

Alberto Ríos

LA MONSTRUOSIDAD CIVILIZADA

***El hombre elefante* de David Lynch y la deconstrucción del monstruo victoriano**

¿Qué es lo normal? ¿Cómo se relaciona la apariencia física con la moral? ¿Quiénes deciden qué es lo monstruoso? ¿Quiénes son los verdaderos monstruos? Este artículo sobre *El hombre elefante* se plantea estas y otras preguntas y sugiere, a partir del caso de una persona que padeció de una deformidad física extrema, que la monstruosidad es una construcción cultural ligada al poder y al colonialismo.

NO SOY UN ANIMAL.

John Hurt interpreta a John Merrick.

Desde *Frankenstein* (James Whale, 1931), e incluso durante el periodo silente, el cine ha regresado una y otra vez al periodo victoriano como un espacio desde el cual explorar la figura del monstruo. Este fenómeno encuentra sus raíces en la literatura gótica y de terror del siglo XIX, época que dio al imaginario colectivo algunas de sus criaturas más conocidas, como el vampiro de Bram Stoker en *Drácula* (1897), el científico loco y su creación en *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley o la dualidad moral encarnada en *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson.

El cine, desde sus primeras décadas, encontró en estos monstruos literarios una fuente de material narrativo. El estudio cinematográfico Universal Pictures estableció los arquetipos cinematográficos con *Drácula* (Tod Browning, 1931), protagonizado por Bela Lugosi, y el ya mencionado *Frankenstein* de Whale, con Boris Karloff que da vida a la criatura. El Londres victoriano, con su arquitectura gótica y sus contrastes sociales extremos, ha sido uno de los

escenarios predilectos para trasladar este tipo de narraciones; la ciudad industrial, con sus laboratorios, hospitales, teatros y barrios marginales, proporciona el contexto perfecto para explorar cómo la modernización genera sus propios horrores.

Es allí donde se ubica *El hombre elefante* (*The Elephant Man*, 1980), segundo largometraje de David Lynch, quien se aleja momentáneamente del experimentalismo onírico de *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1977) para construir una biografía sobre Joseph Merrick (renombrado en el filme como John Merrick), figura histórica que vivió a finales del siglo XIX y cuya anomalía física lo convirtió tanto en objeto de estudio como en víctima del espectáculo. La película se inscribe así en el linaje de los monstruos victorianos, pero representando a una criatura que funge como víctima antes que como amenaza, un ser cuya deformidad física contrasta radicalmente con su refinamiento espiritual.

EL MONSTRUO BAJO LA MIRADA MÉDICA

La película se sitúa en 1884, en pleno auge del positivismo

científico, cuando los cuerpos anómalos eran una fascinación tanto en la medicina como en el espectáculo. Este periodo histórico, marcado por el desarrollo de la medicina moderna y la institucionalización del saber, convirtió la anomalía corporal en un territorio de disputa entre diferentes miradas: la científica, la comercial y la moral. John Merrick (interpretado por John Hurt), un hombre con deformidades extremas, es rescatado del espectáculo de feria por el doctor Frederick Treves (Anthony Hopkins), quien lo traslada al hospital de Londres para estudiarlo y, en teoría, salvarlo de la explotación circense, aunque la propia visión médica lo terminará utilizando como un espectáculo.

Como explica Bugaj (2019, p. 82), en los espectáculos de fenómenos, visitados tanto por multitudes que buscaban entretenimiento como por científicos que pretendían ampliar su conocimiento académico, el drama teatral y las convenciones de la conferencia médica se combinaban alrededor de los cuerpos exhibidos. En estos espacios, la educación y el entretenimiento a menudo se fusionaban en una colaboración tensa, aunque rentable, en torno a la exhibición de estos cuerpos anormales. John Merrick es mostrado primero como entretenimiento en ferias y luego como objeto de estudio en espacios médicos; aunque cambia el entorno, el protagonista sigue siendo observado, siempre utilizado como un objeto para la mirada. Incluso, la visión médica no está exenta de ambigüedades ni libre de sus propias formas de cosificación. Esta ambivalencia se manifiesta desde su

