

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

La condición simbiótica entre lo humano y lo monstruoso: la parada de los monstruos y el hombre elefante

Autor/es:

Ferris Carrillo, Maria José

Citar como:

Ferris Carrillo, MJ. (1998). La condición simbiótica entre lo humano y lo monstruoso: la parada de los monstruos y el hombre elefante. Banda aparte. (11):32-38.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43141>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



L A CONDICIÓN SIMBIÓTICA, ENTRE LO HUMANO Y LO MONSTRUOSO: LA PARADA DE LOS MONSTRUOS Y EL HOMBRE ELEFANTE

MARÍA JOSÉ FERRIS CARRILLO

*"El hombre se puso el walkman
y no escucho el babyalarm.*

*El niño lloraba
porque soñó con un monstruo
de los de toda la vida"*

Manuel Rivas

*"Lo monstruoso del monstruo es
que representa nuestra tentación"*

Fernando Savater

I. Engendrar el monstruo (desde la razón y el orden)

En todo sistema de ordenación, en todo discurso programático que se proponga erigirse como válido y único para una época y una sociedad, se evidenciará un espacio difícilmente controlable, un ámbito imposible de parcelar, imposible de sujetar a la reglamentación. Los procesos de regulación se han saldado siempre con la aparición de fisuras e insumisiones, dado que todo método lleva implícito su error, su falla. Llámese orden, ley o canon, toda construcción aparejará de forma intrínseca la existencia del desorden, de la subversión, de la disidencia.

En lugar de intentar equilibrar (hacer balance de) la dualidad propia de la naturaleza humana (la dicotomía cosmos/caos), los proyectos de estructuración (la ingenua Ilustración, el bienintencionado Positivismo) han procedido a borrar todo aquello que pudiese crear confusión. Toda perturbación era, sistemáticamente, eliminada. Y este procedimiento de exclusión, que no consiguió invisibilizar ciertas alteraciones, lo que hizo fue dar lugar, como en un proceso cancerígeno, a otras molestas turbulencias. Estas interferencias al canon han recibido diversas denominaciones a lo largo de la historia: *"Lo importante es que, llámese brujo, diablo o demonio, todos ellos son seres monstruosos que equivalen a aquello que representa una amenaza para la integridad de un sistema o del individuo, un elemento que se opone a las estructuras que constituyen la vida. Se presentan siempre como una diferencia, una distinción en relación a la naturaleza. Todos los monstruos son seres vivos."*

Desde ahora, proponemos el concepto de "lo monstruoso" como aquello que se escapa a las prescripciones y a los dictados socio-culturales ortodoxos: *"esos monstruos deformes y peligrosos son individuos absolutos, los individuos que la sociedad nunca domesticará del todo, lo que dentro de cada orden establecido sigue tercamente desordenado (...) representan lo imposible de la vida que es lo más vivo de todo."*² Son seres vivos y son individuos, pero se sitúan en una tierra de nadie, en un espacio intersticial indefinido. Como diferentes se colocarán (serán colocados, alineados y alienados) en el margen: *"un rasgo propio de lo monstruoso es su hibridez. La "hybris" significa en última instancia el tránsito (prohibido por el orden-natural-de-las-cosas) entre un estado y otro, entre el reino de los hombres y el de los dioses, ser el otro, ser dios o, en el extremo opuesto, ser la bestia."*³

Ser el otro, lo otro, la alteridad frente a lo uniforme. Amén de dar cuenta de la existencia de estos seres-otros, a lo largo de los siglos va a procederse a un estudio progresivo que culminará en la aparición de los discursos que tratan sobre lo monstruoso. El monstruo *"(lo que muestra, lo que señala, lo que advierte)"*⁴, generará, en las diferentes disciplinas, una preocupación y un interés. Los monstruos, como veremos, no sólo se exhiben sino que se escribe sobre ellos.

II. Enunciar el monstruo (desde la ciencia, la literatura y el espectáculo)

La ciencia de los monstruos tiene su denominación específica: teratología. Normalmente se ha limitado a establecer listas o bestiarios, combinando la falta de rigor con la fantasía, en la mayoría de las ocasiones. Si esto se realiza conscientemente, en pleno siglo XX, da lugar a obras tan fascinantes como **El libro de los seres imaginarios** de Jorge Luis Borges que, en su prólogo, traza involuntariamente una noción de lo mirífico-lo monstruoso que abarcaría la totalidad: *"El nombre de este libro justificaría la inclusión del príncipe Hamlet, del punto, de la línea, de la superficie, del hipercubo, de todas las palabras genéricas y, tal vez, de cada uno de nosotros y de la divinidad."*⁵

1. José Miguel G. Cortés, **Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes**, Barcelona, Anagrama, 1997, p.17-18.

