que se tomaron de ejemplo, a su vez, se habían nutrido anteriormente de muchas de las leyendas que rodeaban la mentalidad de la época de sus autores⁴⁷. En cierto sentido, de dichas tradiciones ideológicas se derivan las teorías según las cuales, las tendencias psicológicas dominantes en una sociedad pueden ser reveladas por medio de un análisis de su producción cinematográfica. Es la tesis de autores como Siegfried Kracauer (1889-1966) –*From Caligari to Hitler* (*De Caligari a Hitler*, 1947)– y Lotte Eisner (1896-1983) –*L'écran démoniaque* (*La pantalla diabólica*, 1952)–, asegurando que la aparición del monstruo en la gran pantalla tiene unas implicaciones profundas y complejas⁴⁸.

⁴⁴ En concreto, las obras de Julio Verne que inspiraron a Méliès fueron *De la Terre à la Lune Trajet direct en 97 heures* (*De la Tierra a la Luna*, 1865) y *Autour de la Lune* (*Alrededor de la Luna*, 1872).

⁴⁵ Alejandro Mendoza Pérez, “Luciano de Samosata y George Méliès: dos viajes a la Luna, una poética”, *Acta Poetica*, 25-1 (2004): p. 282, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=2309269> (Consultado el 15-05-2020).

⁴⁶ José Luis Sánchez Noriega, “El expresionismo alemán y su evolución”, en Íd. *Historia del Cine. Teorías, estéticas, géneros* (Madrid: Alianza, 2018), p. 267.

⁴⁷ Miguel Juan Payán y Javier Juan Payán, *Grandes monstruos del cine* (Madrid: Jardín, 2006), p. 16.

⁴⁸ J. L. Sánchez Noriega, *op. cit.*, pp. 266-267.

La investigación de Kracauer sobre el cine germano anterior y coetáneo de Hitler prueba que las obras alemanas ejercieron una influencia mundial, determinando la reinterpretación de sus monstruos en otros países y trasladando los temores y las esperanzas de toda una sociedad después de la Primera Guerra Mundial. Así, resulta de interés su investigación sobre la notable influencia del nacionalismo promovido por la UFA (*Universum Film A. G.*) para la reproducción de tantos monstruos entre 1918 y 1933, puesto que eran los protagonistas de su literatura y sus leyendas nacionales⁴⁹.

Así, los monstruos iban llegando a la pantalla por todos los medios posibles. En el cine las estatuas cobran vida y adquieren su propia autonomía –*Der Golem* (1920)–; animales colosales escalan nuestros edificios e irrumpen en la vida cotidiana –*King Kong* (1933)–; experimentos con la electricidad y la galvanización consiguen dar vida a un ser engendrado con piezas de cadáveres humanos y recuperan los temores que Mary Shelley introdujo en un amplio imaginario colectivo –*Frankenstein* (1931) y *The Bride of Frankenstein* (*La novia de Frankenstein*, 1935)–; los vampiros se extienden y se multiplican –*Nosferatu* (1922) y *Dracula, Prince of Darkness* (*Drácula, el príncipe de las tinieblas*, 1966), por aludir a dos de ellos–; igual que Henry Von Frankenstein, otros científicos compiten con Dios para traer a la vida a seres de forma artificial –*Homunculus* (1916)– o someten a su voluntad a otras personas para que perpetren actos perversos –*Das Kabinett des Dr. Caligari* (*El gabinete del Dr. Caligari*, 1920)–⁵⁰.

A raíz de ésta última, Kracauer sugiere la existencia de tres grupos de películas que se insertan en una estética de lo monstruoso. En primer lugar, hay un grupo de películas de tiranos que borran las fronteras entre lo real y lo irreal: *Caligari* encabeza la lista de estos monstruos, seguido por el *Nosferatu* de Murnau y por *Dr. Mabuse, der Spieler* (*El doctor Mabuse*, 1922) de Lang⁵¹. En un segundo momento, tiene cabida un grupo donde el monstruo determina el destino de los protagonistas: en *Der müde Tod* (*Las tres luces*, 1921), la Muerte marca el rumbo del destino; en *Die Nibelungen* (*Los nibelungos*, 1924), lo hace la siniestra presencia de Hagen⁵². Finalmente, un tercer grupo se inserta en la estética de los monstruos que irrumpen con sus impulsos en un mundo caótico. Destacan

⁴⁹ Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán* (Barcelona: Paidós, 1985), pp. 9-16.

⁵⁰ G. Lascault, *op. cit.*, p. 64.

⁵¹ S. Kracauer, *op. cit.*, pp. 78-81.

⁵² *Ibíd.*, pp. 88-92.

en él los guiones de Carl Mayer, así como la producción de *Sylvester Tragödie einer Nacht* (*La noche de San Silvestre*, 1924) en colaboración con Lupu Pick⁵³.

Conforme los artífices del cine temían que su público comenzara a detestar la repetición de escenas similares, se preocuparon por formular imágenes distintas sobre el inconsciente, las pasiones y los horrores. Las nuevas perspectivas del cine encauzan un posterior linaje de monstruos dulcificados, llegando a la actualidad con una inagotable cantidad de ejemplos⁵⁴.

Freaks (*La parada de los monstruos*, 1932) de Tod Browning, encarna dos visiones enfrentadas de los monstruos. Por un lado, muestra la humanidad de sus sentimientos, de su hermandad y de sus romances. Por otro, revela cierta perversidad cuando los protagonistas se vengan de la estafa de sus propios compañeros con un trágico desenlace. *La parada de los monstruos* es, según afirma Courtine, “un escalón esencial en la historia de las representaciones del cuerpo anormal, un umbral en la genealogía de la percepción de la deformidad humana”⁵⁵. La obra muestra que se puede acoger, bajo la apariencia de lo feo y deforme, lo afectuoso y moral. Del mismo modo, se realiza la idea de que el monstruo solo puede ser cruel y perverso porque es humano. Por el mismo motivo, la película, que ofrece un punto de vista muy claro de los cambios de percepción sobre la *deformidad* humana, fue prohibida en varios países y no se revalorizó hasta los años sesenta⁵⁶.

Sin duda, la figura del monstruo en el cine asume múltiples enfoques que, generalmente, se insertan en una ideología y psicología determinadas de las que el autor no siempre es consciente. Por ello, el personaje que tratamos pasa más que ningún otro por un filtro de subjetividad que viene determinado, en primer lugar, por la distancia que hay entre lo que su autor quiere mostrar, lo que puede, y lo que su subconsciente traslada al lenguaje artístico. En segundo lugar, por el ojo del espectador, que abstrae de él la imagen que ha heredado de lo que significa ser el *otro* y de la incómoda sensación que le causa su presencia.

⁵³ *Ibíd.*, pp. 95-98.

⁵⁴ S. Calleja, *op. cit.*, pp. 99-103.

⁵⁵ J. J. Courtine *et al.*, *op. cit.*, p. 245.

⁵⁶ Adriano Messias, *Todos los monstruos de la Tierra: Bestiarios del cine y de la literatura* (Madrid: Punto de Vista, 2020), pp. 359-360.

CAPÍTULO II.

LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE DAVID LYNCH: UNA POÉTICA PARTICULAR

Un tumultuoso universo dentro de la pantalla, edificado a partir de la destreza de un director para captar los elementos aparentemente insignificantes que proporcionan un significado a la totalidad; la capacidad extraordinaria para la observación y una estética inconfundible, según la cual, todos los componentes son importantes para lograr el resultado final; un mundo que peligra en manos de la oscuridad que acecha con imponerse y desintegrar los pequeños destellos de lucidez que todavía quedan en él; una humanidad que camina confundida entre un mundo que conoce y uno que aún está por descubrir, absorta en una realidad que supera con creces a la ficción. Así es el universo de David Lynch que desafía los convencionalismos del cine para demostrar que la belleza puede hallarse en el más remoto lugar, puesto que depende de quién la juzgue, y que la felicidad es el fin último del ser humano, por mucho que le pesen sus miedos.

2.1. Los primeros pasos hacia la producción artística

Si hay una obra que sirvió a David Lynch como inspiración durante el tiempo que se iniciaba en el universo artístico, esa es *The Art Spirit* (1923). En ella, el pintor estadounidense Robert Henri (1865-1929) expresaba un mensaje hacia aquellos que se estén formando en ese mundo:

Para que un artista sea interesante para nosotros debe haber sido interesante para sí mismo. Debe haber sido capaz de un sentimiento intenso y capaz de una contemplación profunda. El que ha contemplado se ha reunido consigo mismo, está en un estado para ver las realidades más allá de las superficies de su sujeto⁵⁷.

Probablemente, no fue hasta el momento en el que el joven Lynch leyó estas líneas, allá por sus quince años, que se preocupó por su autocontemplación y, a raíz de esto, que fuese capaz de admirarse con la intensidad suficiente como para adquirir la destreza de ver esas realidades que se encuentran ocultas a simple vista. Antes de esto, la vida de Lynch había transcurrido con la mayor discreción en que puede hacerlo para un niño del noroeste de los Estados Unidos.

⁵⁷ Robert Henri, *The Art Spirit* (Nueva York: Basic Books, 2007), p. 13.

De nombre completo David Keith Lynch, nació el 20 de enero de 1946 en Missoula (Montana), siendo el mayor de tres hermanos. Su madre, Edwina Sundholm o “Sunny”, y su padre, Donald Lynch, tuvieron que mudarse dos meses después a Sandpoint, en el estado de Idaho, por un traslado de su padre que trabajaba como entomólogo investigador para el Departamento de Agricultura. Dos años pasaron cuando la familia se mudó de nuevo, esta vez a Spokane, en Washington. Después de Spokane, vivieron durante 1954 en Durham para, finalmente, regresar a Idaho y acomodarse durante algunos años más en Boise en 1955. La infancia de David Lynch transcurrió envuelta en aserraderos, bosques, campos verdosos de hierba, paisajes evocadores de vida y olores exclusivos de la naturaleza; elementos de los que sugiere nostalgia en muchas de sus obras⁵⁸.

A Lynch siempre le gustó dibujar y pintar, aunque lo hacía como un entretenimiento pensando que con eso no se llegaba a nada más “formal” en el futuro. Cuando iba a noveno curso, su familia volvió a mudarse, esta vez a Alexandria, en el estado de Virginia. Allí conoció a su primera novia, cuyo vecino era Toby Keeler, con quien pronto hizo amistad. El padre de Toby, Bushnell, era un excelente pintor, cosa que sorprendió a Lynch y le ayudó a decidir el camino que quería tomar en su vida⁵⁹.

Si conocer a Bushnell Keller le dio el empujón que necesitaba para comenzar su “vida de artista”⁶⁰ o para entender que esta vida era posible, el verdadero compromiso de Lynch con el arte se reafirma cuando le presentan a Jack Fisk (1946), actual productor y director de cine⁶¹. Tanto Toby como Bushnell Keller fueron importantes en su vida para dar el gran paso. No obstante, fue con Fisk con quien desarrolló una auténtica conciencia artística durante sus años de formación académica. Y, a pesar de que anteriormente habían tenido vidas muy dispares –mientras que la de Fisk había sido una infancia inestable, la de Lynch estaba más cerca de una vida idílica, siempre serena salvo por alguna mudanza ya mencionada– la personalidad de ambos se complementaba de forma que ambos pudieron beneficiarse mutuamente⁶².

⁵⁸ David Lynch y Kristine McKenna, *Espacio para soñar* (Barcelona: Penguin Random House, 2018), pp. 17-19.

⁵⁹ David Lynch, *Atrapa el pez dorado: Meditación, conciencia y creatividad* (Barcelona: Reservoir Books, 2008), pp. 19-20.

⁶⁰ Así lo refiere el propio David Lynch: “Hasta entonces la ciencia me había despertado cierto interés, pero de pronto supe que quería ser pintor. Y quería llevar una vida de artista”, *Ibíd.*, p. 20.

⁶¹ Jack Fisk participó como responsable del diseño de producción en las películas de Lynch *The Straight Story* (*Una historia verdadera*, 1999) y *Mulholland Drive* (2001), como actor en *Eraserhead* (1977) y fue director de la serie de dos capítulos *On the air* (1992) creada por David Lynch y Mark Frost.

⁶² D. Lynch y K. McKenna, *op. cit.*, pp. 56-57.

Es éste, de hecho, quien narra sobre los comienzos artísticos de su amigo que varias veces cambió de técnica logrando siempre excelentes resultados: al principio pintaba escenas de las calles parisinas con una técnica de cartón y pintura al temple; más tarde, comenzó a aplicar sus gruesas capas de pintura –que todavía utiliza– y pasó de pintar a la perfección el Capitolio a realizar obras cada vez más abstractas y oscuras. En este sentido las pinturas de Lynch poco tenían que ver con su carácter alegre del que Fisk da testimonio, siendo ese precisamente uno de los misterios que envuelven su obra de principio a fin⁶³.

2.2. La génesis del director de cine

Lynch siempre cuenta cómo comenzó a interesarse por el mundo del cine con la misma anécdota:

Me encontraba a medio pintar un cuadro de un jardín por la noche. Había mucho negro y plantas verdes que emergían de la oscuridad. De pronto, las plantas empezaron a moverse y oí el viento... Pensé que aquello era fantástico y comencé a preguntarme si el cine podía ser un modo de dar movimiento a la pintura⁶⁴.