PELÍCULA: EL HOMBRE ELEFANTE
(*THE ELEPHANT MAN*)

AÑO: 1980
DIRECTOR: David Lynch

ELENCO PRINCIPAL:
John Hurt (John Merrick), Anthony Hopkins (Dr. Frederick Treves), Anne Bancroft (Sra. Kendal)

BREVE SINOPSIS:
En el Londres victoriano, un médico rescata del circo a un hombre con una extrema deformación física para estudiar su caso. La película es una adaptación de la vida de Joseph Merrick.

FICHA TÉCNICA





BELA LUGOSI. El actor estadounidense se convirtió en el Drácula más icónico de la historia del séptimo arte luego de interpretar al célebre monstruo en la cinta clásica *Drácula* (1931, Tod Browning).

primer encuentro, donde Lange (2007, p. 3) observa que, caminando por los barrios bajos para encontrar a la criatura, Treves tiene que esconderse en la sombra, en el rincón oscuro del sótano para observar de manera segura a Merrick. El médico se ve obligado a ocultar su deseo para poder satisfacer su mirada voyerista sobre el monstruo.

Cuando es exhibido por los médicos (para una minoría selecta e intelectual, en comparación con las masas del *freak show*), los primeros planos del rostro de Merrick aparecen sistemáticamente mediados por sombras, espejos, velos o reacciones de horror y fascinación ajenas. Kember, como se cita en Bugaj (2019, p. 93), afirma que Merrick permanece en silencio, sin responder y prácticamente invisible, con el rostro oculto bajo su gorra y capucha o detrás de cortinas y un biombo médico. Esta estrategia visual nunca permite al espectador un acceso directo

e inmediato al rostro de Merrick, lo que sugiere que la monstruosidad es menos una propiedad del cuerpo que un efecto de la mirada que lo constituye como tal.

Esta problemática del rostro como superficie de comunicación se intensifica en el contexto de Lynch, donde, como observa Kember (2004, p. 22), en los filmes con más estilo Lynch, como *Corazón salvaje* (*Wild at Heart*, 1990) o *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1997), aprendemos que el rostro humano es una máscara peculiarmente expresiva cuya apariencia, al parecer ordinaria, se ve comprometida y finalmente arruinada por la emergencia de pasiones que no puede ni suprimir ni expresar. Esta idea cobra especial sentido en *El hombre elefante*, donde el rostro de John Merrick, marcado por la deformidad, no puede ser leído como los demás. A diferencia de los personajes que, como dice Kember, ocultan pasiones

EL CARÁCTER DE MONSTRUO ES MENOS una propiedad del cuerpo que un efecto de la mirada que lo constituye como tal

que terminan por romper su apariencia normal, el rostro de Merrick ya es una máscara impuesta por su cuerpo y por el rechazo social. Sin embargo, es justamente esa diferencia la que revela con más fuerza su humanidad.

Cuando finalmente logra articular la frase emblemá-

tica —“¡No soy un animal! ¡Soy un ser humano!”—, solo exige dignidad y reconocimiento. Como describe Lange (2007, p. 6), exhausto, se derrumba y se hunde en el urinario. El baño aquí se glorifica, su ambigüedad se intensifica en la expresión autoconsciente de humanidad del monstruoso hombre elefante. Merrick, debajo de todas sus deformidades físicas, encarna un ser que sufre y que constantemente es minimizado por quienes lo observan, pese a su gran gentileza. Su declaración de humanidad refleja la paradoja que significa el trato recibido debido a su apariencia.

