

Comunicación

## De la escala de lo humano, según el imaginario griego, al caso de *El hombre elefante* de David Lynch

**Gruber, Mónica Viviana Fanny; Calabrese, Patricia Hebe**

[monica.gruber@fadu.uba.ar](mailto:monica.gruber@fadu.uba.ar); [phcalabrese@uba.ar](mailto:phcalabrese@uba.ar)

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. PIDAV. Buenos Aires, Argentina; Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. PIDAV. Buenos Aires, Argentina

Línea temática 1. Escalas, diagnósticos y representaciones

### Palabras clave

Escala, Mito, Cuerpo,  
Prototipo, Monstruosidad

### Resumen

El cuerpo humano, objeto de estudio de la Biología, de la Historia, de la Sociología y de la Psicología, es también materia de representación en la Literatura, en las artes visuales y audiovisuales de modo tal que se ha constituido, desde tiempos remotos hasta la actualidad, como imagen de construcciones culturales diversas. En el cuerpo del ser humano se puede apreciar una dimensión tangible y otra intangible. El cuerpo es lo que se abre al mundo y permite la conexión entre este y el ser humano y, a la vez, pone al hombre en el mundo. El objetivo de nuestro trabajo es, en primer lugar, reflexionar acerca de la noción de cuerpo como categoría “modelada por el imaginario” en el interior de la cultura de los griegos desde su configuración en el mundo homérico para desprender, en forma tentativa, algunos rasgos medulares que permitan reconocer, en la construcción del imaginario de cuerpo humano, la escala que ha hecho posible identificar las notas

primordiales que definen la categoría de hombre en el interior de nuestra cultura occidental y así observar esos parámetros en relación con la imagen del cuerpo del ser híbrido o del monstruo. En segundo lugar, nos proponemos indagar en la reapropiación, transformación y resemantización de la idea de lo que excede la escala humana fuera del contexto cultural griego y analizar el caso que se plasma en *El hombre elefante* (1980), de David Lynch.

El presente estudio pretende esbozar algunas similitudes y diferencias entre la representación del cuerpo humano y los desvíos de dicho canon clásico, entre ellos la monstruosidad, desde el imaginario griego al cine del siglo XX. Indudablemente, el contexto sociocultural es determinante en la producción de las ideas y de las imágenes individuales y colectivas: científicas, artísticas, religiosas y psíquicas.

Este trabajo forma parte de una investigación mayor que se halla actualmente en desarrollo.

## Introducción

La imagen de un cuerpo escultural, de un cuerpo varonil desnudo frente al cuerpo vestido de una mujer tiene su origen en la Grecia antigua. Como dice Carmen Sánchez, esa “imagen produce un sentimiento y el sentimiento una valoración y un juicio” (2015: 89).

Desde hace más de dos milenios nuestra mirada occidental está moldeada por ese ideal que, a pesar de todas las variantes que puedan pensarse, se constituye en una especie de pasión y obsesión impuesta actualmente por los medios de comunicación, la moda y los gimnasios.

Retomamos las iluminadoras reflexiones de Luis Ángel Castello en su artículo “El tratamiento de la corporeidad en los poemas homéricos” cuando, siguiendo a Bruno Snell, se plantea la pregunta sobre “qué tipo de auto-comprensión experimentaron de su propio cuerpo” los personajes homéricos considerando los datos lingüísticos que surgen de las situaciones narrativas de la saga épica. Los vocablos que designan al objeto “cuerpo” no “lo denotan en su totalidad, sino más bien reparan en los aspectos intuitivos que se destacan para el espectador o poeta”. Se trata de una “representación fragmentaria del cuerpo humano” que tiene su equivalente “en el arte arcaico”. (2008: 104)

Luego, el artista de la Grecia clásica y helenística puso su atención en determinadas zonas del cuerpo: representó las clavículas bien marcadas en el torso, la caja torácica bien delineada, un pecho poderoso y anchos hombros,

fuertes piernas y rodillas, un exagerado pliegue inguinal que, como un cordón, da vuelta la espalda y una curvatura lumbar pronunciada y acanalada que continúa en glúteos absolutamente redondeados, en contraposición, los genitales están minimizados y corresponden más bien a los de un preadolescente.