2. Fernando Savater, **Diccionario Filosófico**, Barcelona, Planeta, 1995, p.222.

3. Mario Merlino, **Siete puntos de sutura** en Dossier **Frankenstein: autopsia y espejo** en **Letra Internacional**, Madrid, mayo-junio, 1997, n 50, p.39.

4. *Op. cit.* nota 3, p.38.

5. Jorge Luis Borges, **El libro de los seres imaginarios**, Barcelona, Bruguera, 1986, p.5.



¿Cuándo se produce ese salto que lleva al monstruo a ser objeto de discurso? Un somero recorrido histórico sesgado nos permite observar que el gusto por lo diferente, por lo "bizarro"⁶ se origina en los ambientes palaciegos y áulicos: en la corte de Catalina de Médicis (siglo XVI) se incorporaban las figuras de enanos, hermafroditas y otros seres extraños para deleite de los cortesanos. Este gusto se desarrolla a lo largo del siglo XVII, en que se inicia el coleccionismo de monstruosidades: lo que se denominó "gabinete de maravillas". En el siglo XVIII, hay un proyecto de ordenación del mundo, de taxonomía y, en los primeros gabinetes de ciencias, se separaba la "naturalia" de la "artificialia". El siglo XIX dió paso al museo de los horrores (de los errores de la naturaleza): enanos, tullidos, siameses eran exhibidos también en las barracas de feria: "un territorio en el cual el terror ha sido transformado en horror, en apropiación estética"⁷

Los tres discursos que, por definición, hablan de la diferencia son la ciencia, la literatura y el espectáculo. La ciencia, amparándose en la idea de que el progreso es beneficioso a la sociedad, limó las "impurezas" (el siglo XVIII nos trajo los "pequeños salvajes" que había que convertir en "Emilios"; el

XIX, las histéricas que inventa la misoginia imperante). La literatura decimonónica forja también la creación de un mito doble: Frankenstein como instancia monstruosa emanada de su creador (Víctor, al que arrebató el nombre), y Mary Shelley o la mujer como generadora de fenómenos. La mujer por extensión y, en particular, la mujer artista: "Es que ella misma, la mujer (...) es lo monstruoso. Por eso, desde Mary Shelley y mucho antes, y también después —fíjense en Dorothea Thanning o en Leonora Carrington— la mujer inventa "literalmente lo monstruoso."⁸ Aquí es una mujer —la que proponemos como ejemplo paradigmático de esta idea—, Mary, la que inventa "literal" y "literalmente" al monstruo, y la que crea a los hombres y las mujeres que pueblan su novela: "El verdadero "alter-ego" del monstruo no es Víctor Frankenstein: la identidad de ambos se confunde de hecho a lo largo de la novela como, sabiamente quizás, ha recogido la tradición popular que, desde el principio, llamó al monstruo sin nombre por el de su creador. La cara oscura del monstruo (...) son esas mujeres (a las que) el monstruo asesina."⁹ Sí, son las mujeres que rodean al científico las mismas víctimas, así como lo fue Mary Shelley de la época que le tocó vivir¹⁰. Este

6. Estrella de Diego, *De la muerte, los demás y otras parábolas modernas*, en *Revista de Occidente* nº 201, Madrid, febrero 1998, p.49.

7. *Op. cit.* nota 6, p.49.

8. Rosa Pereda, *La invención del monstruo: notas sobre lo femenino* en Dossier *Frankenstein: autopsia y espejo* en *Letra Internacional*, Madrid, mayo-junio, 1997, nº 50, p.50.

9. Isabel Burdiel, edición de *Frankenstein o El moderno Prometeo* de Mary W. Shelley, Madrid, Cátedra, 1996, p.87-88.



salto cualitativo de Víctor a Mary, del artífice del engendro a la creadora y dadora de muertes es la base de la interesante lectura que Gonzalo Suárez hizo del mito en **Remando al viento** (*Rowing with the wind*, 1987). En ella se da la voz a la que fue hija de Mary Wollstonecraft (creemos que no en vano): "Ahora ya sé de qué materia está hecha mi criatura. Y también conozco el espíritu que la mueve. Soy yo. Siempre he sido yo. desde que, al nacer, maté a mi madre."

