

ANÁLISIS EXEGÉTICO DE LA ÉCFRASIS CATEDRALICIA EN *EL HOMBRE ELEFANTE* (1980): METAPOESIS OVIDIANA EN EL CINE DE DAVID LYNCH

Juan Manuel Arriaga Benítez

Instituto de Investigaciones Filológicas, México

E-mail: juan.manuel.arriaga613@comunidad.unam.mx

<https://orcid.org/0000-0002-7775-0294>

RESUMEN

El hombre elefante es una película de David Lynch en la que el director incluyó una inusual écfrasis que se desarrolla a lo largo de la trama del filme en una serie de escenas que la describen no desde su presentación como una obra concluida, sino desde su composición progresiva; en concreto, esta écfrasis es la recreación en miniatura de la catedral de St. Phillips llevada a cabo por el personaje principal, John Merrick, aun cuando solo logra observar desde su ventana una de sus torres. El objetivo de este artículo es comentar exegéticamente esta peculiar subtrama de la cinta. Para interpretar la écfrasis se recurre al análisis de las escenas donde se visualiza su composición desde la metapoesis ovidiana. Se concluye que la intención de Lynch era expresar el significado que para él tiene narrar una historia.

PALABRAS CLAVE: cine, David Lynch, interpretación, metapoesis, narrativa.

EXEGETICAL ANALYSIS OF THE CATHEDRAL ECPhRASIS
IN *THE ELEPHANT MAN* (1980): OVIDIAN METAPOESIS
IN DAVID LYNCH'S CINEMA

ABSTRACT

The Elephant Man is a film by David Lynch in which the director included an unusual ekphrasis that develops throughout the film's plot in a series of scenes that describe it not from its presentation as a finished work, but from its progressive composition. Specifically, this ekphrasis is the miniature recreation of the St. Phillips Cathedral carried out by the main character, John Merrick, even though he only is able to observe one of its towers from his window. The aim of this article is to exegetically comment on this peculiar subplot of the film. To interpret the ekphrasis, we resort to an analysis of the scenes where its composition is visualized from the perspective of the Ovidian metapoesis. The conclusion is that Lynch's intention was to express the meaning that telling a story means to him.

KEYWORDS: cinema, David Lynch, interpretation, metapoesis, narrative.



1. INTRODUCCIÓN

La écfrasis ha sido, desde la épica grecorromana antigua, uno de los vehículos narrativos más apreciados para comunicar inquietudes y aspectos relacionados con el programa general del relato principal¹; dada su complejidad y fuerza para crear imágenes evocadoras, los poetas recurrieron a la écfrasis para complementar metapoéticamente la narrativa². En el cine, este recurso ha sido usado principalmente para ofrecer al espectador un panorama detallado y netamente visual de una obra de arte bajo distintos propósitos. Puesto que la inclusión de obras de arte en la pantalla ofrece incontables posibilidades de comunicación visual, no es de extrañar que también hayan sido utilizadas bajo un propósito programático, o bien para que el director exponga su propia visión estética sobre el propio arte cinematográfico³.

La escena que nos atañe analizar en este artículo corresponde a menos de un minuto de filmación de la cinta *El hombre elefante* (*The Elephant Man*, David Lynch, 1980): se trata de la reconstrucción en miniatura de la catedral de St. Phillip que el protagonista, John Merrick (John Hurt), realiza con materiales que encuentra en la basura (se observa, de hecho, que en un momento toma algunas cosas de un

¹ Varias son las aproximaciones académicas que se han hecho al tema de la écfrasis, su utilidad y variantes. Para lo que se pretende con este trabajo, el núcleo de estudios de los cuales se toman las principales directrices y conceptos en torno a la écfrasis y sus funciones son los de John Hollander, «The Poetics of Ekphrasis», *Word and Image* 4, n.º 1 (1988); D.P. Fowler, «Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis», *The Journal of Roman Studies* 81, (1991); James A.W. Heffernan, «Ekphrasis and Representation», *New Literary History* 22, n.º 2 (1991); Christine Reitz, «Ekphrasis», *Der Neue Pauly: Enzyklopädie der Antike* 3 (1997); Frank J.D'Angelo, «The Rhetoric of Ekphrasis», *JAC* 18, n.º 3 (1998); Giovanni. Ravenna, «Per l'identità di ekphrasis», *Incontri triestini di filologia classica* 4 (2004-2005); Simon Goldhill, «What Is Ekphrasis For?», *Classical Philology* 102, n.º 1 (2007); Valentine Cunningham, «Why Ekphrasis?», *Classical Philology* 102, n.º 1 (2007); Froma I Zeitlin, «Figure: Ekphrasis», *Greece and Rome* 60, n.º 1 (2013). Con respecto al uso de la écfrasis en la poesía épica en particular, véase especialmente el reciente artículo de Stephen Harrison, «Artefact *ekphrasis* and narrative in epic poetry from Homer to Silius», en *Structures of Epic Poetry. Volume I: Foundations*, ed. por Christiane Reitz and Simone Finkmann (Berlin/Boston: De Gruyter, 2019).

² Las écfrasis más representativas de la épica antigua son, entre otras, la descripción del escudo de Aquiles en la *Ilíada* (XVIII, 478-608), la descripción del palacio de Alcinoo en la *Odisea* (VII, 84-132), la descripción del templo de Juno y del escudo de Eneas en la *Eneida* (I, 446-493 y VIII, 626-728, respectivamente), la descripción del palacio del Sol y la estatua de Pigmalión en las *Metamorfosis* (II, 1-30 y X, 247-294, respectivamente), la descripción de las pinturas que ornan la Argo y el templo del Sol en la Cólquide en las *Argonauticas* (Val. Fl. I, 130-148 y V, 409-454, respectivamente).

³ En general, el consenso narratológico sobre la écfrasis es que tiene como característica principal su capacidad para exponer imágenes vívidas sobre los objetos o escenas descritas; de ahí que el término griego *écfrasis* (ἔκφρασις) haya tenido equivalencia con el término romano *descriptio*, para cuya definición véase Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética* (México, Porrúa, 1995), 137-140. En autores clásicos como Quintiliano esta característica es especialmente enfática cuando se usa en retórica y adquiere el término técnico *evidentia* (cfr. *Inst. Orat.* IV, 2, 123, donde se ocupa de la importancia de vivificar la descripción de las imágenes al narrar, y VI, 2, 32, donde discute la terminología asociada a este vocablo y sus acepciones); cfr. Bernhard F. Scholz, «Ekphrasis and *Enargeia* in Quintilian's *Institutionis oratoriae libri XII*», en *Rhetorica Movet. Studies in Historical and Modern Rhetoric in Honour of Heinrich F. Plett*, ed. por Peter L. Oesterreich y Thomas O. Sloane (Leiden/Boston: Brill, 1999).

bote para usarlas en su proyecto). Esta reconstrucción, sin embargo, resulta curiosa, dado que Merrick alcanza a ver únicamente una de las torres desde la ventana de su habitación en el Royal London Hospital⁴.