Un susurro del viento que solo había resonado en su mente, tal vez producto de un recuerdo o por asociación de imágenes, le sugirió el movimiento de las hojas que estaba pintando. Desde sus primeros proyectos, es habitual que sus películas sean concebidas como cuadros en movimiento, reproduciendo la forma de trabajar de Francis Bacon (1909-1992). De alguna manera, cierta semejanza en el proceso creativo de ambos –así como en otros intereses que veremos en su momento– debe ser tomada en cuenta para comprender buena parte de la producción cinematográfica de Lynch. Fueron, de hecho, los cuadros de una exposición sobre la producción de Bacon las primeras obras de arte que llamaron su atención a los dieciocho años, cuando visitaba la Galería Marlborough en Nueva York. Sobre las obras que allí contempló menciona en una entrevista a Richard A. Barney que “eran imágenes de carne y cigarrillos, y lo que me llamó la atención fue la belleza de la pintura y el equilibrio y los contrastes en las imágenes”⁶⁵.

En esa época, Lynch estaba viviendo en Filadelfia y fue en los dos últimos años de estancia en ese lugar donde hizo sus cuadros más importantes. Como curiosidad, señala que su apartamento estaba próximo a una de las viviendas en las que se alojó Edgar Allan

⁶³ *Ibíd.*, pp. 59-61.

⁶⁴ D. Lynch, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁵ Richard A. Barney, *David Lynch. Perdarsi è meraviglioso. Interviste sul cinema* (Roma: Minimum fax, 2012), p. 202.

Poe (1809-1849) durante los años en los que escribió relatos como “Los crímenes de la calle Morgue” (1841)⁶⁶.

Lynch había pasado una temporada en la Academia de Bellas Artes de Pensilvania junto a su amigo Fisk, donde recibió una mención honorífica por una escultura en la que mezclaba varias técnicas. Allí se inició en el mundo de la imagen en movimiento con *Six Men Getting Sick (Six Times)* (*Seis hombres enfermos*, 1966), trabajo con el que obtuvo ese año el Premio en Memoria del Dr. William S. Biddle Cadwalader de la academia⁶⁷. El universo lyncheano audiovisual comenzó en formato corto y con una gestación bastante rudimentaria, sin embargo, en estos mismos trabajos acontecen hechos –personajes, historias, expresiones, texturas y sonidos– que serán determinantes para el imaginario de su obra completa⁶⁸. Su primer cortometraje fue grabado a una velocidad de dos fotogramas por segundo con una cámara de manivela de 16 milímetros, en un intento de pasar de las imágenes fijas a las imágenes en movimiento. El resultado fue una secuencia animada de un minuto, la representación de un vómito colectivo con evidentes conexiones a las pinturas que había conocido poco antes en la Galería Marlborough⁶⁹.

Mientras estudiaba en Filadelfia, Lynch conoció a primera mujer, Peggy Lentz Reavey. Se casaron el 7 de enero de 1968, después de saber que ella estaba embarazada de Jennifer Chambers Lynch, y ambos dejaron la academia. Es Peggy quien recuerda que la obra de David era el centro de sus vidas y él prácticamente no hacía otra cosa que trabajar en ésta⁷⁰. H. Barton Wasserman, un compañero de estudios que procedía de una familia adinerada, ofreció a David mil dólares para financiar un nuevo proyecto donde se combinaran cine, pintura y escultura. Con el dinero de Wasserman consiguió adquirir su primera cámara y así pudo realizar su segundo corto⁷¹. Para filmar *Seis hombres enfermos* había tenido que alquilar una Bell & Howell, “una cámara pequeña, preciosa”⁷². Ahora, en cambio, podía comprarse la cámara de sus sueños –según el propio Lynch– para grabar *The Alphabet* (1968). Era una Bolex de 16 milímetros que un día vio por la ventana de Fotorama, una tienda en el centro de Filadelfia. Al día siguiente volvió para comprarla por casi quinientos dólares y, aunque estaba usada, se encontraba en buenas condiciones. A

⁶⁶ Dennis Lim, *David Lynch: el hombre de otro lugar* (Salamanca: Alpha Decay, 2017), p. 48.

⁶⁷ D. Lynch y K. McKenna, *op. cit.*, pp. 90-95.

⁶⁸ Quim Casas, *David Lynch* (Madrid: Cátedra, 2007), p. 133.

⁶⁹ D. Lim, *op. cit.*, p. 59.

⁷⁰ D. Lynch y K. McKenna, *op. cit.*, pp. 91-97.

⁷¹ Q. Casas, *op. cit.*, p. 136.

⁷² D. Lynch y K. McKenna, *op. cit.*, p. 113.

día de hoy, todavía guarda como reliquia aquella cámara⁷³. Dennis Lim señala que *The Alphabet* apunta al importante papel que desempeñan el texto y el lenguaje en la obra de Lynch, constituyendo una “ominosa prefiguración de la manera de firmar que tiene el asesino de en serie de *Twin Peaks*, que deja papelitos con letras escritas metidos en las uñas de sus víctimas”⁷⁴.

Alentado por Bushnell Keeler, David Lynch solicitó una beca en el American Film Institute de los Ángeles por la cual obtuvo cinco mil dólares para elaborar *The Grandmother* (1970), una película híbrida de mayor envergadura de 34 minutos. Lynch y Peggy trabajaron en el decorado de los escenarios transformando el tercer piso de su casa⁷⁵. Más complicado fue conseguir los efectos sonoros que David Lynch quería para *The Grandmother*, un problema que fue resuelto cuando conoció a Alan Splet. Puesto que los archivos de efectos existentes no cubrían sus necesidades, ambos trabajaron durante ocho semanas para componer la banda sonora de la película mediante la manipulación de algunos sonidos pregrabados y la creación de otros. Su nueva obra fue un verdadero éxito. Entre otros méritos, *The Grandmother* permitió a Lynch y a Splet –que colaboró produciendo el sonido de sus películas hasta *Blue Velvet* (*Terciopelo Azul*, 1986)– obtener una beca en el Centro de Estudios de Cine Avanzados del Instituto de Cine Americano⁷⁶.

Sin lugar a dudas, la película constituye en su obra cinematográfica una especie de antesala para el gran cine, en el que todavía le quedarían unos años para estrenarse con su película más mitificada, *Eraserhead* (*Cabeza Borradora*, 1977). La producción de su *opera prima* fue, como se suele decir, una odisea. *Cabeza Borradora* empezó a gestarse en la mente de Lynch en el verano de 1971. El guion tenía veintiuna páginas, pero tardó cinco años en grabarlo desde que el AFI financió su proyecto y trabajó otros ocho meses en la posproducción. Una vez terminada, Lynch presentó la película en el Festival Filmax de 1976 y su triunfo superó con creces los fracasos anteriores en el Festival de Cine de Cannes y el de Nueva York. Finalmente, *Cabeza Borradora* fue reconocida como la obra maestra que es hoy, gracias a la perseverancia de Lynch en un proyecto que todos daban por perdido⁷⁷.

⁷³ Greg Olson, *David Lynch: Beautiful Dark* (Plymouth: Scarecrow Press, 2008), p. 34.

⁷⁴ D. Lim, *op. cit.*, p. 62.

⁷⁵ D. Lynch y K. McKenna, *op. cit.*, pp. 100-101.

⁷⁶ D. Lim, *op. cit.*, pp. 63-65.

⁷⁷ D. Lynch y K. McKenna, *op. cit.*, pp. 131-149.

2.2. Particularidades del universo lyncheano

Descrito por Casas como “la máxima representación del artista renacentista contemporáneo”⁷⁸, a lo largo de su polifacética carrera artística Lynch ha construido una poética personal que, si bien es difícil de definir por la cantidad de elementos a los que alude es, al mismo tiempo, fácilmente reconocible. Al fin y al cabo, ¿cómo se puede describir, si no como extraño, a un cineasta que alterna el estreno de su cortometraje más reciente –*Fire* (Pozar, 2020) [Img. 1-2]– con su propio parte meteorológico, ofrecido desde el estudio de su casa?⁷⁹. Para introducir ese extraño universo donde tienen cabida seres igual de insólitos, resulta pertinente mencionar que los personajes de David Lynch,

[...] experimentan un proceso de reencuentro consigo mismos, presos de un indefinible destino, guiados por los más opacos brillos de su voluntad, en los dominios de un cosmos extraño, en una infinitud que se revela como un abismo acechante e inalcanzable, que *provoca terror, que esconde terror*, pero que también suscita una irresistible atracción⁸⁰.

Sobre la extrañeza

El periodista y crítico de cine Dennis Lim dedica todo un capítulo a intentar definir el adjetivo *lynchiano*⁸¹ en su libro *David Lynch: el hombre de otro lugar* (2017). Efectivamente, solo lo intenta, puesto que la variedad de testimonios y opiniones sobre el mismo no permiten dar con una definición exacta. La mayoría de estos testimonios vienen a decir que algo es lyncheano cuando causa extrañeza⁸². No obstante, hay una gran cantidad de formas de que algo nos resulte extraño y no todas ellas son necesariamente lyncheanas. Mauricio Bach califica el universo de Lynch como kafkiano al hablar del estreno de su primera película *Cabeza Borradora* (1976), aunque su mundo tiene un calificativo propio que indica que va mucho más allá. Su rareza y extravagancia, así como la predilección que

⁷⁸ Q. Casas, *op. cit.*, p. 12.

⁷⁹ Véase David Lynch Theater, *FIRE (POZAR)* [Archivo de vídeo] (20 de mayo de 2020), <https://www.youtube.com/watch?v=BXTLSQBJSVc&t=7s> (Consultado el 22-05-2020). En el mismo canal, véase la lista de reproducción “David Lynch Theater Presents: Weather Reports”.

⁸⁰ Q. Casas *et al.*, pp. 20-21.

⁸¹ A lo largo de este trabajo nos hemos referido al universo particular de David Lynch con el adjetivo “lyncheano”, sin embargo, el propio término es confuso puesto que cada autor utiliza uno diferente. Por señalar la variedad de términos, resultan de interés los siguientes: en Ángel Román, *Ensayos de la mirada. El hombre y su proyección en el cine contemporáneo* (Burgos: Estudio Euroláser, 2004), el autor se refiere al adjetivo de “Lynch” como “lynchneano”; en Slavoj Žižek, *Lo ridículo sublime: el cine de David Lynch* (México: Paradiso editores, 2015), el filósofo utiliza el adjetivo “lyncheano” para referirse a la estética particular del cineasta; en Q. Casas, *op. cit.*, Q. Casas *et al.*, *op. cit.*, Michel Chion, *David Lynch* (Barcelona: Paidós, 2003) y Pacôme Thiellement, *Tres ensayos sobre Twin Peaks* (Salamanca: Alpha Decay, 2020), los respectivos autores hacen uso del adjetivo “lynchiano”.

⁸² D. Lim, “Un mundo muy extraño”, en *op. cit.*

profesa por romper con las normas consuetudinarias de la tendencia mayoritaria, le hizo ganarse un puesto en el cajón de las *cult movies*⁸³.

A ese respecto, Ángel Román reconsidera que el ejercicio de definir el adjetivo que aglutina el mundo de Lynch es tan arriesgado que es imposible dar con la definición exacta. Pese a la advertencia y sin pretenderlo, sugiere una que queremos destacar, según la cual, lo lyncheano es aquello en lo que

[...] se percibe una sensación de angustia, una especie de *pathos* griego, una trampa mortal, como si fuéramos conscientes de haber sido partícipes de un juego horroroso, una prolongación de lo que quisiéramos ser y no nos atreviésemos o no quisiéramos, o simplemente, una ficción nuestra hecha imagen⁸⁴.

Por su parte, en el artículo “David Lynch conserva la cabeza” (1996) que Foster Wallace escribió para la revista *Premiere*, proporciona una *definición académica*, según la cual, lo lyncheano “alude a un tipo particular de ironía donde lo muy macabro y lo muy rutinario se combinan de tal forma que revelan que lo uno está perpetuamente contenido en lo otro”⁸⁵.

Sobre la abstracción y la meditación

Familiarizado con las cámaras y con ser el foco de atención, David Lynch ha protagonizado un extenso número de entrevistas, documentales, conferencias y libros que pretenden esclarecer su vida artística, así como las claves necesarias para comprenderla. Sin embargo, como él mismo repite en las ocasiones que se lo permiten, no cree que un autor deba dar todas esas claves, sino que es el espectador quien debe extraer sus propias conclusiones, profundizar y comprender su particular proceso de interpretación o abstracción. Además, para hacerlo, cada individuo cuenta con la habilidad innata de la intuición: “A veces la gente se queja de que les cuesta entender una película, pero yo creo que entienden mucho más de lo que creen. Porque todos hemos sido bendecidos con la intuición: todos tenemos el don de intuir cosas”⁸⁶.

⁸³ Mauricio Bach, “Un bebé mutante y una cantante detrás de la calefacción”, en *Íd.*, *Películas de culto. La otra historia del cine*, (Madrid: T&B, 2015), p. 66.

⁸⁴ A. Román, *op. cit.*, p. 84.

⁸⁵ El lamento de Portnoy (Blog personal), “David Lynch conserva la cabeza”, de Foster Wallace (2013), <https://ellamentodeportnoy.blogspot.com/2013/09/david-lynch-conserva-la-cabeza-de-david.html> (Consultado el 8 de junio de 2020).

⁸⁶ D. Lynch, *op. cit.*, p. 30.

Si bien Eugenio Trías está seguro de que toda creación artística deriva de una normativa que su creador desconoce incidiendo en la idea kantiana de la creación inconsciente⁸⁷, Lynch mantiene algunas digresiones con respecto a tal afirmación. Qué es el “interior” de una persona, dónde y cómo se encuentra, son preguntas que le rondarían la cabeza durante algunos años de su vida y a las que él mismo trató de dar respuesta. En realidad, se puede decir que existen tantos “interiores” como individuos y, para alcanzarlos, el único responsable es el cuerpo que lo contiene. De uno mismo depende la interpretación de lo exterior que se materializa en el interior y, para hacerlo, Lynch recurre a la meditación. La experiencia de practicar esta actividad supuso un punto de inflexión en su búsqueda de la felicidad interior. Así, desde los primeros largometrajes, incluye en sus obras distintas alegorías a la meditación trascendental y a las ideas que le proporciona⁸⁸.