Como vemos, la ciencia ha engendrado sus monstruos y la literatura, los suyos. Sin embargo, para el propósito que aquí nos ocupa, el discurso que más nos interesa es el del espectáculo. Y lo que quisiéramos reseñar y destacar es que hay un cambio importante entre las citadas barracas de ferias y la posterior parafernalia espectacular. Se pasa de la exhibición "real" de criaturas "reales" a una representación en la que es fundamental, no tanto la autenticidad sino el principio de ilusión; y, sobre todo, el concepto de puesta en escena. Y entre estas dos formas de "apropiarse" del monstruo hay una distancia significativa. Los nuevos modos de representación nacen también en ese siglo XIX de los museos de los horrores y de la literatura gótica (Hoffmann, Stocker), maldita (Rimbaud, Baudelaire) y fantástica (Poe, Lovecraft). Es ese mismo siglo el que presencia la gestación de la fotografía y el cinematógrafo. Y la misma centuria que ve los presupuestos realistas y naturalistas. Se podría pensar que la fotografía y el cine estaban llamados a abrazar las máximas realistas de la objetividad, que habían sido convoca-

dos para proporcionar un reflejo fiel del mundo. Tras una primera vocación documentalista, las nuevas técnicas se desplazarán hacia el mundo de lo oculto, de lo fantasmático. La objetividad es una falacia: "Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa."¹¹ ¿Y hacia dónde girarán su objetivo-subjetivo los fotógrafos? Hacia esas realidades-otras, lugar pleno para la pulsión escópica: los monstruos: "en el siglo XIX había un activo mercado de este tipo de fotografías de 'el otro'; el monstruo de feria, la mujer barbuda o los gemelos siameses eran motivos populares que se coleccionaban y con los que se comerciaba."¹² Con el cine ocurre otro tanto: tras las estampas cotidianas de los Lumière y, saturado el ojo de "normalidad", es necesario captar instantáneas de lo terrorífico. No olvidemos que el cinematógrafo nació con vocación científica y acabó en el barracón de la feria, con lo cual se traza un puente entre dos de los discursos ya citados: ciencia y espectáculo.

Es necesario insistir en que ni el dispositivo fotográfico ni el cinematográfico son productos de un azar ni de una arbitrariedad. Son modos de representación, modelos para la construcción del mundo, y se basan en una puesta en escena previa.¹³ Es decir, ante esa realidad llamada monstruo se coloca un recurso técnico y la consecuencia es "la representación del monstruo". En ese doble movimiento de repulsión-fascinación que nos producen los seres distintos, la cámara (fotográfica, cinematográfica) se erige como medio ideal para la aprehensión (si se nos permite el juego de palabras) de la aprensión. Sirve para dar tregua, para ser coartada a la voracidad, a la adefagia de ojo.

III. Representar el monstruo (desde la fotografía y el cine)

Fotografiar monstruos goza de gran predicamento en la historia de las artes ópticas. Desde las citadas estampas decimonónicas hasta los horrores postmodernos de Joel-Peter Witkin, pasando por la captación de lo siniestro que hizo Diana Arbus o la mirada abyecta de Cindy Sherman, se palpa la tendencia del ojo a anclarse en la truculencia. Tres son las pulsiones escópicas: el pavor, el desnudo, el humor. Las dos primeras se enseñorean del objetivo fotográfico. En el cine, todas ellas encuentran el territorio abonado dando lugar a los géneros que cuentan con más adeptos: el terror, la pornografía y la comedia. La comedia no sirve a nuestros intereses actuales, pero sí los otros: "en ambos géneros —monstruos y pornografía— lo que quiere el espectador es ver lo que por lo común no puede verse, lo prohibido o lo insólito. Y en ambos casos el aficionado nunca se cansa de ver..."¹⁴

Pues bien, nuestra propuesta de análisis pretende relacionar el concepto de lo monstruoso con la escoptofilia, observar cómo se relacionan estrechamente los discursos de la ciencia, la literatura y el espectáculo respecto a la condición de "lo otro" y apuntar la vigencia del dispositivo fílmico como lugar de encuentro ideal para los seres diferentes.

