ECCEHOMO

(Huellas de El Hombre Elefante)

F. Baena y F. Pimentel

Eccehomo. (Del lat. ecce, *he aquí, y* homo, *el hombre.) m. Imagen de Jesucristo como lo presentó Pilatos al pueblo. // 2. fig. Persona [en latín, máscara] lacerada, rota, de lastimoso aspecto.*

Ahora que David Lynch ha estrenado un nuevo film, con el aplauso que pudiera presumir, con el predicamento predecible tras sus pronunciamientos anteriores, es útil, para anotar la deriva de su obra, volver al que fue el film más insólito a la postre, *El hombre elefante* (1980). En las páginas que siguen vamos a hacerlo dejándonos conducir por uno de los hilos que lo tejen, para ver cómo procedió y para subrayar la diferencia entre aquel texto y los que le siguieron. Sólo adelantaremos que, vista desde el paraje en el que hoy nos encontramos, aquella película se revela literalmente una perla (pues de ésta se cotiza la belleza producida por los efectos de un cuerpo extraño en el que se dice propio). *El hombre elefante* ocupa un lugar privilegiado dentro de la filmografía de su autor. Pero un lugar, en la misma medida, paradójico, pues si por un lado se presenta como una significativa excepción al sentido dominante que terminó gobernando sus películas, por otro lado fue la que le abrió las puertas de la industria. Es sabido: gracias a que la hija del productor Dino de Laurentis tuvo la oportunidad de presentar a su progenitor como aval de la labor de David Lynch este film y no el anterior, *Cabeza borradora*, los grandes estudios le encargarían primero *Dune*, y le permitirían consagrarse después con *Terciopelo azul*.

Una cuestión estructural se impone a todo análisis: la existencia, en el seno del mismo universo narrativo, de dos niveles de enunciación claramente diferenciados. Para anotarlos obraremos como nos sugiere el film, y atenderemos a cómo éste despliega la escisión en torno al primer tema que propone, el de la foto.

1

La fotografía, entonces. Hay de dos tipos. O por mejor decir: en este film se formula con nitidez una dialéctica entre las dos maneras de realizar el dispositivo fotográfico. Por supuesto se tratará de algo más que de fotografía en la película. Pero ésta empieza con la foto. Veámoslo.

En el inicio, inmediatamente después del último título de crédito (aquel en el que figura el nombre del director), unos ojos que abarcan todo el cuadro en plano detalle mirándonos. Unos ojos fotografiados, pues es evidente, apenas transcurrido el breve lapso de un parpadeo que no se da, que el movimiento ha sido suspendido. A continuación, una panorámica descendente por esa fotografía que sucesivamente lleva a la pantalla, a la misma escala que los ojos, la nariz y la boca. Y como los tres órganos sensitivos, tres elementos nos demuestran que estamos confrontados a una foto: el grano (esa cualidad tan carnosa que vemos en los labios), la quietud (la no respiración) y ese procedimiento específico del medio que, en lo sucesivo, va a vertebrar la lógica de la mirada (la fragmentación).

En el comienzo, pues, una foto, que no una pintura.

Pero vista detalle por detalle que aquélla es tal, el plano que sigue es el del conjunto, firmemente afirmado como totalidad, rotundamente enmarcado (*Fig 1*). De modo que, primero, se nos da a ver una huella fotográfica en la que el film se detiene lo necesario para distinguirla de una pintura, y después se muestra su perfecta clausura, su estricta separación del fondo (que comparece con alto grado de abstracción: sólo negrura). Está la tiniebla y está el cuadro, es decir, el retrato. Pero aunque éste se muestra como tomado del fondo (y de hecho la figura emerge de él, que la rodea) se muestra también discontinuo respecto a él: por el marco, es decir, por una operación ordenadora.

Ahora bien, aunque tal es *el resultado*, armónico, que se nos enseña, la perfecta clausura de la huella, no necesariamente la foto implica esa estabilidad. Y por contraste (subrayado además por el cambio de registro musical, el cambio de iluminación y el cambio de actriz), emerge ahora, por fundido, otra foto, esta vez sí continua con el fondo: no ya quieta sino con movimiento, no ya cristalizada, salvada del fluir, sino alimentada de su duración, de su estar-ahí; y además sin marco, disolviendo el principio de discreción y trayendo, en consecuencia, la continuidad con la tiniebla sin límites, es decir, con lo imposible (*Figs. 2, 3 y 4*).

Dos maneras enunciadas, pues, de realizar lo fotográfico, y según un determinado orden, es decir, presentadas en una secuencia no arbitraria: la que lógicamente habría de ser primaria (la huella bruta de lo real, que pone en primer plano una materialidad que rebasa el discurso en el que nace el artefacto y nos enfrenta a algo radicalmente nuevo) es la segunda, y la que históricamente habría de ser segunda (la huella organizada según un sentido que la gobierna, el del retrato, al que tempranamente se orienta el hallazgo para adscribirlo a una lógica de la representación preexistente, la pictórica) aparece en primer lugar. Esa disposición nos habla de la fuerza subversiva de la foto, de las dificultades que planteó a la realidad en la que vió la luz, de la potencia amenazante que, aunque pronto se apaciguara tutelándola, permanecía latente, dispuesta a destruir todo gobierno.

