

## CAPÍTULO 8.- Primera aproximación a la teratología del sujeto de la voz-límite:

### *El niño salvaje*

#### 8.1.- La naturaleza como régimen normativo frente a lo monstruoso como anormalidad

Mito y realidad; este binomio, que perfectamente podría haberse integrado entre los pares de términos descritos como inciertas oposiciones en el párrafo que clausuraba el capítulo precedente, sirve como subtítulo de la obra *Les enfants sauvages: Mythe et réalité*, publicada en 1964 por el antropólogo Lucien Malson, e incluida en un volumen traducido y profusamente anotado por Rafael Sánchez Ferlosio<sup>440</sup>, que también incorpora la versión española de las dos memorias escritas, una en 1801 y la otra en 1806, por el Dr. Jean Itard sobre Victor de l'Aveyron (memorias en las que, a su vez, se basa el guión de la película de François Truffaut *L'enfant sauvage*, de 1970). Estas obras, literarias y cinematográfica respectivamente, que nos servirán de inspiradora referencia en las próximas páginas, se ocupan de los problemas relativos a la existencia de aquellos a quienes Ferlosio ha preferido denominar niños “selváticos” o “bravíos”<sup>441</sup>, esto es, “los que por azar o por voluntad de los adultos se han visto excluidos demasiado pronto de la atmósfera educativa humana, y que por sus propios medios han podido sobrevivir al abandono”<sup>442</sup>. Nuestro propósito aquí es, por tanto, irrumpir en el diálogo sostenido entre Ferlosio y los autores que glosa y traduce, y al que se incorporará la

---

<sup>440</sup> Lucien Malson, *Los niños selváticos*; Jean Itard, *Memoria e Informe sobre Victor de l'Aveyron*; Rafael Sánchez Ferlosio, *Comentarios*, Madrid, Alianza editorial, 1973. En una reseña del libro de Ferlosio —más reciente, publicado en 2002— *La hija de la guerra y la madre de la patria*, podía leerse una ajustada referencia a la labor del escritor español en la obra sobre los niños selváticos, en un comentario que alude a algunas preocupaciones que también vienen apareciendo —siquiera colateralmente— en este trabajo: “Ya en esas glosas tempranas queda clara cierta inquietud por los fundamentos de la organización social, sea bajo la forma conceptual del llamado ‘proceso de aprendizaje’, sea como preocupación moral por los límites de lo civilizado” (Cf. Ernesto Hernández Busto, “En la casa en ruinas”, en *Letras libres*, julio 2002, pp. 80-81, p. 80).

<sup>441</sup> “Es verdad que ‘selvático’ suena mucho a selva, y no cuadra con uno de los tipos de seres que hay que abarcar; pero, en cuanto a ‘bravío’, si se dice ‘bravía’ de una higuera que nace en el alero de una casa, se podrá entonces llamar ‘niño bravío’ al que se cría encerrado en una buhardilla. Si ‘bravío’ se oye en el sentido dominante de ‘falto de cultivo’, será la palabra que más cuadre a todos aquí” (Lucien Malson, Jean Itard, Rafael Sánchez Ferlosio, *op. cit.* p. 9 [Ferlosio]).

<sup>442</sup> *Ibid.* p. 36 [Malson].

reflexión fílmica de Truffaut, a la espera de poder rescatar de semejante cruce de argumentos algunos rasgos que puedan servirnos para caracterizar al monstruoso sujeto de la voz límite.

Anteriormente recordábamos que lo monstruoso puede definirse, con el diccionario en la mano, como algo “contrario al orden de la naturaleza”, y el carácter problemático de la aplicación de ese término a determinadas formas humanas emerge en cuanto leemos las palabras con las que Lucien Malson decidió abrir su texto sobre el fenómeno de los niños salvajes:

Que el hombre no tiene naturaleza, sino que tiene —o más bien es— una historia es, a estas alturas, una idea definitivamente recibida; lo que aseveraba el existencialismo —y que, no se sabe por qué, produjo tanto escándalo en su día— se muestra hoy como una verdad que vemos proclamada por todas las grandes corrientes del pensamiento contemporáneo (...) <sup>443</sup>.

La oposición entre naturaleza e historia (o naturaleza y cultura, según otra posible formulación no muy distinta de la anterior ni en causas ni en consecuencias), sobre la que ya se ha anticipado algo, no puede reducirse a una expresión tan simple, débil y desarticulada como la que Malson sitúa en el frontispicio de su obra. Aparte de las objeciones —calificables como particulares— que rápidamente enarbola Ferlosio en su primera glosa de este trabajo <sup>444</sup>, aparecen a igual velocidad otras contestaciones, más generales, que básicamente vienen a someter a crítica el concepto de naturaleza que yace detrás de la afirmación del antropólogo francés recién citada.

---

<sup>443</sup> *Ibid.* p. 9 [Malson].

<sup>444</sup> “Esta discusión no parece tan zanjada como querría el autor [esto es, Malson], pues, por un lado, Freud —en el que, diga luego lo que diga, mueva la escena cuanto se le antoje, parece siempre mantenerse una naturaleza humana, siquiera sea como último término de referencia y de contraste— no ha sido olvidado aún y, por otro, ciertos sectores de la lingüística generativa y transformacional se inclinan a resucitar en algún grado —e innecesariamente, a mi entender— la idea precondillaquiiana de las ‘ideas innatas’, postulando la eventual posibilidad de transferir de la cuenta de la historia y la prehistoria a la de la evolución de las especies determinadas estructuras, no ya genéricas del conocimiento y de la acción, sino específicas —por formales y abstractas que tuviesen que ser— del don de la palabra” (*ibid.* p. 203 [Ferlosio]).

Ya se ha anticipado que una reducción del concepto de naturaleza a aquellas pautas prefijadas, predefinidas, incorporadas por defecto —como diría un informático— al programa existencial de un ser cualquiera presenta una problematicidad jugosa y fructífera para los propósitos de este trabajo. Un concepto tal de naturaleza, que parece nacido para oponerse diametralmente a la ausencia de esa misma noción en aquello que merece ser llamado humano, es el presentado por Lucien Malson, como no sólo revela la cita anterior, sino también muchas otras expresiones de su libro sobre los niños bravíos. Valga ahora, como ejemplo sucinto, significativo y radical, esta otra: “la expresión ‘naturaleza humana’ es algo absolutamente huero de sentido”<sup>445</sup>. Frente a esta aseveración, Ferlosio apunta lo siguiente:

Mucho decir es este [*sic*], como si el concepto de naturaleza fuese algo absolutamente claro y unívoco. [...] (S)ostener la palabra “naturaleza” para el hombre podría también ofrecernos la ventaja del contraste y dejar sitio a la eventual sospecha de que tampoco entre los animales hay del todo algo tan ordenado, tan segura y previsoramente constituido como lo que creíamos pensar como “naturaleza”, y permitimos ver cómo en todas partes hay accidentes, arreglos fortuitos, aciertos y fracasos; en una palabra, que todo tiene algo de monstruoso<sup>446</sup>.

Reaparece al final de esta cita la idea de lo teratológico —que no puede dejar ya de acompañarnos—, pero llegados a este punto debe señalarse que una adherencia estricta al paradigma ferlosiano convertiría esa idea en objeto de una empobrecedora inflación, ya que al ampliarse tanto la extensión del concepto, lo “monstruoso” quedaría prácticamente desprovisto de significación. Si todo es monstruoso, entonces nada es verdaderamente monstruoso. No parece ser ésta una perspectiva que convenga demasiado a los fines de este o cualquier otro análisis. Pero, en cualquier caso, conviene seguir examinando las críticas ferlosianas respecto a la noción de naturaleza de la que hemos elegido partir:

---

<sup>445</sup> *Ibid.* p. 37. Un par de páginas más atrás, Malson también había escrito: “La frontera animal puede marcarse con harta nitidez” (*ibid.* p. 35 [Malson]).

<sup>446</sup> *Ibid.* p. 226 [Ferlosio].

[...] se podría comenzar a sospechar que tampoco en los animales hay, tal vez, propiamente hablando, una “naturaleza”, que lo que hasta la fecha habíamos venido entendiendo por tal es una superchería ontológica, resultante de una proyección sobre el cosmos de las ideales regularidades de las instituciones humanas<sup>447</sup>.

En efecto, sólo cabe contraponer el amplio abanico de posibilidades existenciales que la cultura (en connivencia con la historia) ofrece al hombre —exigiendo, según los casos, un mayor o menor esfuerzo por parte de éste para hacerlas suyas— con el limitado repertorio vital de los demás animales para comprender que éstos nacen casi totalmente marcados, predeterminados, predefinidos por la “naturaleza”<sup>448</sup>. Pero parece también posible, siguiendo la estela trazada por Ferlosio, que la comprensión de lo animal como algo tan cerrado, limitado y falto de futuro no sea sino el resultado de proyectar sobre ese ámbito del ser un esquema acaso excesivamente pobre y romo, tanto como la realidad que se prefiere ver, desde lo humano, en lo animal. Para Ferlosio esta truculenta y empobrecedora perspectiva, que condicionaría nuestra visión de lo animal, resultaría de la aplicación de un modelo normativo sobre el concepto de naturaleza, es decir, de entender ésta como algo gobernado por ciertas reglas, las mismas que al actuar en otra instancia determinarían unas limitadas pautas de las que jamás podría salir la vida del animal:

---

<sup>447</sup> *Ibid.* pp. 226-227 [Ferlosio].

<sup>448</sup> Sobre este tema, José Luis Pinillos escribe unas palabras que vale la pena citar *in extenso*, siquiera porque, hacia el final del párrafo, utiliza una serie de términos (iniciados todos ellos con el prefijo “pre-”) que hacen resonar muchas de las características que, en páginas anteriores, sirvieron para identificar el régimen normativo de lo representado, en su contraste con la espontaneidad del acontecer: “Los animales, en efecto, vienen al mundo pertrechados con un impresionante arsenal de instintos que desde un principio los capacitan para adaptarse al medio natural que les corresponde y en el cual quedan ya ‘enclasadados’, para utilizar el término de Zubiri. Los instintos, por consiguiente, se vengán. De una parte, facilitan la instalación del organismo en la vida, a través de unas pautas innatas de comportamiento que no hay que aprender o, para ser más exactos, que hay que aprender en muy escasa medida. Pero, a la vez que facilitan esa instalación en la existencia, la prefijan y predeterminan también de una manera férrea. En virtud —o en vicio— de sus instintos, al animal le espera así una vida en algún modo prefabricada [...]” (José Luis Pinillos, *La mente humana*, *op. cit.* pp. 143 y 144).

Así por medio de la *metábasis eis allo génos* del concepto de ley, el concepto de “naturaleza” queda gravado de antropomorfismo, en el sentido de concebir las regularidades del cosmos como *obediencia a un código*, o sea bajo la figura de un derecho<sup>449</sup>.

La falacia del cambio de género provocaría, según Ferlosio, una injustificada transposición desde el orden —estrictamente humano— de lo normativo al orden de la naturaleza. A partir de ahí, considerar el despliegue existencial de lo animal como un mero obedecimiento automático de aquellas reglas, un cumplimiento sumiso de la normativa a que se habría reducido lo “natural”, se presenta como una consecuencia inevitable. Y, evidentemente, aquello que, con su mero existir, violara esas normas pasaría inevitablemente a formar parte de lo monstruoso. Ahora bien, ¿cuál podría ser la alternativa a ese modelo? Ferlosio propone lo siguiente:

La concepción de la naturaleza como “objeto que obedece a algo” es un reflejo de la de una sociedad que obedece a unas leyes. No se trata tanto de incoar sospechas de anarquía, cuanto de concebir inmanentemente aquellas regularidades, de concebir el cosmos no ya como objeto, sino como sujeto, esto es, como ente autóctono e inmanente. Esto socavaría el propio concepto de la monstruosidad<sup>450</sup>.

“El propio concepto de la monstruosidad”, que se ubica entre las cuestiones que más interesan aquí, efectivamente se vería muy debilitado si no surgiera del enfrentamiento con una realidad —como la evocada por el concepto de “naturaleza”— que, a su vez, se nos debe aparecer como algo definido —regulado— para que, después, las excepciones respecto de ella que motivarán el surgimiento de lo monstruoso puedan presentársenos como tales excepciones. La crítica ferlosiana a esa comprensión de la naturaleza como un ente normativizado parece implicar, en última instancia, la total desaparición de lo monstruoso. En otras palabras, si no puede ser una ley (o algo análogo a ella) lo que demarque los confines de lo “natural”, entonces tampoco puede

---

<sup>449</sup> Lucien Malson, Jean Itard, Rafael Sánchez Ferlosio, *op. cit.* p. 227 [Ferlosio].

<sup>450</sup> *Ibid* [Ferlosio].

concebirse como teratológico aquello que vulnere (incluso en el más profundo nivel de las esencias) esa ley.

La pregunta que cabe barruntar, en este punto, es si verdaderamente resulta posible pensar la naturaleza de otro modo que el anteriormente señalado (y ferozmente criticado) por Ferlosio. O, por ajustar un poco más la cuestión a nuestros fines, si cabe imaginar lo monstruoso de manera diferente a algo que no dependa del cumplimiento (o, visto desde el otro lado, de la transgresión) de la norma, como algo no supeditado a la mejor o peor (o la nula) satisfacción de los fines previstos por alguna regla. Puede pensarse que el propio Sánchez Ferlosio es víctima de su propio argumento, al leer las siguientes palabras:

¿Qué significa “un monstruo”? Pediría yo aquí otra definición que no fuese el mero alegato de rareza y singularidad. (...) El concepto de lo monstruoso o se refiere a un modelo esencial o es puramente relativo y estadístico. En el caso de los niños bravíos la inviabilidad individual queda descartada por su supervivencia misma. ¿Qué sabemos de su viabilidad específica? Que lo específica o al menos relevantemente humano no sea natural es una cosa, y otra muy distinta que la vida que el cuerpo humano puede constituir en condiciones de asocialidad sea biológicamente monstruosa. Mientras esa vida sea al menos adecuada, en la medida en que lo sea, para la supervivencia —y puede imaginarse lo fácil que es, en las precarias condiciones del ámbito silvestre, un error mortal— no puede hablarse del todo de monstruosidad: algo está funcionando como es debido<sup>451</sup>.

Ferlosio refuta aquí la posibilidad de “que la vida que el cuerpo humano puede constituir en condiciones de asocialidad sea biológicamente monstruosa”. Pero la base del argumento no es otra que la adecuación de los niños bravíos para la supervivencia. El hecho de que algunos de estos niños hubiesen prosperado —siquiera en los más básicos términos que pueda representar la mera preservación de la propia existencia— serviría para negar la condición monstruosa de esos seres, según se explica en el texto citado. Ahora bien, ¿cómo puede entenderse esa “adecuación para la supervivencia” si

---

<sup>451</sup> *Ibid.* p. 225 [Ferlosio].

no es en referencia a algo que, sin demasiadas dificultades, podría expresarse como un imperativo —una norma— de la naturaleza? Sólo puede afirmarse que una vida es “adecuada”, que “algo está funcionando como es debido” cuando presuponemos otro algo —muy parecido a una regla— respecto de lo cual también cabría lo inadecuado y el funcionamiento indebido. Es cierto que ese segundo “algo” sería en este caso una cosa tan básica y aparentemente irrechazable como una admonición que, con la voz de la naturaleza, nos susurrase “¡vive!” (o, incluso, “¡sobrevive!”). Pero el aspecto engañosamente gratuito de este consejo —que, no obstante, resonaría en nuestro ejemplo con un certero tono imperativo— no puede hacernos olvidar que lo que subyace detrás de esas palabras muy bien puede y debe considerarse una norma.

La vida del joven salvaje no será monstruosa, según Ferlosio, en tanto que pueda cumplir el precepto de perpetuarse, de “seguir siendo vida”. Esto se puede admitir, pero solamente si también se acepta que ese razonamiento implica lo que antes Ferlosio intentaba refutar: la idea de la naturaleza como un orden legal. Pues ese imperativo que ordenaría la supervivencia a los seres vivos, y que ciertos niños bravíos cumplirían (eximiéndose así de los cargos de monstruosidad), ¿qué otra cosa podría ser, sino una ley<sup>452</sup>?