10. *Op. cit.* nota 9, p. 97

11. Joan Fontcuberta, **El beso de Judas: fotografía y verdad**, Barcelona, Gustavo Gili, 1997, p.15.

12. William A. Ewing, **El cuerpo: fotografías de la configuración humana**, Madrid, Siruela, 1996, p.239.

13. Roland Barthes cuestionó la codificación férrea ("studium") de la fotografía y acuñó el concepto "punctum" para denominar aquello que se escapa a la puesta en escena (ver **La cámara lúcida: nota sobre la fotografía**, Barcelona, Paidós, 1990).

14. *Op. cit.* nota 2, p.221.

Nuestros pretextos para el debate son **La parada de los monstruos** (*Freaks*, Tod Browning, 1932) y **El hombre elefante** (*The Elephant Man*, David Lynch, 1980). Ambas son producciones estadounidenses.

En la presentación de **La parada de los monstruos**¹⁵, un largo cartel nos da cuenta de la realidad que viven los considerados monstruos y su habitual destino. La historia que se va a narrar se ofrece como "una sobrecogedora historia sobre la anormalidad." La adscripción al ámbito circense se plasma desde la aparición del título del filme, que se configura como un trampantojo: es al unísono el título y una suerte de telón que rasga una mano para permitirnos la entrada al espectáculo. La imbricación entre circo y cine se concreta desde este primer momento. Y la mirada que se exige, ahora ya, es una mirada fascinada, como la del asistente al circo, como la del espectador/a filmico. Y no habrá tregua para que un relato nos almohadille en esta experiencia que vamos a emprender: lo que se está convocando aquí es nuestro ojo, no nuestro intelecto. La mano que rasga el título-telón quiebra la palabra "freaks", lo que nos indica el estatuto de estos "fenómenos": son seres escindidos, quebrados, rotos, "mutilados", como indica el prólogo del filme. Quien rompe el cartel es un maestro de ceremonias, un feriante que, poseedor de la palabra, nos hipnotizará con su elocuencia para conducirnos ante la atracción. Como apuntamos no hay relato cohesionador, la alocución es un exordio y una coda que enmarca lo que vamos a presenciar. Es un mero trámite previo pero es significativo porque nos proporciona algunas pistas de acceso: sobre los monstruos hay un discurso en superlativo ("lo nunca visto"), entre ellos hay un código férreo de conducta y la aplicación de ese reglamento trajo la consecuencia de lo que se va a mostrar (y explicitamos el verbo "mostrar" en lugar de "narrar"). Hay una insistencia no gratuita en la existencia del monstruo como producto del azar. Hay una contingencia, una arbitrariedad en la condición-otra: "*por capricho del destino, vosotros podríais ser uno de ellos... Ellos no pidieron venir al mundo pero vinieron.*" Y se hace hincapié en sus normas: "*Su código es su ley.*" Es decir, ante un orden que no los contempla y los excluye, los freaks levantan sus propias pautas. Y estas indicaciones del feriante van a desembocar, primero, en un fenómeno cuya visión se nos escamotea. Y, sin embargo, asistimos a la reacción de los visitantes de la feria: el grito. Ante lo inefable, el recurso lingüístico falla. La irrupción de lo real provoca la inarticulación del lenguaje humano. Tras el chillido, pasamos a la concreción en imágenes: todo el filme se articula en estas imágenes que nos van a hacer comprender el porqué de ese grito. Y ya desaparece la voz del feriante: el espectador queda enfrentado a la mostración pura.

La primera imagen es bella: una mujer. No hay nada que capte de forma más inmediata la mirada del público que una mujer hermosa (y de este anclaje sabe mucho el cine clásico hollywoodense, rey mago que nos ha rega-

lado el imaginario y la retina con cuerpos femeninos). Una mujer, pues, contemplada en un triple eje de confluencias escópicas: la del público circense, la del enano Hans y la enana Frieda, la nuestra propia. Todos/as somos espectadores/as, *sus* espectadores. Escuchemos este diálogo entre Frieda y Hans:

— "Es maravillosa, ¿verdad, Hans?"