Esos cuerpos de dioses, héroes y atletas fueron exhibidos en lugares públicos como, por ejemplo, en el ágora, los santuarios y las necrópolis. Aunque el cuerpo desnudo “real” no fue un hecho cotidiano en el mundo griego, sí lo era en espacios reservados donde los hombres se ejercitaban en el deporte; podían concurrir tanto los jóvenes como los adultos y no solo era posible disfrutar y admirar la visión de cuerpos “perfectos” sino también conversar, discutir o enseñar. En esas palestras se asociaba a la cultura visual el amor homosexual.

De todas las tipologías que se desvían de los parámetros del cuerpo que el arte idealizó a partir de la imagen concreta del ser humano varón y que se han considerado como “normales”, surge la reflexión sobre lo excepcional, sobre lo “otro” que permite que aparezcan las “naciones de *miraculum, prodigium, portentum* u *ostentum*”. (Piñol Lloret, 2016: 12)

El Diccionario de la Real Academia Española define al monstruo como un: “Ser que presenta anomalías o desviaciones notables respecto a su especie”. En este sentido Omar Calabrese destaca dos significados que subyacen:

la espectacularidad, derivada del hecho de que el monstruo *se muestra* más allá de la norma (<<monstrum>>). Segundo: <<la misteriosidad>> causada por el hecho de que su existencia nos lleva a pensar en una admonición oculta de la naturaleza, que deberíamos adivinar (<<monitum>>). (1994: 107)

Tal es así que Piñol Lloret (2016) señala que si consideramos las figuras de la monstruosidad, estas existen desde tiempos inmemoriales, pudiendo ser agrupadas en dos grandes ramas del pensamiento que abrevaron y abrevan en ellas: por un lado, la mitología y el arte, con toda una profusión de seres fantásticos y maravillosos, tales como vampiros, licántropos, sátiros, ogros, orcos y gigantes, por ejemplo, y, por otro, a partir de la aparición del daguerrotipo y la fotografía, la medicina se valió de estos avances técnicos para realizar un catálogo -lo más completo posible- de todos y cada uno de estos seres que quedaban fuera de la forma canónica, para poder compartir con otros profesionales casos y patologías que permitieron ampliar el conocimiento científico.

Todo el material visual con el que contamos desde hace siglos constituye un modo de expresión cultural y de comunicación tan relevante como el que vehiculiza el lenguaje que permite forjar nuestras ideas.

La representación y la percepción de lo humano según los parámetros clásicos, así como de los seres monstruosos está ligada a las emociones que lo representado despierta y agita en el espectador. Lo monstruoso ha sido una

constante en la tradición literaria y visual derivada de los relatos mitológicos, del mundo medieval y, por ejemplo, la imaginería de seres fabulosos que suscitó el descubrimiento del Nuevo Mundo y de Oriente.

El monstruo se manifiesta a partir de la imagen, se muestra, afecta nuestro sentido de la vista, se expande pero también, con un sentido inverso, se repliega, se oculta y acecha. Y, tal como nos recuerda Cortés:

Lo monstruoso sería aquello que se enfrenta a las leyes de la normalidad. Unos monstruos traspasan las normas de la naturaleza (los aspectos físicos), otros las normas sociales y psicológicas, pero ambos se juntan, en el campo del significado, en la medida que, normalmente, lo físico simboliza y materializa lo moral. La dualidad bondad / maldad es una proyección sentimental del maniqueísmo bien / mal, es una fuente de inspiración clásica que, también, adquiere otras dicotomías como vida / muerte, instinto / razón, orden / desorden, antropomorfismo / bestialidad, naturaleza / ciencia o humano / mecánico. Lo monstruoso perturba (desde la transgresión hasta la opresión) las leyes, las normas, las prohibiciones de que la sociedad se ha dotado para su cohesión. (1997:18)

El mundo griego si bien fijó un canon de cuerpo perfecto fue proclive a crear figuras monstruosas, tanto en su totalidad -Escila, lamias, estriges, entre otros- como en formas híbridas -centauros, Esfinge, Minotauro, por nombrar algunos-; por otra parte, contempló también la presencia de anomalías y deformaciones hasta en el propio Panteón, consideremos al respecto la figura del patizambo Hefesto.