Por consiguiente, solo desde el punto de vista espiritual el final de su primer largometraje, *Cabeza Borradora*, es entendible. Al principio, el protagonista se encuentra flotando en un estado que, para Michel Chion, es anterior al nacimiento y a la gravedad⁸⁹. La vida monótona, solitaria y austera de Henry (Jack Nance) es justamente lo que le mortifica. Sin embargo, lo natural en el ser humano, según Lynch, es la búsqueda de campos de felicidad que, en el caso de Henry, son alcanzados en su encuentro con la mujer del teatro oculto detrás de su radiador. La frase que repite la mujer: “En el cielo todo es mejor”, es el mantra de Henry. En el momento en que consigue apaciguar su atormentada mente, aparece inmerso en una bruma de luz junto a la chica.

Con ciertas alusiones metafísicas, el final de *Cabeza Borradora* refleja la dicha, la felicidad espiritual, física, emocional y mental que empieza a crecer en el propio Lynch cuando alcanza la trascendencia a través de la meditación. Todo lo que mortifica a una persona forma parte de la realidad que vive, pero lo natural es la búsqueda de la felicidad.

No obstante, la complejidad de la película sugiere tantas ideas como autores escriben sobre ella y, al respecto, “toda la fuerza de Lynch en su primera e indeleble película reside en que no nos permite decidirnos”⁹⁰. Para cada espectador *Cabeza Borradora* despierta un sentimiento diferente, desde el miedo hasta la risa. Pero para Barney se trata claramente de una alegoría a la vida y a la muerte; concretamente, desde su análisis la película es una condición intermedia entre la muerte y el renacimiento. En

⁸⁷ E. Trías, *op. cit.*, p. 99.

⁸⁸ D. Lynch, *op. cit.*, pp. 13-15.

⁸⁹ M. Chion, *op. cit.*, p. 257.

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 74.

este sentido, la escena final es el renacimiento de Henry después de haber sufrido los procesos psíquicos de la muerte y su posterior estado onírico, acompañado de ilusiones kármicas⁹¹. Al fin y al cabo, la meditación trascendental es eso para David Lynch, un renacimiento de felicidad. Y, en cualquier caso, no hay duda de que, como el propio director afirma, se trata de su obra más espiritual⁹².

En la misma línea, *Dune*⁹³ es una película sobre la búsqueda de la iluminación⁹⁴. Sin embargo, la intención del cineasta no llegó a concretarse a causa de perder el control artístico cuando la trama se mutiló en varios puntos para ajustarse a la duración estándar⁹⁵.

Sobre el surrealismo

La obsesión con los sueños, el azar o el pensamiento intuitivo precediendo a cualquier tipo de pensamiento lógico son los ejes vertebradores de su primer largometraje, *Cabeza Borradora*, y son, además, elementos que apuntalan la formación de Lynch en la pintura surrealista⁹⁶. Sin ir más lejos, el cortometraje *What did Jack do? (¿Qué hizo Jack?, 2017)* sobre el interrogatorio de un mono capuchino con boca humana enamorado de una gallina, es puramente surrealista [Img. 3].

Pese a las evidencias, Lynch siempre ha negado su pertenencia a alguna corriente artística y ha rechazado su relación con el surrealismo, asegurando en su primera visita a España durante el Festival RIZOMA que nunca había visto una película de Buñuel y que, aunque le encante el surrealismo y lo absurdo, hay otras muchas cosas que le gustan⁹⁷. De igual manera, en relación a su convicción con desligarse de toda corriente artística, reconoce a Werner Herzog⁹⁸ en una conversación que tampoco le interesa el cine de terror:

⁹¹ R. A. Barney, *op. cit.*, pp. 25-26.

⁹² D. Lynch, *op. cit.*, p. 43.

⁹³ *Dune* es, originalmente, la indispensable novela de ciencia ficción de Frank Herbert publicada en 1965. Su trascendencia para el género de la literatura fantástica ha estimulado a autores de la calidad de Alejandro Jodorowsky a realizar sus propias versiones. Entre sus trabajos en la década de los ochenta se encontraba, de hecho, la producción de la película *Dune*, proyecto que finalmente fue encargado a David Lynch por la hija de Dino DeLaurentiis. En noviembre de 2020 se espera el estreno de la adaptación de *Dune* por Denis Villeneuve. Véase Frank Pavich, *Jodorowsky's Dune* [Documental] (Estados Unidos: Highline Pictures, 2013).

⁹⁴ D. Lynch y K. McKenna, *op. cit.*, p. 249.

⁹⁵ R. A. Barney, *op. cit.*, p. 96.

⁹⁶ *Ibíd.*, p. 24.

⁹⁷ Centro Universitario de Artes TAI, *Master class David Lynch en TAI* [Archivo de vídeo] (11 de julio de 2014), <https://www.youtube.com/watch?v=xrEExTEYCOY> (Consultado el 17-04-2020).

⁹⁸ David Lynch trabajó como productor ejecutivo en el thriller psicológico dirigido por Werner Herzog, *My son, my son, what have ye done* (2009).

No me lo planteo. A lo mejor es verdad eso que dices de que hago terror, me lo han dicho muchas veces. Cuando hablo de terror pienso en el cliché y me aburre. Supongo que ruedo terror porque no se puede rodar otra cosa. Solo se pueden contar historias de fantasmas⁹⁹.

Y, desde luego, mucho menos le interesa el realismo puesto que éste implica una limitación a la representación de las superficies en la que no cree. De hecho, piensa que es imposible que alguien capaz de soñar pueda limitarse al realismo¹⁰⁰. No podemos ignorar que, con cualquiera de las cuestiones que trate en sus películas, Lynch se encuentra radicalmente distanciado de todo lo que suponga una limitación para las actividades de imaginar y crear.

Pero en el uso de un buen número de conceptos artísticos, David Lynch es, como mínimo, un deudor del surrealismo. En este aspecto, si los surrealistas tienden a disolver los modelos tradicionales narrativos, también es éste un juego de yuxtaposición de imágenes que interesa a Lynch con el que modela la narración cinematográfica del realismo hollywoodiense y el *high modernism* de los años 60. Así, Gabriel Cabello compara la yuxtaposición de temporalidades diferentes en *Un Chien andalou* (*Un perro andaluz*, 1929) de Buñuel y Dalí con la temporalidad del simulacro que estructura la película *Carretera perdida*¹⁰¹. En la misma línea, *The Grandmother* ofrece una especie de tiempo sacudido y discontinuo que es interrumpido y controlado por numerosos cortes¹⁰².

De algún modo, también es surrealista la visión que tiene de la biología, en la que lo humano, animal, vegetal y mineral forman un continuo de materia¹⁰³. Y, aquí, resulta imposible no establecer un parentesco entre la insigne escena de un hombre que observa cómo su mano se llena de hormigas en *Un perro andaluz* y dos imágenes lyncheanas [Img. 4]. Nos referimos, en el primer caso, a la escena probablemente más representativa de *Terciopelo Azul*. En ella, Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) descubre una oreja cortada entre la hierba de un jardín. Jeffrey se convierte en el espectador extrañado del resto humano que, en un inicial estado de putrefacción, está siendo devorado por las hormigas [Img. 5]. En el segundo caso, el espectador desconcertado es el propio asistente a la visualización de su cortometraje *Ant Head* (2018). En el corto de 13 minutos, una figura distorsionada se enfoca progresivamente –sin llegar a hacerlo del todo– mientras que una

⁹⁹ Fernando Broncano y David Hernández, *De Orfeo a David Lynch: Mito, Simbolismo y Recepción. Ensayos y ficciones* (Madrid: Escolar y Mayo, 2015), p. 187.

¹⁰⁰ R. A. Barney., *op. cit.*, pp. 180-181.

¹⁰¹ G. Cabello, *op. cit.*, p. 105.

¹⁰² M. Chion, *op. cit.*, p. 258.

¹⁰³ R. A. Barney, *op. cit.*, p. 58.

colonia de hormigas pasea sobre ella sin asistir necesariamente al ciclo de la depredación al que Michel Chion alude para justificar la presencia del insecto en la poética lyncheana¹⁰⁴. [Img. 6].

Sobre la sensibilidad romántica

El cine de David Lynch tiene importantes vínculos con la sensibilidad romántica obsesionada con el miedo, la tragedia y la desesperanza al descubrir que el Mal siempre tiene un lado humano. Destaca en esa relación la potencia poética y creativa del inconsciente que opone la imaginación a la reflexión. Para Lynch, la belleza toma relieve en lo horrendo, “cuanto más triste y doloroso, cuanto más grotesco y monstruoso es, más se saborea”¹⁰⁵. En este sentido, dicha sensibilidad podría explicar la alternancia de películas que son auténticos laberintos mentales con sus obras más clásicas, como el drama al estilo *road movie* de *The Straight Story* (*Una historia verdadera*, 1999).

Foster Wallace afirma que el Mal es el tema esencial de sus filmes, en cuanto que las historias que cuentan remiten a la forma que sus personajes tienen de relacionarse con él. Asimismo, lejos de estar en contra de la moral, sus películas se encuentran más bien en contra de cualquier fórmula. Lynch no pretende una lectura lógica de éstas, pero en ellas se distingue claramente una distinción moral entre lo que está bien y lo que está mal¹⁰⁶.

John Merrick es su mayor reflexión sobre la monstruosidad que se escenifica mediante el drama de la crueldad y el sufrimiento que lleva consigo. Condenado a la soledad, es rechazado por su condición física y despierta la compasión del espectador. Salvando las distancias, en *El Hombre Elefante* se perpetúa de alguna manera el arquetipo del *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley (1797-1851), destinado por su apariencia monstruosa al rechazo y a la incompreensión por parte de su sociedad.

Para matizar esta sensibilidad, Antonio José Navarro dirá que el cine de Lynch es romántico, y gótico en especial, porque sus películas “exploran la relación entre la razón y la imaginación, entre la percepción y la idea, entre lo que el artista *ve* y lo que el artista *siente*, entre la vigilia y el sueño”¹⁰⁷.

¹⁰⁴ M. Chion, *op. cit.*, pp. 263-264.

¹⁰⁵ Q. Casas *et al.*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰⁶ F. Wallace, *op. cit.*

¹⁰⁷ Q. Casas *et al.*, *op. cit.*, p. 38.

En consecuencia, el cine gótico de David Lynch es un estudio sobre las fuerzas malignas como motor del mundo y, de tal forma, éstas se encuentran presente de un modo u otro en sus obras. El Mal aparece disperso en sus ciudades del oeste americano, adherido a sus habitantes –que por lo general se revela mediante un doble–, arraigado a cualquier ente, incluso a los inertes y, principalmente, de noche¹⁰⁸. Es el principio de la confusión entre la percepción del sujeto *deforme* y la idea del monstruo, de la mezcla entre lo real y lo imaginario, de la asociación de símbolos. Es también la ambición de asociar la lechuza y la nocturnidad a la perversidad dominante de la Logia Negra en *Twin Peaks* (1990-1991). La maldad se introduce en los personajes truncando su destino y el de quienes les rodean.

Efectivamente, las películas que siguen a la serie televisiva son, en mayor medida, exploraciones de dicho mundo oscuro y oculto conforme el Mal se extiende sobre la Tierra¹⁰⁹. La nocturnidad gótica es central en *Twin Peaks*, pero también lo es en *Cabeza Borradora*, *Dune*, *El Hombre Elefante* o *Corazón salvaje*. Es en ella “donde todo converge, se anuda o se dispersa”¹¹⁰.

Sobre la plasticidad y organicidad de su obra

Refiriéndonos a la influencia de Francis Bacon en la estética lyncheana, debemos preservar cierta distancia. Para Bacon, fue Pablo Picasso (1881-1973) quien sugirió antes que él que las formas orgánicas distorsionadas tienen una relación directa con la imagen humana. Pero la obra de Bacon es otro mundo: si en Picasso destaca una euforia lúdica, ésta queda relegada en la pintura baconiana por un asombro ante lo que somos material y físicamente¹¹¹. La plasticidad de la obra de Lynch, sea cual sea el medio que utilice para su elaboración, camina entre ambos. Pero es cierto que la poética baconiana que recoge Lynch en su obra ofrece las claves estéticas del cuerpo deformado. Se nutre así de una interpretación muy concreta de la naturaleza humana que puede ser observada desde fuera como una imagen de lo monstruoso¹¹².

En sus obras compuestas, Bacon trabaja por separado en cada uno de los lienzos, al menos, en la mayor parte del tiempo de su ejecución. Solo a medida que los va

¹⁰⁸ *Ibíd.*, pp. 25-27.

¹⁰⁹ P. Thiellement, *op. cit.*, p. 210.

¹¹⁰ M. Chion, *op. cit.*, p. 275.

¹¹¹ Milan Kundera, “El gesto brutal del pintor”, en Eric Adda, *Bacon. Retratos y autorretratos* (Madrid: Debate, 1996), pp. 9-10.

¹¹² Luigi Ficacci, *Francis Bacon* (Barcelona: Taschen, 2003), p. 9.

terminando, aplica los últimos detalles de forma simultánea. De este modo, “el cuadro se transforma por sí solo en el proceso de elaboración”¹¹³. Tal como sucede en la obra de Bacon, de alguna manera, en la de Lynch el instinto, la intuición y la casualidad¹¹⁴ están relacionados con la existencia igual que las formas orgánicas que aparecen en la naturaleza para seguir su curso: “Bacon necesita renunciar a la lógica natural, trastocarla mientras pinta, para sacar a la superficie y convertir en una forma comprensible todo aquello que procede del inconsciente”¹¹⁵.