EL MONSTRUO COMO CONSTRUCCIÓN SOCIAL

La monstruosidad en el contexto victoriano era una categoría social cargada de significados morales y políticos. De acuerdo con Lange (2007, p. 23), este tipo de espectáculos tiene el poder de mantener bajo control la experiencia del objeto desagradable, el sujeto esencialmente sobrevive a dicha experiencia. Vale la pena destacar cómo estos modos específicos de mirar —desde la distancia o desde arriba— y las relaciones de poder desiguales que generaban contribuyeron a las nociones de estatus social —alto y bajo— y, así, formaron parte esencial del desarrollo de la clase media victoriana y de su autodefinición a través de actos de distinción.

John Merrick es observado desde la distancia o desde una posición de poder,

ya sea como espectáculo o como objeto de estudio. Esta mirada permite a los demás mantener el control y afirmar su propia normalidad. León Frías (2019) señala que, en el cine de Lynch, “la fealdad moral está extendida de tal

#DATOS CURIOSOS

LARGAS JORNADAS DE MAQUILLAJE. Para crear la fisonomía de El Hombre de Elefante, la producción se tomaba diariamente cinco horas en aplicar el maquillaje y otras dos en removerlo.

modo que los respetables caballeros londinenses de El hombre elefante ... están contaminados por ella” (p. 111).

Lynch poco a poco invita al espectador a mirar a Merrick desde la empatía, no como un objeto extraño, sino como un ser humano con sensibilidades propias y moralmente superior que sus distinguidos contemporáneos.

La dimensión colonial de esta construcción es igualmente significativa. Los espectáculos victorianos de fenómenos frecuentemente construían narrativas exóticas que situaban a estos individuos como productos de encuentros con la alteridad racial y geográfica, con lo que establecían una doble marginación que operaba tanto en lo corporal como en lo cultural. La secuencia donde Treves presenta a Merrick ante la sociedad médica replica exactamente la estructura del espectáculo de fenómenos: un presentador controla la narrativa, una audiencia consume visualmente el cuerpo expuesto y el fenómeno permanece silenciado. Como observan Holladay y Watt (1989, p. 874), el

inicio de la película sugiere que los artistas deformes de los espectáculos de feria no son presentados como producto de una enfermedad, sino de alguna falla moral o de algún pecado. Por ello, se les ubica en la periferia del terreno del circo, lejos del centro de la actividad. Aun cuando es llevado al hospital, sigue permaneciendo de cierta manera oculto, como si estuviera prohibido verlo tal y como es.

Esta exclusión moral y espacial se entrelaza con una mirada colonial que refuerza la desigualdad. Como señalan los mismos autores, debido a que los artistas de espectáculos de feria y de actos sexuales en la época victoriana provenían con frecuencia de alguna de las posesiones coloniales de Inglaterra, esta dominación especular no es solo física, ya que los objetos de la mirada están a menudo desnudos y ciertamente indefensos, sino también ideológica, pues son denigrados como social o racialmente inferiores (Holladay & Watt, 1989, p. 876). Esto explica también la historia contada por el presentador del freak show, quien sitúa el origen de Merrick en África como una metáfora de su condición de “otro” absoluto¹. Así, la monstruosidad no solo se define

¹ Tanto en la vida real como en la ficción, Merrick era un ciudadano británico. Dentro de la cinta, el presentador del show opta por comentar a la audiencia y a Treves que John nació en África. Esto puede ser leído como una proyección discursiva que exotiza aún más al protagonista y permite diferenciarlo ampliamente del público que lo observa. Así, no solo se convierte en algo distinto por su condición, sino también por su supuesto lugar de proveniencia, lo que facilita verlo como un monstruo al ser no solo distinto físicamente, sino un “otro” a nivel social.

por el cuerpo, sino también por el lugar simbólico que se le asigna dentro de la cultura imperial y moral de la Inglaterra victoriana. El hecho de provenir de una colonia lo situaba en una posición de inferioridad no solo como monstruo, sino a causa de la discriminación racial.