Posteriormente, la diferencia escrita en la introducción de forma abstracta, en términos altamente formalistas, se retomará diegéticamente, la encarnará el relato y accederemos a ella a través de los personajes. Y así, lo que anuncia la secuencia preliminar quedará tematizado en la historia que le sigue, en la que habrá una foto en el eje de lo real (en el sentido que Requena le diera a esta expresión) en continuidad con el texto de la feria, adjunta a los monstruos con cuya exhibición hace espectáculo. Pero habrá también otra (y así, con o minúscula) fotografía, la que desde el comienzo se nos muestra enmarcada.

2

Si hemos empezado por la fotografía es porque por ella comienza el film, por la formulación a su través de dos posiciones nítidamente diferenciadas, e incluso por el anuncio de lo que en buena medida vertebrará el sentido del relato: el paso de la una a la otra. Pero antes de seguir ese camino hay que anotar que hay también, como dijimos, dos planos de enunciación. Uno, propiamente el del relato, movilizará criterios de verosimilitud realistas. Pero hay Otro: el del más allá del relato, el exterior a la realidad, aquel con respecto al cual, en última instancia, ha de jugarse el sentido.

Ese plano exterior al de la realidad narrada es el que comienza invocando el texto, y está rodado con una cadencia, una textura y unos criterios de representación marcadamente extraños a los códigos realistas que a continuación tomarán las riendas. Se ha hablado de lo onírico para referirse a él. Pero lo cierto es que en la experiencia que hace el espectador, a esta altura de la película, nada permite corroborarlo. Queda enunciado como un nivel o estrato distinto al de la cotidianeidad que enseguida se esgrimirá para anclar el trayecto que propone el film, mas sin poder, en principio, situarlo con precisión. Y de hecho, operación notable para escribir el desconcierto con que el espectador lo ha acusado, el primer espacio de la realidad que sigue a su allende es el del vértigo ferial, y el primer personaje, uno aturdido, que sale de improviso del estupor que le causan los juegos cinéticos para sumergirse en el fragor que le rodea. Nótese que obrando así, es decir, no refiriendo en primera instancia el plano de lo real tal como comparece, con su textura fantasmática, a Merrick, lo que se gana es una movilización del relato que, en primer lugar, no está polarizada por quien a la postre será su protagonista. Por el contrario, lo real comienza interpelando al mismo espectador (y de hecho los dos primeros rostros que emergen de la sombra nos miran a contracampo heterogéneo, lo cual incide en la extrañeza de ese registro con respecto al código narrativo clásico sobre el que el relato se construye, ese que dispone todo el espacio al interior del universo narrado), y a continuación a Treeves, que será nuestro guía en la película.

Está, entonces, el plano del relato, que es el plano de la realidad: un espacio, un tiempo, unos personajes, una trama. Y está, antes y también después, en todo caso compareciendo como exterior a ese plano, por fuera de sus puntos de *referencia*, un plano que parece sostenerse con "otra lógica": sin espacio, sin tiempo, sin conformar propiamente personajes... Este segundo plano (que en el film es primero y último) lacera incluso en un determinado momento, al interior mismo del relato que entre el prólogo y el epílogo se despliega, el plano de la realidad (manifestándose su textura progresivamente a medida que atravesamos un umbral, el del sueño o su ausencia en la pesadilla). Lacera, como decimos, el principio de realidad que se ha dibujado como horizonte del relato, pero a la vez traza un puente, indica un camino para llegar a esa otra tierra incógnita que el horizonte solapa. De modo que nacimiento, muerte y ciertos instantes señalados (aquí el sueño) conducen a ese Otro plano exterior a la conciencia. En los tres casos es notable cómo se escribe el tránsito entre los dos registros: en el sueño vemos cómo va desvaneciéndose la realidad para abocarnos a lo Otro, en la entrada al relato sentimos el vértigo, y en la salida de él la entrega. Hay, por cierto, un elemento plástico decisivo que comparece en los tres casos, el humo, contrastando nítidamente con la

densidad del negro que empasta todos los planos dedicados a representar el Afuera. Humo que reaparece en el aquí y ahora de la narración, normalmente asociado al fuego, que es un elemento constantemente presente en la historia (unas veces sofocante, desbordando energía en el submundo, otras apacible, controlado en el interior burgués).

3

A cada uno de esos dos registros textuales corresponde una foto. Y así, mientras que en el de la "realidad" reaparecerá la madre del retrato, en el que se sitúa por fuera de esa realidad será en el único "espacio" en el que la otra madre se manifestará. Siendo esto así, el film no comenzaría, como hemos empezado suponiendo, con lo exterior al presente cotidiano propiamente, con el Afuera del tiempo narrativo, sino con éste, sólo que cristalizado en forma más o menos apacible en ese elemento que retornará: la madre del retrato, el ángel tutelar de Merrick, que condensa y cifra simbólicamente su origen mismo. De modo que se situa en primer lugar la realidad para, cruentamente, desgarrarla.

La secuencia preliminar escribe, pues, un doblez en filigrana en el que el relato, en su transcurso, incidirá; un doblez para el que disponemos de dos índices: el retrato fotográfico y la foto en el eje de lo real. El primero, entonces, accede desde la introducción al universo propiamente narrativo que le sigue, en el cual no deja de portarla, como emblema misterioso en el que cifra su origen, el protagonista. Pero además esta foto hace serie con otras de ese tipo, con otros retratos. Primero, los que presiden desde la chimenea (marco del fuego, o sea, espacio de tránsito, umbral simbólico como las fotos que con ella riman), y dando espalda al espejo, el salón de los Treeves. Y después, el que la señora Kendall entrega, firmado, a Merrick.