El objetivo de esta breve investigación no es otro que simplemente explicar cómo, a partir de esta serie de escenas ecfrásticas, es posible advertir el significado que el director de este filme tenía acerca del cine y del arte en general⁵.

El análisis que se utiliza es, en consecuencia, exegético y parte de la premisa de que en *El hombre elefante* David Lynch logró consolidar una marca autoral sobre la estética y la narración cinematográfica. Prueba de ello es el diseño de su personaje central, un hombre deformé por un extraño padecimiento, pero refinado e inteligente que, pese a su aspecto desagradable, logra atraerse la simpatía y admiración de la alta sociedad londinense de la época que el filme retrata. Asimismo, la antinomia entre la verdad y la creencia, fraguada desde un principio mediante el arco del personaje Frederick Treves (Anthony Hopkins), es un reflejo del debate moral que la cinta quiere llevar al plano de la apreciación artística.

En lo que a continuación se explica, se utilizará un total de diez fotografías extraídos de las principales escenas en las que discurre esta peculiar écfrasis. Y es que, ciertamente, la écfrasis en cuestión, a diferencia de la narración antigua de donde emergió como recurso literario, no se ubica en un único espacio de la trama ni está descrita bajo una sola emisión visual como en otras películas donde se muestran obras de arte en una sola imagen o en un espacio unitario en pantalla, sino que se encuentra repartida a lo largo de la película y cada una de las tomas que la

⁴ Esta maqueta de la catedral ha sido objeto de ciertos comentarios académicos, aunque no se ha hecho un análisis puntual y detenido sobre ella como el que se pretende en este artículo; en particular, Paul Anthony Darke, «*The Elephant Man* (David Lynch, EMI Films, 1980): an analysis from a disabled perspective», *Disability and Society* 9 n.º 3 (1994), 336-337, alude a la construcción de la catedral como una forma de terapia, no de arte, opinión con la que no estamos de acuerdo en tanto que la presente investigación nos lleva por un camino distinto, a saber, el de considerar la maqueta de Merrick como un producto que representa el arte desde una perspectiva metapoética. Tampoco profundiza mucho más, en su *review* de la película, Bruce Kawin, «*The Elephant Man by David Lynch*», *Film Quarterly* 34, n.º 4 (1981), 22, donde simplemente afirma que la construcción de la maqueta «is a prominent symbol of his aspiration, drive, and luminous skill». Consideramos, pues, que el tema aquí planteado permitirá una más amplia comprensión de este relevante recurso ecfrástico al que Lynch recurrió como columna vertebral del arco del personaje protagónico.

⁵ Las teorías y definiciones de la écfrasis en el cine han surgido a raíz precisamente del interés académico por estudiar esta figura literaria en la dimensión visual; los siguientes son los estudios principales de los que nos hemos servido para realizar el presente artículo: Laura M. Sager Eidt, «Toward a Definition of Ekphrasis in Literature and Film», en *Writing and Filming the Painting. Ekphrasis in Literature and Film* (Amsterdam/New York: Rodopi, 2008); Carla Carinboni Killander, Liviu Lutas y Alexander Strukelj, «A New Look on Ekphrasis: an Eye-tracking Experiment on a Cinematic Example», *Ekphrasis. Images, Cinema, Theatre. Media* 12, n.º 2 (2014); James A.W. Heffernan, «Notes toward a Theory of Cinematic Ekphrasis», en *Imaginary Films in Literature*, ed. por Stefano Ercolino *et al* (Leiden/Boston: Brill, 2016); Diane Nemec Ignashev, «On Cinematic Ekphrasis: Aleksandr Sokurov's *Otets i syn redux*», *Film Criticism* 44 n.º 1 (2020).

muestra aporta nueva información a su significado⁶. De hecho, esta écfrasis está en el primer plano de la narración y resulta tan importante que articula gran parte del arco argumental de Merrick.

Finalmente, huelga decir que este ejercicio de interpretación se sostiene sobre una base de apreciación más que de *alegoresis*, basada en dos citas metapoéticas de la obra del poeta romano Ovidio que nos han parecido sumamente adecuadas como base teórica para explicar el subtexto de la écfrasis; una de estas citas se encuentra en el *Arte de amar* y está referida a la ponderación estética que el autor hace entre proceso y resultado, dando un valor preeminente al segundo por sobre el primero; la segunda se encuentra en las *Metamorfosis* y constituye, con base en el relato del mito de Pigmalión, una valoración sobre la «vivacidad» del arte como posible «falsificación» de la realidad a partir de la imitación de esa realidad⁷. Por lo tanto, el análisis se enfocará en revelar este contenido de *poiesis* autoral, es decir, que permitan inferir la visión de Lynch sobre el cine a partir de las escenas que describen la pieza en cuestión, exclusivamente a partir de lo que la película expone, sin alusión alguna al libro en el que está basada⁸. Si bien este es uno de los filmes del director norteamericano que siguen patrones más convencionales en cuanto a su estructura narrativa, a su montaje o a la dinámica de sus personajes, en él está cifrada una sutil aportación a la estética de la creación cinematográfica que resignifica contenidos que en la Antigüedad eran preceptivos en la composición narrativa. Por supuesto, la influencia de Ovidio en el cine de Lynch no es verificable, pues no consta que el director norteamericano haya interpretado deliberadamente al poeta romano, por lo que aquí se plantean cuestiones más bien de apreciación y paralelismos teóricos (o, si se quiere, resignificaciones) que de una influencia directa.

⁶ Esta écfrasis tiene, por ende, una función de complemento a la narración principal; otras funciones de la écfrasis que no son las de esta en particular son la prolepsis, la analepsis, el retrato o la construcción en abismo. Existen otras dos écfrasis en *El hombre elefante*: el cuadro del hombre durmiendo y el retrato de la madre de Merrick; sin embargo, a diferencia de la maqueta de Merrick, estas dos descripciones tienen funciones muy distintas, pues una funge como una prolepsis, anticipando la muerte del protagonista, mientras que la otra está asociada más bien con el retrato de una persona. El lector, a partir de esta inclusión de más de una écfrasis en la película, puede comparar más fácilmente las funciones de este recurso poético/retórico.