No hay más que ver algunos de los rostros de los monstruos lyncheanos para advertir su influencia: seis hombres enfermos vomitando que podrían protagonizar una de sus series [Img. 7 y 8]; un John Merrick que podría ser el propio rostro de Francis Bacon distorsionado [Img. 9-11]; un bebé que podría perfectamente haber sido pieza de una de sus carnicerías o crucifixiones [Img. 12-15].

Sobre el monstruo

Por varios de los motivos señalados en este capítulo, todavía antes de clasificar su estética teratológica, podemos decir que el monstruo es un componente principal en la poética lyncheana, puesto que guarda un estrecho vínculo con todos los componentes de su estética particular.

En sus películas, David Lynch profundiza sobre cuestiones metafísicas mediante la abstracción y la meditación, lugar donde el *ente* que es *ser* busca el principio de su existencia¹¹⁶. Además, reniega de todo realismo con la ruptura del espacio-tiempo y la combinación de imágenes que se escapan a la razón. La sensibilidad romántica que envuelve su obra, por su parte, le permite generar los espacios y las historias apropiadas para dichos seres fantásticos. Finalmente, los monstruos de David Lynch recogen el gusto baconiano por lo orgánico y lo deforme como elogio a la integridad de las formas naturales y cotidianas, aunque su apariencia no sea la que uno desea para dicha realidad.

¹¹³ David Sylvester, *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon* (Barcelona: Polígrafa, 2009), pp. 13-15.

¹¹⁴ Véase D. Lynch, *op. cit.*

¹¹⁵ L. Ficacci, *op. cit.*, p. 17.

¹¹⁶ Estamos haciendo una alusión a la teoría de la *apertura del ser* de Heidegger mencionada por Levinas para comprender la noción de la alteridad. Véase E. Levinas, *op. cit.*

CAPÍTULO III.

ESTÉTICA DEL MONSTRUO LINCHEANO

Algunas de las clasificaciones teratológicas que, aunque vulgarizadas, en su origen pretendían ser científicas, terminaron cayendo en el abismo irremediable de confundir al discapacitado con el ser ilusorio¹¹⁷. En este sentido, las fábulas y el folclore, la literatura y el cine, han introducido en el imaginario colectivo la idea de que el monstruo es, además de físicamente desagradable, moralmente inaceptable. A raíz de este imaginario los artistas han representado, reinventado y creado seres monstruosos que se encuentran entre la verdad y la ficción. En *El libro de los monstruos* (1978), por alusión, Wilcock describe una serie de personajes fantásticos con rasgos monstruosos que realizan actividades humanas ambiciosas con toda la normalidad que sus características les permiten¹¹⁸. Es, también, el caso de David Lynch.

Como pintor y como cineasta las figuras, los personajes, los ambientes, los sonidos y las historias que concibe, destacan por la confusión que generan. Pero, el monstruo lyncheano, reúne unas características descritas en la teratología que pueden ayudar a establecer un punto de partida para ordenar ese mundo caótico, al menos, en el plano estético.

Hasta aquí hemos visto que Gilbert Lascault dispuso en su obra a más de cincuenta tipos de seres por sus respectivas familias y subfamilias en dos grupos –estáticos y dinámicos–. Asimismo, su propia interpretación contemplaba una teoría que hemos preferido dejar para este capítulo. Su tesis reparaba en tres representaciones artísticas del monstruo a lo largo de la historia: como transgresión de las normas y el orden de la naturaleza, como imitación y como símbolo consciente¹¹⁹.

Inspirados en esta premisa, se ha determinado que los seres monstruosos que aparecen en la obra cinematográfica de Lynch responden a tres ideas análogas que inundan su universo de la extrañeza. El primer motivo por el que se manifiesta el monstruo lyncheano es para declarar la deconstrucción del orden “natural” y las normas

¹¹⁷ Véanse las obras citadas de A. Paré y A. Debay.

¹¹⁸ Véase Juan Rodolfo Wilcock, *El libro de los monstruos* (Gerona: Atalanta, 2020).

¹¹⁹ En la introducción de *Le monstre dans l'art occidental* explica que su obra está dividida en cinco partes: en la primera, delimita el campo de su estudio partiendo de la definición de Aristóteles sobre el monstruo biológico; en la segunda, elabora una clasificación formal de los monstruos; en la tercera, examina el tema tradicional de la imitación en el arte en su relación con el monstruo; en la cuarta, se dedica a relacionar la forma monstruosa con el plano simbólico; en la quinta, recoge los resultados. Gilbert Lascault, “Preliminaires”, en *Íd., op. cit.*, pp. 11-12.

convencionales; el segundo, para revelar la presencia de un mundo oculto por medio de la metáfora del espejo; el tercero, para representar un plano simbólico intangible en el mundo visible. Además, la complejidad de sus obras y la falta de indicios explícitos por parte del director, en ocasiones, permite superponer varias representaciones de un mismo monstruo lyncheano.

3.1. La deconstrucción del orden

Siguiendo los vestigios ideológicos agustinistas que modelan la obra de Umberto Eco, “los monstruos son bellos porque son seres y como tales contribuyen a la armonía del conjunto”¹²⁰. Sus palabras son, sin duda, un ejemplo de la deconstrucción derridiana que permite edificar nuevas imágenes mediante la descomposición o disección de otra, modificando la ordenación original de sus componentes. Podemos decir que, en las películas de David Lynch, este orden es diseccionado y reconstruido en varios aspectos.

En ellas, el cuerpo humano suele presentarse como una masa principal a la que se adhieren unas extremidades que son separables y se destacan como apéndices del núcleo¹²¹. Pero, lo que parece deducirse de ellas es que, cuando una parte del cuerpo lyncheano se individualiza, en realidad está realzando su carácter como parte de una totalidad ordenada que, igual que fue unida en algún momento de su existencia, puede ser separada en otro instante, desordenada. Esto le permite resaltar el interés de todos los elementos físicos de sus personajes y jugar con ellos. Su presencia o carencia los convierte en un ser humano o en un monstruo que sobrepasa los límites del orden natural.

El primer experimento audiovisual de David Lynch –*Seis hombres enfermos*– manifiesta el grado de angustia que es capaz de reprimir el ser humano mediante las imágenes de seis cabezas, con sus respectivos esófagos, estómagos e intestinos –salvo el último torso, que es visto a modo de radiografía– y mediante una ligera distorsión de sus expresiones faciales. Los gritos que parecen lanzar los hombres enfermos son silenciados por el ruido de una sirena y terminan vomitando manchas de pintura que se gestan en sus estómagos. En cierto sentido, las figuras pueden ser estudiadas en el campo de la expresión de los rostros del terror que plantea García Cortés donde, según su noción sobre la negación

¹²⁰ U. Eco, *op. cit.*, p. 46.

¹²¹ M. Chion, *op. cit.*, p. 244.

del cuerpo humano, momento en el que el monstruo ocupa su puesto, el vómito, como fluido corporal brotando de él, atraviesa los límites del cuerpo¹²².

En lo referente al aspecto biológico del monstruo, la estética teratológica lyncheana tiene su móvil en la fascinación que le provocan las texturas y formas orgánicas, así como la distorsión de las imágenes. En el libro que marcó el inicio de la vida artística de David Lynch, *The Art Spirit*, Robert Henri desglosaba la obra de arte en formas o masas. Cualquier figura que se halle en una composición está constituida por diferentes masas de tamaños y colores variados¹²³. Este método de examen es, en realidad, el mismo procedimiento para diseccionar los cuerpos orgánicos que maravilla a Lynch: “Descubres muchas cosas si perforas un insecto, hay superficies extraordinarias dentro de un pequeño insecto. Tienen patas excepcionales, y luego alas e intestinos. Es increíble”¹²⁴. La disección es, sin embargo, una práctica que transgrede la vida y/o la existencia como tal del objeto de estudio, pero que, sin destruirlo, permite generar otros. El bebé de *Cabeza Borradora* no deja de ser un amasijo de órganos que ni siquiera se sustentan por sí solos, sino que se desparraman en el momento en el que Henry corta las vendas que lo envuelven con unas tijeras [Img. 16]. En este sentido, para Adriano Messias, la película plantea “cuestiones en torno al cuerpo, sus residuos, desechos y limitaciones”¹²⁵. Las características físicas del bebé permiten que se le identifique con el grupo de monstruos por subdesarrollo de órganos (Familia 1.3.2. en la clasificación formal de Gilbert Lascault disponible en el Anexo I), no obstante, su monstruosidad biológica es fruto del propio desorden que existe en su concepción (Orden 2.2.).

En *Dune* (1984) la exaltación de una monstruosidad física se advierte de manera explícita en el personaje del barón Harkonnen. El gobernador del planeta Giedi Prime, es representado con la cara repleta de pústulas provocadas por la especia que consume. Uno de sus médicos hurga en las heridas abiertas, gangrenadas y supurantes mientras alaba su hermosura [Img. 17]. De hecho, la evolución forzada y el consumo excesivo de la especia altera el orden biológico de los habitantes del universo. El Navegador que visita al emperador Shaddam IV (José Ferrer) para exigir la muerte de Paul Atreides, ha vivido una evolución acelerada durante cuatro mil años gracias al consumo de la especia, transformándose en un cuerpo informe [Img. 18]. Un monstruo cuyo atributo como tal se

¹²² J. M. García Cortés, *op. cit.*, pp. 37-38.

¹²³ R. Henri, *op. cit.*, pp. 18-19.

¹²⁴ Nguyen, Jon, *David Lynch: The Art Life* [Documental] (Estados Unidos: Duck Diver Films, 2017).

¹²⁵ A. Messias, *op. cit.*, p. 380.

deriva de la incapacidad del espectador para definir su forma (Familia 1.5.6.), pues, del mismo modo, también “lo informe rompe los roles establecidos, supera las convenciones y transgrede los límites”¹²⁶.

Asimismo, tanto Harkonnen como la figura informe, tienen la facultad de abolir las normas gravitatorias como atributo monstruoso (Subfamilia 2.3.1.2.). El primero lo hace mediante un traje que le permite desplazarse de un lugar a otro por el aire; el segundo, se mantiene en un estado flotante que, probablemente, sea una de las consecuencias de su evolución acelerada gracias a la especie. Para Lascault, “la abolición de la gravedad es el fenómeno físico monstruoso por excelencia”¹²⁷. Igual que la del espacio, la transgresión del tiempo es otra propiedad monstruosa que tiene lugar en el cine de David Lynch. No obstante, las implicaciones de la ruptura de la continuidad temporal con temas tan particulares como la teoría del *mind-game film* de Thomas Elsaesser¹²⁸, nos impiden profundizar sobre el mismo en este trabajo.

Asimilando la poética baconiana, su representación de la existencia se traduce en una sensación de violencia, tragedia, muerte y descomposición que son, en verdad, la plena comprensión de la naturaleza humana y de su funcionamiento: nacemos, vivimos y morimos por las fuerzas del azar y la casualidad. Las imágenes de Francis Bacon son la expresión más cercana a la propia vida que puede ofrecerse a través de la pintura¹²⁹.

Por ello, existe además una constante presencia de la delgada línea que separa la vida y la muerte en torno a la transgresión del orden biológico: el bebé agonizando un largo rato después de morir a manos de su padre, Henry decapitado y su cabeza transformada en un objeto inerte, o el pollo sin cabeza que se mueve sin cesar sobre su plato.

Y, en medio de la eventualidad que es el proceso de la vida y la muerte, pueden activarse múltiples agentes –teratógenos– que originen la anormalidad del cuerpo humano transgrediendo su orden habitual. En *El Hombre Elefante*, John Merrick también fue afectado por uno de ellos y, a decir verdad, la significación del monstruo adquiere tal potencialidad en la película que no es de extrañar el comentario que su propio autor hace de ella: “Yo creo que debería salir un *Hombre elefante* cada cuatro años, porque ayuda a

¹²⁶ J. M. García Cortés, *op. cit.*, p. 167.

¹²⁷ G. Lascault, *op. cit.*, p. 171.

¹²⁸ Véase Thomas Elsaesser, “Los actos tienen consecuencias. Lógicas del *mind-game film* en la trilogía de Los Ángeles de David Lynch”, en *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, 15 (2013): pp. 7-18, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4145151> (Consultado el 24-05-2010).

¹²⁹ L. Ficacci, *op. cit.*, pp. 9-10.

la gente a entender el mundo. Es una bella historia y una hermosa experiencia, y es atemporal”¹³⁰. Es la experiencia irremediable de deconstruir el orden biológico y social para aceptar la humanidad del *otro*.

La noción del monstruo incluye inevitablemente la de anormalidad, denota falta de armonía, entropía –tendencia de la materia al caos–. Generalmente, destaca por su desbarajuste físico, que es el primero que se ve. Sin embargo, puede ser generado a partir del desorden del origen mismo de su vida, de sus sentimientos, de los actos de sus padres o de la anarquía que supone para las leyes sociales¹³¹. Todavía más, cualquiera de los tres primeros desordenamientos, tienen consecuencias implícitas para la sociedad.

John Merrick es un ser inusual, en la que, como dijo Serge Daney, “es el monstruo quien tiene miedo”¹³². Su miedo es, sin embargo, producto del trato que ha tenido por su anomalía, anunciada por Bytes como una transmutación cuyo origen se encuentra en el acto zoofílico de su madre: “La vida es una continua sorpresa. Considere el destino la pobre madre de esta criatura atacada en el cuarto mes de gestación por un enorme elefante salvaje; atacada en una isla inexplorada de África. El resultado es fácil de ver”¹³³.