Estas fotografías no son, pues, las encontradas en los barracones de los *fenómenos*, sino las civilizadas, las sometidas a un orden, a una ley representativa de la que la feria hiciera escarnio. Y repárese que comparecen más que como huellas (pues como tales escapan a nuestra ávida mirada) como nombres, portadoras de identidad simbólica: los Treeves, a requerimiento de Merrick, lo que le enseñan por medio de los retratos son los padres y una cualidad familiar, la nobleza, y en ese contexto Merrick, por su parte, esgrime por primera vez la memoria de su madre; más tarde, la señora Kendall hace entrega también ella de su identidad (su rostro o máscara signada con el nombre), ocasión que aprovecha de nuevo Merrick para sacar a colación su propia identidad, esta vez

más anclada en una interrogación, la del origen.

Al caso de la señora Kendall le vamos a dedicar, por su importancia, un punto. Digamos ahora que en la escena del té en casa de los Treeves hay un elemento visual que se impone con fuerza, a la vez mediando y presidiendo la composición: una cruz, formada por la ventana que hay tras los visillos. Se diría un emblema de esa sagrada familia que, de pronto, componen el padre (que, sin serlo biológico, asume ese lugar), la madre (dolorosa con su entrañable amor) y el hijo descarnado del prodigio. Precisamente en ese marco se oficia la ceremonia del intercambio simbólico a propósito de los retratos: las huellas enmarcadas, que más que tales (pues como decimos ocultan su materialidad al espectador) son nombres, y John Merrick da a conocer por primera vez la imagen que preside su vida: el rostro dulce, ensoñado, de una madre amable como lo es la Sra. Treeves. Ahí se enseña el lugar de los retratos: sobre la chimenea (son lo mismo: formas de con-tener, de situar, de localizar lo que conecta con lo Otro: el fuego, las huellas de lo real). Y ahí se habla de la estirpe, de las generaciones, del beneficio que supone disponer de una cadena simbólica a la que poder sujetarse (pues esa cadena, antes que apresar, condenar o privar de libertad lo que posibilita es la conquista de un lugar, al fin digno, merced al orden de las filiaciones). Treeves, es decir, el padre aquí, precisamente vela por el mantenimiento del umbral que es la chimenea y hace figura con él, vela por la distancia que merece Merrick, esa que le permite ser otra cosa que objeto explotado perversamente. Sus antagonistas en cambio (los que al exhibirle se lucran y aquellos para quienes sólo vale el dinero que obtienen a su costa) se asocian a lo contrario, y así vemos a Sony en relación con el fuego devastador, y tanto a él como a Bytes negándole el nombre propio.

4

El relato no es pues, en primer lugar, el de la historia de Merrick, ni se limita a plantear cómo él afronta su propio interrogante. En vez de eso, comienza desplegando una serie de puntos de vista, que conformarán una trama narrativa sobre ese interrogante. El relato, que es el del conflicto provocado en una sociedad por la irrupción en su seno de algo inesperado, comienza abriendo dicha trama. Y en eso consistirá: en la puesta en escena de dos posiciones antagónicas con respecto al prodigio.

Ninguna época mejor para anotar esa diferencia que la Inglaterra victoriana (en la que se confrontan la abyección del submundo y la etiqueta de la buena sociedad[1]. Y nada mejor para localizar el desgarramiento producido en

la red que teje tal realidad histórica que la feria, el espectáculo para la mirada, el "lugar" donde (re)encontrarse con la pulsión (entre comillas porque el texto de la feria a lo que lleva es a abolir los espacios en el vértigo).

Y si de lo que se trata es de contraponer las dos maneras de acoger el suceso, será muy ilustrativo comparar las distintas presentaciones que se llevan a cabo de él (en marcos discursivos e institucionales diversos). Nos detendremos un poco en las primeras (en la feria y en la Universidad), caracterizadas ambas por presentar el *fenómeno* como objeto (ya de horror ya de estudio, y siempre en off) en ámbitos primariamente masculinos. Las segundas presentaciones en cambio (y después de una de transición, la que se le hace a Carr Gom, el director del hospital, que ya entra en el juego de plano-contraplano) tienen lugar en espacios domésticos o íntimos, más cercanas pues, y es a sendas mujeres (la sra. Treeves y Kendall) que incluso comparten plano con Merrick, el cual comparece como un sujeto. Del Horror al melodrama, pues.

5

Tenemos que decir que la feria absorve a Treeves. Su deseo primero participa de la economía propia de ese ámbito, lo cual ve el espectador en la estupefacción que embarga, que desencaja su mirada, en su pérdida, en su agitación. Y lo termina de entender el espectador cuando asume la dirección que magnetiza y dirige ese mirar, que cesa como indiscriminado cuando identifica un objetivo, al que a partir de entonces va a entregarse: ver más allá de lo permitido. Treeves sigue a un gendarme y atraviesa la línea de sombra, hasta llegar al corazón de la tiniebla. Y allí asiste a una escena en la que emerge por primera vez en la película un diálogo, la palabra en acción (antes, durante el viaje hasta ese punto, hemos podido escuchar otro, pero no era verdadero sino fingido: la burla que al interior del laberinto hacen los seres que lo pueblan del mundo extramuros).