— "Es la mujer más maravillosa que he visto en mi vida"

— "¿Cómo dices eso? Me pondré celosa"

— "No seas tonta"

— "¿Qué no sea tonta? He visto mujeres así mirarme con envidia. Claro que no estoy celosa"

— "Sólo tengo ojos para una mujer a la que pedí que fuera mi esposa"

Estas palabras movilizan varios temas fundamentales del filme. Primero, hablan de la mirada como lugar de fijación del deseo (Hans mira a la mujer, Cleopatra, nombre nada casual, como veremos), con urgencia. También la admira Frieda. Y si en uno funciona un anhelo de tipo sensual; en la otra se articula el problema de la posición: Cleo es "normal" (y doblemente, además, porque al ser trapezista se coloca en un lugar superior). En consecuencia, Cleo es contemplada por bella, por normal y por superior. La cuestión de la posición subvierte en la mirada: los enanos miran desde abajo a alguien que, dentro de la escala del circo, ocupa un lugar más relevante: Frieda es caballista; Hans, presentador. Segundo, se nos presentan los temas centrales: la relación de compromiso entre dos iguales, los celos ante una tercera presencia, la mirada de deseo que, femeninamente, Frieda reivindica para sí misma: "*Es la mujer más maravillosa que he visto...*" (de las personas normales, también se habla en superlativo como se hace de los monstruos y esta equiparación no es tampoco gratuita) / "*He visto mujeres así mirarme con envidia*" / "*Sólo tengo ojos...*" Al hablar de mujeres "así", Frieda se está protegiendo apelando al código de los diferentes, pero Hans, aunque parece recoger el



15. Estoy en deuda con Juan Monsell Prat porque me proporcionó una copia en video del filme que me ha permitido realizar este análisis.



testigo, seguirá hipnotizando por los atributos de Cleo: en sus piernas se fija la mirada erotizada del enano (las piernas, otro fetiche escópico del cine clásico: ¿quién no recuerda **Perdición?**).

Y a partir de este enfrentamiento inicial entre disidencias y normalidad, se va a proceder a un desfile de lo horrisono que siempre tendrá el contrapunto de una mirada canónica. Así, aparecen los monstruos de Madame Tetrallini en el claro del bosque (no es posible resistirse a no establecer un paralelismo con la serie fotográfica **Untitled** de Diane Arbus donde deficientes mentales celebran una fiesta al aire libre). Los representantes del orden tildan a los monstruos de "niños" según la lógica del discurso piadoso y compasivo. Este discurso hipócrita también funciona bajo la carpa del circo: freaks frente la mayoría. Sólo hay dos personajes que sirven de puente entre unos y otro. Y son, justamente, un payaso (Phroso), otro marginal de la sociedad y Venus, alguien expulsada del seno de los "grandes" (Hércules, el que era su amante, la abandona).

El relato (la hilazón narrativa mínima: la historia entre Hans y Cleo) es una excusa que enseguida se abisma en lo que es fundamental: el acto de mirar. Nuestro ojo puede congratularse ante la cabalgata de deformidades y engendros: la mujer barbuda, el hombre esqueleto (que son matrimonio según la lógica legal de los monstruos, endogámica), las siamesas Violet y Daisy, Schlitze, Jenny Lee, Koo-Koo, con un patético copete en sus alopécidas cabezas, presunto trasunto de su condición (equivoca) de mujeres, la muchacha sin brazos, Elvira, Charlie, el medio hombre, el tronco humano (un puro muñón)... Nuestra mirada puede ser de estupefacción, pero la enunciación fílmica nos propone bromas de humor negro que sirven para introducir un hábito de cotidianidad entre tanto monstruo: el malhumor del tartamudo (otro tarado) Roscoe, casado con la hermana siamesa Daisy, a causa de su cuñada Violet a la que no soporta.

Entre este catálogo de obscenidades vivas, Hans es, "proporcionalmente", un príncipe (léase "proporcionalmente" en su doble sentido físico y metafórico). Y será el motor de la historia que continúa. Ante el coqueteo entre Cleo y Hans, los monstruos recelan. Se apela, de nuevo, al código:

— "*Cleopatra no es uno de los nuestros. Para ella somos seres asquerosos. Escupiría a Hans si no fuera por los regalos*"

— "*Qué lo intente! Todavía no nos conoce, pero ya se enterará*"