La carne lacerada de Merrick es, por tanto, la de un monstruo por confusión de especies, un hombre animalizado (Subfamilia 1.1.1.2.). En este sentido, según la historia ficticia que cuenta Bytes para generar el terror en su público, el Hombre Elefante podría ser incluido en el grupo de los monstruos por imitación, donde relación entre humanos y animales origina seres deformes por imitación de la otra especie¹³⁴. [Img. 19 y 20].

En cierto modo, la ficción construida en torno a la realidad es una actividad habitual del ser humano. El Hombre Elefante nos recuerda al monstruo Pargolo Ciumo de Wilcock. Con un pie ulcerado, las piernas lastimadas y cubiertas de sangre con algún hueso a la vista, Pargolo permanece solitario bajo una cama, doblado sobre sí mismo mientras estudia filosofía en casi total oscuridad. “Por su apariencia, en efecto, se diría que se encuentra bastante sujeto a la corrupción, o en todo caso, que no es demasiado normal”¹³⁵. Tal vez, la mayor diferencia radica en que Merrick no estudia filosofía, aunque puede aprenderse *Romeo y Julieta* de memoria.

¹³⁰ D. Lynch y K. McKenna, *op. cit.*, p. 220.

¹³¹ H. S. Oliva, *op. cit.*, p. 47.

¹³² D. Lim, *op. cit.*, p. 83.

¹³³ David Lynch, *The Elephant Man* [Largometraje]. *Estados Unidos: Brookfilms. 1980.*

¹³⁴ G. Lascault, *op. cit.*, 199-200.

¹³⁵ J. R. Wilcock, *op. cit.*, p. 127.

Asimismo, prevalece entre nuestros conocimientos generales la presunción de que en las culturas clásicas griega y romana lo bello ha de ser armónico y proporcional, equivalente a la limitación y la medida. En consecuencia, la infinitud es asociada a la maldad, la fealdad y la monstruosidad¹³⁶. Es por ello que, recogiendo algunos argumentos heredados de la antigüedad, el modelo del orden convencional de las cosas en nuestra contemporaneidad es el ser humano limitado. Éste posee unos límites sobre cómo puede ser física y moralmente. En el momento en que transgrede esos contornos, el individuo deja de serlo y tomar posesión el monstruo.

Existe una continuidad entre los monstruos biológicos y la enfermedad, importante objeto de estudio de la teratología, como ya se ha visto. De hecho, para Lascault, las formas monstruosas están vinculadas a la percepción de las mutilaciones¹³⁷. No es de extrañar que la mayoría de los seres que Lynch presenta con características monstruosas lo sean por la falta de algún órgano. En *Terciopelo Azul*, es justamente el órgano mutilado lo que se advierte, un órgano aislado (Familia 1.3.5.).

En su corto *La Amputada*, David Lynch transmite la sensibilidad emocional que existe en una mujer sin piernas y consigue crear el efecto baconiano de ruptura entre la vida y la muerte cuando, mientras un enfermero interpretado por David Lynch le limpia una de las heridas, comienza a salir un líquido que parece imitar la sangre. La mujer sigue absorta en escribir su carta mientras parece no darse cuenta de que se está desangrando. Además, la alegoría señalada por Barney en *Cabeza Borradora* acerca de la vida y la muerte, se plasman en el bebé monstruoso de Henry, cuyo parricidio supone para el protagonista el inicio de su renacimiento¹³⁸. En *Twin Peaks*, el personaje manco se advierte como una figura extraña, rodeada de misterio, todavía antes de conocer su relación con los espíritus de las Logias. De alguna manera, todos estos monstruos por supresión de uno o más órganos (Familia 1.3.4.) se instalan en el espectador como seres deformes que suponen un peligro para el orden biológico, moral o social y, cuando la hay, anticipan una complicación en la trama argumental.

Igual que ocurre con el ser deforme por la alteración de alguno de sus aspectos, es evidente que la noción de *anormalidad* ofrece unas claves imprescindibles para la comprensión del lugar que ocupan en el imaginario colectivo los individuos con dichos

¹³⁶ Eugenio Trías, “Lo bello y lo siniestro”, en *Íd.*, *Lo bello y lo siniestro*, pp. 29-52 (Barcelona: Ariel, 2006).

¹³⁷ G. Lascault, *op. cit.*, p. 254.

¹³⁸ R. A. Barney, *op. cit.*, pp. 25-26.

atributos. El monstruo es, al fin y al cabo, todo aquello que se opone a lo habitual y distingue dos actitudes ante su existencia: la del espectador y la del *creador*¹³⁹.

3.2. Imitación y *doppelgängers*

La afirmación de Paolo Bertetto describe de forma oportuna lo que esta clasificación de monstruos lyncheanos encarna cuando dice que “Lynch desarrolla una gran búsqueda del otro, de lo invisible, del secreto oculto en la imagen, para ampliar infinitamente nuestra concepción del mundo”¹⁴⁰. De hecho, David Lynch asegura que le gustan los dobles pese a no saber de dónde le viene esa influencia. Su interés se traduce en la creencia de que existe una dualidad en el ser humano que está relacionada con la unidad que convive en su interior. El ejercicio del cineasta consiste en tratar de unificar esa escisión de lo exterior en el mundo interior de cada individuo. La alteración de la identidad y la interacción entre el lado conocido y el inexplorado, tienen su encuentro por excelencia en el cine¹⁴¹.

El tema del doble viene desarrollándose, tanto en la literatura como en el cine, con proyecciones muy diversas. En cualquier caso, la duplicidad y el desdoblamiento de los personajes, en líneas generales, refleja el pavor que nos produce lo ajeno, la confusión con el *otro*, la mezcolanza entre los opuestos.

Es habitual apelar al término *Doppelgänger* –el propio David Lynch lo hace– para referirse a este recurso que, desde que fue concebido por Jean-Paul Richter con su *Siebenkäs* (1796), ha sido reinterpretado por numerosos autores¹⁴². El ambiente generado por la literatura fantástica de finales del siglo XVIII fue el escenario ideal para la articulación de una verdadera *estética de la extrañeza*. En ella tenían cabida los medios

¹³⁹ G. Lascault citado en C. Kappler, *op. cit.*, p. 207.

¹⁴⁰ Paolo Bertetto, *David Lynch* (Venecia: Marsilio, 2015), posición 69. Versión Kindle.

¹⁴¹ Meditación Trascendental España, *David Lynch en Madrid 14, 15 y 16 octubre 2013 Festival Rizoma. Subtítulos en español* [Archivo de vídeo] (3 de enero de 2014), <https://www.youtube.com/watch?v=0N1aqpEt3A4> (Consultado el 16-04-2020).

¹⁴² Por orden cronológico, señalamos algunas de las interpretaciones del *doppelgänger* más relevantes de la literatura posterior al *Siebenkäs* de Jean-Paul: *Las aventuras de la noche de San Silvestre* (1813), *Los elixires del diablo* (1815) y *El hombre de arena* (1817), de E.T.A. Hoffmann; “William Wilson” (1839), de Edgar Allan Poe; *El doble* (1846), de Dostoievski; *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886), de Stevenson; *El retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde; *La metamorfosis* (1915), de Franz Kafka; *Orlando* (1928), de Virginia Woolf; *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar; *El hombre duplicado* (2002), de José Saramago.

para expresar, desde una dimensión simbólica, la tensión entre el orden natural y el caos que sugiere lo racionalmente inexplicable¹⁴³.

La metáfora del espejo aparece de manera explícita en uno de los cortos experimentales de David Lynch, grabado en la misma época que *The Alphabet*. En uno de los escenarios del corto *16 mm* (1968), se descubre el mismo espacio que Peggy y Lynch fabricaron en el tercer piso de su casa pintando las paredes de negro y remarcando con tiza blanca las esquinas¹⁴⁴. La imagen de una mujer pálida meciéndose en la habitación negra –la misma que en *The Alphabet*–, se intercala con unas imágenes de la mujer sentada de frente al espectador en una habitación blanca. Entre la cámara y su plano sagital, se intuye que hay un espejo reflejando una de las mitades de la mujer, por tanto, en realidad solo estamos viendo una de sus mitades en simetría reflectiva. Ambas mitades mantienen una correspondencia en su reflejo que, pese a la perfección geométrica que sustenta, da origen a unas figuras de aspecto indefinido y monstruoso, como si éste fuera el verdadero rostro de la mujer [Img. 21-24].

El monstruo es, por tanto, el espejo del hombre. Puesto que como idea por sí sola no existe, éste es una reflexión de la idea en un espejo deformado. Aunque el objeto reflejado es real, es su deformación posterior lo que proporciona la idea del mismo y, en consecuencia, forma parte de una realidad ficcional¹⁴⁵.

Por el mismo hecho, en la estética teratológica las formas monstruosas del arte ponen en peligro la concepción de la obra como imitación de la realidad que el artista percibe. Desde la concepción contemporánea de Lascault, los monstruos del arte no pueden ser una imitación de los monstruos biológicos. Por ello, matiza la metáfora del espejo. La realidad biológica ya no es un modelo, sino que éste es la imitación de la fantasía humana: el lugar donde el artista ejerce su creatividad y despierta al monstruo¹⁴⁶. En este sentido, tampoco es necesario recrear siempre al portento de la naturaleza para indicar que un personaje es un monstruo. En sus obras posteriores a las películas caseras y el cine experimental, David Lynch se permite recurrir al *doppelgänger* para representar la metáfora del espejo.

¹⁴³ Juan Herrero Cecilia, “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”, *Çédille*, 2 (2011): pp. 21-22, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3799789> (Consultado el 09-05-2020).

¹⁴⁴ D. Lynch y K. McKenna, *op. cit.*, p. 100.

¹⁴⁵ H. S. Oliva, *op. cit.*, p. 55.

¹⁴⁶ G. Lascault, *op. cit.*, pp. 205-207.

En *Twin Peaks* (1990-1991) el doble es el tema por excelencia. Prácticamente todos los protagonistas se ven envueltos en la experiencia del desdoblamiento en algún momento de la serie. Bob, el espíritu malvado de la Logia Negra que se introduce en el cuerpo de los habitantes de *Twin Peaks*, es la encarnación del Mal que rodea al ser opuesto. Y, en cierto modo, el monstruo que podrían ser los personajes al irrumpir “los impulsos y apetitos desordenados”¹⁴⁷, si sus instintos y pasiones se desataran, está siempre presente.

El problema del doble se dificulta en *Carretera perdida* con la historia de Pete/Fred y Renee/Alice. Para este caso, Žižek analiza dos nociones del doble que se deben afrontar evitando caer en el tema del trastorno de personalidad múltiple, el cual considera demasiado integrado en el mundo del cine *mainstream* como para ser tratado por David Lynch. Por un lado, menciona la posibilidad de que se trate de personas que, aunque físicamente se parezcan o sean exactamente la misma imagen en espejo de la otra, no sean la misma¹⁴⁸. Por otro, cabe la oportunidad de que los personajes, siendo totalmente distintos en apariencia, sean en realidad la misma persona. El primero es el caso de los personajes femeninos, Renee y Alice, mientras que el segundo es el de los masculinos, Pete y Fred. Ellas son interpretadas por la misma actriz, Patricia Arquette, pero sus personalidades son diferentes. Ellos, en cambio, son aparentemente distintos y, al mismo tiempo, son la misma persona que piensa y actúa¹⁴⁹. En definitiva, “la película se basa en la imposibilidad de que el héroe se encuentre consigo mismo”¹⁵⁰.

Mediante la figura del doble Lynch consigue confundir al espectador, el cual a lo largo de la película no sabe dónde comienza la fantasía y dónde termina la realidad. Pero, ante todo, el director libera a sus personajes de aquello que llevan consigo y que su moral les impide llevar a cabo. El cuerpo es la sede del placer, “está animado, sostenido y eventualmente contenido por una voluntad que consiente o no consiente, que se complace o se niega a complacerse”¹⁵¹. Los instintos o placeres que el individuo reprime, permanecen ocultos y solo se exteriorizan a través del *doppelgänger*, pero nunca se extinguen.

¹⁴⁷ Nos remitimos con dicha expresión al grupo de *películas de los instintos* según la tesis examinada en *De Caligari a Hitler*. S. Kracauer, *op. cit.*, p. 95.

¹⁴⁸ Estas dos nociones son tratadas por Juan Herrero como “el doble subjetivo” y el “doble objetivo”. Véase J. Herrero Cecilia, *op. cit.*

¹⁴⁹ Slavoj Žižek, *Lo ridículo sublime: el cine de David Lynch* (México: Paradiso, 2015), pp. 51-52.

¹⁵⁰ Slavoj Žižek, *Lacrimae rerum: Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio* (Barcelona: Debate, 2006), posición 2585. Versión Kindle.

¹⁵¹ M. Foucault, *op. cit.*, p. 183.

3.3. Representación del plano simbólico

Cuando el monstruo se convierte en un símbolo, cumple esta función debido a su relación con lo enigmático, pues, quien le hace las preguntas, puede obtener una respuesta que tal vez sea lo contrario al propio ser deforme. Ciertamente, él mismo es una pregunta¹⁵². Igual que la fealdad es un concepto que solo puede ser atribuido en relación a la belleza, como una acepción negativa del atributo positivo¹⁵³, el monstruo es una oposición al ser humano y a la humanidad. La distancia que hay entre éste y la razón, obligan al espectador a considerarlo como un símbolo por excelencia. El monstruo “dice y no dice. No es transparente a un significado que se supone que lleva y que por sí solo lo haría, se cree, comprensible si él se entendiera a sí mismo”¹⁵⁴.

David Lynch afirma que en su mente *Twin Peaks* siempre fue “un lugar rodeado de bosque”¹⁵⁵. El bosque como lugar de lo sobrenatural no es una idea nueva para la representación de lo monstruoso y tampoco lo son los dos “Picos Gemelos”. En Kappler, las montañas aparecen como espacio predilecto donde tiene lugar lo imaginario por ser un lugar aislado y poco accesible¹⁵⁶.