La función de la Ley: poner *límites* al espectáculo de la mirada. El discurso de Bytes es elocuente, y puede reconocerse sin dificultad su actualidad (*No puede hacerlo, conozco mis derechos*). Pero a esa protesta del mercader que se ampara en el estado de derecho para satisfacer una masiva demanda imaginaria que al fin conduce al colapso, la de querer verlo-todo, contesta una voz caracterizada por ser investida de autoridad civil: *Esta exhibición degrada a todo aquel que la contempla así como también a la pobre criatura.* El oportunismo del feriante vs el derecho sensato[2].

Treeves asiste, como un mirón más de los allí concitados por la pulsión escópica, a la escena de la institución de la censura. Y aunque acata el dictado de la ley en la presencia de sus representantes (a su pesar, pues su deseo de mirar lo que ha hecho es excitarse aún más con la interdicción, según conocida lógica), parece anunciar que, más adelante, va a violarlo.

Y Bytes, por su parte, dirige a su criatura unas siniestras palabras: *otra vez en marcha, mi tesoro.* Adviértase no sólo la lasciva y cínica figura incestuosa que las profiere, sino incluso la precisión con la que enuncia: *mi tesoro* dice al monstruo, es decir, condensa con rigor la idea freudiana del origen anal del dinero, y se solaza en la contemplación de su poder. Bytes es el alquimista que convierte el deshecho en capital, y que proclama sin recato el origen nauseabundo de su fortuna, del nunca tan vil metal. Tal la extraña familia: el padre gozador, el de la horda, el vástago explotado sin piedad y la madre que brilla por su ausencia (y en este plano se representa, casi borrada, por su figura pintada en una tela: alejamiento extremo, ficción de ficción que pierde en el camino el cuerpo real que dió a luz a la criatura) (*Fig. 5*).

Treeves, en efecto, no se ha olvidado del monstruo. Inmerso ya en su espacio cotidiano (al que por cierto se ha accedido desde la feria por un elemento isotópico que sutura el montaje y homogeneiza los dos ámbitos, el fuego al que ya nos hemos referido), operando un cuerpo devastado por los efectos de la máquina, es interrumpido por un emisario que le anuncia haber detectado su objeto de deseo (para mirar/para saber). La mirada inquisitiva de un colega, correspondida con silencio, indica bien que Treeves está actuando al margen, por cuenta propia. Va a su encuentro, pues. Y es de destacar, en su travesía, la densa escenografía con la que es representado el paisaje urbano. Opacamente matérico, sucio, incluso sórdido, asombra por su analogía con el "espacio" de la feria (de hecho en el primer plano desde la calle suena una musiquilla que remite, isotópicamente, a la que no deja de sonar en los barracones). En la ciudad vemos, junto a los animales, los vapores, las nieblas y los charcos, un amasijo informe de cuerpos muertos y de máquinas vivas. Máquinas extrañas que invaden el espacio civil, como el del cuadro en la pantalla, y cuya función se nos escapa. Máquinas a cuyo oscuro rendimiento sirve el trabajo de entregados obreros. Máquinas que no dudan en sacrificar alguno de éstos, como el que viene de operar el propio Treeves. En breve: pasma la falta de diferenciación[3].

Pero esta misma es la que no vamos a tardar en descubrir entre la ciencia y el espectáculo. Idéntica entrega a la pulsión, idéntica obediencia, latente en el positivismo, a lo que rebasa los datos. Tal el naturalismo. Desde el principio se extienden los sobreentendidos entre Treeves y Bytes, se pone en juego la complicidad. A Bytes le vemos avasallando literalmente: el lazarillo que le sirve es abrumado por su cuerpo y su cabal prolongación, el bastón de mando, con el que propina las palizas a *su tesoro.* Treeves calla y se deja conducir. Entran en la penumbra.

Comienza la función

Bytes es un charlatán siniestro, un maestro de ceremonias que dilata la mostración del fenómeno en aras a alimentar, más y más, la excitación del "respetable". Pero tiene una función más que la de alimentar el morbo la inverosímil anécdota que le ocupa: expulsar a las brumas de lo recóndito el prodigio que en breve va a mostrar. A lo que invita Bytes es a pensar que lo que se va a ver es algo impensable en Londres, algo que no le puede pasar a cualquiera: se trata del efecto de la violación de una mujer por parte de un elefante, supuesto en una isla remota. Es la posición a la que invita el espectáculo: la distancia, la extrema protección, la creación de un lugar a salvo de lo exhibido, un lugar de impunidad desde el que no dar lugar al temor del espectador. Por lo demás, va a ser evidente la debilidad de la codificación semiótica en breve: tanto el significante con el que se refiere a la criatura (*hombre elefante*), como la pintura que lo representaba en el telón, son brutalmente desmentidos por el cuerpo de Merrick. Éste nada tiene que ver con elefante alguno.