Sin ahondar, el mundo medieval aportó sus bestiarios, colecciones de figuras que representan el mal, lo desviado y que en el arte se hallan presentes, tal el caso de los programas iconográficos de las catedrales góticas: en ellas nada se desdeña de la creación ya que en la base se hallan contemplados sátiros lujuriosos, serpientes, incubos, entre otros seres, y, a medida que se va ascendiendo hacia la cúspide, se disponen las representaciones de la pureza hasta llegar al arco apuntado donde está el Cristo Pantocrator. (Bauzá, 1998: 11-34)

Haciendo un gran salto en el tiempo, a mediados del siglo XVIII surgen los espectáculos circenses de *freaks* (fenómenos), cuyo auge se produce a lo largo del siglo XIX para terminar desapareciendo en el siglo XX. De este modo, administrados por empresarios inescrupulosos, la mujer barbuda, el hombre elefante, los enanos y los gigantes, entre otros, constituyeron atracciones de feria que satisfacían el morbo de un público ávido de placer hacia lo monstruoso. Situados en el margen de la normalidad, marcados por sus semejantes como seres anómalos, deformes y raros, ellos se convertían en un objeto de exhibición de forma voluntaria o forzada, rentables para sus explotadores y para sí mismos obtenían la mejor alternativa de vida que los salvaba de la mendacidad dándoles un sustento económico. Este tipo de espectáculo impensable y amoral para nuestro tiempo y cosmovisión, no representaba para la época algo censurable o punible.

Según Guixà Frutos, el retrato científico trajo modificaciones en la percepción de este consumo:

En este sentido, la fotografía facilitó una difusión sin precedentes hasta el momento, certificando con su carga documental de fiabilidad la existencia de esos seres, protagonistas de una singular galería de alteraciones genéticas y enfermedades deformantes que la naciente ciencia de la teratología estudió y clasificó, incorporando el calificativo de monstruo al discurso patológico. Desde ese momento, el “ser monstruoso” se integraba en la modernidad, superando una tradición secular al trascender el mundo de la mitología y la imaginación, para dejar de ser una entelequia y convertirse en una persona enferma real y tangible. (2016: 248)

Este cambio que se produce en la percepción de la otredad en el ser humano suscitó un acalorado debate en la sociedad y despertó fascinación en la población decimonónica. Al respecto se construirá una nueva visión jurídico-biológica, tal como desarrolla Michel Foucault al abordar las figuras de los anormales.

### **“El hombre elefante”: el hombre de la vida real**

Es cierto que mi forma es muy extraña, pero culparme por ello es culpar a Dios; si yo pudiese crearme a mí mismo de nuevo procuraría no fallar en complacerte. Si yo pudiese alcanzar de polo a polo o abarcar el océano con mis brazos, pediría que se me midiese por mi alma. La mente es la medida del hombre.

John Carey Merrick

John Carey Merrick nació en Leicester, Inglaterra, en 1864, y falleció en 1890. Fue conocido por su apodo “Hombre Elefante” debido a las deformaciones físicas producto de una enfermedad. Esa patología fue diagnosticada, al comienzo, como neurofibromatosis; pero ese diagnóstico fue puesto en duda en 1990, ya que las muestras de su piel -que están depositadas en el Hospital de Londres- no arrojaron datos precisos y actualmente continúan siendo estudiadas. De hecho, los médicos no coinciden, pero tienden a inclinarse por el síndrome de Proteus. (Hernández-Altamirano, 2022: 287-288)

La vida de Merrick fue muy desdichada debido a sus malformaciones; las versiones sobre su condición familiar difieren; pero lo central es que su madre, quien lo cuidaba, protegía y sostenía moralmente, falleció durante su infancia. Algunas fuentes indican que su padre volvió a casarse y que su nueva esposa e hijos rechazaron de plano al niño. En esta situación, se habría visto obligado a trabajar. El progreso de su dolencia y el espanto que provocaba en los entornos laborales su fealdad lo convirtieron en blanco de innumerables repudios. A los quince años empezó a ser exhibido en una feria de fenómenos. Varios empresarios circenses de rarezas obtuvieron beneficios económicos por

la “administración” del espectáculo de “el hombre elefante” hasta que el cirujano Frederick Treves lo halló en el *gaff penny*<sup>1</sup> de Tom Norman, en la Londres victoriana.

El facultativo logró que se cerrara el sitio y llevó a Merrick al London Hospital. Allí lo consideró un caso digno de estudio que presentó ante la comunidad científica, momento en el que fue fotografiado para exponer su enfermedad<sup>2</sup>.