La figura de Treves condensa las contradicciones del proyecto civilizatorio victoriano. Lynch lo presenta no como villano, sino como producto de un sistema. La ambivalencia del personaje revela la imposibilidad estructural de una relación genuinamente igualitaria entre médico y paciente cuando el segundo ha sido constituido como objeto de conocimiento. La secuencia donde la señora Kendal visita a Merrick funciona como contraejemplo

que expone la artificialidad de la relación médica. Kendal interactúa con Merrick como sujeto social, no como caso clínico, pero esta interacción solo es posible porque ocurre fuera del marco institucional del hospital. La normalidad de su encuentro subraya la anormalidad estructural de todas las demás relaciones que Merrick establece dentro del sistema médico.

El espacio que Merrick construye en sus habitaciones del hospital constituye una apropiación que revela simultáneamente su deseo de normalidad y la imposibilidad de alcanzarla. Cada objeto (el modelo de la catedral, las fotografías, los libros...) funciona como signo de una respetabilidad burguesa que permanece fundamentalmente inalcanzable. Como señala

Lange (2007, p. 5), en su esfuerzo por desarrollar un sentido seguro de sí mismo, el hogar se convierte para Merrick en una máquina de identificación. Al imitar los hábitos, los gestos y, no menos importante, el hogar de la sociedad burguesa victoriana, construye su propio mundo imaginario. En la escena en la que invita a una pareja de la alta sociedad victoriana a tomar el té, el espectador reconoce que su habitación en el hospital se ha transformado en una réplica del hogar de la clase media victoriana, esencialmente el de los Treves.

Merrick puede apropiarse de los signos de la civilización, pero no puede acceder a la posición social que estos signos representan. Su hogar se convierte así en un simulacro que expone la artificialidad de todas las construcciones domésticas burguesas. Para León Frías (2019) “en *El hombre elefante*, sin embargo, había un personaje positivo, el antihéroe representado por John Merrick quien a su elefantiasis² sumaba su espíritu indolente y generoso” (p. 111). Pese a ser la víctima de un sistema que lo miraba como inferior y digno del espectáculo, Lynch presenta a su protagonista como un ser espiritualmente más puro que sus congéneres, que a pesar de sus deformidades físicas solo quería encajar. Lynch nos muestra que el verdadero ser

3 ESCENAS CLAVE



UNO

El inicio surrealista. Se intercalan en la oscuridad imágenes de elefantes y un plano de detalle del rostro de la madre de Merrick, mientras se escuchan golpes, rugidos y trompetas.



DOS

Primer encuentro entre el Dr. Treves y el Hombre Elefante. Bytes exhibe a Merrick cubierto por un saco. Cuando es descubierto, Treves apenas puede contener el gesto de terror.



TRES

Persecución en la estación del tren. Merrick es acosado por un niño, tropieza con una niña y una turba lo persigue. Rodeado en un baño grita: “¡No soy un animal, soy un ser humano!”.

² Si bien en este caso se menciona la elefantiasis como causa de la enfermedad del protagonista, estudios modernos creen que el Joseph Merrick de la vida real sufrió del síndrome de Proteo, una enfermedad genética muy rara que provoca un crecimiento excesivo y desproporcionado de distintas partes del cuerpo, como huesos, piel, vasos sanguíneos, tejidos grasos y órganos internos.



ANTHONY HOPKINS. El actor británico dijo que interpretar al doctor Treves fue una de las pocas veces en su carrera en la que, antes de firmar el contrato, lloró al leer el guion, ya que la historia lo conmovió profundamente.

deforme se esconde dentro de la sociedad que domina esa ciudad oscura y neblinosa que resultó ser el Londres victoriano.