Treeves acepta las condiciones y se sumerge en la tiniebla, en la seguridad que ésta le da (*Fig. 6*). Pero de golpe la abandona, da un paso adelante, hace dejación de la posición perversa y encara lo que se le muestra. Treeves entonces arriesga su mirada, que es ahora una mirada expuesta. Y alcanzada. Queda presa de la visión[4]. Y, entonces, una lágrima surca su rostro, que abarca ahora todo el plano, rodeado de oscuridad (a la manera de la mujer del principio, pero mirando a contracampo homogéneo) (*Fig. 7*). Esos dos elementos, el ponerse en relación con la mujer (es decir, el situarse análogamente a ésta) y la lágrima, puntuan un cambio subjetivo: si hasta entonces Treeves se ha caracterizado por buscar (y en la misma medida, por su masculinidad), ahora ha accedido a una posición más marcadamente femenina, desde la que es receptivo a la com-pasión que ahí le embarga. Treeves está en el lugar de la Madre, ha dejado la distancia narcisista con respecto al monstruo (la imposibilidad de reconocerse, imaginariamente, en él), y ha accedido a la emoción inconsciente de saberse igual, de compartir íntimamente su vivencia de radical soledad.

Tras la experiencia, Bytes vuelve a tentar a Treeves. Le seduce: nosotros nos entendemos bien. Le hace evidente la convergencia. Trata de acercárselo. Y lo hace como suele, avasallando: se lo aproxima físicamente, como para abrazarlo. La debilidad, ahí, de Treeves, es patética. Está incómodo, pero es incapaz de cortar, de despegarse de Bytes. Sabe que no deja de tener razón, que Bytes es la cara oculta del discurso ilustrado.

Una secuencia posterior incide en la latencia siniestra de la ciencia, o más bien en su convergencia con la feria. El plano que la inicia es un haz de luz que nos hiere. Se diría que la pantalla sobre la que se proyectan las imágenes en las que ya estamos atrapados ha devenido de golpe espejo, y ha roto la ilusión imaginaria, los fantasmas, las sombras, para devolvernos un reflejo real de la luz que tenemos a la espalda. Se escribe, entonces, el aparato cinematográfico (*Fig. 8*).

Estamos en una mostración de casos clínicos en la Universidad. Treeves, que se revela como un investigador anatómico, presenta su hallazgo, pero esta vez, en vez de tiniebla, hay esa luz hiriente, obscena, impúdica, que recorta la silueta de Merrick sobre un paño. De nuevo la luz sobre lo real, para describirlo, para inscribirlo ahora en su línea de sombra. Es el cine primitivo, es su genealogía lo que se representa, el teatro de sombras. Y eso tiene lugar en el discurso científico institucional, lo que quiere decir: no en el contexto de la feria de la que venimos, no en ese campo en el que se despliega sin apenas disimulo (en el que empuja a sus anchas) el deseo, sino en un espacio dispuesto para que éste no se escriba. Es evidente la diferencia de registro de Treeves en su búsqueda íntima y aquí. Ahora se trata de describir. Pero el lenguaje se muestra igual de ineficaz que el que profería Bytes: no alcanza la magnitud del caso. Se ponen signos en el cuerpo devastado de John Merrick, pero no le alcanzan en absoluto. Por el contrario, más bien le mantienen a distancia, y desde ésta le agreden, como muestra la violencia de los punteros, su trato cual coleóptero (*Fig. 9*). Pero eso también es explícito: a lo único que se alcanza es a señalar (cosa de ***mala educación***).

Como en la feria, se ignora al sujeto con el que tratan.

Y sin embargo, hay como una quiebra del discruso que esta vez sí se ha hecho cargo de John Merrick. Por ella asoma ese secreto, ese íntimo interés de Treeves, excediendo su posición académica. En un cuerpo devastado, anota asombrado Treeves, los genitales permanecen intactos. Que dicha observación sea algo más que anecdótica lo revela que el film le concede un tiempo, que escribe con demora la demostración y su acuse de recibo en los rostros de la clase médica. No ha comparecido a los ojos de éstos Merrick completamente desnudo, como todo-objeto de estudio, sino con un determinado velo, con un último signo de humanidad. Y, precisamente, cuando cae da a ver que lo que oculta, o más bien lo que protege, lo que vela es algo a escala humana. Y así, en Merrick, cuerpo entero llagado, cuerpo real en el que no cabe investimiento imaginario, es precisamente lo que habitualmente es más animal lo más humano. Y lo que le dota de una identidad sexual bien precisa. Donde normalmente se pierde la gestalt humana es donde en Merrick se localiza: no ocurre como obviamente se imaginaría, como todo su espectador fantasearía, que su sexo fuera lo más monstruoso y agresivo (a lo que también sirve el fantasma del elefante violador), sino que es lo más humano. Y aquí tenemos que al igual que la ley obligaba a vedar el espectáculo, el pudor obliga a la sociedad a respetar un mínimo grado de intimidad.

Hasta aquí la presentación de la historia, que consiste, entonces, en mostrar algo que comparece como un desgarro y la manera en que la sociedad, en primera instancia, lo enfrenta, así como en la mostración de un personaje puente entre los dos dispositivos textuales que se hacen cargo de lo que erupciona la cotidianeidad, y que será, a la sazón, el que desencadene el drama. Luego vendrá su desarrollo, pero lo dejaremos estar por esta vez.