La intención principal de toda la discusión anterior no es tanto dirimir cuál pueda ser el contenido mínimo objetivo de un posible mandato “natural”, sino tratar de expresar la dificultad que supone descartar totalmente la posibilidad de pensar la naturaleza como un régimen normativo, eliminar la “proyección sobre el cosmos de las ideales regularidades de las instituciones humanas”, abolir —en fin— la “superchería ontológica” muy correctamente denunciada por Rafael Sánchez Ferlosio. Ello quiere decir, también, que igualmente arduo resulta suprimir aquella concepción de lo

---

<sup>452</sup> Frente a esta ley que obliga —llana pero tajantemente— a vivir, la opción de incumplimiento aparentemente más monstruosa sería el suicidio. Nótese la conexión entre la reprobación moral y jurídica de esta práctica en numerosos órdenes normativos a través de la historia y la geografía, y la perspectiva que, bajo el calificativo de “relativista”, se examinó en el capítulo anterior a partir de las reflexiones sobre la noción de voz vírica. Si se considera que ciertos virus alcanzan la máxima realización de sus potencias existenciales con la muerte de los seres que los hospedan —lo que implica la propia muerte de esos virus—, podría determinarse que su obligación natural no es la que se formula mediante el imperativo “¡vive!”, sino, más bien, la norma que ordena: “¡muere!”.

monstruoso que define este concepto como la transgresión de un modelo, de una norma, de una tipología previamente establecida. En consecuencia, no parece inoportuno seguir manejando aquí la noción de teratología, en el bien entendido de que ésta —en tanto que evidencia la transgresión de un código predeterminado— presupone, siempre, la existencia de un marco de referencia canónico, de un ordenamiento normativo, de un régimen legal. De unas coordenadas, en resumen, que hacen posible aquella representación de la que se evade, por definición, lo monstruoso.

El propio texto de Ferlosio expresa, como se ha visto, una clara consciencia del carácter necesariamente relativo de lo monstruoso (es decir, del hecho de que lo teratológico siempre lo sea en relación a un modelo, a un tipo previamente determinado), y, más concretamente aún, reconoce de manera expresa la posibilidad de que el fenómeno de los niños bravíos pueda ser incardinado dentro de esa categoría, en la medida en que el marco de referencia (a la vez juez y legislador de la norma que determina qué es o no monstruoso) se desplace desde el ámbito de lo “natural” hacia lo “histórico”:

Claro está que si, con toda razón, hemos puesto el acento de lo humano en lo histórico y en la capacidad histórica, el niño que se halle fuera de las circunstancias propias de la Historia, es un monstruo para poder seguir siendo llamado hombre<sup>453</sup>.

Quedémonos, pues —sea por la vía de la refutación del argumento ferlosiano, sea aprovechando el margen de maniobra abierto por la última cita del escritor— con la idea de lo monstruoso como algo que se opone, de la manera más radical, a un canon normativo predeterminado, a una forma prefijada de representación (como pudiera ser tanto “lo natural” como “lo histórico”). Esta semejanza estructural con respecto a la voz límite constituye una razón suficiente para tantear la posibilidad de que en la voz de los niños bravíos —en tanto que voz monstruosa— puedan encontrarse trazas de los elementos analizados en la primera parte de este trabajo, lo cual serviría para adscribir a

---

<sup>453</sup> *Ibid.* [Ferlosio].



esos niños a un primer tipo<sup>454</sup> de sujetos de la voz límite, como los que este capítulo pretende describir.

## **8.2.- Ficción y realidad en/de los niños salvajes**

El problema que concierne a la concepción normativista de la naturaleza se vincula muy estrechamente con la cuestión principal que viene repitiéndose desde el inicio de estas páginas: la confrontación de la realidad con su representación. Esa idea de la naturaleza como un “objeto que obedece a algo” es, en el fondo, reflejo de una voluntad que intenta instalar los mecanismos de la representación en un ámbito de la realidad que, en principio (y, podría decirse —algo irónicamente—, “por definición”), se nos aparece como especialmente indómito. La imposición de esas reglas que al mismo tiempo constituyen y rigen la “naturaleza” nos permite aproximarnos a esa región del ser, pero ya de una forma mediada, esto es, ya cuando aquella asume la forma de una representación —y se manifiesta, por tanto, preparada para incorporarse a la narración, al mito—.

Los niños salvajes, debido a su monstruosa condición, se ubican en el centro de una encrucijada que separa, en uno de sus ejes, lo animal y lo humano, y, en el otro, lo ficticio y lo real. La asocialidad, que en estos seres se manifiesta de la manera más radical (constituyendo, seguramente, su rasgo más definitorio) convierte a los niños salvajes en entidades anónimas, ahistóricas, cuya biografía tiende a asemejarse al relato mítico y a la leyenda. Evidentemente, no se intenta aquí confundir la crónica escrupulosa de los científicos —que, como ejemplarmente hiciera Itard con respecto a Victor de l’Aveyron, intenta dar cuenta de los progresos de estos niños tras su acogida— con los relatos fantasiosos de los pueblerinos —los cuales, en la mayor parte

---

<sup>454</sup> Tiene bastante de contradictorio utilizar expresiones como “tipo” (o “modelo”, que aparecerá un poco más abajo) para aproximarse a aquello que, precisamente, se define como lo que más virulentamente se opone y enfrenta a las limitadoras regularidades que supone cualquier tipología o propuesta de clasificación. Lo más que se puede intentar aquí, en este sentido, es reiterar —como se viene haciendo ya desde que se introdujo el propio tema de la voz límite— la tendencial imposibilidad del proyecto aquí iniciado. Se está intentando describir, a través del lenguaje, algo que por definición escapa de los límites del lenguaje, en una labor comparable a la de unos pescadores que intentasen atrapar el agua con sus redes. Pero cabe preguntarse si acaso no es éste, en realidad, el designio final de todo ejercicio científico.

de los casos, constituyen el único testimonio que puede describir los primeros contactos de estos salvajes con el resto de la humanidad—. Pero es cierto que, de la misma manera que en muchas ocasiones el contenido de ambos tipos de narraciones está forzado a entrelazarse y depender entre sí (de un lado, porque no existe otra forma de imaginar cómo podrían haber discurrido los primeros años de existencia de estos seres más que acudiendo a esos relatos populares y, de otro, porque hasta el cuento más fantástico y extravagante debe buscar un asidero en la realidad tal y como la describiría un científico, si es que quiere mantener una mínima verosimilitud), la propia ajenidad de los niños bravíos respecto a las pautas de representación que normalmente nos aproximan a lo que pueda ser una “vida” empuja cualquier reflexión en torno a su particular forma de existencia hacia un abismo en el que la hipótesis científica se funde con la fábula. Tal es la profundidad desde la que resuenan, insondables, las preguntas acerca de esa extraña forma de subjetividad que puede adivinarse tras los ojos de estos seres.

El propio Lucien Malson trata de dar cuenta en su obra de estas circunstancias, no sólo cuando manifiesta las dificultades preliminares que debe remontar el ejercicio científico dedicado a estudiar a los niños bravíos —incluso en lo que concierne a la demostración de la mera existencia de estos sujetos en distintos momentos de la historia (“Convendrá con nosotros el lector en comprender que si ha habido escrúpulos capaces de relegar a la leyenda a Homero, a Sócrates o aun al propio Shakespeare, no han podido faltar argumentos para confutar la realidad de los niños selváticos”<sup>455</sup>)—, sino también al referirse a los problemas —de índole no sólo historiográfica, sino también epistemológica— que tanto complican el desarrollo de estas investigaciones: “Hay ya tantos enigmas (...) en lo que se refiere a las situaciones normales del ayer, que no podríamos esperar que fuese de otro modo en lo que atañe a hechos tan insólitos”<sup>456</sup>.

La extrañeza —en todos los sentidos imaginables de esta expresión—, tan propia de estos seres, los cualifica como monstruos y —en esa medida— como seres limítrofes cuya esencia no está clara, cuya biografía no puede adscribirse sin dificultades al régimen de lo acontecido ni al de lo narrado. De nuevo, hay que remarcar que no se está

---

<sup>455</sup> *Ibid.* p. 39 [Malson].

<sup>456</sup> *Ibid.* p. 67 [Malson].

tratando aquí de negar, ni siquiera de cuestionar, la existencia histórica —tan sobrada y científicamente probada— de seres como los niños lobo de Hesse y Wetteravia, de los niños oso de Lituania, de Kaspar Hauser, de Amala y Kamala, de Anna de Pennsylvania o de Victor de l’Aveyron. Lo que se intenta expresar es cómo, en todos esos casos, cuando intentamos imaginar qué formas de subjetividad podrían haber sido las de aquellos niños, nos vemos obligados a poner en práctica un ejercicio que necesariamente trasciende —con mucho— el orden científico, y que nos obliga, en último término, a fabular. La distancia que media entre estos seres y los parámetros por los que cualquier ser humano socializado puede trazar su concepto de realidad es tal que nos permite sondear la posibilidad —que aquí asume la forma de una hipótesis— de que los instrumentos normalmente utilizados para el análisis de esa realidad no sean suficientes para captar los mecanismos que más profundamente orientan y definen la subjetividad de estos niños bravíos. O, viendo el problema aún de otra manera, cabría plantearse si los sesgos cognitivos sobre los que se levanta el edificio del razonamiento científico tienden a ubicar en una posición demasiado alejada de su foco de atención aquellos fenómenos que, como sucede en el caso de los niños ferales, más se apartan también de las definiciones habituales de lo humano.

Podría argumentarse que algo muy semejante acontece cuando uno intenta preguntarse qué formas adoptarán las cosas en la mente de un perro (por poner un ejemplo; cualquier animal valdría, y la pregunta podría trasladarse, planteando similares problemas, incluso al reino vegetal). Pero es al comparar dos casos como éstos cuando emerge del modo más claro la condición esencialmente limítrofe del niño bravío: en el supuesto del perro —y podría añadirse la presunción de que esto no cambiará por mucho que progresen nuestros conocimientos de la neurología canina— nunca podrá darse entre aquel que se pregunta y el objeto de esa reflexión el mismo grado de intimidad que, por muy selvático que sea el niño, jamás podría evitarse al tratar con un humano bravío (y así lo atestiguan, por ejemplo, las memorias del Dr. Itard, desde su primera hasta su última línea; el pedagogo nunca dejó de encontrar en Victor a un semejante)<sup>457</sup>.

---

<sup>457</sup> François Truffaut expresa muy claramente esta idea en su película, cuando pone en la boca del Dr. Itard (que, por otra parte, no es en el film sino la del propio Truffaut, quien interpreta a ese personaje), tras la fuga de Victor y su posterior retorno a la casa del médico, las siguientes palabras: “Estoy contento

### 8.3.- La monstruosidad inhumana del niño salvaje a través de la *visión de paralaje* de Slavoj Žižek

Es precisamente al aflorar la condición limítrofe de los niños bravíos —en supuestos como el que se acaba de referir— cuando más claramente se percibe que estos seres, en realidad, reflejan los atributos que —desde la perspectiva sostenida en este trabajo— mejor pueden caracterizar lo más genuinamente humano. Lo mismo que empuja a los niños bravíos hacia el límite de lo humano puede actuar —a modo de reactivo químico, como si de un papel de tornasol se tratara— para revelar, precisamente, qué pueda ser, en sus simas más profundas, un humano (en otras palabras, sólo un poco más concretas: cuáles puedan ser los más fundamentales rasgos de esa determinada forma de subjetividad que tendemos a relacionar con lo humano).

Existe una fuerte conexión entre la cuestión que se acaba de plantear y la noción de subjetividad cuyo origen Slavoj Žižek databa junto al de la Modernidad kantiana. Ya se ha repetido que el giro propuesto —según la interpretación de Žižek— por el filósofo de Königsberg habría situado en el centro del sujeto moderno ciertos elementos que, antes de ese giro, inapelablemente se habrían descrito como externos a ese sujeto, es decir, como inhumanos. El traslado hasta el corazón del hombre de pasiones previamente atribuidas a los animales y de delirios que antes eran monopolio divino habría convertido a éste en un ser marcado por el exceso. La voz límite, como se vio, es una forma excesiva (y, simultánea y paradójicamente, también defectiva) de voz; el monstruo es una de las posibles encarnaciones de aquello que de excesivo (así como, nuevamente, de defectivo) tiene, conforme a la visión aquí descrita, todo sujeto.

La deliberada contradicción entre lo humano y lo inhumano —dos aspectos que, conforme a lo que se acaba de exponer, quedarían problemática y contradictoriamente superpuestos en el núcleo del sujeto moderno— sólo puede afrontarse mediante un procedimiento como el que Slavoj Žižek define con la expresión “visión de paralaje”. Esta idea, que da título a la que pasa por ser la obra magna del filósofo —un texto en el que se resumen y compilan gran parte de sus investigaciones anteriores, y que

---

de que hayas regresado, Victor. ¿Me entiendes? Éste es tu hogar. No eres salvaje, así no seas hombre aún. Victor, eres un hombre joven extraordinario con grandes esperanzas”.

constituye una de las guías principales de este trabajo—, intenta originalmente superar una importante aporía del materialismo filosófico que debería resultar familiar para el lector de las páginas anteriores:

En cuanto a la relación entre pensamiento y existencia [*thought and being*], tanto el materialismo histórico como el dialéctico, por supuesto, dejan atrás la noción “dialéctico-materialista” y prefilosóficamente ingenua del pensamiento como una reflexión [*reflection/mirroring*] del ser [*being*] (de una “realidad independiente y objetivamente existente”)<sup>458</sup>.

A través de una profunda relectura del materialismo dialéctico (que se construye, principalmente, sobre una revisión del pensamiento hegeliano), Žižek propone recuperar como motor de la reflexión filosófica la tensión entre el Uno y lo Otro, ahora bien, bajo la forma —ya anticipada aquí— de un movimiento, un desplazamiento, que debería ubicarse en el seno de ese Uno:

El problema principal aquí es que la “ley” básica del materialismo dialéctico, la lucha de contrarios, ha sido colonizada/ofuscada por la noción New Age de la polaridad de los opuestos (el *yin-yang* y todo eso). El primer movimiento crítico consiste en reemplazar este tópico de la polaridad de los opuestos con la idea de una “tensión” inherente, un hueco [*gap*], una no-coincidencia [*noncoincidence*] en el propio Uno. Este libro se basa en la decisión estratégica político-filosófica de designar este intervalo [*gap*] que separa al Uno de sí mismo con el término *paralaje*<sup>459</sup>.

La paralaje, que el *DRAE* define (a partir de su vigésima tercera edición, pues anteriormente sólo atendía a la acepción estrictamente astronómica de este término) como una “variación aparente de la posición de un objeto, especialmente un astro, al cambiar la posición del observador”, se convierte así en la herramienta conceptual básica dentro del ambicioso proyecto filosófico zizekiano. La visión de paralaje, más específicamente, hace referencia a la imposibilidad de percibir simultáneamente dos

---

<sup>458</sup> Slavoj Žižek, *The Parallax View*, *op. cit.* p. 6.

<sup>459</sup> *Ibid.* p. 7.

realidades que se nos aparecen como contradictorias, pero también —y sobre todo— a la posibilidad alternativa de considerar precisamente la diferencia —el propio antagonismo— que media entre esas dos realidades (y que las convierte en antagónicas) como el sustrato principal de lo que de “real” pueda haber en ellas:

La definición estándar de paralaje es: el desplazamiento aparente de un objeto (el cambio de su posición respecto de un fondo), motivado por un cambio en la posición observacional, que proporciona una nueva línea de visión. El giro filosófico que debe añadirse, por supuesto, es que la diferencia observada no es simplemente “subjetiva”, una consecuencia del hecho de que el mismo objeto que existe “ahí fuera” sea visto desde dos posiciones diferentes, desde dos puntos de vista. Se trata más bien de que, como Hegel lo habría expresado, sujeto y objeto están inherentemente “mediados”, por lo que un cambio “epistemológico” en el punto de vista del sujeto siempre refleja un cambio “ontológico” en el propio objeto. O —para expresarlo en los términos de Lacan—, la mirada del sujeto está siempre-ya [*always-already*] inscrita en el propio objeto percibido, bajo la apariencia de su “*punto ciego*” [“*blind spot*”], aquello que está “más en el objeto que el objeto mismo”, el punto desde el cual el propio objeto devuelve la mirada<sup>460</sup>.