El ser deforme en cuanto que símbolo, se encuentra presente en toda la poética lyncheana, pero en *Twin Peaks* adquiere una significación mucho más amplia. En su búsqueda de indicios para descubrir al asesino de Laura Palmer, el agente especial del FBI, Dale Cooper (Kyle MacLachlan), se topa con un caso que en realidad puede asumir la categoría de sobrenatural. A lo largo de su investigación, recibe la visita en sueños de monstruos simbólicos con mensajes cifrados que le ayudarán a resolver el asesinato de *Twin Peaks*. Curiosamente, para cerrar el círculo de elementos que suele hilar su obra, Lynch utiliza dos monstruos tradicionales de las clasificaciones teratológicas para representar a sus seres simbólicos por antonomasia en la serie: un enano y un gigante [Img. 25 y 26].

La existencia de un grupo distinguido de seres humanos diminutos es motivo de historias fantásticas ya desde el mito de los pigmeos en Homero –Canto III de la *Ilíada*– y el poema clásico de Ovidio –Capítulo VI de las *Metamorfosis*–. En oposición, los gigantes

¹⁵² G. Lascault, *op. cit.*, p. 273.

¹⁵³ K. Rosenkranz, *op. cit.*, p. 56.

¹⁵⁴ G. Lascault, *op. cit.*, p. 273.

¹⁵⁵ D. Lim, *op. cit.*, p. 120.

¹⁵⁶ C. Kappler, *op. cit.*, p. 40.

se resistían a admitir la existencia de los pueblos enanos, términos utilizados inagotablemente en la teratología¹⁵⁷. En los catálogos tradicionales, ambos seres se encuentran en la familia de monstruos por transformación de tamaño¹⁵⁸, así, El Gigante y El Hombre de Otro Lugar de *Twin Peaks* constituyen el Orden 1.2. de la clasificación de Lascault (Familia 1.2.1. y 1.2.2.).

El que tal vez sea el escenario lyncheano más conocido, es el de una sala con unas cortinas rojas de fondo y un suelo decorado con el patrón chevron –de dientes de sierra– en blanco y negro. Éste es, además, el espacio en el que tiene lugar el primer encuentro de Cooper con Laura y un acondroplásico¹⁵⁹ (Michael J. Anderson). Ambos hablan en un lenguaje cifrado para transmitir al agente una serie de vestigios sobre el asesino a través de símbolos. En otra ocasión es un hombre de dos metros de altura, El Gigante (Carel Struycken), quien se aparece a Cooper ofreciéndole tres nuevas claves cifradas sobre el caso de Laura. De su correcta interpretación el agente puede obtener las respuestas que busca y acercarse un poco más al culpable.

Puesto que el asesino y los espíritus benevolentes provienen de un espacio sobrenatural en el que coexisten dos mundos enfrentados –La Logia Negra y la Logia Blanca–, los seres que se comunican con los habitantes de Twin Peaks lo hacen a través de un espacio simbólico donde se concretan ambos mundos. Resulta apropiado mencionar que, para Cirlot, el enano es un símbolo ambivalente que personifica los poderes situados fuera del campo consciente¹⁶⁰. Por su parte, el gigante representa una irrupción de lo maravilloso con cierto aspecto de subordinación¹⁶¹. Por ello, no es de extrañar que las apariciones de El Hombre de Otro Sitio y El Gigante se materialicen en el plano del sueño y que lo hagan con una apariencia original, encarnando la unión de los opuestos. De alguna manera, el plano simbólico de *Twin Peaks* también está relacionado con la afirmación del agente Philip Jeffries (David Bowie): “Vivimos en el interior de un sueño”¹⁶².

En la estética teratológica, el dominio de los monstruos considerados como presagios ocupa una situación particular por dos razones. La primera, porque cuando el monstruo realiza una función alegórica, diseña una realidad que es externa a él: anuncia

¹⁵⁷ S. Calleja, *op. cit.*, p. 73.

¹⁵⁸ Véanse las obras citadas de A. Debay, C. Kappler, G. Lascault, y A. Paré.

¹⁵⁹ En todas las referencias bibliográficas aluden al personaje como un “enano”, término que hemos sustituido por “acondroplásico”. En menciones posteriores será identificado como “El Hombre de Otro Sitio”.

¹⁶⁰ J. E. Cirlot, *op. cit.*, p. 188.

¹⁶¹ *Ibíd.*, p. 223.

¹⁶² P. Bertetto, *op. cit.*, posición 506.

una relación entre lo que es y lo que no. Cuando los monstruos simbolizan ideas, personas, virtudes, vicios u objetos, están señalando un evento próximo o pasado que no suele ser la representación exacta del mismo, sino que ésta tiene que ser interpretada¹⁶³. La segunda razón es que, en cualquiera de los casos anteriores, el monstruo se niega a aparecer como imaginario y se presenta como una aparición extraordinaria en el mundo natural¹⁶⁴. El monstruo simbólico de *Twin Peaks* encuentra el medio para poder actuar como un ente real determinando los acontecimientos del pueblo. Para ello, el ente de “otro mundo” se introduce en el cuerpo de sus habitantes y somete a su voluntad a los huéspedes.

Del mismo modo, hemos hablado anteriormente de monstruos que anticipan un acontecimiento. Así, a lo largo de la historia aparece Phillip Gerard, El Manco [Img. 27], que se muestra con dos personalidades distintas a causa del espíritu benevolente (Mike) que usa su cuerpo como anfitrión –su *doppelgänger*–. Antes de ser encontrado por los agentes, Gerard se había aparecido previamente a Cooper en una visión de referencias simbólicas. En ella confesaba momentos trascendentales del pasado y revelaba cuestiones importantes para el futuro. Entre ellos, indica que la pérdida de su brazo viene marcada por una experiencia terrible relacionada con el círculo que tiene por lema “Fuego, camina conmigo”.

El plano de la representación simbólica en *Twin Peaks* permite a David Lynch solapar el significado de sus monstruos. Igualmente, si el monstruo por imitación le permitía hacer converger dos personalidades opuestas, el monstruo como representación del plano simbólico le otorga mayor libertad todavía para unir los elementos contrarios.

A este respecto, la habitación roja donde transcurren los encuentros entre Cooper y las Logias es el espacio del monstruo simbólico por excelencia. Lo grande y lo pequeño, lo viejo y lo nuevo, la luz y la oscuridad, lo sólido y lo inestable, tienen su encuentro en este lugar. Aquí la existencia del monstruo lyncheano manifiesta el absurdo universo donde toda la moralidad se ha invertido y los caracteres contrarios pueden reunirse en la misma sala. En ella se pone de manifiesto la frase que los habitantes de Lumberton en *Terciopelo Azul*, donde MacLachlan interpretaba a Jeffrey tres años antes de convertirse en el agente Cooper, se repiten continuamente: “Es un mundo extraño”¹⁶⁵.

¹⁶³ G. Lascault, *op. cit.*, p. 123.

¹⁶⁴ *Ibíd.*, p. 124.

¹⁶⁵ D. Lim, *op. cit.*, p. 107.

CONCLUSIONES

Tras el análisis de la información recogida y estudiada en el cuerpo del trabajo, es posible establecer un resultado para la hipótesis de la que parte esta investigación. Su desarrollo valida la premisa de que la figura del monstruo, tal y como ha sido estudiada por la teratología, adquiere un papel imprescindible en la poética lyncheana. No obstante, la comparación de los datos también permite añadir a la hipótesis un segundo argumento, pues, el monstruo lyncheano no solo recoge las características de los monstruos tradicionales, sino que la configuración de una estética particular en su obra artística y, especialmente, en su obra cinematográfica, otorga unos rasgos originales a dichos personajes.

A modo de conclusión, cabe mencionar que la *monstruosidad* es una noción compleja con posibles implicaciones para cualquier ámbito concerniente al ser humano. El fenómeno del monstruo florece en la búsqueda inacabable de la humanidad por encontrar un significado para el mundo y los alcances del mismo varían según la disciplina que lo aborde. Ha sido creado y reinterpretado en todas las sociedades mezclando elementos reales y maravillosos y, en cualquier caso, éste es siempre algo más de lo que vemos e imaginamos. Es el producto de una causa, un ser que causa un efecto o un fin en sí mismo. Por ello, resulta evidente que el temor al monstruo concebido como el dominio de todo lo desconocido y diferente a *nosotros*, recoge una tradición tan antigua como la propia destreza del ser humano para representar sus ideas por medio del arte.

Por su parte, este temor fue el mismo que propició la creencia de que lo “normal” tiene cierta superioridad biológica y moral sobre lo monstruoso. Por ende, el individuo considerado como tal, fue condenado durante mucho tiempo a vivir en el minúsculo espacio que la colectividad había dejado para él, el espectáculo.

El paso de la figura del monstruo por las artes ha sido igualmente inevitable y ha gozado de épocas más o menos prolíficas para su representación. En el caso del cine, la presencia de seres deformes y/o perversos se remonta a los orígenes del mismo. El monstruo ha sido, sin duda, uno de los elementos más transformados en la evolución cinematográfica y su puesta en escena también ha pasado por múltiples definiciones. Si bien, en un primer momento, el cine reproducía los monstruos legendarios de la literatura y de las leyendas populares, un salto en el tiempo nos permite recopilar una larga lista de monstruos creados exclusivamente por la industria del séptimo arte.

En el caso concreto de lo monstruoso en la obra cinematográfica de David Lynch, el cineasta cuenta con una poética singular que admite la clasificación de dichos personajes por categorías que recogen nociones de una larga tradición teratológica. La mayoría de los testimonios que brindan una descripción para el universo lyncheano, vienen a decir que éste es extraño de algún modo u otro. Incluso, los protagonistas de sus películas se percatan de ello en su interminable reencuentro consigo mismos. Su mundo se construye reuniendo los intereses particulares del director sobre cuestiones relacionadas con la metafísica y la meditación; sobre la importancia de la abstracción y la interpretación individual; sobre la negación creativa que presume el realismo; sobre las temáticas y ambientaciones románticas y, especialmente, góticas; así como en la concepción baconiana del cuerpo. El conglomerado de elementos que componen el universo particular de David Lynch es, en definitiva, un espacio para la creatividad y la mezcla entre lo posible y lo imposible, el escenario idóneo para la materialización del monstruo.

A lo largo de este trabajo se ha demostrado que la estética teratológica de la obra cinematográfica de David Lynch, o su modo particular de entender al monstruo, abarca tres nociones acerca del significado que aportan los seres deformes a su obra. En primer lugar, el monstruo lyncheano irrumpe en el mundo convencional como sujeto que transgrede el orden natural y social. En segundo lugar, revela la existencia de un mundo oculto que suele ser maligno, preferiblemente, a través de un doble. En tercer lugar, representa un plano simbólico que el ser humano no tiene la posibilidad de alcanzar por sí solo. En los tres niveles, el monstruo responde a las clasificaciones teratológicas tradicionales, pero la poética lyncheana permite solapar sus significaciones en la obra. Así, el monstruo por exceso o por defecto de órganos, por confusión de especies, por indeterminación de la forma biológica, por transformación del tamaño y por otras causas, tienen siempre un fin.

La obra cinematográfica de David Lynch, enmarcada mayormente en el grupo de películas realizadas al margen de los circuitos comerciales y de los estándares de la gran industria del cine es, en definitiva, el lugar propicio para tratar cuestiones problemáticas como la de lo monstruoso. La destreza del cineasta para configurar una homogeneidad estética fortalece la concepción del monstruo en su obra como un elemento imprescindible. De este modo, la angustia que provoca la condición humana al descubrir que ésta es en realidad frágil y transitoria, desemboca en una máxima repetida a lo largo de estas páginas: el monstruo, espejismo de la mismidad, es tan natural como necesario.

BIBLIOGRAFÍA

Arnheim, Rudolf. *El cine como arte*. Barcelona: Paidós, 1996.

Aubert, Maxime, Rustan Lebe, Adhi Agus Oktaviana, Muhammad Tang, Basran Burhan, Hamrullah, *et al.* “Earliest hunting scene in prehistoric art”. *Nature* 576, (2019): pp. 442-445. <https://www.nature.com/articles/s41586-019-1806-y> (Consultado el 17-04-2020).

Bach, Mauricio. “Un bebé mutante y una cantante detrás de la calefacción”. En Íd. *Películas de culto. La otra historia del cine*, pp. 66-69. Madrid: T&B, 2015.

Barney, Richard A. *David Lynch. Perdersi è meraviglioso. Interviste sul cinema*. Roma: Minimum fax, 2012.

Bertetto, Paolo. *David Lynch*. Venecia: Marsilio, 2015. Versión Kindle.

Broncano, Fernando y David Hernández. *De Orfeo a David Lynch: Mito, Simbolismo y Recepción. Ensayos y ficciones*. Madrid: Escolar y Mayo, 2015.

Calleja, Seve. *Desdichados monstruos. La imagen deformante y grotesca de “el otro”*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2005.

Casas, Quim. *David Lynch*. Madrid: Cátedra, 2007.

Casas, Quim, Antonio José Navarro, Ángel Sala, Iván Pintor Iranzo, Nuria Vidal y Juan Zapater. *Universo Lynch*. Madrid: Calamar Ediciones, 2006.

Centro Universitario de Artes TAI. *Master class David Lynch en TAI* [Archivo de vídeo]. 11 de julio de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=xrEEExTEYCOY> (Consultado el 17-04-2020).

Chion, Michel. *David Lynch*. Barcelona: Paidós, 2003.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2016.

Courtine, Jean-Jaques, Alain Corbin y Georges Vigarello. *Historia del cuerpo. Vol. 3: Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*. Madrid: Taurus, 2006.