Además de cartel-prólogo al filme, sólo aparece otro intertítulo que parece una reminiscencia del período mudo (no tan lejano) y que aquí sirve para marcar una cesura estructural y señalar la importancia de la secuencia que sigue. El cartel reza "The Wedding Feast" (La fiesta nupcial). Este segmento va a ser crucial: supone un punto de inflexión y un punto de explicita la imposibilidad del retorno. Cleopatra, como su homónima histórica, sirviéndose de coqueteos y halagos, ha expoliado a Hans. Enterada de su condición económica boyante, su última añagaza es un matrimonio hipócrita. En el banquete de bodas, se reúnen los normales y los tullidos. Cada uno ofrece su actuación: Koo-Koo baila sobre la mesa, el tragasables engulle una espada, el come fuego se regala el paladar con golosinas... Las referencias a la noche de bodas son constantes. Cleo y Hércules intentan envenenar a Hans, engatusarlo: "*Mi pequeño monstruo de ojos verdes.*" La fiesta sigue en su apogeo y los freaks sienten que ha llegado el momento del rito iniciático que permitirá a Cleo ingresar en sus filas. Son el grupo de deformes los que están capacitados, según las normas de su código, para sancionar el compromiso matrimonial. Esta ceremonia se concreta así: los monstruos cantan: "*La haremos una de nosotros. La copa de la amistad. La aceptamos como a uno de nosotros. ¡Bebed, Bebed! La aceptamos, ¡Bebed, Bebed! ¡Uno de nosotros! ¡Bebed, Bebed!*" La canción acompaña a un brindis: todos beben de una misma copa, que, finalmente, se ofrecerá a los labios de Cleo. Se trata, pues, de una sencilla ceremonia de iniciación del profano, una suerte de bautismo bendecido por el cántico y el alcohol. Cuando el enano que se ha erigido como vicario de la liturgia acerca el caliz a Cleo ésta estalla: "*Vosotros, asquerosos monstruos apestosos! ¡Monstruos, monstruos! Fuera de aquí, basura (...). ¡Asquerosos! ¿Hacerme uno de vosotros? ¿Qué harás tú? (se dirige a Hans) ¿Qué haré contigo? ¿Eres un hombre o un bebé? ¿Qué haré contigo? ¿Jugar contigo?*"

La escena alcanza cotas de paroxismo. Cleopatra, con este encendido parlamento, está firmando su sentencia de muerte. Primero, sus palabras la revelan como una impostora, una sicofanta, que ha pretendido burlar el código de los freaks en general y que ha humillado a uno de ellos en particular. Segundo, Cleo se está situando del lado del orden, de lo canónico y de lo estéticamente bello, y procede a la exclusión de los otros, justamente cuando éstos habían decidido aceptarla. La operación de desprecio ha sido traumática y la tensión está servida. La venganza de los monstruos no se hará esperar. Hay un plano en que están todos los freaks a la expectativa: es una estampa magnífica del espíritu corporativo y del pacto de silencio y ayuda mutua que han firmado.

A partir de aquí, la película se convierte en un producto de terror gótico: dos secuencias paralelas nos muestran la pelea de Hércules y Phroso (que se salda con la muerte del primero a manos de un enano), y la persecución que los tullidos emprenden en pos de la víctima, Cleo, para inmolarla. La noche tempestuosa añade el marco ideal a este clima de pesadilla. Y el final se cierra con el grito inarticulado de Cleopatra, grito que nos remite al inicio del filme. El chillido de la trapezista se funde con el de la espectadora de la feria (con nuestro mismo aullido reprimido) ante la visión que se nos había escamoteado. Y decimos "visión" porque de eso se trata (y apelamos otra vez a las dos acepciones): acción de ver / especie fantástica que se toma como verdadera. Cleopatra es un monstruo ahora, un híbrido de mujer y gallinácea, un ser horrisono y alucinante dado al ojo

adéfago, pura materia y carnaza para saciar la pulsión escópica. Las palabras del feriante vuelven, pero no las escuchamos: "Como acabó así, no se sabrá nunca. Unos dicen que fue un amante celoso; otros, el código de los monstruos; otros, la tormenta. Créanlo o no, ahí está." Esta plática no nos puede confortar. Como dijimos, ningún relato, ninguna construcción narrativa se ha articulado aquí para complacencia de la razón. **La parada de los monstruos** es un aldabonazo en la conciencia del orden hegemónico, un festín salvaje para el ojo: muestras de monstruos. Y la duda clásica ¿quién es "el otro"? ¿La bella o las bestias?