Lo teratológico, tal y como aquí se viene considerando, y en particular su aplicación al dominio de los niños bravíos, representa un ejemplo muy claro de la productividad de la propuesta zizekiana. Es ciertamente posible considerar a uno de estos seres como deficientemente humano —como algo menos que un humano—. Pero, como se ha intentado defender aquí, también tiene sentido afirmar que un niño bravío puede constituir una muestra ejemplar —mucho más clara y contundente que la ofrecida por cualquier individuo “normal”— de lo que es, en realidad, lo humano. Esto último se debería, parafraseando el final de la última cita, al hecho de que el niño bravío —en tanto que ser monstruoso— alberga dentro de sí un incontenible exceso de humanidad (es también, por así decir, un humano excesivo). Leyendo las últimas palabras del anterior pasaje zizekiano, es forzoso rememorar aquellas otras de Nietzsche en *Más allá del bien y del mal* donde lo teratológico y su reflejo especular vuelven a confluír: “El

---

<sup>460</sup> *Ibid.* p. 17.

que lucha contra monstruos debe tener cuidado de no convertirse él mismo en monstruo. Si miras largo tiempo el abismo, el abismo te devuelve la mirada”<sup>461</sup>.

Esas contradicciones radicales que, conforme a lo anteriormente expuesto, exigen activar una visión de paralaje no deben considerarse como el resultado de un defecto en los criterios que rigen la observación, ni tampoco como un curioso enigma presto a ser resuelto, sino como una condición inherente al sujeto post-kantiano, que inevitablemente se proyecta en el objeto de esa observación. La paradoja —que ya se había presentado como una de las características más esenciales de la voz límite— pasa a ocupar el centro de la especulación zizekiana:

Confrontados con una posición antinómica en el preciso sentido kantiano del término, debemos renunciar a cualquier intento de reducir un aspecto al otro (o, más todavía, a poner en práctica una especie de “síntesis dialéctica” de los opuestos); por el contrario, debemos afirmar la antinomia como irreductible, y concebir el punto de la crítica radical no como cierta posición determinada que se opone a otra posición, sino como el lapso [*gap*] irreductible entre las propias posiciones, el intersticio puramente sintáctico entre ellas. La postura de Kant es, por tanto [en este punto Žižek cita literalmente al pensador japonés Kojin Karatani], “ver las cosas no desde el propio punto de vista, ni desde el punto de vista de los otros, sino afrontar la realidad que se presenta a través de la diferencia (la paralaje)”<sup>462</sup>.

Si el sujeto (al menos desde Kant) porta dentro de sí la contradicción y la paradoja como elementos consustanciales a él, la ontología propia del monstruo no constituye sino una manifestación extrema de este hecho, y sólo mediante un procedimiento como la visión de paralaje podrá observarse esta condición, por así decir, ejemplarmente anómala. Lo humano y lo inhumano chocan en la esencia teratológica del ser monstruoso, y este conflicto debe recabar la particular atención filosófica a la que Žižek se refiere en una cita donde la alusión al autor de *Menschliches*,

---

<sup>461</sup> Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal* (traducción de Andrés Sánchez Pascual), Madrid, Alianza, 2007, aforismo 146.

<sup>462</sup> Slavoj Žižek, *The Parallax View*, *op. cit.* p. 20.

*Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister* sí se hace explícita: “Parafraseando a Nietzsche, lo que debemos considerar problemático es lo que resulta ‘humano, demasiado humano’ dentro de nosotros”<sup>463</sup>. El monstruo, en su fundamental alteridad, en su ajenidad radical —que, no obstante, y esto es lo principal, nunca se separa totalmente de lo humano—, nos da la clave (una clave paradójicamente —no podría ser de otro modo— indescifrable) para aproximarse hacia lo que denominamos como “sujeto”<sup>464</sup>.

La forma en que esta precisa cuestión se afronta desde la filosofía de Slavoj Žižek presenta muy notables semejanzas con respecto a ciertas reflexiones vertidas a lo largo de este capítulo, en particular aquellas que tienen que ver con el problema que surgía al formular concepciones normativistas de nociones como las de “sujeto” o “naturaleza”. El filósofo esloveno basa su aproximación a esta aporía en “(...) la paradoja de que toda determinación normativa de lo ‘humano’ solamente es posible en contraste con la base impenetrable de lo ‘inhumano’, de algo que permanece opaco y se resiste a la inclusión en cualquier reconstrucción narrativa de lo que cuenta como ‘humano’”<sup>465</sup>.

#### **8.4.- La representación como ser no-muerto**

El final de la cita anterior apunta hacia las dificultades que surgen al confrontar lo inhumano y lo narrativo: la similitud entre la aproximación zizekiana a estas

---

<sup>463</sup> *Ibid.* p. 42.

<sup>464</sup> Cabe recordar aquí que un notable contemporáneo de Kant (1724-1804), Denis Diderot (1713-1784), escribió las siguientes palabras en su última obra, *Elementos de fisiología*, que dejó inacabada: “¿Por qué no debería el hombre, y de hecho todos los animales, ser considerado una especie de monstruo, solamente un poco más duradero?... En ocasiones el universo me parece consistir, simplemente, en un ensamblaje de seres monstruosos. ¿Qué es un monstruo, sino un ser cuya existencia continuada es incompatible con el orden existente de las cosas?” (Denis Diderot, *Éléments de physiologie* —Jean Mayer, ed. —, París, Marcel Didier, 1964, pp. 208 y 209, citado en Steven Connor, *Dumbstruck. A Cultural History of Ventriloquism*, *op. cit.* p. 207). El libro de Connor presenta un detallado análisis de *Les Bijoux indiscrets* de Diderot en su octavo capítulo (pp. 190-208).

<sup>465</sup> Slavoj Žižek, *The Parallax View*, *op. cit.* p. 111. En el próximo capítulo de esta investigación, y con motivo del análisis del pensamiento de Giorgio Agamben y las categorías de “nuda vida” y “*homo sacer*”, estas palabras zizekianas encontrarán una resonancia aún más profunda.



cuestiones y los planteamientos sostenidos en estas páginas se extiende también hacia el problema estético suscitado por la incorporación del sujeto (entendido ya como algo siempre monstruoso) en el universo de la representación. Es precisamente en la órbita del problema que surge al intentar demarcar los regímenes de lo real y lo ficticio donde cabe ubicar la resistencia inhumana descrita por Žižek.

Una vía para interpretar los paralelismos entre estos aspectos concretos de la filosofía de Žižek y las propuestas que se vienen presentando en este trabajo (especialmente en lo que compete a una posible cognación entre el concepto de “inhumano” y el de “representación”) puede trazarse tomando como eje la noción psicoanalítica de pulsión de muerte. Lo inhumano se posiciona en una franja limítrofe claramente orientada hacia lo difunto (como se puso de manifiesto en la sección anterior de este estudio, especialmente con motivo del análisis de la voz no-muerta —la propia consideración del monstruo como un no-muerto acentúa este aspecto—). Pero, por otro lado, y si tenemos en cuenta el desarrollo planteado desde las primeras páginas de esta segunda sección del trabajo, también lo narrativo, lo ficticio —lo escrito, en definitiva— puede presentárenos como una versión fosilizada —mejor: esclerotizada— del acontecer. La representación, por tanto, puede considerarse la variante no-muerta del ser. Cuando el fluir del ser se agarrota, se obstruye mediante las pautas propias (“típicas”, en su doble sentido, podría ser más correcto) de la representación, ese ser cambia su estado, aunque no llegue a dejar de existir. La representación —que no es “ser” propiamente, pero que tampoco es la “nada”— queda pues desterrada en los márgenes de lo no-muerto (por la misma razón que, cuando se afirma que algo ficticio “en realidad no existe”, no se le está negando la existencia en un sentido total, sino que se le está atribuyendo una condición tan fronteriza como la de lo no-muerto).

En la concepción lacaniano-zizekiana de la pulsión de muerte, que se describirá a continuación, la materia prima de lo representado, es decir, el lenguaje (o, más ampliamente —y en términos lacanianos— lo Simbólico) se hermana con lo “muerto viviente” (su “contrapunto”, escribe Žižek) para conformar el lado excesivo (“suplementario”) de la oposición entre Vida y Muerte:

Lo que define la pulsión de muerte en Lacan es este doble vacío [*gap*]: no la simple oposición entre vida y muerte, sino la división de la vida misma entre vida “normal” y vida horriblemente “no-muerta”, y la división de lo muerto entre lo “ordinariamente” muerto y la máquina “no-muerta”. La oposición básica entre Vida y Muerte está, por tanto, suplementada por la parasítica máquina simbólica (el lenguaje como una entidad muerta que “se comporta como si tuviera una vida propia”) y su contrapunto, lo “muerto viviente” (la monstruosa sustancia vital que persiste en lo Real más allá de lo Simbólico) [...] <sup>466</sup>.

La “máquina simbólica” del lenguaje, esa entidad que “se comporta como si tuviera una vida propia”, nos recuerda al acercamiento burroughsiano a la noción de voz límite a través de la voz vírica. La alusión al lenguaje como parásito, algo tan cercano a la noción de virus, se suma a la referencia, al final del pasaje, sobre el carácter teratológico del “muerto viviente”, que a su vez enlaza con la idea de monstruo que ahora se intenta desbrozar. Lo teratológico, lo inhumano y lo vírico se configuran, así, como instancias de lo no-muerto, es decir, de lo representado.

Pero ahora el camino de la paradoja impone un giro en la argumentación, y para seguir desarrollando nuestra exploración de lo monstruoso no podremos referirnos a lo que aparentemente se halla más cerca de lo difunto, o siquiera de lo no-muerto. Más bien al contrario, la pulsión de muerte, tal y como acaba ser descrita, se nos manifestará a continuación en lo que, siempre según las apariencias, podría resultarnos más cercano a la vitalidad más enérgica: lo infantil. Retomaremos, pues, nuestro análisis del fenómeno de los niños bravíos, ahora con las precauciones que exige la aplicación de una zizekiana visión de paralaje, pues ello nos permitirá aprehender más correctamente lo que de monstruoso —es decir, de humano— pueden tener estos seres.

---

<sup>466</sup> *Ibid.* p. 121.

## 8.5.- El niño como monstruo, el monstruo como niño

En el niño bravío confluyen y se acumulan tres ascendencias teratológicas. En primer lugar, y en tanto que mero ser humano, la lectura zizekiana de Kant imprime en su más íntimo núcleo unos deseos y pasiones que lo cualifican, tan paradójicamente como se quiera, como un ser inhumano. Sobre esta dimensión inhumana debe añadirse lo que estrictamente corresponde a la naturaleza bravía de estos niños (sobre lo que se insistirá más tarde), que tiende a aproximarlos más aún hacia lo animal, entendido como lo no-humano. Y, en tercer lugar, también en la propia infantilidad del niño bravío cabe encontrar ciertos vestigios teratológicos. A esa dimensión monstruosa del niño en cuanto tal se dedicarán los párrafos siguientes.

Aunque es posible, e incluso frecuente, representar la infancia como un dominio existencial marcado por la felicidad, la alegría y todas las demás connotaciones positivas que uno tenga a bien imaginar, no es menos cierto que todo ello no es sino el resultado de proyectar en el niño, desde la adultez, mucho de lo que cualquiera quisiera encontrar, retrospectivamente, en su propio pasado<sup>467</sup>. Pues no está nada claro que las categorías de felicidad, alegría u otras similares puedan encontrar resonancia alguna en el niño que inicia sus pasos en la vida, el niño que aún no se ha enfrentado con el espejo ni con el lenguaje (es decir: con los registros lacanianos de lo Imaginario y de lo Simbólico). Ya que ese estado de virginidad es el que se posterga indefinidamente en los niños bravíos, en él concentraremos la atención de lo que a continuación se diga sobre ese periodo, largo y cambiante, que es la infancia.

Lo que ya pudo indicarse con motivo del análisis de *El amnios natal* sobre la violenta irrupción del lenguaje en el niño resulta aquí de plena aplicación. Pero si la obra de Moore y Campbell ponía el acento en la vivencia del niño sobre el que se abalanza el orden de lo Simbólico, también es posible contar la historia desde el otro lado, desde la extrañeza que el niño puede despertar en el mundo de los adultos:

---

<sup>467</sup> Estas proyecciones podrían encontrar un correlato en aquellas otras que, según Ferlosio, el hombre tiende a ver en la naturaleza, convirtiéndola ilusoriamente en un “objeto que obedece a algo” y asemejándola ficticiamente a una “sociedad que obedece a unas leyes”.

Quizá la descripción real del niño fuera otra, ese ser anterior a la civilización en términos freudianos, y anterior al orden simbólico, si usamos conceptos lacanianos. La entrega absoluta al principio de placer antes que al de realidad, la ausencia de un sistema moral que rija sus actos y (lo que es más preocupante) sus formas de pensar y sentir, la privacidad y hermetismo de un mundo en el que el adulto no tiene derecho ni forma alguna de entrar... Son aspectos que crean un efecto de “extrañamiento” del niño. Y lo extraño es susceptible de ser derivado hacia lo monstruoso<sup>468</sup>.

El crítico cinematográfico Roberto Cueto barrunta, en estas palabras, la naturaleza teratológica del niño. La doble vertiente del término “extrañamiento” (que contiene tanto una dimensión activa como otra pasiva, al definirse como “acción y efecto de extrañar o extrañarse”) recoge las dos facetas que siempre acompañan al ser monstruoso, aunque quizá las representaciones más comunes de éste tiendan a privilegiar la dimensión activa —su carácter, por así decir, horripilante— en detrimento de una aproximación más cuidada hacia la percepción de la amenazante realidad que experimenta el propio monstruo (el caso de las películas *El hombre elefante* y *Frankenstein*, que se analizarán más adelante, constituyen brillantes excepciones a este respecto).

La cita anterior, al señalar “la privacidad y hermetismo de un mundo en el que el adulto no tiene derecho ni forma alguna de entrar”, apunta hacia un aspecto fundamental de la teratología infantil —que entronca además con un rasgo determinante de la voz límite—, pues una de las consecuencias de que el niño no haya ingresado aún en el orden del lenguaje se manifiesta a través de su terrible irresponsabilidad (entendiendo este término de la forma más literal). El niño no responde, no puede responder, como revela, desde su propia etimología, el término “infancia” (compuesto del prefijo privativo *in* y de una derivación del verbo *fari*, hablar, por lo que *infantia* significa, literalmente, ausencia de habla). Ésta es la razón última por la que al niño no puede exigírsele el cumplimiento de norma alguna, y ello provoca que la relación de éste con

---

<sup>468</sup> Roberto Cueto, “El otro lado del jardín. Representaciones de la maldad infantil”, en *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad* (coordinado por Vicente Domínguez), Madrid, Valdemar, 2003, pp. 85-136, pp. 88 y 89.

lo socialmente prescrito, regulado o convenido sea anormalmente monstruosa, en tanto que vulnera, desde su misma raíz, el orden establecido (ni siquiera podría afirmarse que lo infringe o lo transgrede, al menos cuando ello exigiese asumir que, para ello, el niño debería reconocer, en alguna medida, la existencia de la norma violada).

Esta teratológica relación del niño con la norma no se circunscribe a la esfera de las reglas del comportamiento social, ni tampoco puede reducirse al ámbito de las prescripciones jurídicas. Se ha defendido aquí que la representación —toda representación— presupone un marco normativo (podría decirse, de hecho, que *es* ese marco normativo), y efectivamente la irresponsable conducta infantil puede poner en quiebra la esencia misma de la división entre el ser y su representación —entre la realidad y la ficción— de igual manera que lo hace la mera existencia del monstruo. El ensayo de Cueto anteriormente citado proporciona varias referencias que muestran cómo el cine (cuya característica verosimilitud permite renegociar, en un plano estético, todas las categorías anteriores) ha conseguido explorar esta cuestión:

Es lo que les ocurre a los niños de *Juegos prohibidos* (*Jeux interdits*; René Clement, 1952) que reproducen el ritual funerario de sus mayores sin ser conscientes de sus implicaciones. O al protagonista de *La piel que brilla* (*The Reflecting Skin*; Philip Ridley, 1990), que provoca una muerte al no distinguir ficción de realidad y concebir la vida como una de las historias de vampiros que le ha legado la cultura en la que vive. Lo mismo les sucede a los niños de *Cuando el viento silba* (*Whistle Down the Wind*; Bryan Forbes, 1961) o *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1972), que convierten a fugitivos de la justicia en encarnaciones vivientes de seres míticos (Jesucristo, en la primera, y el monstruo de Frankenstein, en la segunda) que, lejos de ayudarles a interpretar la realidad, los apartan de la pertinente interacción social que desearían los adultos<sup>469</sup>.

Sin duda la lista podría ampliarse (el propio volumen donde se compila el ensayo citado representa una magnífica ayuda para tal fin), pero es suficiente para dejar clara la repercusión cinematográfica de esta particular faceta de la teratología infantil.

---

<sup>469</sup> *Ibid.* pp. 121 y 122.