⁷ La importancia metapoética de este mito en el poema de Ovidio y su proyección e influencia en el cine se puede verificar a partir de lo establecido en Paula James, *Ovid's Myth of Pygmalion on Screen* (London/New York: Continuum, 2011), 10-235 (con bibliografía referida).

⁸ Aunque el libro en el que *El hombre elefante* de David Lynch está basada va a quedar excluido de este artículo, una excelente comparación entre ambos soportes narrativos la ofrecen William E. Holladay y Stephen Watt, «Viewing the Elephant Man», *PMLA*, 104, n.º 5 (1989).



Fig. 1. Fotograma de *El hombre elefante*, 1980: toma de la primera aparición en escena de la torre de la catedral de St. Phillip, fuente de inspiración de Merrick para su maqueta.

2. PERSPECTIVAS, DIMENSIONES Y FUENTES DE INSPIRACIÓN

Algún tiempo después de que John Merrick llegara al hospital donde Treves trabaja, comienza a fraguarse en él un asiduo ímpetu artístico; luego de revelarse que no padece ninguna disfunción cognitiva, como se le había diagnosticado erróneamente en un inicio, se enfrasca en un proyecto personal: elaborar una maqueta de una catedral completa, aun cuando desde la ventana solo puede observar una de las torres que la conforman. Esta torre será su fuente de inspiración, mientras que la ventana funge como el único medio de comunicación entre Merrick y el exterior durante casi toda su estancia en el hospital. El impulso creador de Merrick es el primer indicio de la metapoesis con que el director trata la écfrasis catedralicia, por lo que el empeño mismo del personaje por reproducir aquel edificio explica también la detallada atención con que Lynch retrata el proceso de su elaboración.

En las escenas que constituyen el desarrollo de la écfrasis de la catedral, puede asumirse (no sin cierta ambigüedad, pues el efecto no es explícito en el filme) que Merrick cambia su rol protagónico del filme por el del *alter ego* del director. En este caso, pasaría de entenderse como el protagonista de un drama sobre los límites médicos de la dignidad humana a entenderse como el creador de un contenido estético. Esta posibilidad interpretativa está, por supuesto, abierta a discusión, pero se acomoda bien a la lectura que pretendemos sobre el filme, sobre todo porque la catedral en miniatura de Merrick es el resultado no de una construcción *ex nihilo*, sino de una reconstrucción a partir de lo que observa desde su ventana, algo semejante a la labor de adaptación que sigue Lynch al poner en pantalla una trama tomada de un material literario precedente. De hecho, la ventana en cuestión es simplemente un recuadro de visión compartido tanto por el personaje como por el espectador: nosotros vemos en pantalla exactamente lo que Merrick ve, lo que hace que ambos puntos de vista se empalmen. La primera escena donde aparece a cuadro la torre de la catedral es simplemente un plano detalle dominado por un enorme reloj redondo que se eleva sobre el tejado particular del edificio (fig. 1).



Fig. 2. Fotograma de *El hombre elefante*, 1980: toma de la torre desde la posición subjetiva del propio Merrick.

Puesto que el cuadro de la toma está «fuera» de la habitación de Merrick, el espectador supone que se trata solo de un detalle sin dimensiones identificables con exactitud; como espectadores, no tenemos más información que nos permita saber cuán alejada está la torre o si es exactamente este el recuadro donde se enmarca todo el panorama de la ventana. Asimismo, no nos es posible ver si es esto lo que Merrick exactamente ve, aunque la dinámica de la escena así lo sugiere.

Es en una escena posterior, cuando Merrick se halla en la habitación que será su residencia vitalicia, donde el cineasta ofrece el *comparandum* adecuado a partir del cual es posible inferir la perspectiva «real» respecto a la torre de la catedral (fig. 2).

En este fotograma se aprecia la toma desde dentro de la habitación y desde el punto focal que crea la dirección y la posición de Merrick en esa habitación; en esta ocasión, la lente de la cámara abarca también el recuadro de la ventana y, gracias a ello, la perspectiva compartida del personaje y del espectador se consolidan: para este momento de la película, Merrick aún no tiene tan avanzada su maqueta de la catedral, por lo que esta toma arroja nueva información sobre lo que está realizando específicamente. De hecho, se lo explica al personaje de Nora (Lesley Dunlop), una enfermera del hospital, en una escena que aparece de la siguiente forma en el guion de la película:

Merrick is concentrated on his work. Nora, curious now, walks to the table. Merrick, conscious of her presence, leans back in his chair and looks up at her.

NORA

What is this that you're doing?

Merrick is silent.

NORA

(pointing at the box)

What is it?

Merrick points through the window.

NORA

What? Oh! I see! It's St.



Fig. 3. Fotograma de *El hombre elefante*, 1980: toma de la maqueta de la catedral tal cual la observa la enfermera Nora, cuando Merrick señala la torre en la que se inspiró para reproducirla.

Phillips. Oh, of course. Why
... why that's very good, I
mean you've gotten the windows
and arches just right.

MERRICK

Yes.

NORA

But it's so good, I mean... it's
so very good.

MERRICK

Thank you... very much⁹.

La «imposibilidad» de la mujer de interpretar lo que Merrick está haciendo se debe a que, a diferencia del espectador, no tiene toda la información sobre el transcurso de la creación de la maqueta: en primer lugar, hasta ese momento no había compartido la visión de la torre que sí comparten tanto Merrick como el espectador y, en segundo lugar, no sabe que la fuente de inspiración de Merrick es precisamente esa torre. Parte del proceso creativo de Merrick es, por lo tanto, desconocido para ella. Solo cuando Merrick señala hacia la torre y explica su proyecto, la enfermera comprende la obra, aun si está inconclusa (fig. 3).