En la tradición de los monstruos del periodo gótico, la amenaza suele construirse desde la irrupción: la criatura que invade la ciudad, que altera el orden moral o que expone los miedos colectivos. El hombre elefante sitúa las amenazas dentro del propio tejido social. En ese sentido, tiene puntos en común con el monstruo de Frankenstein, ambos son rechazados por una sociedad que no los entiende. Sin embargo, Merrick no posee poderes sobrenaturales o malicia inherente; su única “transgresión” es existir en un cuerpo que desafía las normas estéticas de su época. Esta diferencia convierte al filme en un ejercicio de deconstrucción del género gótico vic-

toriano en el que la maldad no reside en la criatura deformada, sino en la incapacidad de la sociedad “civilizada” para reconocer su humanidad. En ese sentido, la cinta de Lynch es sumamente humanista en su visión de John como individuo, pues desplaza la mirada del espectador de su cuerpo anómalo hacia sus sentimientos y valores personales.

CONCLUSIONES

El hombre elefante (1980) de David Lynch realiza una deconstrucción de los códigos en la representación del monstruo victoriano al exponer la continuidad estructural entre el espectáculo de feria y la conferencia médica. Lynch demuestra que la mirada científica de Treves no trasciende la lógica del circo, sino que la reproduce bajo nuevas formas de legitimación. Esta revelación desestabiliza la preten-

dida objetividad del discurso médico victoriano y expone sus mecanismos de cosificación.

Dicha crítica se materializa en la estrategia visual que utiliza Lynch, mediante el ocultamiento del rostro de Merrick y su mediación constante a través de sombras, espejos y velos, que niegan al espectador voyerista acceso directo sobre el “fenómeno”. Esta operación cinematográfica revela que la monstruosidad no es una propiedad del cuerpo observado, sino un efecto de la mirada que lo constituye como tal. La deconstrucción que opera Lynch se fundamenta en la inversión radical del arquetipo monstruoso tradicional, con el protagonista como víctima antes que como amenaza, un ser cuya deformidad física contrasta radicalmente con su refinamiento espiritual y su gentileza.



**LA MALDAD
NO RESIDE
REALMENTE
EN LA
CRIATURA
DEFORMADA,
sino en la
incapacidad
de la
sociedad
para
reconocer su
humanidad.**

Esta condición de víctima se articula con la dimensión colonial del filme, donde la falsa narrativa sobre el origen africano de Merrick sitúa la diferencia en el espacio del “otro” para preservar la ficción de normalidad metropolitana. Merrick no solo es víctima por su condición física, sino también por ser constituido discursivamente

como el “otro” racial y geográfico, lo que establece una doble marginación que opera tanto a nivel corporal como cultural.

Lynch presenta aquí a John Merrick como una figura moralmente superior a todos aquellos que lo rodean. Su sensibilidad contrasta con la frialdad, la hipocresía y el

egoísmo de esas personas supuestamente “normales”. La película invierte los códigos clásicos. El verdadero monstruo no es el cuerpo deformado, sino la sociedad que lo margina y utiliza bajo discursos de compasión, saber o entretenimiento. El Londres victoriano se revela como un espacio donde la civilización esconde su propia barbarie.

REFERENCIAS

- Bugaj, M. (2019). “We understand each other, my friend”. The freak show and Victorian medicine in *The Elephant Man*. *Panoptikum*, (21), 81-94. <https://doi.org/10.26881/pan.2019.21.05>
- Holladay, W. E., & Watt, S. (1989). Viewing the Elephant Man. *PMLA*, 104(5), 868-881. <https://doi.org/10.2307/462578>
- Kember, J. (2004). David Lynch and the mug shot: Facework in *The Elephant Man* and *The Straight Story*. En E. Sheen & A. Davison (Eds.), *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions* (pp. 19-34). Wallflower Press.
- Lange, T. (2007). Monstrosity, anxiety and the real: Representations of the Victorian metropolis in David Lynch's *The Elephant Man*. *Opticon* 1826, 3(1), 1-14. <https://doi.org/10.5334/opt.030705>
- León Frías, F. (2019). *El cine en fuga. Textos en el umbral del milenio*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.