La nómina de películas citadas también refleja la clara adscripción de todos estos ejercicios filmicos al género del terror o sus filiaciones más vecinas, como el cine fantástico o el de suspense. Y es que la posibilidad de que el niño corrompa las instituciones y rituales que la sociedad ha constituido y le intenta legar —una posibilidad, por cierto, bastante pavorosa en sí misma—, no genera un miedo comparable al suscitado por la idea de que ese niño *se* corrompa, que en él se tuerza de tal modo la comprensión de cómo funcionan las cosas (esto es, de cómo deben funcionar, de qué normas deben obedecer...), que resulte imposible su futuro ingreso en el orden social convencional; que se convierta, definitivamente, en un monstruo.

Es interesante preguntarse por la fuente de ese miedo inveterado, que no sólo puede encontrarse en las películas anteriormente mencionadas, sino también en las otras obras filmicas que se analizan en esta sección del trabajo (los doctores Jean Itard y Frederick Treves —quien atendió al deforme J. Merrick— comparten su angustia por que *El niño salvaje* y *El hombre elefante* lleguen, respectivamente, a integrarse de alguna forma en el orden social). Para entender esta cuestión debe recordarse que la particular forma de subjetividad propia del monstruo (y extensible, en este punto, al niño) viene caracterizada por su estatus permanentemente embrionario; es decir, se trata de sujetos atrapados en un perpetuo estado de gestación (o, si se quiere decir con Lacan, sujetos que, además de no haber ingresado en el orden Simbólico, tampoco han atravesado la fase del espejo: no se han reconocido a sí mismos como tales sujetos). La responsabilidad del adulto (frente al niño) y la del doctor (respecto del monstruo), en tanto que a ambos se les asigna un papel de “delegados de la sociedad”, consiste en conducir esa gestación hacia un buen fin, evitando a toda costa el desastre social que representaría algo comparable, como hemos visto, a un aborto, un error fatal en el proceso gestación subjetiva. El terror que suscita la posibilidad del fracaso total en el proceso de integración social del niño yace, desde este punto de vista, en la base de los planteamientos estéticos que venimos tratando.

Pero esta visión que se acaba de describir genera gravísimos problemas en su desarrollo ulterior. Porque, cuando se trata de concebir al niño como monstruo, la esperanza en que el advenimiento de la madurez corrija los desajustes tiene algún sentido (continuando con la metáfora anterior, es posible que el embarazo llegue a buen

término), pero si se revierte el argumento y se examina lo que el monstruo tiene de niño, entonces la conclusión no puede ser más desalentadora: el monstruo es, por definición, un aborto viviente (de ahí su carácter contradictoriamente inhumano), un ser defectuoso, sin ninguna expectativa posible de abandonar su condición. Por eso el final de las historias de seres como Victor de l'Aveyron o J. Merrick, por mucho que puedan edulcorarse en sus versiones cinematográficas, son eminentemente trágicas, lo que —al cabo— nos recuerda la propia naturaleza de nuestra esencia como humanos, igualmente calificable de defectiva, imperfecta y limitada.

### **8.6.- *El niño salvaje*, de François Truffaut**

La discusión que ha tenido lugar en las páginas anteriores, y muy especialmente lo que de ella concierne a las distinciones entre realidad y ficción, entre lo monstruoso y lo humano, o entre ser y representación —así como a la posibilidad de aplicar una zizekiana visión de paralaje con objeto de aprehender el espacio que media entre las nociones agrupadas en cada una de esas parejas—, alcanza su más pleno sentido dentro del contexto global de este estudio cuando se enfoca hacia el análisis estético de una manifestación artística en la cual todas esas categorías desempeñan un papel fundamental. Tal es el caso de *L'enfant sauvage*, la película dirigida en 1969 por François Truffaut que —tomando como punto de partida para su guión las dos memorias redactadas por el Dr. Jean Itard— recrea el periodo de la vida del joven Victor de l'Aveyron inmediatamente posterior a su extracción de los bosques que terminarían dándole su sobrenombre, y que también nos relata su correlativo (intento de) ingreso en la sociedad, concretamente la del París del 1800.

Todo lo que se ha dicho aquí respecto a la cuestión de los niños bravíos puede, en realidad, considerarse un quizá excesivamente prolongado preámbulo para el análisis de la mencionada película que se planteará —mucho más sucintamente, de hecho— en las próximas páginas. Esa desmesurada introducción habrá servido, eso sí, para presentar varias cuestiones que afectan de un modo fundamental al desarrollo general de la investigación, además de haber despejado mucho el terreno que, en principio, debería corresponder al análisis cinematográfico. Ello es así porque ciertos rasgos del joven Victor anteriormente descritos a partir de las memorias redactadas por Itard (y de los

comentarios sobre éstas de Malson y de Ferlosio) tienen su reflejo, más o menos directo, en el metraje de *L'enfant sauvage*, y la escrupulosa austeridad formal de la obra de Truffaut —que raya en lo documental— se caracteriza por su fidelidad, en términos generales, a los textos en que se basa.

No obstante, como se adelantaba en el final de la sección anterior, es posible argumentar que la versión de los hechos presentada por Truffaut tiende más a la complacencia que a la crítica. Muy en particular, la decisión de concentrar la atención de la película en los primeros años de la “vida en sociedad” de Victor (algo que, por otra parte, podría explicarse como una consecuencia de la temprana fecha en que se escribieron las memorias de Itard, la última de las cuales se publicó en 1806) implica ocultar el dramático hecho de que, cuando Victor falleció con unos cuarenta años de edad, en 1828, su estado mental no había apenas variado respecto al que alcanzó tras los primeros meses de convivencia con el Dr. Itard. Anette Insdorf, experta en la obra de Truffaut, presenta así su opinión sobre la actitud y decisiones del director a este respecto:

Aunque Truffaut fue básicamente fiel a los registros del Dr. Itard, el modo en que se escurre del informe apunta en la dirección de sus profundas preocupaciones sobre el lenguaje en sí mismo. Los deslices de su fidelidad están constituidos por omisiones, como la de terminar de una forma abierta (y, en opinión de Truffaut, optimista), evitando mencionar que los siguientes veinte años de la vida de Victor apenas reflejaron perfeccionamiento alguno. Esto implica que el fragmento que él escogió dramatizar —la introducción del niño en el lenguaje y los afectos— representaba una razón suficiente para justificar la extracción de niño del estado natural. Truffaut omite también toda mención del despertar sexual de Victor<sup>470</sup>.

Teniendo en cuenta todas estas observaciones, es aún posible afirmar que la película trata de reproducir, con el más depurado lenguaje que es capaz de proponer el cine, el fascinante contenido de las memorias de Itard, y debe admitirse que lo logra hasta unos extremos tan notables como desacostumbrados entre las adaptaciones

---

<sup>470</sup> Anette Insdorf, *François Truffaut*, Cambridge —Mass.—, Cambridge University Press, 1994, p. 163.



filmicas de obras literarias. En su afán de capturar el espíritu de los textos de Itard, Truffaut sólo introduce en su película el mínimo posible de acontecimientos y de diálogo, revelando un conocimiento profundo del poder de la cámara como instrumento narrativo.

No nos detendremos aquí en revisar cómo cada uno de los incidentes narrados en las memorias de Itard encuentra su expresión cinematográfica en la película de Truffaut, ni mucho menos en inspeccionar las mínimas divergencias que puedan hallarse entre las secuencias de *L'enfant sauvage* y los correspondientes pasajes de los textos de Itard. Pero sí utilizaremos algunas de las secuencias de la película —aprovechando, precisamente, su afán realista, documental y hasta clínico— para prolongar las reflexiones vertidas a lo largo de esta sección del trabajo respecto a los posibles repliegues que caracterizan las relaciones entre lo histórico y lo ficcional, lo cual nos permitirá acceder adecuadamente al núcleo central de nuestro análisis, ocupado por el estudio del carácter teratológico de la voz del niño salvaje.

Las formas a través de las cuales se manifiestan en *L'enfant sauvage* esos paradójicos repliegues son tantas, tan variadas y tan intensas que su examen exige mantener constantemente activa una visión de paralaje. El resultado de ello no podrá ser —como cabría esperar— una medición de la distancia que separa lo real de lo ficticio, sino que, en el mejor de los casos, nos conducirá a confirmar si es precisamente ese salto de eje (por usar la terminología cinematográfica) que media entre unas categorías y sus opuestas lo que puede constituir el núcleo principal de un análisis estético que intente aproximarse al concepto de voz límite a través de sus manifestaciones más teratológicas.

Lo monstruoso viene marcado por la ambigüedad; su inhumanidad excesiva se interpone entre su doble naturaleza humana y no-humana a un mismo tiempo. La confusión ontológica que genera este problemático doblez encuentra un paralelismo en la incertidumbre provocada por la mezcolanza de los planos de la realidad y la ficción en un trabajo como *L'enfant sauvage*. La constante retroalimentación que la película establece, como se mostrará seguidamente, entre actores y personajes, hechos y

símbolos, documentación y fantasía, enriquece su discurso estético y densifica un espacio, como decíamos, solamente observable en forma de paralaje.

Los mencionados repliegues se acumulan gracias también a ese proceso de retroalimentación, sedimentando capa sobre capa de significado en el celuloide. Si unas páginas más atrás argumentábamos cómo en el caso de los niños bravíos la biografía tiende a mezclarse con el mito, al examinar la película de Truffaut comprobamos cómo en ella esa tesis no sólo se aplica a Victor de l'Aveyron, sino también al propio director, pues quizá el primero de esos repliegues venga dado por el hecho de que François Truffaut decidiese interpretar él mismo al Dr. Jean Itard en esta película. Pero el juego de las identidades sólo inicia en ese punto su danza burlesca y confusa, un baile de máscaras en el que los sujetos son distintos o iguales a sí mismos sólo dependiendo de la perspectiva desde la que se contemplan.

### **8.7.- Itard/Truffaut/Victor. Hacia la infancia representada**

*L'enfant sauvage*, como nos recuerda un cartel ya desde los títulos de crédito iniciales, está dedicada al actor Jean-Pierre Léaud, que había interpretado a una especie de sosias del propio Truffaut —el personaje de Antoine Doinel— en una serie de películas distribuidas a lo largo de casi una década: *Les quatre cents coups* (1959), el fragmento titulado *Antoine et Colette*, en *L'amour à vingt ans* (1962), y *Baisers volés* (1968)<sup>471</sup>. Léaud no presta ya su voz ni su rostro a Truffaut en *L'enfant sauvage*, pero no obstante los procesos de identificación siguen discurriendo a través de esta película, aunque lo hagan de una forma bien diferente a las más o menos claras pretensiones biográficas de la epopeya de Antoine Doinel.

La historia de Victor de l'Aveyron, filtrada por el relato del Dr. Jean Itard, sirve a Truffaut para recrear y elaborar (si es que ambas cosas pueden distinguirse) los recuerdos del internamiento que, como niño, el propio cineasta hubo de experimentar en un centro de menores, tras cometer varios hurtos. Truffaut se vio tempranamente expulsado de la niñez, y gran parte de su obra puede entenderse como un intento de

---

<sup>471</sup> La serie continuaría, en los años siguientes, con *Domicile conjugal* (1970) y *L'amour en fuite* (1979), lo que prolonga todavía una década más la insólita relación Truffaut/Léaud mediada por Antoine Doinel.

recuperar (de repetir, en un sentido mimético de la expresión) algo de esa infancia que en él —como quizá también suceda, en una u otra medida, en todos nosotros— parecía más ficticia que real<sup>472</sup>.

La memoria de aquel entorno hostil con el que el niño Truffaut hubo de verse enfrentado tal vez encuentre un eco —históricamente muy anterior, pero eso es irrelevante— en el terrible recibimiento que, en *L'enfant sauvage*, le propician a Victor los jóvenes “no salvajes” internados en la institución para niños sordomudos que primeramente lo recibió, insultándolo y pegándolo a su llegada (esto es, en uno de sus primeros contactos con “la civilización”). Ello acontece en una secuencia cinematográfica que enfrenta al espectador con un clima de monstruosidad análogo al de películas como *Freaks* (1932), de Tod Browning, o *The Elephant Man* (1980), de David Lynch (que será objeto de análisis en páginas posteriores).

La idea de incompreensión, expuesta de una forma violenta y cruel en la mencionada escena, recorre toda la película, ubicándose en el núcleo de ésta como uno de los atributos principales de lo monstruoso. El monstruo escapa de nuestro entendimiento; lo teratológico lo es en la medida en que no puede comprenderse. Tal y como describíamos al inicio de esta segunda parte del estudio, la exclusión —del orden de lo comprensible, en este caso— se manifiesta, también aquí, como un rasgo esencial del sujeto de la voz límite.

*L'enfant sauvage* no deja de recordarnos cómo no hace falta apelar a criaturas físicamente deformes ni a alienígenas para enfrentarnos con esa forma de ajenidad radical que es la monstruosidad. El mismo razonamiento podría extenderse más allá, incluso, de la naturaleza selvática de Victor, pues —como se pudo demostrar unas páginas más atrás, y como también refleja la escena que se acaba de describir— cualquier niño puede presentársenos, llegado el caso, como una muestra ejemplar de

---

<sup>472</sup> De acuerdo con Eugene P. Walz, incluso aunque los niños sólo ocupen un papel central en cuatro de las películas de Truffaut, no existe ninguna otra obra de este autor en la que no aparezca, al menos, un niño. Además de esto, y según este mismo crítico, podría afirmarse que los personajes adultos de Truffaut siempre son algo “añiados” (Eugene P. Walz, *François Truffaut: A Guide to References and Resources*, Boston, G.K. Hall, 1982, p. 22).

otredad. Así lo manifiestan las siguientes palabras del propio Truffaut, que se inician, precisamente, con una referencia a la incompreensión:

Aquello que precede a la adolescencia y la propia palabra adolescencia no significa absolutamente nada para los adultos. La adolescencia es el descubrimiento de la injusticia, el primer deseo de independencia, el destete final, las primeras curiosidades sexuales. Es, por tanto, la edad crítica por excelencia, la edad de los primeros conflictos entre la moral absoluta y la moral relativa de los adultos, entre la pureza del corazón y la impureza de la vida, es definitivamente, desde la perspectiva de cualquier artista, la edad más interesante que uno puede sacar a la luz<sup>473</sup>.

Que las preocupaciones de Truffaut por la infancia se reflejan en su obra cinematográfica parece algo evidente, pero aún cabe profundizar algo más en los vericuetos de ese “reflejarse”, analizar cómo se articula ese proceso de entrelazamiento de lo biográfico en lo ficticio a través de la filmografía —y de la vida— del director francés. Desde luego, el paso entre lanzar al interior de la pantalla (“proyectar” es aquí el término más adecuado) un avatar como el Antoine Doinel encarnado por Léaud y asumir, como sucede en *L'enfant sauvage*, un papel no infantil, sino más bien tutelar o incluso paternal, supone una importante transformación en la naturaleza de aquel “reflejarse”. El propio Truffaut meditaba respecto a esta transición:

El Doctor Itard manipulaba a aquel niño y yo quería hacer eso por mí mismo, aunque es posible que esto tuviese una significación más profunda. Hasta *L'enfant sauvage*, cuando introducía niños en mis películas, yo me identificaba con ellos, pero en este caso, por primera vez, me identificaba con el adulto (con el padre, además), hasta el punto de dedicarle la película a Jean-Pierre Léaud debido a que este pasaje, esta intermediación, se hizo totalmente claro para mí, evidente<sup>474</sup>.

---

<sup>473</sup> François Truffaut, *Le plaisir des yeux*, Cahiers du Cinéma, París, 1987, p. 30.

<sup>474</sup> Aline Desjardins, *Aline Desjardins s'entretient avec François Truffaut*, París, Ramsay, 1987, p. 62.