La experiencia de la enfermera como observadora es distinta a la experiencia de observación que tiene el espectador; el diseño de esta escena está manejado de forma sutilmente destacada, pues aporta los dos componentes de la interpreta-

⁹ Extraído del diálogo original de la película: De Vore, Christopher, Erick Bergren y David Lynch, «The Elephant Man», dirigido por David Lynch (1980; Estado Unidos: Brooksfilms), DVD. El guion completo de la película se encuentra disponible de forma permanente en el siguiente enlace: <https://imsdb.com/scripts/Elephant-Man,-The.html>.

ción de una obra artística: la poca información que tiene la mujer sobre el trabajo artístico de Merrick obstaculiza su comprensión cabal de una obra; en cambio, el espectador no tiene problema alguno en entender que Merrick está reconstruyendo la catedral. La limitada información que la enfermera tiene se configura gracias a que hay una distancia epistemológica entre el observador externo (el espectador), que ha atestiguado el trabajo de Merrick desde el principio, y el interno (ella misma), que es un testigo incidental de lo que Merrick está realizando, pero en un momento de la creación de la maqueta en el que no se puede prefigurar lo que es. Visto desde otro enfoque, el espectador sabe que la creación de Merrick es una reconstrucción a partir de un detalle que lo ha impelido a imaginar el resto del edificio catedralicio; la enfermera, por el contrario, sabe tal vez que lo que Merrick hace es una pieza de arte y muestra interés en ello, pero ni siquiera se atreve a interpretar la maqueta aún inacabada como algo artístico: para ella, esa maqueta no es más que un montón de piezas sin ensamblar que proyectan una figura, pero no la puede interpretar como arte hasta que es el mismo artista el que explica su creación.

Esta visión de Lynch sobre el proceso de creación artística que se encuentra aún inconcluso o que proyecta una obra aún no «interpretable» como arte está posiblemente tomada de las reflexiones que el poeta romano Ovidio plasmó al interior de su preceptiva sobre la belleza femenina y el adecuado arreglo del cuerpo su *Ars amandi*; se trata, por ende, de reflexiones metapoéticas que, a pesar de encontrarse en una obra cuyo interés principal es el de la seducción y el cortejo. Desde su punto de vista, el poeta romano aconseja mostrar únicamente el producto final de aquello que se ha trabajado, pues muchas veces el proceso mismo resulta desagradable a la vista:

nec coram mixtas ceruae sumpsisse medullas
nec coram dentes defricuisse probem.
ista dabunt formam, sed erunt deformia uisu,
multaque, dum fiunt, turpia, facta placent.
quae nunc nomen habent operosi signa Myronis,
pondus iners quandam duraque massa fuit;
anulus ut fiat, primo colliditur aurum:
quas geritis uestis, sordida lana fuit;
cum fieret, lapis asper erat: nunc, nobile signum,
nuda Venus madidas exprimit imbre comas.
tu quoque dum coleris, nos te dormire putemus:
aptius a summa conspiciere manu,
cur mihi nota tuo causa est candoris in ore?
claude forem thalami: quid rude prodis opus?
multa uiros nescire decet: pars maxima rerum
offendat, si non interiora tegas.
aurea quae splendent ornato signa theatro
inspice, contemnes: brattea ligna tegit (Ov. *Ars am.* III, 215-232).

No aprobaré que hayan consumido en público las mezcladas médulas de una cierva ni que en público se hayan cepillado los dientes. Estas cosas aportan belleza, pero, al ser vistas, resultan desagradables y muchas cosas son feas mientras se realizan, pero, una vez acabadas, agradan. Las estatuas del trabajador Mirón que hoy tienen nom-

bre, alguna vez fueron un inerte peso y una masa en bruto; para fabricar un anillo, primero el oro es batido; los ropajes que llevas puestos fueron lana sucia; mientras se labraba, era una piedra áspera, pero ahora, insigne escultura, es una Venus desnuda que exprime sus cabellos húmedos por la lluvia. Tú también: mientras te arreglas, pensemos nosotros que estás dormida; será mejor que te observen después de la última mano. ¿Por qué me es conocida la causa por la que hay blancura en tu rostro? Cierra la puerta de tu habitación; ¿por qué exhibes un trabajo sin terminar? Es más decente que los varones ignoremos muchas cosas; la mayor parte del trabajo podría ser desagradable, si no lo mantienes en secreto. Mira las estatuas doradas que brillan en el adornado teatro; las desdeñarás: es una lámina la cubre la madera¹⁰.

Lynch modifica un poco esta concepción de *lo que no está finalizado es desagradable* por la idea de *lo que no está finalizado no es adecuadamente interpretable*. El director, por supuesto, no reinterpreta deliberada y directamente a Ovidio (no hay evidencia que nos permita suponer que, de hecho, conocía al poeta romano), pero lo que sí podemos sostener es que la aproximación de Lynch contrasta con la preceptiva ovidiana: mientras Ovidio prioriza mostrar solo el resultado final en el fragmento citado, la película enfatiza mostrar también el proceso creativo como clave de construcción narrativa. Este sutil cambio, no obstante, es significativo, porque su énfasis se centra no tanto en mostrar el producto final de forma directa y desnuda, sino que se enfrasca en revelar paulatinamente el proceso de la creación artística, presentándolo no como algo «feo» por sí mismo, sino simplemente como algo susceptible de generar equívocos. De hecho, el proceso creativo para Lynch es agradable y no demerita la participación del espectador o de otros personajes en calidad de observadores de la obra inacabada. Merrick no «cierra» (metáforica y literalmente) la puerta a la contemplación de su creación ni muestra únicamente el producto final en toda su belleza, sino que permite que, aunque con distintos niveles de información sobre su objetivo, los observadores conozcan el acto de realizar su obra; en otras palabras, deja que miren tras el telón.

La misma toma de la torre de la catedral en la fig. 2 aparece en una escena posterior, solo que esta vez sucede con otro personaje secundario que había ido a visitar a Merrick: se trata de una actriz llamada Madge Kendal (Anne Bancroft). Curiosamente, el diálogo que Kendal y Merrick tienen sobre la maqueta de la catedral no aparece en el guion, pero sirve para iterar la dificultad de interpretar la maqueta como lo que el autor espera; en este segundo caso, la actriz interpreta la maqueta como una iglesia (*church* en el diálogo de la cinta), pero esta aseveración es pronto corregida por el autor mismo, quien le revela que está elaborando (o más bien reproduciendo) la catedral (*cathedral*, según aparece en el diálogo) cuya torre puede ver desde su ventana.

La principal diferencia entre este diálogo y el que había tenido con la enfermera estriba en que la actriz sabe que Merrick está construyendo un edificio, pero

¹⁰ La edición de la cual se extraen los textos latinos citados o de las obras clásicas mencionadas en este trabajo se encuentran consignados en las *Referencias*; todas las traducciones son mías.

no sabe que en realidad este edificio aspira a ser una imitación fiel de uno que ya existe. Es decir, su deducción es parcialmente válida, pues tiene una idea de lo que es por lo que la maqueta proyecta, pero está igualmente limitada que la enfermera para saber que se trata de una imitación de un edificio específico (la catedral de St. Phillip). La señorita Kendal no ofrece ningún otro comentario respecto al proyecto de Merrick y la conversación en torno a la maqueta se corta abruptamente luego de la explicación que Merrick ofrece, lo que puede ser un indicio de que simplemente la explicación del autor satisface su deseo de interpretación. Sin embargo, lo que Merrick comenta sobre su proceso creativo aporta información directa y reveladora al respecto: «Only, I have to rely on my imagination, for what I can't actually see».