Por su parte, **El hombre elefante**, también hace suya esta incertidumbre sobre el estatuto de la alteridad y la uniformidad. El propio director, David Lynch, apunta: "Frente a los monstruos, uno aprende a conocerlos, percibe finalmente que son exactamente como nosotros."¹⁶ De nuevo, pues, el tema de la indeterminación de la identidad, el poder de la mirada para designar lo diferente. Como si esa supuesta diferencia no estuviera en la presunta normalidad: "Apartar las diferencias no es borrarlas, las diferencias forman parte del mundo, son el mundo. Todos somos peculiares, distintos, otros."¹⁷ La evidencia más diáfana de esta afirmación nos vendrá tras una doble exploración al exterior y a nuestro propio interior: "Si miras la cara de alguien durante el tiempo suficiente, acabarás por sentir que te estás mirando a ti mismo."¹⁸

Ese recorrido escópico es el que traza el doctor Frederick Treves en el filme: al enfrentarse a la visión del hombre elefante está afrontando su propia condición dual, la arbitrariedad de la diferencia. Su respuesta, en primera instancia, es la emoción contenida y el silencio. El problema nacerá en el discurso que Treves generará a partir de una mirada más detenida, una mirada que ya no tiene que ver con él como ser humano sino con él como médico, con su instancia profesional (una "segunda" instancia).

Sobre John Merrick, sobre el hombre elefante se van a posar los discursos del espectáculo, la literatura y la ciencia. Merrick es la criatura, la atracción y el sustento del feriante Bytes, que lo exhibe de feria en feria. Al hombre elefante se le ha inventado un nacimiento mitológico a caballo entre lo divino y la zoofilia. Este relato de sus orígenes es su novela familiar, la literatura puesta al servicio de la lógica racional y de la poesía fantástica: "Vi la luz por primera vez el 5 de agosto de 1860. Nací en Lee Street, Leicester, Inglaterra. La deformidad que

ahora exhibo tiene su origen en el pavor que un elefante causó a mi madre. Ella iba por la calle y se cruzó con un desfile de animales. La gente se apretujó horriblemente para poder verlos y, por desgracia, mi madre fue empujada bajo la pata de un elefante, lo que la asustó muchísimo; esto ocurrió cuando estaba embarazada de mí y eso fue lo que causó mi deformidad."¹⁹

Esta apelación un tanto ingenua a una causa, es enunciada desde el filme en otros términos. La secuencia inicial nos habla asimismo de los orígenes de Merrick, pero en un tono alucinatorio y pesadillesco: unos ojos fijos de mujer nos convocan,



en primerísimo plano. Están fijos porque pertenecen a una fotografía: es decir son una representación, una puesta en escena de una mirada que invoca nuestra mirada de espectadores/as. (El estatuto de representación viene marcado por el marco que rodea la fotografía, valga el fuego homófono). A continuación, algo terrorífico entra en juego: la convulsión de un cuerpo femenino, una agresión fuera de campo, un elemento no humano. La enunciación fílmica formaliza el nacimiento del monstruo (al final de la secuencia hay un llanto de recién nacido) en clave de apareamiento contra-natura entre la futura madre y un elefante. De estos bestialismos sabe mucho la mitología clásica y si no que se lo digan a Zeus tan dado a los travestismos, cuando se convirtió en toro para poseer a Europa, o a Minotauro, hijo bastardo de Minos que su esposa Pasífae concibió con un toro enviado por Poseidón. Lo de Merrick, como se ve, pasa en las mejores familias.

Así pues, si la figura del hombre elefante concita los discursos de la mitología y la barraca de feria, sólo falta la mirada diseccionadora de la disciplina científica. Es el doctor Treves quien presenta el descubrimiento ante sus colegas de la socie-

16. David Lynch, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1992.

17. *Op. cit.* nota 6, p. 51-53.

18. Paul Auster, *Mr. Vértigo*, Barcelona, Anagrama, 1994.

19. *Op. cit.* nota 16.