Para Guixà Frutos:

El otro ya no era un exótico habitante de un alejado continente, sino un ciudadano de su propia raza, cuyo mal alteraba los estándares de la normalidad para situarlo en el terreno de lo grotesco y lo extraordinario. Hasta su prohibición, las barracas de feria se alimentaron de estos seres desposeídos de sus condiciones humanas o en los límites de ellas. Mujeres barbudas, hombres elefante, gigantes y enanos, los denominados “*born freaks*” produjeron una enorme curiosidad científica y social dando pie a una potente iconografía de la alteridad monstruosa cuya influencia perdura hasta nuestros días, como queda particularmente reflejado en la historia del cine de terror. (2016: 247-248)

Estos individuos en los nosocomios mostraban una brecha con respecto a la naturaleza por su excepcionalidad. En el caso de Merrick, pese a que el London Hospital no alojaba a pacientes incurables, hizo una excepción porque le permitió vivir allí hasta el día de su muerte. Treves consiguió apoyo económico producto de donativos de la sociedad londinense y la protección de la familia real para el enfermo. La sociedad aristocrática se interesó por Merrick y él pudo gozar en sus últimos años de un clima cordial y refinado, tal como merecía su espíritu que en nada difería del de los seres comunes y “normales”. Ciertamente era muy inteligente y sensible a las demostraciones de afecto y a las expresiones artísticas.

### Joseph Merrick en el cine de David Lynch: *El hombre elefante*

Luego de filmar *Cabeza borradora* (1976), Lynch enfrentó un nuevo desafío: filmar el guion de Chris de Vore y Eric Bergren para el cual lo propuso como director su amigo Stuart Cornfeld. A la sazón, éste era el productor asociado de Mel Brooks, quien fue uno de los responsables del avance del proyecto. Lynch se incorporó al equipo de guionistas, privilegió el trabajo grupal y agregó las escenas inicial y final que no estaban incluidas originalmente. El *film* contó con un presupuesto de u\$s 6.000.000 y fue filmado en blanco y negro, lo cual aporta semánticamente a los ojos del espectador un plus de “documento”. Fue

---

<sup>1</sup> Los *gaff penny* constituyeron un entretenimiento popular. Deben su nombre a que la entrada costaba un penique y “gaff” hace referencia a las riñas de gallos. Se trataba de breves representaciones teatrales de lenguaje vulgar y grosero que duraban entre treinta y noventa minutos. A la sazón, los religiosos los consideraban sitios de perdición.

<sup>2</sup> Dos de las fotografías tomadas para ser presentadas ante la comunidad médica pueden ser vistas en [https://www.researchgate.net/figure/Two-photographs-a-b-of-Joseph-Merrick-1862-1890-also-known-as-the-Elephant\\_fig14\\_322868266](https://www.researchgate.net/figure/Two-photographs-a-b-of-Joseph-Merrick-1862-1890-also-known-as-the-Elephant_fig14_322868266)

protagonizado por Sir Anthony Hopkins, John Hurt, Sir John Gielgud y Anne Bancroft.

En los dos primeros largometrajes del director, *Cabeza borradora* y *El hombre elefante*, se perfila un interés común: lo monstruoso y su tratamiento en el cine. Ambos abordan el tema del engendro de forma muy diferente. Nos centraremos en algunos aspectos de *El hombre elefante* para poder pensar el cuerpo como escala o parámetro de referencia de lo que se concibe como normal.

En el caso que analizamos, la estructura narrativa fílmica permite ver el abordaje desde el hombre-monstruo “objeto” hacia el ser humano que habita en un cuerpo monstruoso, por eso el espectador va empatizando con la persona dotada de un espíritu y un lenguaje que niegan su aspecto exterior. Ya que, tal como afirma Suñer Royo:

Entendemos que si se concibe un cuerpo como ‘vivido’, comprenderemos y empatizaremos con la persona y ésta podrá ser integrada dentro de la sociedad, en cambio, si el cuerpo se concibe como un ‘objeto’, solo obtendrá burlas y desprecios, no empatizaremos con la persona y no podrá llegar a formar parte de una sociedad, sino que más bien, será un cuerpo que interesará como curiosidad y entretenimiento. (2015: 48)