Coxe, Antony Hippisley. “Nacimiento de un arte. El circo comenzó a lomos de un caballo”. *El Correo de la Unesco* 1, (1988): pp. 4-7. <https://www.biblioteca.org.ar/libros/322662.pdf> (Consultado el 02-05-2020).

David Lynch Theater. *FIRE (POZAR)* [Archivo de vídeo]. 20 de mayo de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=BXTLsQBJSVc&t=7s> (Consultado el 22-05-2020).

------. “David Lynch Theater Presents: Weather Reports” [Lista de reproducción]. 11 de mayo de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=krIj6eLF4mU&list=PLTPQcjlcvvXExy6Ti4TccyRvwntL00b2w> (Consultado el 02-06-2020).

Debay, Auguste. *Histoire Naturelle de l’Homme et de la Femme Depuis leur Apparition sur le Globe Terrestre jusqu’à nos jours*. París: E. Dentu, 1868.

Dewitte, Philippe. "Zoos humains. De la Vénus hottentote aux reality shows". *Hommes et Migrations* 1239, (2002): p. 152. Lyon: Persée.

https://www.persee.fr/doc/homig_1142-852x_2002_num_1239_1_5146_t1_0152_0000_6
(Consultado el 02-05-2020).

Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen, 2007.

El lamento de Portnoy (Blog personal). "David Lynch conserva la cabeza", de Foster Wallace (2013). <https://ellamentodeportnoy.blogspot.com/2013/09/david-lynch-conserva-la-cabeza-de-david.html> (Consultado el 8 de junio de 2020).

Elsaesser, Thomas. "Los actos tienen consecuencias. Lógicas del *mind-game film* en la trilogía de Los Ángeles de David Lynch". En *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, 15 (2013): pp. 7-18.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4145151> (Consultado el 24-05-2010).

Ficacci, Luigi. *Francis Bacon*. Barcelona: Taschen, 2003.

Foucault, Michel. *Los anormales. Curso del Collège de France (1974-1975)*. Madrid: Akal, 2001.

Gallego Silva, Jorge. *Filosofía y estética del cuerpo en el circo desde la perspectiva del concepto de biopoder*. (Tesis doctoral). Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, 2015. <https://eciencia.urjc.es/bitstream/handle/10115/14245/Estética%20y%20filosofía%20del%20cuerpo%20en%20el%20circo%20desde%20la%20perspectiva%20del%20concepto%20de%20biopoder.%20Jorge%20.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Consultado el 13-04-2020).

García Cortés, José Miguel. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 2003.

Henri, Robert. *The Art Spirit*. Nueva York: Basic Books, 2007.

Herrero Cecilia, Juan. "Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas". *Çédille*, 2 (2011): pp. 15-48.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3799789> (Consultado el 09-05-2020).

Juan Payán, Miguel y Javier Juan Payán. *Grandes monstruos del cine*. Madrid: Ediciones Jardín, 2006.

Kappler, Claude. *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid: Akal, 2004.

Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1985.

Kundera, Milan. "El gesto brutal del pintor", en Eric Adda, *Bacon. Retratos y autorretratos*, pp. 7-18. Madrid: Debate, 1996.

Lascault, Gilbert. *Le monstre dans l'art occidental*. París: Klincksieck, 2004.

-----". "Preliminaires". En *Le monstre dans l'art occidental*, pp. 11-14. París: Klincksieck, 2004.

Levinas, Emmanuel. *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*. Valencia: Pre-Textos, 2001.

Lim, Dennis. *David Lynch: el hombre de otro lugar*. Salamanca: Alpha Decay, 2017.

------. “Un mundo muy extraño”. En *David Lynch: el hombre de otro lugar*, pp. 11-29. Salamanca: Alpha Decay, 2017.

Lynch, David. *Atrapa el pez dorado: Meditación, conciencia y creatividad*. Barcelona: Reservoir Books, 2008.

Lynch, David y Kristine McKenna. *Espacio para soñar*. Barcelona: Penguin Random House, 2018.

Meditación Trascendental España. *David Lynch en Madrid 14, 15 y 16 octubre 2013 Festival Rizoma. Subtítulos en español* [Archivo de vídeo]. 3 de enero de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=0N1aqpEt3A4> (Consultado el 16-04-2020).

Mendoza Pérez, Alejandro. “Luciano de Samosata y George Méliès: dos viajes a la Luna, una poética”. *Acta Poetica*, 25-1 (2004): pp. 279-294. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=2309269> (Consultado el 15-05-2020).

Messias, Adriano. *Todos los monstruos de la Tierra: Bestiarios del cine y de la literatura*. Madrid: Punto de Vista, 2020.

Oliva, Héctor Santiesteban. *Tratado de monstruos*. Barcelona: Plaza y Valdés, 2009.

Olson, Greg. *David Lynch: Beautiful Dark*. Plymouth: Scarecrow Press, 2008.

Paré, Ambroise. *Monstruos y prodigios*. Madrid: Siruela, 1987.

Pereira, Manuel. “El mundo al revés. El Ángel de lo Chocante hace piruetas circenses desde los albores de la historia”. *El Correo de la Unesco*, 1, (1988): pp. 35-38. París: Unesco. <https://www.biblioteca.org.ar/libros/322662.pdf> (Consultado el 01-05-2020).

Pomerance, Bernard. *The Elephant Man*. Nueva York: Grove Press, 1979.

Romaguera i Ramió, Joaquim y Homero Alsina Thevenet. “Estética. El cine es un arte” En *Íd. Textos y manifiestos del cine*, pp. 14-18. Madrid: Cátedra, 1993.

Román, Ángel. *Ensayos de la mirada. El hombre y su proyección en el cine contemporáneo*. Burgos: Estudio Euroláser, 2004.

Rosenkranz, Karl. *Estética de lo feo* [Traducción y edición de Miguel Salmerón]. Madrid: Julio Ollero, 1992.

Sánchez Noriega, José Luis. “El expresionismo alemán y su evolución”, en *Íd. Historia del Cine. Teorías, estéticas, géneros*, pp. 266-274. Madrid: Alianza, 2018.

Saxon, A. H. “El mayor espectáculo del mundo. Los fastos colosales del circo norteamericano desde P.T. Barnum hasta hoy”. *El Correo de la Unesco*, 1, (1988): pp. 31-34. <https://www.biblioteca.org.ar/libros/322662.pdf> (Consultado el 02-05-2020).

Sylvester, David. *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*. Barcelona: Polígrafa, 2009.

Thiellement, Pacôme. *Tres ensayos sobre Twin Peaks*. Salamanca: Alpha Decay, 2020.

Treves, Sir Frederick. *The Elephant Man and Other Reminiscences*. Londres: Cassel, 1923. <https://archive.org/details/elephantmanother00trevuoft/mode/2up> (Consultado el 17-03-2020).

Trías, Eugenio. *Los límites del mundo*. Barcelona: Ariel, 1985.

Wilcock, Juan Rodolfo. *El libro de los monstruos*. Gerona: Atalanta, 2020.

Žižek, Slavoj. *Lo ridículo sublime: el cine de David Lynch*. México: Paradiso, 2015.

------. *Lacrimae rerum: Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Barcelona: Debate, 2006. Versión Kindle.

FILMOGRAFÍA

Browning, Tod. *Freaks* [Largometraje]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1932.

Buñuel, Luis y Salvador Dalí. *Un Chien andalou* [Cortometraje]. Francia: Luis Buñuel y Salvador Dalí, 1929.

Cooper, Merian C. y Ernest B. Schoedsack. *King Kong* [Largometraje]. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1933.

Fisher, Terence. *Dracula, Prince of Darkness* [Largometraje]. Reino Unido: Hammer Films, 1966.

Gracey, Michael. *The Greatest Showman* [Largometraje]. Estados Unidos: Chernin Entertainment, 2017.

Méliès, Georges. *Le Voyage dans la Lune* [Cortometraje]. Francia: Star Film, 1902.

------. *Le monstre* [Cortometraje]. Francia: Star Film, 1903.

Lang, Fritz. *Der müde Tod* [Largometraje]. Alemania: Decla-Bioscop A. G., 1921.

------. *Dr. Mabuse, der Spieler* [Largometraje en dos partes: *Der große Spieler: Ein Bild der Zeit* y *Inferno: Ein Spiel von Menschen unserer Zeit*]. Alemania: Universus Film A. G., 1922.

------. *Die Nibelungen* [Largometraje en dos partes: *Die Nibelungen: Siegfried* y *Die Nibelungen: Kriemhilds Rache*]. Alemania: Universus Film A. G., 1924.

Lumière, Louis. *L'arrivée d'un train à La Ciotat* [Documental]. Francia: Hermanos Lumière, 1896.

Lynch, David. *Six Men Getting Sick (Six Times)* [Cortometraje]. 1967.

- . *The Alphabet* [Cortometraje]. 1968.
- . *16 mm* [Mediometraje]. 1968.
- . *The Grandmother* [Mediometraje]. 1970.
- . *The Amputee* [Cortometraje]. 1973.
- . *Eraserhead* [Largometraje]. Estados Unidos: American Film Institute, 1976.
- . *The Elephant Man* [Largometraje]. Estados Unidos: Brookfilms, 1980.
- . *Dune* [Largometraje]. Estados Unidos: Dino De Laurentiis Company, 1984.
- . *Blue Velvet* [Largometraje]. Estados Unidos: De Laurentiis Entertainment Group, 1986.
- . *Lost Highway* [Largometraje]. Estados Unidos: CiBy 2000, 1997.
- . *The Straight Story* [Largometraje]. Estados Unidos: Les Films Alain Sarde, 1999.
- . *Mulholland Drive* [Largometraje]. Estados Unidos: Les Films Alain Sarde y Asymmetrical Production, 2001.
- . *What did Jack do?* [Cortometraje]. Estados Unidos: Absurda, 2017.
- . *Ant Head* [Cortometraje]. 2018.
- . *Fire (Pozar)* [Cortometraje]. 2020.
- Lynch, David y Mark Frost. *Twin Peaks* [Serie de televisión]. Estados Unidos: Lynch/Frost Productions, 1989-1990.
- Murnau, Friedrich Wilhelm. *Nosferatu* [Largometraje]. Alemania: Prana-Film GmbH, 1922.
- Nguyen, Jon. *David Lynch: The Art Life* [Documental]. Estados Unidos: Duck Diver Films, 2017.
- Pavich, Frank. *Jodorowsky's Dune* [Documental]. Estados Unidos: Highline Pictures, 2013.
- Pick, Lupu. *Sylvester Tragödie einer Nacht* [Largometraje]. Alemania: Rex-Film GmbH, 1924.
- Rippert, Otto. *Homunculus* [Serial de seis películas en su mayoría perdidas]. Alemania: Deutsche Bioscop GmbH, 1916.
- Whale, James. *Frankenstein* [Largometraje]. Estados Unidos: Universal Pictures, 1931.
- . *The Bride of Frankenstein* [Largometraje]. Estados Unidos: Universal Pictures, 1935.
- Wegener, Paul y Carl Boese. *Der Golem* [Largometraje]. Alemania: Projektions-AG Union (PAGU), 1920.
- Wiene, Robert. *Das Kabinett des Dr. Caligari* [Largometraje]. Alemania: Decla Film, 1920.

Anexo I: Clasificación de monstruos

CLASSE	ORDRE	FAMILLE	SOUS FAMILLE	TABLEAU DU CATALOGUE ABREGE DES MONSTRES
1.	1.1.	1.1.1.		Première classe : les êtres monstrueux. Premier ordre : monstres par confusion de règnes ou de genres. Première famille : animaux humanisés et hommes animalisés.
			1.1.1.1.	Animaux humanisés.
			1.1.1.2.	Hommes animalisés.
		1.1.2.		Deuxième famille : plantes animalisées et plantes intelligentes.
		1.1.3.		Troisième famille : animation de l'inanimé.
			1.1.3.1.	Animation des éléments.
			1.1.3.2.	Animation de l'inanimé naturel.
			1.1.3.3.	Animation des objets fabriqués non artistiques.
			1.1.3.4.	Animation des statues, des tableaux, des tapisseries.
			1.1.3.5.	Hommes à demi réifiés, « mannequins vivants ».
			1.1.3.6.	Animation des êtres morts (hommes et animaux).
		1.1.4.		Quatrième famille : monstres par dyschronie.
		1.1.5.		Cinquième famille : monstres par transformation de couleur.
	1.2.			Deuxième ordre : monstres par transformation de grandeur.
		1.2.1.		Première famille : les géants.
		1.2.2.		Deuxième famille : les nains.
	1.3.			Troisième ordre : monstres non composites, par déplacement, surdéveloppement, addition ou suppression d'organes.
		1.3.1.		Première famille : monstres par déplacement d'organes.
		1.3.2.		Deuxième famille : monstres par surdéveloppement d'organes.
		1.3.3.		Troisième famille : monstres par addition d'organes.
			1.1.3.1.	Multiplication des têtes.
			1.3.3.2.	Multiplication des corps.
			1.3.3.3.	Multiplication des organes situés dans la tête.
			1.3.3.4.	Multiplication des bras et des jambes.
			1.3.3.5.	Polymastie.
			1.3.3.6.	Multiplication des organes génitaux du même sexe.
			1.3.3.7.	Hermaphroditisme.
		1.3.4.		Quatrième famille : monstres par suppression d'organes (les mêmes sous-groupes seraient possibles que pour 1.3.3.).
		1.3.5.		Cinquième famille : organes isolés.
	1.4.			Quatrième ordre : les monstres composites.
		1.4.1.		Première famille : éléments animaux plus éléments humains.
			1.4.1.1.	Homme plus quelques éléments animaux.