6

Si se despliegan dos planos en el mismo texto es para trazar una relación entrambos. En el caso que nos ocupa se trata de lograr una buena convergencia, de acceder desde la realidad a su allende. Y es por medio de John Merrick (o con más propiedad: a su través) como lo hacemos. También en este sentido es la encarnación misma del Cristo. John Merrick, el eccehomo, es el que, por no permitir a los demás el lugar común, por no desembragar el eje imaginario de las identificaciones narcisistas, nos impele al desplazamiento de esa confortable estancia en el espejo, emplazándonos a la otra escena, haciéndola irrumpir para trastorno del charloteo ordinario. Es pues, todo él, emblema del inconsciente. Y por cierto que entonces la problemática, planteada, de la forma más ajustada de representarle, será la de la representación del inconsciente. En efecto, es cosa que desde el principio se trata la adecuación de los diversos sistemas de representación a la realidad del caso que plantea John Merrick: aquí no hemos dejado de hablar de la fotografía, pero están además el tosco cartelón pintado en la barraca, el teatro de sombras pre-cinematográfico, los dos tipos de reflejo donde se ve el protagonista (uno mirándose al cristal de la ventana por la noche, que le devuelve una imagen que rima con el velazqueño *Niño de Vallecas* (*Fig.11*) y

suscita en Merrick aceptación; otro el que Sony y su horda le obligan a enfrentar en un espejo como un grado más de la humillación a la que le someten, lo que le causa espanto), el teatro mismo, los grabados que decoran la habitación y se ofrecen como modelos de una costosa humanidad (*Fig. 10*) y la maqueta de la iglesia, a la que dedicamos el punto último. Pero también concierne al tema de la mayor pertinencia de referirse al caso el dilema entre los términos de monstruo o caballero inglés, hombre elefante o John Merrick, etc. La cuestión es, pues, similar a la del velo de Verónica, a la del vero icono, es decir, a la de la huella del Cristo, y su estatuto.

Pero nos interesa a este propósito tratar sucintamente del contrapunto al leit motiv que es el rostro *desfigurado* de John Merrick, pues lo elabora el film, trenzando los dos motivos con magistral sutileza. Nos referimos al tema de la máscara, que en esta ocasión no se trae a colación por la connotación que se acostumbra asociarle (la del engaño), ya que el relato está animado por la gracia. La máscara, en *El hombre elefante*, aunque inevitablemente introduce la cuestión de la ficción, no es como vehículo de la mentira sino de la verdad. Es el papel de la señora Kendall, el estatuto dramático de la mujer, de esa actriz de la buena máscara (también por eso asociada a la Verónica), que tan violentamente contrasta con la "actriz" de *Carretera perdida*, la actriz porno y su expresión insondable, inalcanzable, y asociada a una siniestra careta.

Sorprende, en efecto, la solidez de la máscara de Kendall (o la solidez de Kendall para sostener su máscara). Ella es la única persona capaz de mantener su ¿semblante? firme ante la visión, y no porque no se haya visto afectada por ésta sino porque Kendall, mujer de mundo, acostumbrada a llevar "disfraz" y "maquillaje" (como vemos en su primera aparición), sabe encajar la herida en su intimidad, sin anotarla en la máscara para no devolver otra imagen del horror, la de su propio rostro descompuesto, como si fuera un espejo, a Merrick, y sí en cambio una palabra que lo nombra en el ámbito del relato, abriéndole la puerta de una verdad a la que ella es receptiva, una verdad que lo revela, desenmascarándolo: *usted no es un hombre elefante... usted es Romeo.* Tanto por esto como por la donación del retrato se podría afirmar que ella "da la cara".

Da la cara, como decimos, y no sólo ante Merrick sino ante toda la sociedad (en el sentido victoriano) presente en el teatro. Pero a esa cara que da, que es máscara para el público (*Fig. 12*) (para lo público), le corresponde otra que no la desmiente sino que la sostiene, que está allí mismo presente pero que queda del lado de la intimidad, un lado al que sólo accedemos en un único plano que, rompiendo la estructura de ejes y posiciones de cámara que la

secuencia ha ido construyendo, nos muestra lo que a los demás personajes Kendall no les deja ver (Fig 13)[5].

Kendall es un personaje también situado en los márgenes de la sociedad. En algún momento se llega a decir que va marcándole a ésta los caminos, pero desde fuera. Ella no es una mujer como las demás, como la señora Treeves por ejemplo: no es esposa ni madre. Es una "mujer pública" (en el mejor sentido que a la expresión se puede dar), capaz de encarnar esos papeles de madre y amante hasta para alguien como Merrick. Pero por otra parte es un personaje cuya intimidad no alcanza nadie a ver, y sólo puede ser vivida por ella en soledad. Su posición femenina en el encuentro con Merrick se diferencia también de las demás: mientras las otras mujeres de alguna manera se ven obligadas (o están destinadas) a encontrarse con él, Kendall, en cierto modo como los hombres, va en su busca. Ahora bien, su deseo no es "ver al hombre elefante", sino "conocer a ese caballero".

Así pues, la buena máscara frente a la careta impostada de la perversión. En la primera, que vibra, se acoge y canaliza una emoción real. En la segunda ni hay verdadero goce ni se promete que pueda circular, pues se sostiene en la expulsión de lo que el cuerpo tiene de irreductible a la figura, en su rechazo mismo como residuo. La máscara supone su asunción, su aceptación, y eso, en esta historia, implica darle a Merrick la oportunidad de alcanzar una dignidad de prójimo, y no afrentarle como monstruo o apestado. Es la careta perversa la que desfigura, la que echa a perder la dignidad humana de sus espectadores carnavalescos, la misma que se acostumbraba a pintar alrededor, jaleándolo, burlándose, del eccehomo. Si metapsicológicamente toda discriminación de ese tipo tiene una raíz narcisista, invocar la compasión implica, por el contrario, atravesar el espejo. Y en lugar de mirar (a distancia) el objeto, abrazar (para estar junto) al sujeto. Más que ver: estar. Y conversar, acoger y responder las palabras a las que se da lugar.