Según Aumont, los primeros minutos de cada *film* nos suministran los dos códigos responsables del avance del mismo: la frase hermenéutica y la intriga de predestinación, vale decir, las claves para comprender la intriga y su posible resolución, así como su verosímil (Aumont *et. al.*, 1995: 125-126). En nuestro caso, lo primero que vemos es un plano detalle de los ojos de una mujer. La cámara realiza un paneo descendente para completar el resto de su rostro, por corte directo nos muestra entonces el retrato completo. Sin embargo, la imagen, que parece granulada, se funde con una imagen fija pero más real quizás de ella, para fundir a negro. Por corte vemos a una manada de elefantes en actitud francamente violenta, un fundido sobreimprime los planos medios de su cuerpo, ella cae al suelo arrollada por un elefante. Se sacude, moviendo su cabeza a izquierda y derecha al tiempo que abre su boca para gritar. La yuxtaposición de ambas imágenes crea, en el espectador, un nuevo significado: el ataque. No obstante, más adelante los datos se completarán: la mujer fue atacada y aplastada por un elefante durante el cuarto mes de su embarazo. Esta es la causa de las terribles deformaciones en el feto. Tal como podemos apreciar, David Lynch reelaboró algunos aspectos de la biografía de John Merrick.

El director cuenta de manera cronológica los últimos años de la vida del “hombre elefante”. Treves descubre en el camino que el ser al que considera “*un idiota*” presenta una inteligencia superior a la media pues sabe leer y escribir, virtudes poco comunes en la Inglaterra victoriana. John Hurt encarna al hombre elefante en un cuerpo contrahecho: algunas partes de su anatomía inutilizadas como su brazo y pierna derecha, una cabeza gigantesca que no le permite dormir en posición horizontal como el resto de los seres humanos, sino

que debe descansar en posición casi sentado, apoyado en múltiples almohadas.

A la fealdad se opone siempre la belleza femenina: en primer lugar, está la imagen de su madre -el hombre elefante lleva siempre consigo un retrato de ella, por lo tanto, siempre puede reflexionar acerca de su condición-; luego, se suman las figuras de la Sra. Kendal, de Anne Treves, de las enfermeras y de la elegante sociedad londinense.

A lo largo del *film* podemos seguir linealmente la vida del protagonista: en un primer momento es un fenómeno de feria; luego llega al hospital donde es presentado en un anfiteatro ante la comunidad médica como una rareza o desvío de la naturaleza humana. Se destaca el salto significativo que implica dejar de ser objeto de atracción circense para convertirse en un objeto de exhibición de la ciencia positivista. Durante su estancia en el London Hospital, es tratado con afecto y respeto por los médicos y enfermeras que debieron acostumbrarse a atenderlo. En franca contraposición a esa mirada, la incomprensión y la codicia de Sony -portero del nosocomio-, hacen nuevamente de él un “espectáculo” con el claro propósito de lucrar pues lo exhibe ante un grupo de curiosos de extracción popular.

Luego Bytes, su viejo administrador, lo recupera para usufructo. Otra vez, la miseria y la humillación acosan a Merrick, quien es encerrado en una jaula de circo. Por fortuna, es liberado por los *freaks*: los enanos, el gigante y el hombre león, entre otros. Ellos lo ayudan a regresar a Londres. Allí la cámara muestra una de las secuencias más dramáticas: en la estación de tren, Merrick, primero, es molestado y perseguido por un grupo de adolescentes que se burlan de él y, después, una muchedumbre descontrolada parece que quisiera lincharlo. Así queda prisionero de la turba en un rincón de un baño infecto donde consigue mitigar la violencia a la que es sometido gracias a un grito: “¡No soy un elefante! ¡No soy un animal! ¡Soy un ser humano!”. Con el rostro descubierto y un público que ha reaccionado ante sus palabras, la policía lo rescata para conducirlo a Londres donde será recibido por sus benefactores.

El uso del humo -gusto que se extenderá a la filmografía de Lynch- aparece a lo largo de la película para mostrar la constante presencia de las fábricas londinenses y de los trabajadores fabriles. Destacamos la presencia de dicho elemento en dos momentos que nos parecen significativos: luego del ataque del elefante escuchamos el llanto de un bebé, es decir, Merrick ha nacido y, por último, en el instante de su muerte. Tengamos en cuenta que el director genera intriga: no revela el rostro de Merrick hasta los cuarenta minutos de iniciado el *film*. Lo presenta cubierto con una máscara, luego empatizamos con lo que ve el doctor Treves, en su primera “mirada” sobre este ser, cuando la cámara registra al médico asombrado, en primer plano, con una lágrima que rueda sobre su mejilla. El trabajo de luces y sombras en los encuadres, en los que aparece el hombre elefante, así como en los pasillos oscuros por los que se desplaza generan en el espectador una cierta inquietud y curiosidad. Finalmente, será la enfermera -joven y hermosa- la primera en verlo a cara descubierta y se horroriza. Este es el preciso momento en el que Lynch revela