Aunque en algunos momentos Truffaut relativizase la importancia de su papel como actor en la película (llegando a declarar que “(e)n cuanto a aquella experiencia, no me siento como si hubiese interpretado un papel, sino que simplemente dirigí la película desde ‘delante’ de la cámara en lugar de desde ‘detrás’, como es habitual”<sup>475</sup>), es difícil dejar de percibir en ese desdoblamiento simultáneo del sujeto Truffaut en actor y director el indicio de una implicación por su parte aún mayor (o, en cualquier caso, muy diferente) que en otras de sus realizaciones. No ya en un sentido estrictamente biográfico (al menos si lo biográfico se entiende como algo concerniente a la anécdota vital, pues en tal caso obras como *Les quatre cents coups* sí se aproximarían mucho más a la vida “histórica”, por así llamarla, de Truffaut), pero sí en un punto en el que —a falta de un intermediario como Léaud— el juicio acerca de dónde acaba Itard y dónde empieza Truffaut nunca puede ser concluyente. Lo que se intenta expresar aquí quizá encuentre una enunciación especialmente afortunada en una secuencia de la película que la también directora Courtney Hoskins describe cuidadosamente en un sugerente artículo que ha servido de inspiración para nuestro análisis de *L'enfant sauvage*:

En un momento muy importante de la película, vemos al doctor mirando a Victor a través de una ventana. Esta ventana coloca a Victor en un marco, como si fuese una obra de arte esperando ser interpretada. El doctor sostiene una vela: su luz artificial. Victor, por su parte, contempla la Luna: su luz natural. El doctor mira entonces hacia la Luna, en un intento de comprender su significado, pero mantiene la vela en su mano y permanece tras la ventana. Aunque ama al niño, no puede estar presente en su mundo porque no lo entiende<sup>476</sup>.

Lo que Hoskins no contempla en su interpretación de este pasaje es la posibilidad de que esa ventana que enmarca a Victor también esté actuando como la propia pantalla cinematográfica: un marco de representación que, a otro nivel, también engloba a Itard, y cuya ilusoria visión atrapa igualmente la curiosidad de los espectadores de la película. Tanto la vela como la luz (igualmente artificial) del

---

<sup>475</sup> Dominique Rabourdin, *Truffaut par Truffaut*, París, Chêne, 1985, p. 113.

<sup>476</sup> Courtney Hoskins, *On François Truffaut*, capítulo 2 (no existe otra numeración); artículo disponible en <http://www.courtneyhoskins.com/writing/thesis-the-representation-of-children-in-the-films-of-francois-truffaut-english-version/>.

proyector que sostiene la ilusión cinematográfica<sup>477</sup>, no dejan de ser formas de tecnología que —del mismo modo que la pedagogía dieciochesca puesta en práctica por Itard (una ciencia, recordémoslo, en su más tierna infancia), o que el dispositivo filmico activado por Truffaut (que también nos remonta a la infancia del cine, con el uso del blanco y negro y una austeridad casi teatral)— intentan iluminar, arrojar luz, irradiar conocimiento sobre ese oscuro misterio viviente que es Victor.

### **8.8.- Un apunte sobre la escritura ficticia de/y/en el cine**

El cine se revela, en este punto, como un medio perfectamente adecuado para reflejar un complejo juego de superposiciones que, al modo de la visión de paralaje, termina por desarticular (y presentarnos como ilusoria) la oposición entre lo ficticio y lo real, lo representado y lo acontecido, lo interpretado y lo vivido. Esa adecuación del cine para penetrar en (y, al mismo tiempo, escapar de) la vida y desintegrar sus fronteras llega a manifestarse, incluso en un plano material, en los hábitos del joven Truffaut, según el siguiente comentario de Anette Insdorf: “incluso como niño, [Truffaut] sentía una enorme necesidad de entrar *en* las películas —una necesidad que él satisfacía sentándose cada vez más cerca de la pantalla”<sup>478</sup>. No sólo lo filmico se adentra, como habíamos visto, en la realidad, sino que ésta, a través del —algo bravío— niño Truffaut, también trata de introducirse, físicamente, en el cine.

Años más tarde, Truffaut podrá no sólo acercarse aún más a la pantalla, sino atravesarla en la doble puntada que representan la dirección y la interpretación. El cine se configura, así, como un marco de representación franqueable por medio de una suerte de escritura (¿cómo si no describir el proceso de filmación?). Pero, en tanto que representación, el cine no deja de recordarnos su carácter ficticio, inverosímil, fraudulento incluso... su forzoso alejamiento de la realidad, de la verdad, del ser. Esta concepción del cine como escritura ficcionalizada encuentra un correlato en la relación que, dentro de *L'enfant sauvage*, guarda el personaje de Itard con el diario en el que

---

<sup>477</sup> Totalmente, en el cine mudo, y en una gran medida, en el sonoro.

<sup>478</sup> Anette Insdorf, *François Truffaut, op. cit.* p. 34 (la cita procede originalmente de François Truffaut, *Les films de ma vie*, París, Flammarion, 1975, p. 14).

consigna todos los progresos y azares de la educación de Victor (diario que, a su vez, vendrá a ser el trasunto de las memorias en que la película se basa)<sup>479</sup>.

Como toda forma de mediación, tanto la escritura cinematográfica como la que se aplica sobre la hoja del cuaderno seleccionan, filtran y —con ello— condicionan la realidad que pretenden describir. Tal vez sea, precisamente, esa sensación de que la escritura no puede reflejarlo todo lo que, en última instancia, nos lleve a imaginar que, más allá de lo por ella representado, exista algo cuya existencia —no mediada— pueda legítimamente describirse con la expresión “ser” (ello constituiría, como se vio en la primera sección de este trabajo, aquello a lo que la voz límite intenta referirse). Y tal vez sea la voluntad del Dr. Itard (a la que vendría a sumarse la del propio Truffaut) de trascender esos límites de la escritura —propios de la escritura, pero también impuestos por la escritura— lo que le conduce, en la secuencia antes recordada, a abandonar la escritura de su diario para unirse a Victor, siquiera mentalmente y a través de la ventana, en su intrascendente y jovial contemplación de la Luna. Por un momento, Itard (y con él Truffaut) desiste en su intento de comprender al niño, de representarlo, de (d)escribirlo... para, simplemente, estar (o ser) junto a él —aunque los espectadores sólo puedan, como el propio Truffaut, acceder a esta experiencia a través de la ventana en que se convierte la pantalla cinematográfica; un marco que, a su vez, nos recuerda que esa feliz escena no es más que una representación, una descripción/escritura, un intento, en fin, de llegar a comprender cierta cosa—.

---

<sup>479</sup> “Estos tres entretrejimientos de experiencia vivida, película y texto escrito son singular y personalmente truffautianos en la medida en que cada uno de los tres elementos puede ‘interanimar’ [*‘interinanimate’*] (por usar el término de John Donne en ‘El éxtasis’) los otros dos. Entre la crónica real que escribe el Dr. Itard sobre el niño salvaje de Aveyron y la que filma Truffaut está el diario de Truffaut/Itard, dentro de la película; [...] Tal vez Truffaut escribe tanto porque sus protagonistas no pueden escribir en absoluto: en *Fahrenheit 451* compensa la falta de alfabetización de Montag y crea un libro mientras el personaje quema libros; y en *L’enfant sauvage* su diario no es sólo su voz, sino también la del alma inarticulada de Victor” (Anette Insdorf, *François Truffaut, op. cit.* p. 187).

## 8.9.- Reflejos especulares, fractura de la subjetividad y quiebra de lo Imaginario

La escritura no puede reflejarlo todo, se decía en el párrafo anterior, y estas palabras deben ponerse en relación con el papel que el espejo desempeña —conforme a la descripción lacaniana— en la fase o estadio que lleva ese nombre y que inaugura el registro de lo Imaginario<sup>480</sup>. La escritura no reproduce totalidades, como tampoco ese espejo encargado de mostrar por vez primera al sujeto lo refleja completamente. El sujeto que se reconoce en el espejo es, necesariamente, un sujeto parcial, partido, escindido (al que Lacan se referiría con el apropiado signo del sujeto barrado), que surge a partir de una carencia, de una ausencia, de una falta que alcanza carácter constitutivo<sup>481</sup>.

El sujeto no es (o no es sólo) la imagen en el espejo, pero tampoco es aquello que se refleja, un mero cuerpo. Podemos retomar expresiones utilizadas con anterioridad y afirmar que el sujeto es producto de una ficción, resultado de un camino de ida y vuelta —un reenvío perpetuo— como el que traza el propio reflejo; que el sujeto se oculta en el recoveco inherente a todo proceso de representación; que surge en el tránsito hacia y desde el espejo mediante un mecanismo que puede designarse como representación, como ficción, y también como escritura. Y ese tránsito o recoveco sólo ofrece un atisbo, una imagen incompleta, fragmentaria y quebrada del sujeto que, a su través, se constituye.

El espejo aparece en una memorable escena de *El niño salvaje*, que escenifica un pasaje consignado en la memoria de Itard, y el análisis de la situación que confronta a Victor de l’Aveyron (antonomasia, para nosotros, del niño bravío) con su reflejo nos encauzará hacia el comentario del enfrentamiento de Victor con el sonido —un (des)encuentro más evidentemente vinculado con el tema principal de esta

---

<sup>480</sup> “En su efecto de Fase, el Estadio del Espejo constituye el registro de lo Imaginario y lo imaginario del Sujeto, prefigura la pre-existencia de lo Simbólico como la Paternidad, la Ley y la Muerte, y define lo Real para *dicho Sujeto*” (Américo Vallejo, *Vocabulario lacaniano*, *op. cit.* pp. 44 y 45).

<sup>481</sup> “La ‘fase’ del espejo instaura una relación *dual*, en la forma de la dependencia, matriz simbólica que marca todas las posteriores identificaciones y en la cual el Yo se precipita” (*ibid.* p. 44).



investigación, pero cuyo análisis, pensamos, exige todos los pasos previos que se vienen recorriendo en esta segunda sección—.

La escena a la que nos referimos tiene lugar en la biblioteca, solemne, de Itard, que aloja un mueble-espejo de cuerpo entero en el que Victor intenta descubrirse bajo las atentas miradas de su mentor y otro doctor que lo acompaña, el profesor Pinel. Los adultos están detrás del niño, observando sus reacciones, y por lo tanto fuera del cuadro cinematográfico, pero sus figuras se reflejan en el fondo del espejo, como las de Felipe IV y Mariana de Austria en *Las Meninas*.

Victor cabecea frente al espejo al igual que lo haría ante cualquier objeto extraño, lo olisquea mientras se dirige al costado del mueble —desde allí mira, muy rápidamente, hacia su parte posterior—, vuelve frente a la superficie reflectante y restriega su mano sobre ella, arañándola después. No parece que exista en el niño, visiblemente excitado, una comprensión clara de lo que allí está sucediendo. Itard/Truffaut acude hacia Victor —ahora está, como él, dos veces en nuestra pantalla— y logra tranquilizarlo posando las manos sobre sus agitados hombros. Después se dirige hacia un cuenco cercano, de donde coge una manzana que sostiene sobre la cabeza despeinada de Victor. Con Itard a sus espaldas, el niño persigue con su mano el reflejo de la fruta en el espejo, mientras el doctor desplaza la manzana de un lado a otro —la cámara realiza un zoom en este punto—, sobre la cabeza de un Victor hipnotizado por ese reflejo que no consigue apresar, y muy ajeno a la relación de esa imagen con la fruta real. La ansiedad derivada de esos frustrantes esfuerzos le provoca a Victor unos jadeos que aumentan en intensidad y ritmo hasta que, casi por casualidad, el movimiento ya desesperado de su mano frente al espejo alcanza la verdadera manzana, que arranca de las manos de Itard y comienza a devorar mientras sigue mirando (resultaría excesivo escribir “viendo”) el espejo. Itard retrocede, para unirse con su colega en la parte de atrás, y continuar observando desde allí a Victor.

Lucien Malson señala en su estudio que “Von Feuerbach y Bonnaterre coinciden en sorprenderse de que ni Kaspar [Hauser] ni Víctor [de l’Aveyron], respectivamente,

identificasen su propia imagen del espejo”<sup>482</sup>. Es éste un hecho relevante a los efectos de nuestras pesquisas, pues puede considerarse como una señal inequívoca de que, en el caso de estos niños ferales, no se produce una aparición de la subjetividad en los términos descritos por Lacan al referirse al estadio del espejo. “[Victor] no tenía idea de las imágenes del espejo, pues buscaba detrás de éste a la persona que creía escondida”<sup>483</sup>, escribe el antropólogo un poco más adelante. Este desencuentro radical del niño feral y su reflejo sirve como argumento a favor de la tesis que conecta la noción de monstruo con una quiebra absoluta de los principios más esenciales de la representación.

Y es importante subrayar que esa quiebra no se produce solamente en nivel del lenguaje (en el registro de lo Simbólico, si se prefiere), sino en un estadio más amplio, muy diferente, que es precisamente el de lo Imaginario, que aquí hemos asimilado a la representación, la ficción, la escritura. El niño bravío es incapaz para todo esto, porque no se ha constituido en (o como) una subjetividad convencional, sino que la suya es una subjetividad radicalmente anormal, en el sentido teratológico de la expresión. Su conciencia desafía las leyes más básicas de la representación, aquellas que dan por sentado que quien se refleja en un espejo se sabe la persona que aparece delante de él. En el caso de un niño como Victor, la cuestión es que no hay persona (recordemos el étimo latino *persōna*, máscara de actor, personaje teatral —conceptos que remiten a lo representado—) ni tampoco sujeto (en el sentido aquí propuesto de “sujeto normal”, esto es, sujeto a las normas de la representación).

El interés por aclarar que el niño selvático no transgrede meramente el orden Simbólico, sino otro ámbito distinto —el de lo Imaginario— se comprenderá mejor más

---

<sup>482</sup> Lucien Malson, Jean Itard, Rafael Sánchez Ferlosio, *op. cit.* p. 55 [Malson]. El criminalista y filósofo Paul Johann Anselm Von Feuerbach estudió el caso de Kaspar Hauser, y el Abad Pierre-Joseph Bonnaterre, profesor de historia natural, fue quien primero realizó un examen minucioso de Victor, diagnosticándolo como imbécil (curiosamente, aquel examen tuvo lugar en Rodez, donde años después otro diagnóstico fatal recaería sobre Antonin Artaud, cualificándolo como loco y condenándolo al hospital psiquiátrico de esa localidad del Aveyron, donde recibió numerosas sesiones de electrochoque). En la película de Truffaut, el personaje del Dr. Pinel (que aparece junto a Truffaut en la escena del espejo) desempeña muchas de las funciones que, históricamente, correspondieron a Bonaterre.

<sup>483</sup> *Ibid.* p. 77 [Malson].

adelante, pero ahora se debe insistir en ello porque cabría pensar que el profundo desajuste retratado por Truffaut en la escena descrita solamente tiene que ver con algún tipo de desorden lingüístico. Creemos que puede resultar productivo considerar el hecho de diferente manera y asumir la hipótesis de que la ausencia de auto-reconocimiento en el niño bravío revela un desquiciamiento respecto de una norma constitutiva de un “yo” que no debe entenderse como una simple palabra. O, por lo menos, que si se corresponde con una palabra (pues es claro que lo Simbólico sí desempeña un papel importante en todo este juego), se trata de una palabra diferente a todas las demás, de otro nivel, una palabra a la que, en cierta forma, todas las demás se refieren, y de la cual extraen su sentido.

Los planos de lo Simbólico y de lo Imaginario (y también el de lo Real, aunque esto se analizará en la parte final de esta sección) se intersecan en el “yo”, pero no puede perderse de vista que el sujeto no nace para sí como un concepto más, como una nueva idea que enriquece su vocabulario. Se vislumbra, así, la conveniencia de aislar, respecto del orden de lo Simbólico, un registro diferente —lo Imaginario—, donde, en los casos normales, se constituye la subjetividad.

Cuando ese proceso constitutivo de la subjetividad (escenificado en el estadio del espejo) se trunca respecto a las pautas representacionales más básicas, aparece un sujeto monstruoso. Y ello, evidentemente, también encuentra su manifestación en el dominio genuinamente Simbólico, el de lo lingüístico, pero —no dejamos de insistir— conviene discernir entre uno y otro, y no confundir ambos planos, como parece que hace Lucien Malson cuando, en su obra, yuxtapone las siguientes frases sin mayor solución de continuidad: “[Kaspar Hauser] tampoco reconocía la imagen reflejada y cuando se colocaba ante un espejo intentaba averiguar si no había en realidad otra persona al otro lado del cristal. En sus conversaciones, entremezclaba sueño y realidad”<sup>484</sup>. Aquel niño bravío que apareció en una plaza de Núremberg el 26 de mayo de 1828 —curiosamente, el año en que falleció Victor de l’Aveyron—, a diferencia de éste había aprendido a hablar —matizar oportunamente cuál pueda ser el significado de “hablar” en este contexto nos llevaría demasiado lejos ahora—, y por ello en su caso cabe asociar, como hace Malson en la cita anterior, los desórdenes relativos a su constitución subjetiva

---

<sup>484</sup> *Ibid.* p. 70 [Malson].