Este comentario, sin duda, no solo es valioso por lo que revela en sí mismo sobre el método del que Merrick se sirve para realizar su obra, sino que también es un apunte autoral que constituye una confirmación del trabajo sinecdóquico, como veremos a continuación, que permea su ímpetu creativo.

3. EL CINE PARA LYNCH: UN ACTO SINECDÓQUICO

Los fotogramas de la torre arriba colocados, aun cuando difieren entre sí debido al cambio del ángulo y de la dimensión relativa, pueden entenderse como la expresión de dos distintas experiencias del artista respecto a su fuente de inspiración: el ángulo y el tipo de enfoque solo resaltan cualidades distintas de un mismo objeto, pero la mezcla de ambas es precisamente lo que lleva a Merrick a concebir el todo de una obra a partir de la observación de una sola parte. En retórica, a esta expresión se la conoce como «sinédoque» (una de sus fórmulas es *pars pro toto*, «la parte por el todo»)¹¹. Llevado al plano del lenguaje cinematográfico, esta percepción sinecdóquica arropa un efecto peculiar de la écfrasis: lo que Merrick termina por construir es una obra que parecería hipotética, algo similar a la reconstrucción de un poema antiguo del que solo ha llegado un fragmento. La maqueta terminada (fig. 4) es la consolidación de una convención entre artista y espectador: la obra de arte es fiel a la realidad (o a su fuente de inspiración) en tanto que el artista se esfuerce por reproducirla auténticamente.

¹¹ Beristáin, *Diccionario...*, s. v. *Sinédoque*, ofrece un conjunto de acercamientos de sus predecesores a la definición de «sinédoque», pero lo que nos interesa resaltar en esta operación es lo que dice acerca de la que denomina «sinédoque particularizante»: «por medio de lo particular se expresa lo general; por medio de la parte, el todo; por medio de lo menos, lo más; por medio de la especie, el género; por medio del singular, el plural». Aunque esta figura ciertamente pertenece al terreno de las operaciones retórico-poéticas del lenguaje, en la dimensión cinematográfica adopta un matiz visualmente particular, pues permite que la figura opere en un nivel semiótico asequible por la decodificación de la imagen presentada como la más significativa en un plano. De aquí, el trabajo de reconstrucción con el que Merrick trabaja es análogo al que facilita que el espectador reconstruya una idea, una imagen o un significado a partir de la observación parcial de algún objeto.



Fig. 4. Fotograma de *El hombre elefante*, 1980: toma de la maqueta de la catedral finalizada.

La creación de Merrick no es reconstrucción «imprecisa» o errónea de la catedral real que intenta reproducir; el diálogo con la enfermera (arriba calcado) así lo estipula: si bien al principio es incapaz de interpretar la obra, la mujer acredita la fidelidad de la reconstrucción tras que Merrick le explica que se encuentra imaginando el todo a partir de la observación de una de sus partes. La enfermera da fe de que el arte de Merrick es «auténtico», no porque sea bello, sino porque cumple su propósito de reconstruir verosímilmente a una menor escala el edificio, aunque escape en su mayor parte a ser observado.

Lynch comunica aquí, pues, su visión de lo que una película (y cualquier obra artística) debe aspirar a ser: no una falsificación de la realidad, sino una reconstrucción de una realidad bajo la observación atenta de lo observable. Lo no-observable, por ende, no es que escape a nuestra comprensión o que no sea susceptible de ser reconstruido, sino que debe inferirse de los patrones y detalles que aportan la información para hacerlo. La maqueta terminada de Merrick es, bajo estos términos, bella y digna de apreciarse como una obra de arte, porque asumimos como espectadores que se trata de una fiel reproducción de una realidad no observable directamente. Recordemos que el filme es la puesta en escena de la última parte de la vida de un hombre tal como Lynch la adaptó de la novela en la que está basada; su labor como director es análoga a la de su propio personaje; en consecuencia, la película es la versión final de una serie de decisiones tomadas por el director para dar identidad cinematográfica a una historia que tenía, hasta antes de iniciar siquiera el rodaje, únicamente una identidad literaria.

El siguiente fotograma (fig. 5), que constituye la primera escena en que aparece Merrick iniciando la construcción de su maqueta, es un reflejo de este proceso inicial que tradicionalmente se identifica en los estudios retóricos y poéticos con la *inventio* («la invención» en el sentido del «descubrimiento» del material sobre el que va a versar la trama).

La imagen transmite, a diferencia de las anteriores escenas en las que el producto mismo es el que domina el cuadro, la idea del artista inmerso en su proceso



Fig. 5. Fotograma de *El hombre elefante*, 1980: toma de la escena en la que Merrick emprende la construcción de su proyecto.

creador. En este caso, nuevamente Lynch toma una de las tesis de la metapoesis ovidiana sobre el arte y le subvierte la perspectiva: en las *Metamorfosis*, el poeta romano afirma que Pigmalión había creado una escultura femenina tan perfecta que parecía estar viva¹² según la siguiente descripción:

virginis est verae facies, quam vivere credas
et, si non obstet reverentia, velle moverit:
ars adeo latet arte sua. miratur et haurit
pectore Pygmalion simulati corporis ignes.
saepe manus operi temptantes admovet, an sit
corpus an illud ebur, nec adhuc ebur esse fatetur.
oscula dat reddique putat loquiturque tenetque
et credit tactis digitos insidere membris
et metuit, pressos veniat ne livor in artus,
et modo blanditias adhibet, modo grata puellis
munera fert illi conchas teretesque lapillos
et parvas volucres et flores mille colorum
liliaque pictasque pilas et ab arbore lapsas
Heliadum lacrimas; ornat quoque vestibus artus:
dat digitis gemmas, dat longa monilia collo;
aure leves bacae, redimicula pectore pendent:
cuncta decent ; nec nuda minus formosa videtur.
conlocat hanc stratis concha Sidonide tinctis
appellatque tori sociam adclinataque colla
mollibus in plumis tamquam sensura reponit (Ov. *Met.* X, 250-269).