su rostro: lo vemos atemorizado en la cama, replegado en el rincón y se nos hace difícil distinguir quién está más aterrado, si la persona que observa o el ser que es observado. La iluminación expresiva es un recurso visual clave en la obra de este cineasta. El *film* se desarrolla desde la oscuridad inicial que sirve para ocultar las figuras y luego, a medida que Merrick va adquiriendo visibilidad y aceptación en la sociedad londinense, la luz baña las escenas. No obstante, el retorno al circo como producto del secuestro de Bytes lo sume en la miseria y desolación lo cual se ve reforzado desde el plano lumínico: los contraluces remarcan semánticamente sus vivencias.

En su análisis, Michel Chion subraya que:

El efecto patético se mantiene con un recorte en numerosas secuencias, concluidas en fundidos en negro, que se producen a menudo en medio de una situación, dejándola interrogativamente en suspenso. Con la continua tensión emocional que mantiene la película (para compensar lo escaso de su guión), los fundidos en negro tratan de coincidir con un aumento de la respuesta emocional de los espectadores, como cuando se busca un rincón oscuro para sollozar. (2003: 76)

Encontramos una reconstrucción realista de la Londres fabril, con un uso recurrente de maquinarias y obreros que le sirven a Lynch para hacer una fuerte crítica a la Revolución Industrial. Esto se evidencia durante la operación de un trabajador que se ha accidentado: Treves se halla haciendo la intervención quirúrgica y expresa su pesimismo contra el progreso del automatismo en el mundo laboral. Por otra parte, queremos marcar que el acontecimiento se desarrolla en una habitación común, las personas visten con ropas de calle, no usan guantes ni barbijos y que, en el medio de la operación, un niño que viene desde el exterior interrumpe la labor del cirujano. Hay que considerar que la asepsia y antisepsia recién se ponen en práctica en el campo de la medicina a fines del siglo XIX y principios del XX. Se puede observar que dicha escena guarda un aire de familia con el grabado de William Watson Cheyne de 1882: *Antiseptic Surgery its Principles Practices and Results*<sup>3</sup>.

### Para abordajes futuros

La historia narrada hace hincapié en la contraposición entre la deformidad física y el buen aspecto exterior, pone de relieve que a lo monstruoso corresponden la belleza y armonía interiores, contrariamente a la ilusión de que lo bello siempre es perfecto.

Aparecen en el *film* dos clases sociales: la rancia aristocracia decimonónica y el pueblo. Lynch las representa de forma esquemática y contrapuesta. La elegancia, el buen comportamiento y hasta un cierto esnobismo se ponen de manifiesto en las clases altas. En cambio, para el pueblo, aparecen la simpleza, la falta de educación, así como la carencia de ética y moral. Pero

---

<sup>3</sup> El grabado puede observarse en <https://victorianweb.org/science/health/cheyne.html>

ambas clases sociales se ven atravesadas por la misma curiosidad. Somos testigos de algunas de las visitas de los aristócratas que desean conocer a Merrick; sin embargo, podemos ver que lo hacen para tomar contacto con la gran “novedad social del momento”, por ejemplo, cuando el hombre elefante le sirve un té a una de las damas, ella oculta su desagrado y sufre un sobresalto que disimula diciendo que “*tiene frío*”.

La puesta en escena del cuerpo monstruoso no tiene la finalidad de causar temor como en las películas de terror, sino que hace tomar consciencia acerca de la otredad.

Mientras que en la tradición mitológica el monstruo difiere totalmente del ser humano en cuanto a características externas e internas y existe un territorio lejano a los hombres donde moran estos seres; el *film* inscribe lo monstruoso en el propio cuerpo humano. La teoría de *l’imaginaire* nos provee el marco teórico desde el que se puede hacer un análisis de la película, puesto que concibe a las imágenes como una forma de expresar el pensamiento: la idea de cuerpo con proporciones armónicas y aceptables no siempre es la norma porque los desvíos se dan en la misma naturaleza.

Tal como señalamos al inicio de este trabajo, la identificación de las notas primordiales que definen la categoría de ser humano en el interior de nuestra cultura occidental tiembla frente a la propuesta que pone en escena Lynch cuando muestra la posibilidad de que el mismo hombre puede ser un monstruo para otro. Es la imagen humana la que se pone en crisis a lo largo de la película. Y este es un problema que hoy cobra gran vigencia porque todos estamos preocupados por nuestro aspecto exterior y por lo que los otros ven de nosotros mismos que no siempre coincide con lo que vemos o anhelamos.