Si su madre dio a Merrick la Biblia, Kendall le da *Romeo y Julieta*. En ambos casos la lectura, el libro, la palabra en suma para dotarle de identidad y hacerle hombre (tanto en el sentido universal de ser humano, cuanto sexuado virilmente).

7

El trayecto dramático, emocionante, de John Merrick es el que se traza entre la salida de la barraca y la entrada en el teatro. Mártir de la dignidad

humana, testimonia de un surco capital que se antoja luego perdido por su mentor cinematográfico, pues si sobrecogió la historia de John Merrick fue ante todo por reconocerle hombre, es decir, igual; lo cual fue posible merced a su tenencia de lo que Lacan llamó una vez la *carretera principal* (o sea, *the highway*). John Merrick manifiesta una consciencia reconocible como tal, que le permite, a la postre, acceder a la dignidad que la sociedad reclamaba para todo hombre, entonando de motu propio el salmo 23. Demuestra, al tomar la palabra, que sabe de ella, y al punto la lástima que a los sujetos sensibles les inspiraba el animal, el inocente, el bruto, se torna desgarradora compasión, pues ven expuesto en su desnudez un sufrimiento del que íntimamente saben, pero exacerbado hasta hacerse insoportable.

Alguien que parecía abocado a la condena de una existencia abrumadoramente insufrible de tortura y vejación continuada, como la infligida a Merrick (pues no sólo no era tonto, como le deseaban Treeves y su colega cuando lo hallaron, sino que de hecho era extremadamente sensible, como publicó la prensa), es salvado de ella desde el momento en que alguien abandona la posición de espectador a la que se le conminaba, y renuncia al lugar desde el que podía contemplar perversamente y espantarse del sufrimiento del otro. Esto es, a la víctima le libera quien repudia la situación de privación, esa que despojaba a la víctima de toda posible subjetividad y le obligaba a ser objeto de desecho en vez de sujeto de derecho. Ahí está el heroísmo de Treeves: en la insumisión a ese atropello, en la subversión de una relación opresiva, en dar la palabra a quien, por definición, se le negaba.

La idea es la de un horizonte trascendente, un camino ejemplar, un trayecto (un via crucis) sentido, la conquista de la dignidad. Frente a *Lost Highway*, que "acaba", como empieza, pegada al suelo, sin horizonte alguno, sólo viendo, en la noche y a toda velocidad, lo que permiten las luces cortas del coche, sin referente, sin sentido o rumbo perceptible (como "reza" el título, tan decisivo para su autor): en vez de progresión o historia, enquistamiento en el solo presente de la psicosis.

Pero vayamos al fin de *El hombre elefante*. Si a lo largo de toda la película la palabra siempre se ha desplegado del lado de la realidad y los dos momentos en los que ha comparecido, antes del final, el Otro plano ha sido en tanto mudo (si bien aderezado con sonidos inquietantes, rumores que apelaban a su Otra escala respecto de lo humano), en los planos del final, y a través de la música, se accede a un elocuente silencio que da paso a las últimas palabras (a las cuales envuelve antes de retornar a una melodía, la del tema principal, para los créditos). Ese breve parlamento a modo de epitafio es de una audacia y de un despojamiento retórico, es de un desnudamiento tan valiente, que se le atraganta a no poca gente[6]. Lo que hace ese final es insistir en la existencia de dos planos, aquí metafísicamente enunciados como el mundo y la tierra. En la segunda, y desde la escala cósmica invocada, en efecto, nada muere, todo se transforma y fluye. A ella vuelve, pues, el protagonista, después de dejar las huellas de su paso por el mundo. El surco del espíritu en la tierra hace mundo. Allí queda depositado el alma y el cuerpo vuelve a la madre tierra que lo engendrara.

La maqueta es algo así como la huella de la palabra del propio Merrick, una huella arbitraria y no analógica (como nuestros propios nombres o, mejor dicho, nuestros nombres propios), pero no menos real, o no menos presente en lo real, que la huella fotográfica.

Merrick consigue, así, escribir su nombre (*Fig. 14*), depositarlo en algo a lo que dedica una mirada que es una mirada interior, asociada a un templo, o sea a un espacio sagrado en el que habita la palabra. La iglesia es una imagen en espejo del propio Merrick, pues es, como él, una monstruosidad, algo exagerado que alberga la palabra. Los dos son cuerpos excesivos, y sagrados.

Todo se ha acabado entonces. Sobreviene una íntima lucidez (Merrick sabe cuándo ha llegado el momento) en la que ve su obra, su misión, finalizada. Merrick se entrega, y así, en posición pasiva: no es un suicidio afirmativo de la voluntad, una acción, sino un dejar que eso suceda cuando ha de ser, una pasión, un abandono. Con toda la dignidad del Hombre. Con toda la lucidez de la obediencia a su destino, de la aceptación. Después queda esperar que más allá los dos planos de la enunciación converjan, que de esa muerte nazca un sentido, que esa Otra madre que antes estaba en la tierra y ahora espera en el cielo acoja el cuerpo, mientras el alma queda depositada en el relato, en la realidad. Si al principio había desgarro, al final hay serena placidez: Merrick vuelve a la tierra, pero ha dejado con su maqueta (erigida a partir de unos vestigios ínfimos, de unos indicios mínimos pero suficientes para quien disponía de los utensilios con los que proceder, para quien estaba dotado de la carretera principal) una verdadera huella de su ser.