¹² Para una comprensión de la importancia de este relato en la obra ovidiana, se recomienda la lectura de Douglas F. Bauer, «The Function of Pygmalion in the Metamorphoses of Ovid», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 93 (1962), así como los comentarios al pasaje hechos por Lee Fratantuono, *Ovid: Metamorphoses X* (London: Bloomsbury, 2014), 128-134.

Su semblante es el de una auténtica doncella que creerías que está viva y, si no obsta la reverencia, que quiere moverse; hasta tal punto el arte se oculta con su mismo arte. Pigmalión la admira y recibe en su pecho los fuegos del simulado cuerpo. A menudo acerca sus manos a su obra para explorar si aquello es un cuerpo o el marfil y ni aun así confiesa que sea marfil. Le da besos y piensa que le son devueltos y le habla y la toca y cree que sus dedos se hunden en las partes tocadas y temió que algún moretón sobrevenga en donde presionó sus miembros; y ora le hace caricias, ora le lleva regalos que son gratos a las jóvenes: conchas y piedritas talladas y pequeños pájaros y flores de mil colores y lirios y pelotas pintadas y lágrimas caídas del árbol de las Héládes¹³; también le adorna sus miembros con ropajes, les pone gemas a sus dedos, le pone largos collares en el cuello; perlas ligeras le cuelgan de la oreja y cintas del pecho. Todo le sienta bien y ni desnuda parece menos hermosa. La coloca sobre colchones teñidos con el molusco de Sidón y la llama compañera de lecho y recuesta su cerviz reclinada en suaves almohadas, como si fuera a sentirlas¹⁴.

El relato se centra en la sensibilidad que produce la obra terminada; Pigmalión representa al creador que se enamora de su creación y le atribuye una virtud que confunde la ficción artística con la realidad. En la película, Merrick es un creador cuya obra recrea su sensibilidad desde el inicio, razón por la cual Lynch ha decidido mostrar precisamente el comienzo de la construcción de la maqueta y, en general, por la que ha decidido hacer que esta écfrasis sea la columna vertebral del arco argumental de Merrik. La écfrasis, por ende, comienza a cobrar sentido desde que se nos muestran sus facetas iniciales y explora la sensibilidad del espectador desde el comienzo de la creación de la maqueta; Ovidio, por su parte, erige su relato en virtud de la respuesta emocional que se fragua en el personaje y en el lector una vez que la obra de arte está terminada.

Para Lynch, la realización de una obra cinematográfica (o narrativa, en general) es un proceso de comunicación abierto entre realizador y espectador: decide mostrar el proceso de elaboración de la écfrasis y no solo la écfrasis concluida porque le interesa que el público «intime» con la obra. En este sentido, la obra se explica a partir del proceso de creación y no solo desde su presentación una vez terminada. En otras palabras, la película de Lynch pretende transmitir no solo el relato sobre el que versa la trama, sino también el contenido metapoético a partir de la escenificación de una écfrasis que se desarrolla de principio a fin en el filme.

¹³ Las Héládes son hijas del Sol convertidas en árboles. Según el mito, luego de que Zeus/Júpiter derribara a Faetón por casi causar la ruina del mundo al manejar los caballos del dios Sol, su padre, sus hermanas (llamadas en conjunto Héládes) lo lloraron amargamente y, tras ser metamorfosadas en álamos, derramaban aún ámbar. Por lo tanto, las «lágrimas caídas del árbol de las Héládes» no son otra cosa que la resina que fluye y que conforma el ámbar, utilizado, según el testimonio de Ovidio, para crear adornos y bisutería. El mito lo transmiten, entre otros, Diódoro Sículo (V, 23), Higino (*Fab.* CLIV) y el propio Ovidio (*Met.* II, 340 ss.).

¹⁴ Este pasaje y el anterior del mismo poeta están íntimamente ligados, según lo que Gibson afirma en su comentario: Roy K. Gibson, «Ovid Ars Amatoria Book 3. Edited with Introduction and Commentary» (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 186-187.



Fig. 6. Fotograma de *El hombre elefante*, 1980: toma de la maqueta destruida tras el asalto del grupo de observadores que pagaron al portero del London Hospital para verlo.



Fig. 7. Fotograma de *El hombre elefante*, 1980: toma de la maqueta reelaborada en segundo plano.

4. DESTRUCCIÓN Y RECONSTRUCCIÓN

Al final del segundo acto, Merrick sufre un penoso incidente: es asaltado por un grupo de observadores que han pagado al portero del hospital por verlo, pues ha generado un morbo entre la población. Durante el caos de ese asalto a su habitación, la maqueta queda destruida, como puede verse en la siguiente imagen (fig. 6).

No obstante, luego de la secuencia del secuestro por parte de Bytes (Dexter Fletcher), el cirquero que había sido su dueño, y su posterior regreso, la maqueta aparece nuevamente en escena restaurada (fig. 7), sin que medie escena alguna que describa o dé cuenta de su reelaboración.

Al parecer, esta reelaboración de la maqueta fuera de cuadro es también un efecto ovidiano en el que el director, en este caso, decidió sí seguir la preceptiva amateuria del poeta: entre la destrucción y la reelaboración, Lynch oculta el proceso; la

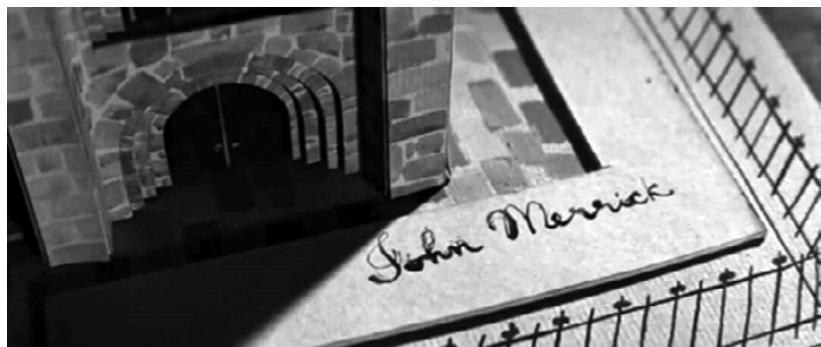


Fig. 8. Fotograma de *El hombre elefante*, 1980: plano detalle donde se muestra la firma del autor de la écfrasis.

finalidad parece ser la de establecer también la idea de que los resultados mostrados y no los procesos son los que emiten realmente el efecto estético de la obra de arte.