Todo el *film* se plantea como un gran estudio sobre la mirada. De acuerdo con los razonamientos que se han venido enunciando, mirar y ser mirado resulta constitutivo para ser reconocidos dentro de una sociedad. Recordemos que “el sujeto se constituye -prematuramente- a través del espejo, en la imagen, en lo imaginario. Luego, en lo simbólico -en el lenguaje- encontrará sus credenciales” (González Requena, 1986: 15). En el caso que nos convoca, la cámara ocupa un lugar privilegiado para mirar: el espectador es llevado a través del ojo de la capucha que oculta el rostro del hombre elefante, siendo “obligado a mirar” por el director, gran narrador del relato cinematográfico. De este modo y a lo largo de casi cuarenta minutos, nos priva de la imagen de Merrick; no obstante, nos deja adivinar, a través de la mirada de estupor del doctor Treves y la lágrima que rueda por sus mejillas, que lo que vamos a ver lo conmueve, como hará con nosotros. Finalmente, será a través del grito de la joven enfermera y su miedo que lo podremos observar de cerca. Indudablemente este mecanismo y la demora en la revelación sirven como efectivos recursos para crear no solo tensión sino también para construir la empatía por parte del espectador. Tengamos en cuenta que el doctor ha prohibido la presencia de espejos en el cuarto del hombre elefante, quien podrá verse, por primera vez, cuando Sony, el portero, cruelmente lo haga posible. Por último, la asistencia al teatro con el

rostro descubierto y el reconocimiento del público, con el aplauso, terminará de sellar su sitio en el imaginario de la sociedad de la época victoriana.

El director no juzga ni a unos ni a otros, sino que deja en suspenso el juicio de valor para que nosotros nos preguntemos: ¿qué significa lo monstruoso?

## Bibliografía

Atienza, A. M., Rodríguez Cidre, E. y Buis, E. J. (edit.). (2020). *Anatomías poéticas. Pliegues y despliegues del cuerpo en el mundo griego antiguo*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.

Aumont, J., Berlanga, A., Marie, M., Vernet, M. (1995). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Bauzá, H. F. (1998). Boccaccio-Pasolini: a propósito de *El Decamerón*. *Itinerarios. Revista de Literatura y Artes*. 1: 11-34.

Calabrese, O. (1994). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.

Castello, L. A. (2008). El tratamiento de la corporeidad en los poemas homéricos. Bauzá, H. F. (comp.) (2008) *El imaginario en el mito clásico* (pp. 103-112). Buenos Aires: Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires.

Chion, M. (2003). *David Lynch*. Paidós: Barcelona.

Cortés, J.M.G. (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Barcelona: Anagrama.

Foucault, M. (2001). *Los anormales. Curso en el College (1974-1979)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

González Requena, J. (1986). *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*. Valencia: Instituto de Cine, Radio y Televisión.

Guixà Frutos, R. (2016). Engendros humanos: la importancia del retrato científico del siglo XIX en la configuración iconográfica del monstruo moderno. Piñol Lloret, M. (ed.) (2016) *Monstruos y monstruosidades: del imaginario fantástico medieval a los X-Men* (pp. 241-283). Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones.

Hernández-Altamirano, F. R. (2022). Joseph Merrick, el hombre elefante. Un diagnóstico erróneo, el arte del cine y el estigma asociado. *Dermatología. Revista mexicana*. 66, (2): 285-288. Recuperado el 20/07/2023 de:

<https://doi.org/10.24245/dermatolrevmex.v66i2.7635>

Piñol Lloret, M. (ed.). (2016). *Monstruos y monstruosidades, Del imaginario fantástico medieval a los X-Men*. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones.

Sánchez Carmen. (2015). La invención del cuerpo escultural. El desnudo en la Grecia clásica. Sánchez C. e I. Escobar (ed.) (2015) *Dioses, héroes y atletas. La imagen de cuerpo en la Grecia antigua* (pp. 87-100). Madrid: Comunidad de Madrid, Museo Arqueológico Regional.

Suñer Royo, I. (2015). *La representación de los personajes monstruosos en el cine de David Lynch: Cabeza Borradora y El Hombre Elefante*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.