(revelados por el hecho de que no se reconociera en los espejos) con los desórdenes lingüísticos que caracterizaban su habla (por añadir otro ejemplo, en la misma página Lucien Malson señala que Kaspar “hablaba de sí mismo en tercera persona, y sólo muy lentamente fue introduciendo el ‘yo’”<sup>485</sup>). Pero es posible, y recomendable, pensar que estos dos problemas tienen distinta sede, distinto origen.

Parece obvio que unos y otros desarreglos, los relativos al forjamiento de la subjetividad —en el registro de lo Imaginario— y los relativos a la inserción en el orden lingüístico —en el registro de lo Simbólico— están fuertemente relacionados. Pero, insistimos, los que más interesan a los efectos de este trabajo son los primeros, pues su vulneración determina una quiebra infinitamente más trascendente que la violación de las normas del lenguaje. Solamente la infracción de las leyes básicas de lo Imaginario (que son las de la ficción, la representación, la escritura...) conduce a lo monstruoso.

La primera sección de este trabajo constituyó otra muestra evidente de la interrelación entre los desórdenes lingüísticos y los desórdenes representacionales. Como allí pudo observarse, la transgresión de lo simbólico —tal y como se manifiesta a través de la violación de las reglas lingüísticas— es un paso estético aparentemente necesario para emprender lo que se describió como destino último de la voz límite: la fuga de los márgenes de la representación, el escape de la escritura, la transgresión del orden de lo ficticio. Tareas, todas ellas, que van más allá de una mera huida del universo de las palabras, y que trascienden, con mucho, el dominio de la experimentación verbal.

### **8.10.- El aprendizaje (de lo) Imaginario**

Interesa dilucidar ahora si es posible trasladar esa disyunción entre lo Imaginario y lo Simbólico a un plano sonoro, y verificar cuáles podrían ser los efectos de esa división en este otro plano. Asumiendo que un Narciso que no se viese reflejado no sería Narciso, cabe preguntarse si la subjetividad de una ninfa Eco, condenada a no poder escucharse más que parcialmente, podría considerarse normalmente constituida.

---

<sup>485</sup> *Ibid.* [Malson].

Nuevamente se impone la dificultad de discernir entre aquello que sólo tiene que ver con lo estrictamente lingüístico y lo que concierne, más ampliamente, a lo representacional. Pues si acudimos a ese laboratorio de lo monstruoso que viene siendo para nosotros la experiencia de los niños bravíos, rápidamente comprobaremos la evidencia de desórdenes cognitivos indudablemente relacionados exclusivamente con lo primero; por ejemplo, la incapacidad de Victor de l'Aveyron para reproducir correctamente los fonemas que el Dr. Itard le repetía, una y otra vez, con sumo cuidado y paciencia. Malson declara en su monografía que Victor "(e)staba tan desprovisto de lenguaje como cualquier animal, y su garganta no emitía más que un sonido único y desagradable<sup>486</sup>". Pese a los más dedicados y voluntariosos esfuerzos pedagógicos de Itard, su aprendizaje nunca se insertó normalmente en el orden de lo lingüístico.

Pero es sabido que semejantes dificultades también aparecen, por ejemplo, y en ocasiones con el mismo carácter irreversible, en niños sordomudos respecto de los cuales no cabría predicar una constitución anómala de la subjetividad comparable a la de los niños selváticos, ni mucho menos el carácter teratológico que aquí venimos atribuyéndoles a éstos. En tales casos puede afirmarse, conforme a la perspectiva de este trabajo, que estamos en presencia de deficiencias lingüísticas que operan en la esfera de lo Simbólico, y que dificultan o incluso impiden una penetración total en ese orden.

Pero puede irse aún más lejos, separándonos ya de ese terreno de lo Simbólico, hasta llegar a otro tipo de problemas auditivos concernientes ya a la esfera de lo Imaginario, y que, aunque acaso tampoco correspondan en exclusiva a los niños selváticos, sí se presentan en su experiencia de una manera más evidente que quizá en ningún otro ser. Estos problemas, por relacionarse no ya con lo específicamente lingüístico, sino más bien con lo sonoro, merecen un análisis más detallado, que ayudará a establecer una posible delimitación entre lo Simbólico y lo Imaginario.

*El niño salvaje*, la película de Truffaut, contiene una secuencia que sirve como perfecta muestra de lo que ahora se intenta explicar. Nada más ser enviado Victor al Instituto Nacional de Sordos y de Mudos de París desde Rodez, los doctores Itard y Pinel lo examinan (más bien, ejecutan unas simples tareas de observación y medición

---

<sup>486</sup> *Ibid.* p. 79 [Malson].

—que, en la realidad histórica, llevó a cabo el profesor Bonaterre en Rodez—). Es Pinel quien va enunciando los rasgos del niño —sujetado mientras tanto como un animal por ambos doctores—, al tiempo que un joven secretario va tomando nota, con una larga pluma, en su pupitre: “Un metro treinta y nueve centímetros. Debe de tener once años, quizá doce. Piel fina, de color oscuro. Cara ovalada. Ojos negros. Pestañas largas. Cabello marrón. Quijada redonda. Boca mediana. Lengua normal, bien separada. Dentición normal. Exteriormente no hay nada extraordinario”. Antes de que Pinel termine esta última frase, súbitamente se escucha el ruido producido por la caída de unos libros de la mesa del escribiente —caída que acontece fuera de plano, pues Truffaut prefiere mostrar cómo, mientras Itard y Pinel dirigen su mirada sorprendida hacia la fuente del estruendoso golpe, Victor ni se inmuta—. “¿Notó? No reaccionó”, afirma inmediatamente Pinel, que a continuación le pide a Itard que siente a Victor de espaldas a la puerta, pues va a “intentar algo”. Itard coloca al niño, que se revuelve, en una silla justo al pie de las escaleras que conducen a una puerta. Hasta allí sube Pinel, que —ante la expectación de todos los presentes— abre sigilosamente la puerta para cerrarla después con un fuerte golpe. Victor no se altera en absoluto por el portazo, y es Itard quien concluye: “Es sordo”.

Pero Victor no es sordo, y así lo confirma a continuación Rémy (“*le vieux Rémy*”, como aparece en los títulos de crédito finales, quien se encargó de acompañar a Victor desde Rodez hasta París, y que ha estado silenciosamente presente durante el examen anterior): “En el pueblo lo vi darse la vuelta cuando abrían una nuez detrás de él”. Pinel, algo extrañado, vuelve a encarar al niño, y comienza a mover un dedo de un lado a otro frente a los ojos de Victor, cuya cabeza no sigue ese movimiento —como espectadores, no podemos rastrear los ojos del niño, ni discernir si la pupila obedece los gestos hipnóticos del doctor—. Tras esta básica prueba neurológica (que no se sabe muy bien adónde apunta exactamente), Pinel continúa dictando: “Escriba: Indiferente a los ruidos más fuertes, se voltea cuando alguien abre una nuez detrás de él”. La secuencia termina con un plano del escribiente, que toma nota de lo que se le ha dictado, sin que parezca comprender —como les sucede, en realidad, a todos los demás dentro de la sala— el significado de lo que allí ha sucedido.

Efectivamente, entre los variados rasgos del comportamiento de Victor que asombraban a Itard, Malson cita “[...] su falta de reacción al ruido de una pistola disparada a sus espaldas, mientras el simple chasquido de una nuez al cascarse le hacía volver inmediatamente la cabeza”<sup>487</sup>. Esta audición selectiva (o, en un sentido opuesto y complementario, sordera selectiva) de Victor nos da cuenta del paso desde los límites más exteriores de lo Simbólico hacia las provincias que pertenecen al dominio de lo Imaginario. Es importante destacar que no nos estamos refiriendo a una circunstancia que afecte exclusivamente a Victor. El propio Malson indica que los testimonios que nos han llegado de Kaspar Hauser describen rasgos muy parecidos en su escucha: “Disponía, sin embargo, de un oído fino, aunque la falta de atención podía hacer que no oyese algunos días las campanadas o el ruido del reloj”<sup>488</sup>, escribe el antropólogo, derivando hacia una simple “falta de atención” la causa del problema. Desde la perspectiva sostenida en este trabajo, la cuestión que se viene comentando no atañe solamente a los niños bravíos: en tanto que se refiere al ámbito de lo Imaginario (por muy en los extremos de esta dimensión que nos sitúe este problema), la extraña sordera parcial de Victor es un indicio de lo que aquí viene considerándose su carácter teratológico, su monstruosidad.

Es una idea vulgarmente aceptada —un tópico, incluso— que el concepto de “música” representa algo definido culturalmente, que varía en distintos lugares del planeta, como también lo hace a través del tiempo y los diferentes grupos sociales. Pero más resistencias suele ofrecer el argumento que propone que el concepto de “sonido” sea también algo flexible, moldeable a través de la historia y la geografía, y no una realidad incontrovertible y absoluta, de validez universal.

Es precisamente esto último lo que el episodio de la vida de Victor anteriormente narrado viene a demostrarnos. Para ese niño, lo que la puerta producía al cerrarse bruscamente no era un sonido, como tampoco el disparo de una pistola a sus espaldas generaba estruendo alguno. Sonido era, para él, el de las nueces al abrirse, por ejemplo. Jonathan Sterne también relata esta vivencia auditiva de Victor, que le sirve para alcanzar la conclusión esbozada en el párrafo anterior:

---

<sup>487</sup> *Ibid.* p. 78 [Malson].

<sup>488</sup> *Ibid.* p. 70 [Malson].

Ya en 1801, el doctor Jean-Marc Gaspard Itard concluía, a partir de sus interacciones con un joven chico encontrado en estado de “salvajismo” en los bosques, que la audición es algo aprendido. Itard llamó al niño Victor. Siendo un niño salvaje, Victor no hablaba —y su silencio condujo hacia la pregunta por su capacidad para oír—. Itard daba portazos, tintineaba llaves y producía otros sonidos para examinar la audición de Victor. El niño ni siquiera reaccionó cuando Itard disparó una pistola cerca de su cabeza. Pero Victor no estaba sordo: el joven doctor infirió que la audición del niño era correcta. Victor simplemente no mostraba interés en los mismos sonidos que la gente francesa “civilizada”<sup>489</sup>.

Lo que la relación de Victor con lo sonoro nos enseña es que “sonido” no puede entenderse como una categoría absoluta, como algo ya dado, definible con independencia de cualquier criterio cultural. La anécdota nos demuestra cómo, en última instancia, la determinación de qué es sonido y qué no lo es sólo puede ser convencional, arbitraria... Por tanto, resulta claro que —en una primera instancia— la circunstancia descrita podría considerarse como un problema lingüístico (y, en esa medida, concerniente al dominio de lo Simbólico): su solución, relativamente sencilla, pasaría por negociar el alcance del término “sonido” hasta adaptarlo a la definición más convencionalmente adoptada. Pero una segunda perspectiva sobre la cuestión puede ampliar ese juicio, y conducirnos a determinar que, más allá de sus implicaciones en el registro de lo Simbólico, la ajenidad de Victor respecto a lo que cualquier sujeto normalmente constituido definiría como “sonido” está relacionada con un desajuste localizado en el registro de lo Imaginario.

Parece insuficiente afirmar, como hacía Lucien Malson en una cita anterior, que la ausencia total de respuesta de aquellos niños ferales ante los ruidos que se les ofrecían obedeciese a una mera “falta de atención”. Al menos, no cabe entender ese concepto de “atención” de igual manera en su aplicación a los niños selváticos que al resto de los individuos, en condiciones normales. Pues podría argumentarse que es algo más que atención lo que se echaría en falta si cualquier persona habilitada para la audición no reaccionase ante el sonido de una pistola que se disparase a sus espaldas.

---

<sup>489</sup> Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, op. cit. p. 12.



Dentro del marco conceptual que propone este trabajo, la impasibilidad de Victor ante los referidos estímulos acústicos revela cómo el niño bravío está fuera de los límites más externos del orden Simbólico. El niño bravío aún no ha hecho suyo el elemental código que, a todos nosotros, nos indica claramente (acaso demasiado claramente) qué es lo sonoro. No lo ha aprendido. Y afirmar que ésta es una cuestión de aprendizaje, y no de atención, nos ubica en una compleja frontera en la que lo Simbólico se entreteje con lo Imaginario. Pues, si afirmamos que Victor no ha aprendido a reconocer ciertos sonidos como tales, ¿no cabría también pensar que, cuando anteriormente nos referíamos a la incapacidad del niño de reconocerse en el espejo, esa incapacidad podría igualmente considerarse como el resultado de una falta de aprendizaje?

Por ahora debemos dejar en suspenso esa pregunta, y cuestionarnos, más bien, si —igual que convenía delimitar precisamente, un poco más arriba, el sentido de la palabra “atención”— ayudaría en algo determinar cuál podría ser el alcance exacto del término “aprendizaje”. Pues parece que el riesgo de confundir varias cosas diferentes bajo ese mismo nombre está al acecho. Llevando la cuestión a un plano puramente lingüístico (en el sentido, ahora, más convencional de esta expresión), la diferencia que aquí se plantea es análoga a la que separa, por ejemplo, el hecho de que una determinada palabra se corresponda con un determinado concepto, y el hecho —bien distinto— de que las palabras, en general, se correspondan con conceptos. ¿Se debe llamar “aprendizaje” a la interiorización de estos dos procesos, tratándose de cosas tan diferentes? Pues el conocimiento de que “algo significa” (o, más precisamente, de que “algo puede significar”) se presenta como más amplio que —y hasta cierto punto independiente de— el conocimiento de que “algo significa algo”. En otras palabras: la posibilidad de significación exige un tipo de aprendizaje distinto del que demanda la intelección de un determinado significado particular.

Lo primero actúa, podría decirse, como marco de lo segundo. Usando otro símil, en este caso óptico (conectado, por tanto, con el episodio anterior del espejo), y dando por sentado que una cosa es mirar y otra diferente es ver, la idea anterior podría presentarse del modo siguiente: mirar algo representa una acción enmarcada en el proceso, más general, de ver. Nos resulta frecuente, y fácil de entender, la expresión

“aprender a mirar”. Pero lo que aquí se plantea es si se aprende también a ver y, en su caso, cómo se produce este proceso. Si el anterior binomio mirar/ver se compara con la pareja escuchar/oír<sup>490</sup>, las mismas preguntas resonarán junto a las dudas sembradas por el comportamiento de Víctor, pero para ello habrá que eliminar la idea de que oír es, simplemente, una condición fisiológica (en otras palabras: que ante un sistema auditivo sano, siempre habrá audición), y asumir, como hace Ferlosio en el siguiente pasaje, la posibilidad de un tipo diferente de audición:

(...) de su reactividad ante el ruido de la nuez se infiere en él [Víctor de l’Aveyron] la capacidad fisiológica de oír —esto es, su no sordera—, la cual obligaría a suponer una audibilidad equivalente y una efectiva audición para el disparo de pistola; pero la falta en este segundo caso de todo “acuse de recibo”, si se me admite la expresión, impondría, a su vez, la necesidad de postular en el primero la presencia de un factor que habría hecho defección en el segundo; de aquí, pues, *solamente de aquí* toma pretexto el desglose del acto auditivo en “audición fisiológica” y “audición psíquica”, sin que con ello se pretenda, en modo alguno, que esté mínimamente claro, al menos para mí, qué clase de proceso pueda ser ése de una “percepción fisiológica sin percepción psíquica”<sup>491</sup>.

---

<sup>490</sup> Respecto a esta pareja de términos, cuyos usos y significados a menudo se solapan en nuestro idioma, es pertinente recordar, como hace la Fundación del Español Urgente, que “ya en latín se confundían ambos conceptos y en español viene de antiguo, con palabras derivadas y giros como *oyente, derecho a ser oído, audiencia...* La Academia, aunque también hace esta distinción, admite que la mezcla de sentidos viene de antiguo y no la considera incorrecta” (<http://www.fundeu.es/consulta/oir-y-escuchar-927/>). Efectivamente, en la voz “escuchar” del *Diccionario panhispánico de dudas* puede leerse que “la acción de *escuchar* es voluntaria e implica intencionalidad por parte del sujeto, a diferencia de *oír*, que significa, sin más, ‘percibir por el oído [un sonido] o lo que [alguien] dice’ (...). Puesto que *oír* tiene un significado más general que *escuchar*, casi siempre puede usarse en lugar de este [*sic*], algo que ocurría ya en el español clásico y sigue ocurriendo hoy: ‘*Óyeme agora, por Dios te lo ruego*’; ‘*Óyeme y deja de leer ese periódico*’. Menos justificable es el empleo de *escuchar* en lugar de *oír*, para referirse simplemente a la acción de percibir un sonido a través del oído, sin que exista intencionalidad previa por parte del sujeto; pero es uso que también existe desde época clásica y sigue vigente hoy, en autores de prestigio, especialmente americanos, por lo que no cabe su censura: ‘*Su terrible y espantoso estruendo cerca y lejos se escuchaba*’; ‘*Chirriaron los fuelles, patinaron en el polvo las gomas, se desfondaron los frenos y se escucharon alaridos*’”.