Se trata, no obstante, de una reelaboración de un material ya construido anteriormente, por lo que también la idea de mostrar la écfrasis destruida y después inesperadamente reconstruida puede funcionar como una metáfora de la reelaboración de una trama: a lo largo de los siglos, el acto de adaptar narrativamente un mito se ha basado precisamente en esta continua reelaboración de relatos con base en el sustrato que los predecesores de un autor ya habían dejado. Esto explica, por supuesto, que existan variantes en los mitos tal como aparecen en las obras literarias y explica también que cada autor le haya impreso una identidad propia a un relato ya antes desarrollado, aunque ciertamente debía caminar sobre la línea trazada por la tradición, según da cuenta de ello Horacio en su llamada *Epístola a los Pisones*¹⁵.

La secuencia final, donde ocurre la muerte de Merrick, se detiene también en la écfrasis y muestra el trabajo concluido tal cual asumimos que ha quedado «fijo» como obra de arte. Esta secuencia no solo refuerza la vinculación entre el autor y la obra en términos de autoría, pues Merrick, de hecho, firma su trabajo al considerarlo acabado definitivamente (fig. 8), sino que también atestigua el problema de la transmisión de la obra de arte como reflejo de las inquietudes personales y como

¹⁵ Hor. *Ep. Pis.* 119-124: *Aut famam sequere aut sibi convenientia finge / scriptor. Honoratum si forte reponis Achillem, / impiger, iracundus, inexorabilis, acer / iura neget sibi nata, nibil non arroget armis. / Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino, / perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.* («Escritor, sigue la fama o construye lo que sea coherente consigo mismo. Si por casualidad retomas al ilustre Aquiles, sea éste incansable, iracundo, inflexible, duro, que niegue que las leyes han nacido para contenerlo, que todo lo confíe a las armas. Sea Medea feroz e invencible; Ino, flébil; Ixión, pérfido; Io, errabunda; Orestes, triste»). Resulta interesante que, según Horacio, al escritor le conviene buscar la consistencia y unidad de los personajes míticos ya desarrollados en relatos del pasado, por lo que la tradición resulta ser una de las piezas clave en la narración antigua.

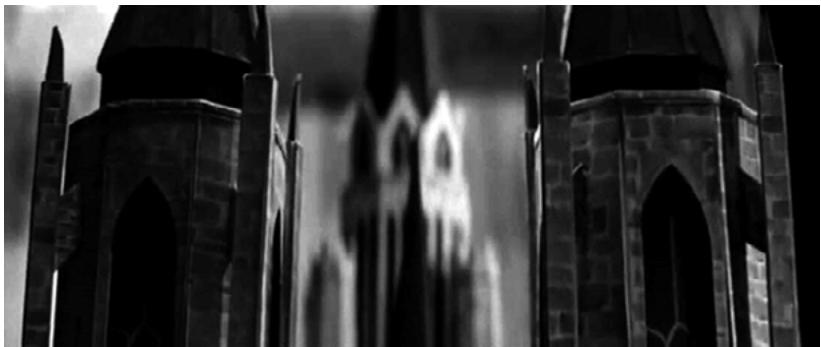


Fig. 9. Fotograma de *El hombre elefante*, 1980: plano detalle de las torres de la catedral en miniatura. Esta toma es la última en la que aparece la écfrasis.

forma de cimentar una «visión» propia sobre una realidad observada (en este caso, observada solo parcialmente); las últimas tomas de la maqueta son, de hecho, planos detalle con los que el tema ecfrástico de esta pieza de arte llega a su clímax (fig. 9).

Lo interesante de esta secuencia final es el sentido que tiene para Merrick (y, en consecuencia, para Lynch metapoéticamente) el haber concluido su proyecto: el protagonista está a punto de morir y hace ver que lo sabe, cuando comienza a quitar las almohadas de su cama para dormir horizontalmente (pues sabe que si duerme en esta posición morirá, dada su condición médica). Es en estos momentos en los que el trabajo de Merrick enfrenta la perpetuación de su propio nombre a través de su arte. Su preocupación por la transmisión de su arte es notoria en el momento en que coloca su nombre a su maqueta; Merrick desea vencer el anonimato y, mediante las explicaciones que ha dado a los espectadores y a los personajes de la enfermera y la actriz, intenta perpetuar no solo una obra de arte que resulte bella en su composición definitiva, sino que también ha sido producto de un proceso particular de composición. En esa firma no solo se transmite una pieza en sí misma, sino una visión propia, un método de reconstruir una realidad a partir de la observación de una única parte que la conforma.

5. CONCLUSIONES

Entender *El hombre elefante* desde lo que comunica el subtexto de la trama particular donde John Merrick reconstruye la catedral de St. Phillip constituye un ejercicio exegético en el que hemos advertido la filiación estética del director con la tradición clásica. Tal filiación queda al descubierto a través del particular uso que Lynch hace de un recurso tan arraigado en la narración poética antigua: la écfrasis; al darle voz autoral a la descripción visual de una pieza de arte inserta en su propia historia, Lynch optó por trasladar esos recursos clásicos y la metapoesis detrás de

ellos a su propia creación filmica, cifrando al mismo tiempo su visión sobre el cine, el arte y el acto de narrar.

Esta evidencia interna y autosuficiente crea una dinámica propia en la que el juego de perspectivas involucra los enfoques compartidos del director, el personaje principal y el espectador; es de notar que a este peculiar juego de enfoques se suma el hecho de que esta écfrasis no se expresa como una obra de arte descrita visualmente en su forma acabada ni en una sola toma: por el contrario, la écfrasis se desarrolla a lo largo de varias escenas que ocupan aproximadamente un minuto a cuadro y que describen el proceso inventivo (*inventio*), la composición progresiva de la maqueta y el resultado. Cada nueva toma agrega información única para que el espectador logre una comprensión cabal del asunto.

Ha sido de interés para el presente análisis ahondar sobre la concepción del «intérprete ideal»: un personaje secundario de la trama, una enfermera que entra en la habitación de John Merrick cuando está a medio camino de haber iniciado su proyecto, abre la pauta a este respecto, pues su participación como observadora rompe el balance entre la expectativa del artista/creador acerca de la «interpretabilidad» de su creación. No obstante, es este mismo personaje el que confirma paródicamente la «fidelidad» que guarda el trabajo de Merrick con la «realidad» que está intentando capturar en su maqueta. Recordemos que la reconstrucción de este se inspira únicamente en una pequeña porción de un todo que debe deducir; por lo tanto, al no tener todo el panorama de la catedral, su obra de arte constituye una labor sinecdóquica, es decir, debe hacer asequible el todo a partir de la observación de una parte del mismo.