TABLEAU DU CATALOGUE
ABREGÉ DES MONSTRES

CLASSE	ORDRE	FAMILLE	SOUS FAMILLE	
			1.4.1.2.	Tête ou buste humains plus moitié postérieure animale.
			1.4.1.3.	Moitié antérieure animale plus moitié postérieure humaine.
			1.4.1.4.	Mélange complexe d'éléments humains et animaux.
		1.4.2.		Deuxième famille : composition d'éléments extraits d'animaux divers.
		1.4.3.		Troisième famille : monstres ayant comme élément principal un organe isolé.
		1.4.4.		Quatrième famille : monstres comprenant des éléments végétaux.
			1.4.4.1.	Éléments humains plus éléments végétaux.
			1.4.4.2.	Éléments humains plus éléments animaux plus éléments végétaux.
			1.4.4.3.	Organe isolé plus éléments végétaux.
			1.4.4.4.	Composition d'éléments végétaux extraits de végétaux divers.
		1.4.5.		Cinquième famille : monstres comprenant des éléments inanimés.
			1.4.5.1.	Éléments inanimés naturels plus « x ».
			1.4.5.2.	Artefacta plus « x ».
		1.4.6.		Sixième famille : monstres comprenant des « formes idéales ».
		1.4.7.		Septième famille : monstres arcimbolques.
	1.5.			Cinquième ordre : monstre par indétermination ou par détermination insuffisante.
		1.5.1.		Première famille : moindre détermination par multiplicité et enchevêtrement des monstres particuliers : effet de foule.
				Deuxième famille : moindre détermination par complexité excessive.
		1.5.3.		Troisième famille : moindre détermination par une matière mal dégrossie.
		1.5.4.		Quatrième famille : formes molles et fluides.
		1.5.5.		Cinquième famille : invisibilité totale ou relative.
		1.5.6.		Sixième famille : monstres non décrits ou mal décrits.
2.				Deuxième classe : le monstrueux dynamique.
	2.1.			Premier ordre : les métamorphoses, monstrueux ontologique.
	2.2.			Deuxième ordre : naissances et conceptions monstrueuses, monstrueux biologique.
	2.3.			Troisième ordre : transgressions des lois physiques.
		2.3.1.		Première famille : transgressions par rapport à l'espace.
			2.3.1.1.	Transgressions diverses.
			2.3.1.2.	Abolition de la pesanteur.
		2.3.2.		Deuxième famille : transgressions par rapport au temps.

Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'art occidental* (Paris: Klincksieck, 2004), pp. 174-175.

Anexo II: Imágenes



Imagen 1. Fotograma “Rostro 1”, en *Fire (Pozar)* (D. Lynch, 1967).
Fuente: Lynch, David. *Fire (Pozar)* [Cortometraje]. 2020.



Imagen 2. Fotograma “Rostro 2”, en *Fire (Pozar)* (D. Lynch, 1967).
Fuente: Lynch, David. *Fire (Pozar)* [Cortometraje]. 2020.



Imagen 3. Fotograma “Mono con boca humana”, en *What did Jack do?* (D. Lynch, 2017). **Fuente:** Lynch, David. *What did Jack do?* [Cortometraje]. Estados Unidos: Absurda, 2017.



Imagen 4. Fotograma “Hormigas”, en *Un Chien andalou* (L. Buñuel y S. Dalí, 1929). **Fuente:** Buñuel, Luis y Salvador Dalí. *Un Chien andalou* [Cortometraje]. Francia: Luis Buñuel y Salvador Dalí, 1929.



Imagen 5. Fotograma “Oreja cortada”, en *Blue Velvet* (D. Lynch, 1986). **Fuente:** Lynch, David. *Blue Velvet* [Largometraje]. Estados Unidos: De Laurentiis Entertainment Group, 1986.



Imagen 6. Fotograma “Hormigas”, en *Ant Head* (D. Lynch, 2018). **Fuente:** Lynch, David. *Ant Head* [Cortometraje]. 2018.



Imagen 7. Fotograma “Seis hombres enfermos”, en *Six Men Getting Sick (Six Times)* (D. Lynch, 1967). Fuente: Lynch, David. *Six Men Getting Sick (Six Times)* [Cortometraje]. 1967.



Imagen 8. *Tres estudios de cabeza humana* (F. Bacon, 1953). Fuente: Ficacci, Francis Bacon (Barcelona: Taschen, 2003), p. 72.



Imagen 9. Fotograma “John Merrick”, en *The Elephant Man* (D. Lynch: 1980). Fuente: Lynch, David. *The Elephant Man* [Largometraje]. Estados Unidos: Brookfilms, 1980.



Imagen 10. *Tres estudios para un autorretrato* (F. Bacon, 1979). **Fuente:** Mena, Manuela (Com.). *Francis Bacon*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 03/02/2009- 19/04/2009. <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/francis-bacon/7349132f-7cf4-4177-bedd-eda4662302f9>

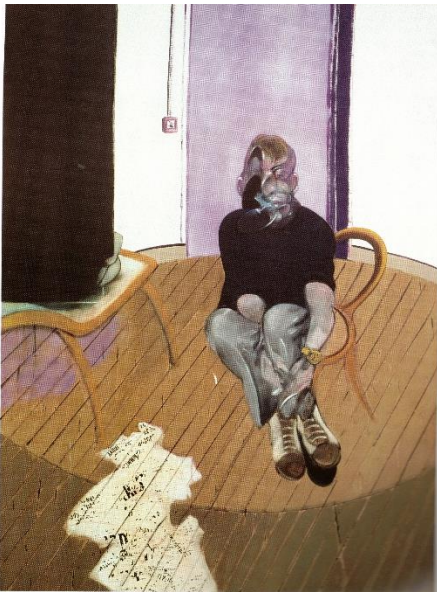


Imagen 11. *Autorretrato* (F. Bacon, 1963). **Fuente:** Ficacci, *Francis Bacon* (Barcelona: Taschen, 2003), p. 89.

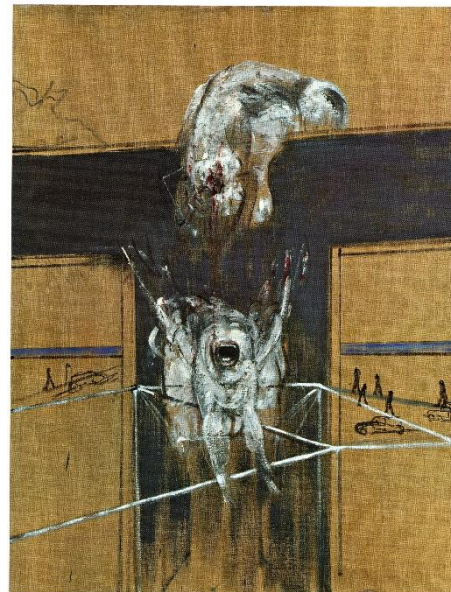


Imagen 12. *Fragmento de Crucifixión* (F. Bacon, 1950). **Fuente:** Ficacci, *Francis Bacon* (Barcelona: Taschen, 2003), p. 68.



Imagen 13. Fotograma “Bebé monstruoso 1”, en *Eraserhead* (D. Lynch, 1976). **Fuente:** Lynch, David. *Eraserhead* [Largometraje]. Estados Unidos: American Film Institute, 1976.

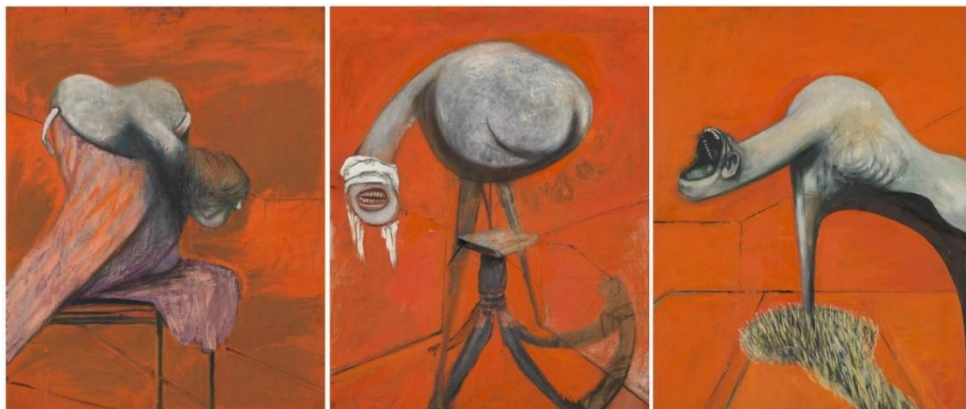


Imagen 14. *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (F. Bacon, 1944).
 Fuente: Mena, Manuela (Com.). *Francis Bacon*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 03/02/2009- 19/04/2009. <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/francis-bacon/7349132f-7cf4-4177-bedd-eda4662302f9>

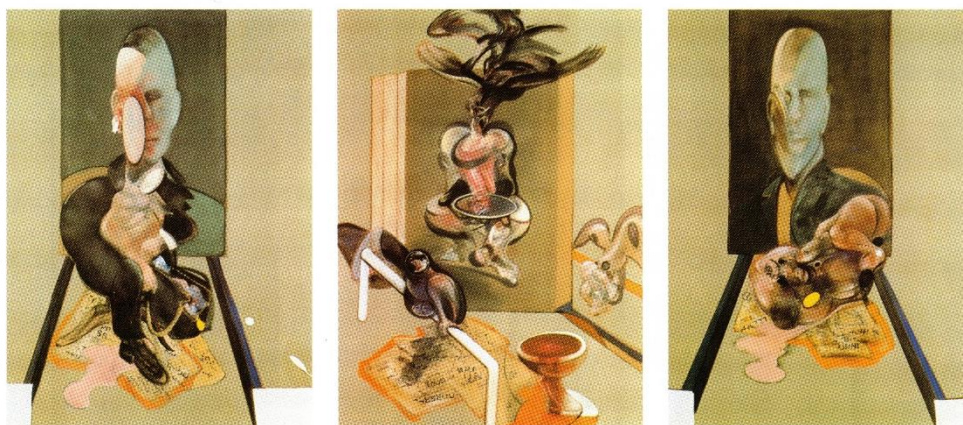


Imagen 15. *Tríptico* (F. Bacon, 1976). **Fuente:** Ficacci, *Francis Bacon* (Barcelona: Taschen, 2003), p. 69.



Imagen 16. Fotograma "Bebé monstruoso 2", en *Eraserhead* (D. Lynch, 1976).
Fuente: Lynch, David. *Eraserhead* [Largometraje]. Estados Unidos: American Film Institute, 1976.



Imagen 17. Fotograma “Barón Karkonnen”, en *Dune* (D. Lynch, 1984). **Fuente:** Lynch, David. *Dune* [Largometraje]. Estados Unidos: Dino De Laurentiis Company, 1984.



Imagen 18. Fotograma “Navegador”, en *Dune* (D. Lynch, 1984). **Fuente:** Lynch, David. *Dune* [Largometraje]. Estados Unidos: Dino De Laurentiis Company, 1984.



Imagen 19. Fotograma “Hombre Elefante 1”, en *The Elephant Man* (D. Lynch: 1980). **Fuente:** Lynch, David. *The Elephant Man* [Largometraje]. Estados Unidos: Brookfilms, 1980.



Imagen 20. Fotograma “Hombre Elefante 2”, en *The Elephant Man* (D. Lynch: 1980). **Fuente:** Lynch, David. *The Elephant Man* [Largometraje]. Estados Unidos: Brookfilms, 1980.



Imagen 21. Fotograma “Plano sagital 1”, en *16 mm* (D. Lynch 1968). **Fuente:** Lynch, David. *16 mm* [Mediometrage]. 1968.



Imagen 22. Fotograma “Plano sagital 2”, en *16 mm* (D. Lynch 1968). **Fuente:** Lynch, David. *16 mm* [Mediometrage]. 1968.



Imagen 23. Fotograma “Plano sagital 3”, en *16 mm* (D. Lynch 1968). **Fuente:** Lynch, David. *16 mm* [Mediometrage]. 1968.

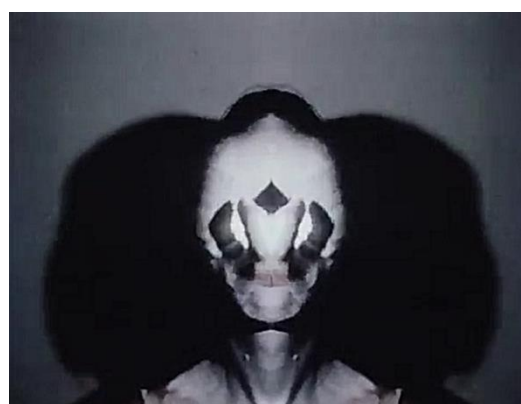


Imagen 24. Fotograma “Plano sagital 4”, en *16 mm* (D. Lynch 1968). **Fuente:** Lynch, David. *16 mm* [Mediometrage]. 1968.



Imagen 25. Fotograma “El Hombre de Otro Sitio”, en *Twin Peaks* (D. Lynch y M. Frost, 1989-1990). **Fuente:** Lynch, David y Mark Frost. *Twin Peaks* [Serie de televisión], Temporada 1, Capítulo 02. Estados Unidos: Lynch/Frost Productions, 1989-1990.



Imagen 26. Fotograma “El Gigante”, en *Twin Peaks* (D. Lynch y M. Frost, 1989-1990). **Fuente:** Lynch, David y Mark Frost. *Twin Peaks* [Serie de televisión], Temporada 2, Capítulo 01. Estados Unidos: Lynch/Frost Productions, 1989-1990.



Imagen 27. Fotograma “El Manco”, en *Twin Peaks* (D. Lynch y M. Frost, 1989-1990). **Fuente:** Lynch, David y Mark Frost. *Twin Peaks* [Serie de televisión], Temporada 1, Capítulo 04. Estados Unidos: Lynch/Frost Productions, 1989-1990.