dad médica. La puesta en escena es inequívoca y la instancia enunciadora de Lynch la subraya: un foco de luz ilumina al paciente que está tras un biombo: se ve su sombra. Las palabras de la jerga médica lo cubren. Treves lo describe y le da nombre (definición y denominación): "el hombre elefante". Al final, los presentes irrumpen en aplausos. Está claro que lo que aquí se está movilizandando es una representación, una puesta en escena que remite, por una parte, al cine (foco lumínico, pantalla en blanco, sombra, presencia-ausencia) y, por otra, al circo, a la feria (la exhibición, las exclamaciones de admiración, los aplausos). Por esta sencilla operación se ha equiparado el discurso frívolo de la feria al discurso juicioso de la ciencia: Bytes y Traves son dos charlatanes, cada uno poseedor de su propio código lingüístico. Esta emulación de ambos se hace patente en dos secuencias: cuando Treves va a ser al monstruo y Bytes le dice: "*nosotros nos entendemos*", y cuando, tras un comentario de la enfermera jefe, Treves se cuestiona a sí mismo: "*Estoy empezando a pensar que el señor Bytes y yo nos parecemos mucho (...) Por lo visto, yo he convertido a Merrick en una curiosidad o algo parecido, sólo que ha sido en un hospital y no en una feria. (...) ¿A qué se debe? ¿Por qué lo he hecho? ¿Soy yo un hombre bueno o soy un malvado?*"

Esta apostilla final sobre la bondad y la maldad recorre todo el filme. El propio Treves, tras su primer contacto con el monstruo, afirma: "*Es imbécil desde que nació. Es un completo idiota. Roguemos a Dios para que así sea.*" Condenar, piadosamente, el engendro a la estulticia y al silencio ha sido otro de los modos de exclusión que le ha regalado el sistema bienpensante. Pero este elefante cita la Biblia, es cristiano: hay que recuperarlo. Digamos que a Merrick lo salva, en un primer momento, el salmo XXIII, porque le da carisma de ser piadoso y creyente. Otro discurso sobre él: la religión, que conlleva la compasión y la beneficiencia (la propia reina de Inglaterra concede un pensionado vitalicio a John en el hospital).

Pero los orígenes y la alteridad pesan: Merrick, al ser enfrentado a su propio reflejo en una ceremonia-bacanal-aquelarre, no ha podido reprimir el grito, la inarticulación del lengua-

je que plasma la imposibilidad de racionalización de la diferencia (como en **La parada de los monstruos**). Regresa, entonces, la secuencia de la escena primigenia, la concepción del neonato, que acaba ahora, no con un llanto humano sino con el barrido de un elefante. Merrick se va concienzando de su degradación. A ello contribuye el regreso de Bytes que lo secuestra para exhibirlo de nuevo. Aunque logre volver a Inglaterra, aunque la sociedad lo acepte, Merrick se autoinmola: "*Todo ha terminado.*" El fin nos remite a una conclusión sobre la infinitud: "*Nada, nada morirá jamás. la corriente sigue su curso. El viento sopla. La nube vuela ligera. El corazón palpita. Nada morirá.*" Todo en la vida es arbitrariedad y palingesia: ni los monstruos ni los

hombres mueren.

Antes de finalizar quisierámos reseñar el papel que se otorga a la fotografía (otro de nuestros puntos de reflexión) en el corpus del filme: la fotografía por excelencia es el retrato de la madre y apela a la ausencia, a lo irremediadamente perdido, y también a la belleza, a lo inalcanzable. Las fotografías crean hogar, son síntoma del bienestar social y son salvaguarda para la memoria. John se extasía ante los retratos de la chimenea de los Treves y, cuando él entra en el intercambio social, erige su propio altar en que las instantáneas son sus dioses manes, su conciencia tutelar. De él mismo, centro de la exhibición ante los ojos de los demás, no hay ninguna reproducción.

El homenaje de Lynch a Browning es doble: primero, en el anuncio del barracón de feria —Freaks—, que remite al título-telón-trampantojo; segundo, por la referencia al código corporativista de los monstruos —aquí, ayudan a Merrick a embarcar hacia Inglaterra: "*Lo hemos decidido. Vamos a sacarte de aquí. Ánimo, compañero, ánimo (...) Qué tengas mucha suerte. Nosotros la necesitamos más que nadie.*" Ellos son otra estirpe y están destinados a a protegerse entre sí.

En conclusión, entre **La parada de los monstruos** y **El hombre elefante** hay una serie de resonancias internas que nos han permitido trazar esta aproximación a una lectura conjunta. Ambos filmes obligan a una toma de postura: nos enfrentan al malestar que crea la alteridad, someten nuestra mirada a la escotofilia morbosa, nos dejan desnudos ante la inmediatez de la imagen del horror, nos sitúan en el vértigo del "mostrar" y no nos permiten la calidez del "narrar" para acallar nuestras conciencias. Quien no se sienta monstruo después de esto es que nada tenía de humano.