NOTAS:

1.- Aunque no es el tema de este artículo vamos a tener oportunidad de constatarlo: frente a lo que una apresurada visión de la película pudiera hacer creer a quien desea creerlo de ese modo, *El hombre elefante* no es en absoluto una despiadada crítica a la hipocresía o al clasismo discriminador de dicha sociedad, y más bien permite una cierta rehabilitación de una época sepultada por los prejuicios que levantaría después el puritanismo que se le supondría. Muy en primer lugar: en esa sociedad tan denostada no sólo no se pierde, olvida o reprime el cuerpo, sino que se es en extremo sensible a él. Y a continuación: es esa sociedad la que erige unos límites civilizatorios que permiten alcanzar la dignidad a quien, a falta de ellos, es esclavo de la ignominiosa abyección cometida contra él.

2.- González Requena es quien mejor ha descrito la batalla que ahí se juega: *La noción de transparencia es sin duda consustancial a la democracia* (...) *Pero esta transparencia que la democracia exige es, puede reconocerse enseguida, una transparencia discursiva: la exigencia de que las instituciones hablen* (...) *un único discurso* (...) *Ninguna relación existe, por tanto, a pesar de que la ideología de los medios se aferre a ello de manera asaz oportunista, entre esta transparencia discursiva, esencial a la democracia, y otra transparencia, eminentemente visual* (...) *Es muy diferente afirmar el derecho a que los discursos de las instituciones sean cristalinos que afirmar el derecho a verlo todo. Se juega aquí, de hecho, con dos sentidos muy diferentes de la palabra derecho. El primero supone la materialización social de una conquista civilizatoria* (...) *El segundo, en cambio, afirma un deseo desligado de toda ley y, por tanto, netamente imaginario. (El espectáculo informativo*, Akal 1989, p. 82.)

3.- Además de John Merrick y el humo es precisamente el universo de las máquinas el que nos pone en contacto, desde el relato, con su Afuera. En general aparecen como una representación de la pulsión ciega, de la fuerza desbocada, de la pura energía vital, mecánica precisa que exige con urgencia la libidinización de algún objeto. Ni espacio, ni tiempo, ni objetos, pues, cuando irrumpe en el plano de la pesadilla la máquina: fuerzas primarias a borbotones, ahistóricas, primitivas.

4.- Esa exposición de Treeves se materializa en el texto a través del paso de la sombra a la luz, lo que es un modo de traer a colación una vez más el dispositivo fotográfico. Dicho de manera burda: lo que se escribe es cómo en el material sensible, cuando es expuesto a la luz, aparece una huella.

5.- Deberíamos señalar que hay una curiosa progresión entre esos tres primeros planos de personajes que miran a off: la madre, Treeves y Kendall. Cada vez el fondo que los rodea es más concreto, y la evolución de las posiciones con respecto a cámara (frontal la madre, tres cuartos Treeves, perfil Kendall) van convirtiendo lo que era contracampo heterogéneo en off narrativo o diegético.

6.- El propio Lynch, pasado ese arrebato de aires místicos y recuperado el control –lo que, sólo paradójicamente, le lleva a la "pérdida"–, sintió la necesidad de burlarse de él en el final de Corazón Salvaje, con la aparición del buen hada al otro desfigurado: Sailor después de la paliza.

F. Baena y F. Pimentel

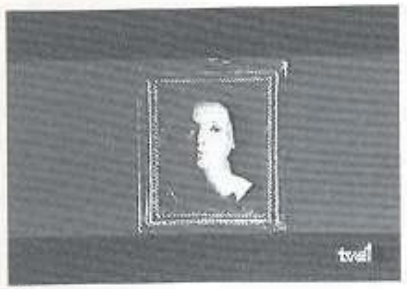

Fig. 1

Fig. 2

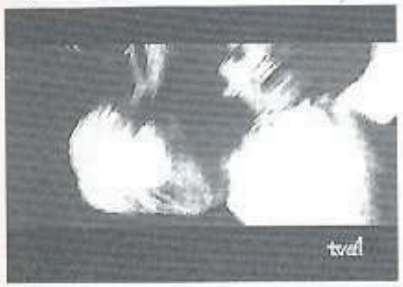

Fig. 3

Fig. 4

Fig. 5

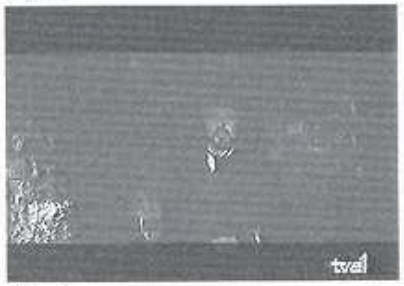

Fig. 6

Fig. 7

Fig. 8

Fig. 9

Fig. 10

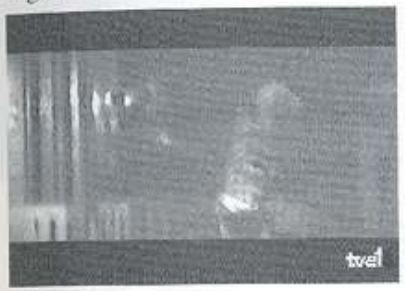

Fig. 11

Fig. 12

Fig. 13

Fig. 14