<sup>491</sup> Lucien Malson, Jean Itard, Rafael Sánchez Ferlosio, *op. cit.* p. 303 [Ferlosio].

Es respecto de esta “percepción psíquica” a la que se refiere Ferlosio sobre la que cabría hablar de algo como un aprendizaje Imaginario (esto es, no Simbólico). Con este paso hemos abandonado, prudentemente, los terrenos de la otología. Asumiendo, por tanto, la presencia de un oído sano, ¿cómo se determina lo que ese oído oye y lo que deja de oír? La pregunta es compleja, como atestigua el final de la cita anterior: nos resulta prácticamente imposible aventurar cómo podría darse una “percepción fisiológica sin percepción psíquica”, a menos que veamos tal fenómeno fuera de nosotros, como sucede en el caso de Víctor. Y, en ese ejemplo, la ajenidad del suceso se nos presenta como una anormalidad que, justamente —y aproximándonos a la esfera central de esta segunda sección del trabajo, si es que alguna vez fue abandonada—, puede calificarse de teratológica.

En otro pasaje de sus glosas a la obra de Malson, Ferlosio responde a la pregunta que se acaba de lanzar, para aludir, inmediatamente después, a algo que podría distinguir a los humanos de los animales (y, añadimos nosotros, de los monstruos), algo que, por referirse a la constitución subjetiva de los primeros, pensamos que debe contemplarse desde la perspectiva de lo Imaginario, y no desde la de lo Simbólico:

(...) en principio no se percibe psicológicamente más que aquello que ya tiene sentido para el alma, de lo cual es vivo ejemplo la rapidez con que Víctor volvía la cabeza al leve ruido de una castaña que se pelase a sus espaldas, mientras aparentaba no oír en absoluto ruidos carentes de sentido en el interés de su existencia. Parece que de entre todos los animales sólo el hombre —dando a esta palabra aquel sentido más que zoológico del que Víctor tenía que ser excluido— alcanza aquella capacidad que podríamos llamar la suspensión de sentido, que le permite mantener esa determinación o neutralidad de la atención, en virtud de la cual sus potencias perceptivas gozan de autonomía frente al interés eventual o general, quedando en amplio grado como abiertas a estímulos sensoriales indiferentes o extraños a cualquier contexto, interés o sentido subjetivamente prefijados<sup>492</sup>.

---

<sup>492</sup> *Ibid.* p. 300 [Ferlosio].

Al apuntar Ferlosio a la palabra “hombre” en un “sentido más que zoológico”, el escritor romano está haciendo referencia a ese umbral, distinto del Simbólico (y acaso más profundo que éste) que aquí se ha denominado Imaginario. El aprendizaje de que “algo significa algo” acontece en el registro de lo Simbólico, pero la idea —más básica— de que “algo puede significar” pertenece a lo que describimos como registro de lo Imaginario. Pues es en este último ámbito donde surge esa ficción primordial que es la del sujeto, donde acaece el reenvío perpetuo constitutivo de esa forma de escritura que, proyectada en el espejo, se aparece como reflejo. En el caso de los niños bravíos se aprecia una distorsión en ese proceso, lo cual impide una formación normal de la subjetividad. Estos seres, siguiendo a Ferlosio, no son capaces de una “suspensión de sentido”, como sí lo es el ser sujeto a la norma de representación.

Esta idea de “suspensión de sentido” debe matizarse de un modo paralelo a como antes se distinguía, en la expresión “aprender”, un nivel Simbólico de otro Imaginario. Pues suspensión de sentido es la que se produce, por ejemplo, cuando alguien contempla una “o” y no ve ahí un reguero circular de tinta, o cuando el lector fija su mirada en una página como ésta, y lo que ve no se le aparece como una serie de manchitas negras ordenadas por filas. El lector no puede quedarse plantado en la imagen que ve ante él, sino que inmediatamente se ve catapultado hacia su significado. El sentido de esas imágenes como dibujos o manchas ha quedado suspendido, para dar cabida a la percepción de una letra o una línea de texto, para inaugurar, en una palabra, el lenguaje<sup>493</sup>.

Ese movimiento mental que va desde la mancha circular de tinta hacia la letra “o” puede descomponerse en dos niveles —que se corresponden, respectivamente, con

---

<sup>493</sup> Itard describe así las dificultades relativas a la alfabetización de Victor: “[T]ras haber hecho sentir, mediante comparaciones reiteradas, la relación del dibujo con la cosa, se ponen alrededor de aquél todas las letras que forman la palabra del objeto representado; hecho lo cual se quita la figura, no quedando ya más que los signos alfabéticos. El sordomudo no ve en este segundo estadio sino un cambio de dibujo, de suerte que éste sigue siendo para él el signo del objeto. No ocurrió así con Víctor, quien, pese a las lecciones reiteradas, a la prolongada exposición de la cosa encima de su palabra escrita, no logró nunca la identificación. No me costó trabajo darme cuenta de esta incapacidad y me fue fácil comprender por qué le resultaba insuperable: hay una distancia inmensa entre la figura de un objeto y su representación alfabética [...]” (*ibid.* p. 145 [Itard]).

el de lo Simbólico y el de lo Imaginario—, pues una cosa es la relación de una mancha de tinta con una letra (o de una palabra con una cosa) y otra —más amplia, y, en algún sentido, anterior— es la *posibilidad* de una relación entre una mancha de tinta y una letra (o entre una palabra y una cosa). La apertura de un espacio de posibilidad es lo que acontece cuando el sujeto se reconoce en el espejo, y por posibilidad, ahora, puede entenderse también escritura, representación, ficción... es decir, todas aquellas nociones que este trabajo ha venido incardinando en el eje de lo Imaginario.

### **8.11.- Posibilidad de lo subjetivo como imposibilidad de lo objetivo**

La relación entre lo Simbólico y lo Imaginario es, en este punto, sutil y compleja. Pero quizá la noción de voz límite, una vez más, pueda aportar algo de luz en esta dirección. En la redefinición de este concepto que se propuso unas páginas más atrás se especificaba que voz límite es aquella que intenta escapar de su destino como escritura, pero no en el sentido que confronta esta última noción con la de oralidad, sino entendiendo por escritura —como también antes se precisó— “todo aquello ya representado, y, en esa medida, prefijado, previsible, predecible (o pre-audible)... ajustado, en fin, a un modo predefinido y predeterminado de existencia, lo que necesariamente debe implicar una norma, o es susceptible de codificarse como tal norma”. Ahora, si se entiende que esta norma es la que define los contornos de la posibilidad (de aquello que, por ajustarse a “un modo predefinido y predeterminado de existencia”, es posible), podrá entenderse que voz límite es, en resumidas cuentas, la que intenta atravesar hacia fuera esos contornos, la que trata de alejarse del dominio de lo posible (y aquí “posible” puede considerarse sinónimo de “significante” —en un sentido de esta palabra que, desde luego, trasciende el amparado por Saussure—). Un designio, como sabemos, fallido *ab origine*, lo que destierra irremediamente a la voz límite hacia lo que Artaud —con una expresión que ahora enriquece su pertinencia— designó como “impoder”.

Para el sujeto normalmente constituido es imposible no reconocerse en el reflejo del espejo. A ello nos obliga la norma básica de la representación (esa norma que el monstruo, por ser tal, vulnera con su mera existencia). Y esa misma norma define los límites de nuestra “percepción psicológica”, retomando la expresión de Rafael Sánchez

Ferlosio. Estamos presos dentro de los márgenes de la representación e, igual que no podemos imaginarnos como otra cosa que sujetos —debemos repetir ahora el final de la cita anterior de Ferlosio—, “nos resulta prácticamente imposible aventurar cómo puede darse una ‘percepción fisiológica sin percepción psíquica’, a menos que veamos tal fenómeno fuera de nosotros, como sucede en el caso de Víctor”. Esta misma idea aparecía también en unas palabras de Derrida, anteriormente citadas, sobre el mítico Narciso: “Verse sólo uno mismo es una forma de ceguera. Uno no ve otra cosa”. Ésa es la maldición de Narciso, compartida por todos los sujetos: estar condenado a reconocerse perpetuamente en el espejo, a no poder ver en él otra cosa que a nosotros mismos.

Podemos tener la impresión de que los márgenes acotados por la norma que rige la representación son amplísimos, y hasta infinitos. Así parece creerlo el propio Ferlosio en la siguiente cita, en la que propone

[...] dar una idea de la diferencia de la disposición psíquica general del hombre frente los restantes animales, y de la capacidad del primero para lo que llamo la “suspensión de sentido”: el hombre es capaz de percibir y aun de prestar atención a estímulos *carentes de sentido*; no otra cosa es lo que funda para él la noción exocéntrica de la objetividad<sup>494</sup>.

Pero es arriesgado —y algo presuntuoso— pensar que, en tanto que sujetos, somos capaces de abrazar en nuestra percepción aquello que carece absolutamente de sentido<sup>495</sup>. Efectivamente —aquí coincidimos con Ferlosio— el concepto mismo de objetividad está basado en esa suposición de que podemos, por expresarlo así, reducir a cero los umbrales de nuestra percepción psicológica, partir de una *tabula rasa* que nos permita —a diferencia de lo que le sucede a Víctor— escuchar sonidos que para

---

<sup>494</sup> *Ibid.* p. 301 [Ferlosio].

<sup>495</sup> Foucault, a hombros de Nietzsche, manifestó así de radicalmente su descreimiento (más bien: su impugación) de esta posibilidad, al menos en contextos que, por otra parte, no se alejan mucho de la voluntad de estas páginas: “La objetividad en el historiador es la inversión de las relaciones entre el querer y el saber y, a la vez, la creencia necesaria en la Providencia, en las causas finales y en la teleología” (Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia* —versión castellana de José Vázquez Pérez—, Valencia, Pre-Textos, 2004, p. 59).

nosotros resultan completamente “carentes de sentido”. Sin embargo, no parece sencillo demostrar este punto, y siempre sería posible afirmar que si un sujeto —normalmente constituido— dirige su percepción psicológica hacia algo en particular, es porque ello ya no era, del todo, “carente de sentido”<sup>496</sup>.

Los niños bravíos, al igual que los animales, no pueden alcanzar —como indicaba Ferlosio en su cita anterior— un sentido de la objetividad como el nuestro. Pero este hecho sólo nos indica que tal concepto de objetividad es un reflejo simétrico de la noción de subjetividad normal, y por ello no cabe, pensamos, atribuirle un valor absoluto, tal y como propone Ferlosio:

(...) parece que tan sólo el sentido puede poner en juego la percepción del animal y no hay para él, por consiguiente, lo que podría llamarse una “objetividad”, esto es, un universo cuya presencia sobrevive a la ausencia de sentido, cuya vigencia subsiste a la neutralización del campo gravitatorio de la subjetividad, o más aún, aparece del todo justamente entonces<sup>497</sup>.

¿Puede, verdaderamente, neutralizarse del todo el “campo gravitatorio de la subjetividad”? ¿Cómo saberlo? Si no podemos dejar de ser sujetos, ¿cómo podemos

---

<sup>496</sup> Quizá sean Lorraine Daston y Peter Galison quienes más lúcidamente hayan estudiado los procesos epistemológicos conforme a los cuales, en cada sucesiva etapa histórica, se han ido determinando las condiciones de posibilidad para que se produjese esa “suspensión de sentido” a la que se refiere Ferlosio (en otras palabras, quienes mejor han demostrado cómo la “objetividad” se ha ido redefiniendo a través de la historia). En la siguiente cita no sólo se expresa esta idea, sino que también se nos ubica en el preciso umbral epistemológico que enmarcaba a científicos como el Dr. Jean Itard: “[...] los intentos en el siglo XVIII de reducir/superar [*overcome*] la derrochadora variabilidad de la naturaleza estaban a menudo apuntalados en una versión ilustrada de la teología natural que se caracterizaba por elogiar la regularidad de las leyes divinas como algo más digno de admiración que un milagro o una maravilla excepcionales. La fidelidad a la naturaleza [*truth-to-nature*], al igual que la objetividad, es específica de un momento histórico. Emergió en un tiempo y un lugar determinados, e hizo posible un tipo de ciencia determinada —una ciencia sobre las reglas, más que sobre las excepciones, de la naturaleza—” (Lorraine Daston y Peter Galison, *Objectivity*, Nueva York, Zone Books, 2007, p. 68).

<sup>497</sup> Lucien Malson, Jean Itard, Rafael Sánchez Ferlosio, *Los niños selváticos*, op. cit. p. 316 [Ferlosio].

saber que el universo objetivo sobreviviría a la ausencia de sentido?<sup>498</sup> El sentido, la posibilidad de sentido, es algo enmarcado dentro de la misma regla que nos constituye como sujetos. Sólo si pudiésemos abstraernos totalmente de nuestra condición podríamos verificar si ese universo objetivo sigue ahí, ofreciéndose como lo hacía cuando éramos sujetos. Para conseguir algo así deberíamos ser capaces de reducirnos hasta la nada, de desaparecer; sólo entonces podría comprobarse la solidez de la afirmación ferlosiana. La siguiente cita, del mismo autor, parece apuntar en esa dirección:

(...) la objetividad no es algo que habite en ninguna actitud determinada, sino algo que resulta, como por cociente, de la libertad para pasar de una actitud a otra, de la relativización de cada una de ellas que supone la facultad de actualizarla o suspenderla, más o menos libremente, sobre un objeto dado; la objetividad no es algo a lo que se acceda de modo positivo, sino el vacío virtual negativamente definido por el propio movimiento de esa libertad. Y por eso la he puesto en estrecha conexión con la imagen de la nada: la objetividad sería, por decirlo de modo un tanto sibilino, concebir las cosas desde el supuesto de su inexistencia<sup>499</sup>.

Cuando se percibe la subjetividad como algo constreñido —al tiempo que posibilitado— por la regla de la representación, no es posible compartir la idea de que esa subjetividad pueda reducirse a sí misma hasta crear el vacío que Ferlosio denomina objetividad<sup>500</sup>. Algo así implicaría la posibilidad de que aquella regla se aboliese a sí

---

<sup>498</sup> Aquí reaparece, si bien en un sentido inverso (y en palabras —ya citadas— de Slavoj Žižek), “[...] la paradoja de que toda determinación normativa de lo ‘humano’ solamente es posible en contraste con la base impenetrable de lo ‘inhumano’, de algo que permanece opaco y se resiste a la inclusión en cualquier reconstrucción narrativa de lo que cuenta como ‘humano’” (Slavoj Žižek, *The Parallax View*, *op. cit.* p. 111).

<sup>499</sup> Lucien Malson, Jean Itard, Rafael Sánchez Ferlosio, *Los niños selváticos*, *op. cit.* p. 321 [Ferlosio].

<sup>500</sup> Esa idea puede contrastarse con la definición havelockiana, anteriormente mencionada, del proyecto platónico consistente en “[...] la nueva posibilidad de percibir que en todas las situaciones hay un ‘sujeto’, un ‘yo’, cuya identidad propia es la primera premisa que hay que aceptar antes de llegar a ninguna otra conclusión o de afirmar ninguna otra cosa sobre la situación percibida” (Eric A. Havelock,



misma, permitiendo al sujeto convertirse en un monstruo o un animal, eliminando todo vestigio de subjetividad, reduciendo ésta a la nada. Como si, por continuar la metáfora aritmética iniciada por Ferlosio, ese cociente pudiese resultar exacto, darnos un resto con valor de cero. La consecuencia de las asunciones que hasta ahora han guiado este trabajo es que, en tanto que sujetos, no nos es dado pensar —ni mucho menos convertirnos en— la nada. Siempre quedará en nosotros un remanente de subjetividad, derivado del propio marco normativo que nos constituye como sujetos. No podemos, por tanto, estar de acuerdo con la afirmación ferlosiana, citada al principio de esta sección, donde se decía que las potencias perceptivas del hombre —a diferencia de las del animal, o de las del niño selvático— están “abiertas a estímulos sensoriales indiferentes o extraños a cualquier contexto, interés o sentido subjetivamente prefijados”. No pueden estarlo totalmente, si es que seguimos tratando de sujetos<sup>501</sup>.