Finalmente, dos testimonios metapoéticos de Ovidio sobre el proceso de creación artística han sido imprescindibles para comentar esta écfrasis: en uno, el poeta romano establece el valor de conservar en secreto los procedimientos «artísticos», desagradables la mayoría de las veces cuando están inconclusos, y ofrecer al público únicamente el resultado final, que es el que realmente causa deleite al observador; en otro, transmite la idea de que el arte fiel a la realidad no falsifica la realidad, sino que la recrea de tal manera que la vuelve capaz de causar respuestas emocionales vivificadas. Lynch ha utilizado estos dos fundamentos de la tradición clásica y los ha subvertido de forma sutil, comunicando que, para él, el arte de narrar puede deleitar a partir de la observación de sus procesos de composición y desde la información abiertamente compartida entre lo que pretenden los personajes y lo que el espectador observa.

De esto se desprende también el interés de Lynch por la idea de la reconstrucción en tanto reelaboración de un mito con base en la tradición que precede a un autor y por la idea de la transmisión del arte en tanto preocupación por legar a la posteridad una visión propia del arte y de la forma en que su composición se adecúa a un método particular, el cual precisamente ha empleado Merrick para construir su écfrasis.

REFERENCIAS

- BAUER, Douglas F. 1962. «The Function of Pygmalion in the Metamorphoses of Ovid», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 93: 1-21.
- BERISTÁIN, Helena. 1995. Diccionario de retórica y poética. México: Porrúa.
- CARINBONI Killander, LIVIU LUTAS, Carla y STRUKELJ, Alexander. 2014. «A New Look on Ekphrasis: an Eye-tracking Experiment on a Cinematic Example». *Ekphrasis. Images, Cinema, Theatre. Media* 12 (2): 10-31.
- CUNNINGHAM, Valentine. 2007. «Why Ekphrasis?». *Classical Philology* 102 (1): 57-71.
- D'ANGELO, Frank J. 1998. «The Rhetoric of Ekphrasis». *JAC* 18 (3): 439-447.
- DARKE, Paul Anthony. 1994. «*The Elephant Man* (David Lynch, EMI Films, 1980): an analysis from a disabled perspective», *Disability and Society* 9 (3): 327-342.
- DE VORE, Christopher, BERGREN, Erick y LYNCH, David. 1980. *The Elephant Man*, dirigido por David Lynch. Estados Unidos: Brooksfilms. DVD.
- DIODORI. 1888. *Bibliotheca historica*, editado por Fridericus Vogel. Leipzig: B. G. Teubner.
- FOWLER, D.P. 1991. «Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis». *The Journal of Roman Studies* 81: 25-35.
- FRATANTUONO, Lee. 2014. *Ovid: Metamorphoses X*. London: Bloomsbury.
- GAI Valeri Flacci Setini Balbi. 1980. *Argonauticon libros octo*, editado por Widu-Wolfgang Ehlers. Stuttgart: B.G. Teubner.
- GIBSON, Roy K. 2003. *Ovid Ars Amatoria Book 3. Edited with Introducción and Commentary*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GOLDHILL, Simon. 2007. «What Is Ekphrasis For?». *Classical Philology* 102 (1): 1-19.
- HARRISON, Stephen. 2019. «Artefact *ekphrasis* and narrative in epic poetry from Homer to Silius». En *Structures of Epic Poetry. Volume I: Foundations*, editado por Christiane Reitz and Simone Finkmann, 773-806. Berlin/Boston: De Gruyter.
- HEFFERNAN, James H.W. 1991. «Ekphrasis and Representation». *New Literary History* 22 (2): 297-316.
- HEFFERNAN, James A.W. 2016. «Notes toward a Theory of Cinematic Ekphrasis». En *Imaginary Films in Literature*, editado por Stefano Ercolino *et al.*, 3-17. Leiden/Boston: Brill.
- HOLLADAY, William E. y WATT, Stephen. 1989. «Viewing the Elephant Man». *PMLA* 104 (5): 868-881.
- HOLLANDER, John. 1988. «The Poetics of *Ekphrasis*». *Word and Image* 4 (1): 209-219.
- HOMERI. 2000. *Ilias Vol. 2: Rhapsodias XIII-XXIV*, editado por Martin L. West. München/Leipzig: K.G. Saur.
- HOMERUS. 2017. *Odissea*, editado por Martin L. West. Berlin/Boston: De Gruyter.
- HYGINUS. 2002. *Fabulae*, editado por Peter K. Marshall. Berlin/Boston: B.G. Teubner.
- IGNASHEV, Diane Nemec. 2020. «On Cinematic Ekphrasis: Aleksandr Sokurov's *Otets i syn redux*». *Film Criticism* 44 (1).
- JAMES, Paula. 2011. *Ovid's Myth of Pygmalion on Screen*. London/New York: Continuum.
- KAWIN, Bruce. 1981. «The Elephant Man by David Lynch». *Film Quarterly* 34 (4): 21-25.
- P. OVIDIUS Naso. 2008. *Metamorphoses*, editado por William S. Anderson. Berlin/New York: De Gruyter.

- PUBLIUS Ovidius Naso. 2006. *Carmina amatoria*, editado por Antonio Ramirez de Verger. Berlin/Boston: B.G. Teubner.
- P. VERGILIUS Maro. 2019. *Aeneis*, editado por Gian Biagio Conte. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Q. HORATIUS Flaccus. 2008. *Opera*, editado por D.R. Shackleton Bailey, Berlin/New York: De Gruyter.
- REITZ, Christine. 1997. «Ekphrasis». *Der Neue Pauly: Enzyklopädie der Antike* 3: 942-950.
- RAVENNA, Giovanni. 2004-2005. «Per l'identità di ekphrasis». *Incontri triestini di filologia classica* 4: 21-30.
- SAGER EIDT, Laura M. 2008. «Toward a Definition of Ekphrasis in Literature and Film». En *Writing and Filming the Painting. Ekphrasis in Literature and Film*, por Laura M. Sager Eidt, 9-26. Amsterdam/New York: Rodopi.
- SCHOLZ, Bernhard F. 1999. «Ekphrasis and Enargeia in Quintilian's *Institutionis oratoriae libri XII*». En *Rhetorica Movet. Studies in Historical and Modern Rhetoric in Honour of Heinrich F. Plett*, editado por Peter L. Oesterreich and Thomas O. Sloane, 3-24. Leiden: Brill.
- ZEITLIN, Froma I. 2013. «Figure: Ekphrasis». *Greece and Rome* 60 (1): 17-31.