Nada de lo anterior se aplica, por el contrario, a los niños bravíos —en tanto que seres monstruosos—, pues estos se definen, precisamente, por no estar sujetos a aquella norma básica de la representación que instituye la necesidad de que nos reconozcamos en el espejo, y de que identifiquemos como sonidos los que como tales define un criterio que nos parece indiscutiblemente objetivo. Los niños selváticos están fuera de esa constricción. De los episodios anteriormente reseñados puede concluirse que estos seres ni están obligados, como nosotros, a verse a sí mismos en el espejo cuando se enfrentan a él, ni a reconocer objetivamente como sonido todo aquello que nosotros no dudaríamos un instante en definir con esa palabra.

---

*Prefacio a Platón, op. cit.* p. 190). Si el sujeto es la “primera premisa”, de la cual lo “objetivo” es sólo un reflejo, borrarlo totalmente se manifiesta como un propósito inalcanzable.

<sup>501</sup> La aspiración a “pensar la nada” o, expresado más modestamente, a “reducir a cero los umbrales de nuestra percepción psicológica, partir de una *tabula rasa* que nos permita escuchar sonidos que para nosotros resultan completamente ‘carentes de sentido’” presenta una paradójica similitud con el deseo de definir la naturaleza también como una *tabula rasa*, de concebirla como algo distinto de un orden legal. La perspectiva de este trabajo obliga a considerar ambos anhelos —inequívocamente humanos— como imposibles, o, más exactamente, como límites de lo posible. Nótese también el acusado parentesco entre todas estas aspiraciones y las que se revisaron en la sección anterior de esta investigación al tratar sobre John Cage (en su relación con el zen y con la cámara anecoica) y el proyecto filosófico cartesiano.

Esta incapacidad de los niños bravíos no excluye la posibilidad de que puedan llegar a percibir sonidos que antes no eran tales para ellos, e incluso a asignar a estos sonidos determinadas funciones o —si se quiere usar esta palabra— significados. Como señala Lucien Malson respecto al proceso educativo de Victor conducido por Itard, “se le fue llevando a discernir entre sonido de una campana y el de un tambor, entre el ruido de una varilla sobre madera y sobre hierro y finalmente entre el sonido de las distintas letras emitidas en voz alta”<sup>502</sup>. Pero debe señalarse que todas estas actividades —no sólo la última de las enumeradas— están relacionadas con el plano de lo Simbólico, y que de semejantes progresos no cabría deducir, en absoluto, una relación normal (esto es, sometida a la misma norma que lo están los sujetos no monstruosos) con los fundamentos más esenciales del proceso representacional propio de lo Imaginario. Pese a ser indiscutibles —desde un punto de vista didáctico— los logros pedagógicos apuntados en la última cita de Malson, el hecho de que un niño como Victor nunca llegara a hacer suyo el lenguaje, ni a relacionarse con los sonidos ni con los objetos con la “naturalidad” que nos resulta tan familiar en el hombre, quizá debiera inclinarnos a pensar que esos logros no llegaron a proyectarse jamás sobre el registro Imaginario del niño, manteniéndose su subjetividad, por tanto, truncada (respecto a la del sujeto normalmente constituido) de por vida.

La idea de que los seres que aquí denominamos monstruosos —como los niños bravíos— puedan eventualmente intentar eliminar la distancia que los separa de los sujetos normales encuentra su correlato diametralmente opuesto en la tendencia, profusamente descrita en la primera parte de este trabajo, de ciertos sujetos normalmente constituidos a escapar de su condición por la senda teratológica de la voz límite. Una vez más, es posible tentar una elaboración estética de estos problemas a través del análisis filmico.

---

<sup>502</sup> Lucien Malson, Jean Itard, Rafael Sánchez Ferlosio, *Los niños selváticos*, op. cit. p. 81 [Malson].

### 8.12.- *El último tango en París*, de Bernardo Bertolucci

La película *Last Tango in Paris* (*El último tango en París*), realizada en 1972 por Bernardo Bertolucci, nos ofrece una muestra cinematográfica evidente de las implicaciones teratológicas de esa tendencia. Una media hora después del inicio del film, y tras la potente elipsis desencadenada por el sonido de la bragueta de Paul (el personaje interpretado por Marlon Brando), él y Jeanne (encarnada por Maria Schneider) aparecen desnudos y abrazados sobre un colchón tendido en el suelo, balanceándose levemente mientras la música, que ha servido de puente con el plano anterior, desaparece. Comienza entonces, con un suspiro del personaje masculino, un breve diálogo en el que los dos amantes ejercitan su capacidad de controlar el cuerpo con la mente, sin éxito. Tras ello, a Jeanne se le ocurre una idea: “Tendré que inventarme un nombre para ti”. El personaje de Brando responde: “¿Un nombre? ¡Oh, Dios mío! Oh, Dios, durante toda mi vida me han llamado millones de nombres. No quiero un nombre. Prefiero un gruñido o un gemido en lugar de un nombre. ¿Quieres oír mi nombre?”. A continuación, el mismo personaje inicia la emisión de unos sonidos guturales propios de algún primate. “¡Es tan masculino!” responde ella, antes de presentarle el suyo, un sonido vibrante, entre el canto de un pájaro tropical y un toque de corneta mal imitado. Los dos amantes inician entonces un contrapunto de variaciones sonoras sobre sus nombres, extraños a cualquier idioma conocido, y muy próximos a los graznidos del pato que, en el plano siguiente (y con una brusquedad comparable a la de la elipsis que Bertolucci ya había empleado unos minutos antes), aparece en pantalla detrás de un micrófono.

La fuga del lenguaje protagonizada por los dos personajes (que en la escena descrita es también, muy significativamente, una huida de la propia identidad subjetiva —es el nombre, la designación del “yo”, la posibilidad del reconocimiento, lo que se intenta evitar a toda costa—) arroja unos resultados sonoros no muy diferentes de algunas de las obras que —como aproximaciones al concepto de voz límite— fueron estudiadas en la sección anterior de este trabajo. Burroughs, Marinetti, Artaud, Moore, Stockhausen... las voces que aparecen en sus obras se escapan de las normas que rigen lo lingüístico, en su camino por dejar también atrás —como intentan igualmente los

personajes de *El último tango en París*— aquello que concierne al registro de lo representacional, lo Imaginario.

Bertolucci presenta esta huida en su película como un tránsito desde lo humano hacia lo animal, un camino inverso al que intentan recorrer los niños bravíos en las narraciones de Itard, Malson, Ferlosio, Truffaut..., donde eran descritos como seres anónimos, congelados existencialmente —y a perpetuidad— en la ruta hacia una meta inalcanzable. El director italiano conecta esa fuga, como se aprecia hacia el final de la descripción de la secuencia, con la fonografía, pues los graznidos del pato que allí se mencionaba son grabados mediante un micrófono que cuidadosamente maneja Tom, el novio de Jeanne (interpretado por no otra persona que Jean-Pierre Léaud, el trasunto de François Truffaut en tantas de sus películas).

El registro de esos sonidos forma parte del trabajo que el personaje encarnado por Léaud desempeña dentro de *El último tango en París*: director de cine. Como si el actor fetiche de Truffaut —a quien este director había dedicado, un par de años antes, *El niño salvaje*— hubiese recibido el testigo (y la función de éste) de su mentor, en la obra de Bertolucci encontramos, de nuevo, un curioso repliegue de lo ficticio con lo real que se incrusta en el fondo estético y temático de la película<sup>503</sup>. Tom, un personaje algo tontorrón, intenta grabar, en *El último tango en París*, una película documental sobre su amada novia Jeanne, y esta circunstancia obligará a la doble protagonista (de la película de Tom y de la de Bertolucci) a reflexionar acerca de si, en tanto que amante, está en un lugar verdaderamente deseado por ella. El tempestuoso *affaire* que sostiene con Paul sirve en *El último tango en París* como revulsivo para que Jeanne cuestione si su papel en la vida se corresponde con sus deseos, si está donde ella quisiera estar. Pero también es posible pensar que, trascendiendo ese plano ficcional, las implicaciones de esa misma

---

<sup>503</sup> Cuando Jeanne y Tom se encuentran por primera vez en *El último tango en París*, justo después de que él descienda del tren que le ha conducido hasta esta ciudad, ambos están ya rodeados por las cámaras que ha preparado el personaje interpretado por Léaud. “Estamos en una película”, informa él; “Si te beso, sería de cine. Si te acaricio el pelo, sería de cine. [...] Es demasiado largo para contar. Se llama *Portrait d'une jeune fille* ¡Ha sido aceptada para la televisión! Y la chica eres tú. ¡Tú!”. Ella responde “¡Estás loco! Podrías haberme preguntado primero”, ante lo cual Tom se justifica: “Sí, pero quería... quería empezar con tomas de Jeanne recibiendo en la estación a su novio”. Jeanne no queda convencida: “Me besaste, y sabías que lo estaban rodando. ¡Eres un cabrón! ¡Traidor!”.

relación con el personaje de Brando también desencadenasen una reflexión paralela no en el personaje Jeanne sino en la actriz Maria Schneider. Ésta, que tenía 19 años cuando rodó la película, declaró lo siguiente en una entrevista de 2007, en referencia a la famosa secuencia de sexo anal que compartió con Brando<sup>504</sup>:

Esa escena no estaba en el guión original. Lo cierto es que fue Marlon a quien se le ocurrió... Yo debería haber llamado a mi agente o haber pedido que mi abogado acudiese al plató, porque no puedes obligar a alguien a hacer algo que no esté en el guión, pero en aquel entonces yo no lo sabía. Marlon me dijo: “Maria, no te preocupes, es sólo una película”, pero durante la escena, incluso aunque lo que Marlon hacía no fuese real, yo estaba llorando lágrimas de verdad. Me sentí humillada y, para ser sincera, me sentí un poco violada, tanto por Marlon como por Bertolucci. Después de la escena, Marlon no me consoló ni se disculpó. Afortunadamente, sólo se hizo una toma<sup>505</sup>.

Estas palabras de Maria Schneider, correspondientes a una declaración motivada por el re-estreno de la película en su treinta y cinco aniversario, encuentran un anuncio profético en el propio metraje de *El último tango en París*, en particular —y más allá de lo ya mencionado respecto a la escena del primer encuentro entre Jeanne y Tom— cuando los jóvenes novios vuelven a encontrarse, esta vez en el metro, y cruzan un diálogo a través de las vías vacías. “Tienes que encontrar a otra”, le increpa Jeanne a Tom. Cuando éste contesta “¿Para qué?”, Jeanne confirma: “Para tu película”. “¿Por qué?”, vuelve a preguntar el siempre despistado Tom, para encontrarse con una respuesta muy semejante a la que ofrecía Schneider en el fragmento de entrevista antes citado: “Porque te estás aprovechando de mí. Porque me obligas a hacer cosas que nunca he hecho. Porque estás ocupando todo mi tiempo. Me obligas a hacer lo que tú

---

<sup>504</sup> Es interesante reseñar que, durante esa escena, el personaje de Brando pronuncia —y obliga a Jeanne a repetir— una frase que en absoluto desentonaría en los pasajes de *El amnios natal* de Alan Moore donde se describía la inserción del niño, mediante los procesos de socialización, en el orden de lo simbólico: “Los niños son torturados hasta que mienten por primera vez”.

<sup>505</sup> Lina Das, “I felt raped by Brando”, entrevista con Maria Schneider publicada en el *Daily Mail*, 19 de julio de 2007 (disponible en <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-469646/I-felt-raped-Brando.html>).

quieres. ¡Se acabó la película! ¡Estoy harta de que me violen!”. La secuencia termina con el estruendo provocado por el metro, que irrumpe en la estación.

Estos reenvíos entre realidad y ficción no son los únicos que pueden detectarse en la película de Bertolucci. Marlon Brando presenta en *El último tango en París* una de sus actuaciones más convincentes, desarrollada a partir de un uso paradigmático del método del *Actor's Studio*, que le condujo a enriquecer el personaje de Paul con sus propias aportaciones (como se ponía de manifiesto en la entrevista de Maria Schneider). En algún caso, éstas también conforman un dramático repliegue de lo real en lo ficticio y viceversa. Cabría identificar como propios de Brando algunos rasgos de Paul, desde la relación victimista con el mundo hasta su misoginia, pero es en particular en una escena en la que Paul relata su infancia donde aparecen datos que parecen directamente extraídos de la infancia del actor.

El monólogo tiene lugar durante uno de los encuentros entre Jeanne y Paul, en el cual, pese a las reticencias iniciales de éste sobre cualquier referencia al pasado, Brando comienza a relatar esos eventos que podrían corresponder tanto a su propia biografía como, quizá, a la de Paul: “Mi padre era un... un borracho. Duro. Putero, peleaba en los bares. Mi madre era muy... muy poética. Y también una borracha. Y... uno de mis recuerdos, cuando era niño, es de cuando la detuvieron desnuda. Vivíamos en un pueblo. Una comunidad agrícola. Vivíamos en una granja. Y cuando yo volví del cole... ella no estaba. En la cárcel... o algo parecido”. Brando continúa con su historia, y un tiempo después Jeanne le increpa: “¡Te he engañado!”. “¿Ah, sí?” —responde él—. Jeanne se burla de las intenciones iniciales de Paul, imitándole: “¡No quiero saber nada sobre tu pasado, pequeño!”. Pero él, subrayando el carácter ficticio de todo posible repliegue de lo real, contesta: “¿Crees que te estaba contando la verdad? Quizá. Quizá...”<sup>506</sup>. En este punto, en el que convergen la realidad y su representación, se hace imposible discernir si es Brando quien habla en primera persona.

---

<sup>506</sup> Un relato autobiográfico en gran medida coincidente con el enunciado en esta escena aparece en Marlon Brando y Robert Lindsey, *Brando: Songs My Mother Taught Me*, Toronto, Random House of Canada, 1994.

Estos cruces entre lo real y lo ficticio, como se viene exponiendo, conjuran toda una trama subyacente a la estructura de la película, y hasta se podría afirmar que constituyen su tema principal —o, al menos, una de las más productivas claves de acceso a la obra—. La escena que da título al film podría interpretarse también en este sentido, así como reconducirnos hacia la senda de lo teratológico. Cuando, hacia el final de la película, Jeanne y Paul acuden a un decadente salón de baile donde numerosas parejas —abundantemente maquilladas y no demasiado jóvenes— bailan tango con gran virtuosismo (se trata de un concurso, como pronto descubrirá el espectador), Bertolucci subraya el carácter evidente de representación —en un sentido casi teatral— que caracteriza a esta danza. “El tango es un rito”, le explica Paul a Jeanne en esa sala tan pasada de moda mientras los dos personajes, a su vez, representan —como si no se hubieran conocido antes— otro rito teatralizado, el del cortejo en un salón de baile. Paul y Jeanne han estado bebiendo —como impone el rito—, y poco después de que la longeva portavoz del jurado del concurso de tango anuncie los números de las parejas que se han cualificado para la fase final y éstas comiencen a bailar, los dos protagonistas de *El último tango en París* se lanzan torpemente sobre la pista y comienzan a girar en torno a sí mismos de un modo bastante lerdo, cayéndose al suelo para continuar después desde ahí sus movimientos desmañados. Esos espasmódicos vaivenes resultan especialmente contrastantes con la fineza y precisión de los desplazamientos protagonizados por los verdaderos bailarines. Se puede afirmar, en definitiva, que el baile de Paul y Jeanne es monstruoso, en tanto que transgrede brutalmente el orden normativo puesto en práctica por las demás parejas de danzantes. Si del tango puede predicarse todo lo que anteriormente hemos definido como rasgos del universo de lo representado (es decir, que en él todo está predefinido, prefijado, predeterminado, ya escrito —o, si se prefiere, prescrito—, etc.), entonces cabe referirse a este último tango en París como una muestra de teratología, que revela el carácter esencialmente inadaptado de sus protagonistas, y que muy rápidamente (en cuanto los horrorizados, más que escandalizados, miembros del jurado los desalojan de la pista) convertirá a estos personajes monstruosos en excluidos, para después revertir a Paul, mediante su muerte, al estado en el que quizá ya se encontrase desde el inicio de la película<sup>507</sup>.

---

<sup>507</sup> En la escena final del film, la muerte de Paul a manos de Jeanne terminará excluyendo al personaje masculino también del orden de la vida. Sólo así Jeanne, que había sido arrastrada por él hacia ese plano

Sin abandonar *El último tango en París*, debemos ahora regresar a la primera secuencia de las anteriormente comentadas, pues en ella se entrelazaba la voz teratológica de los protagonistas con la grabación de la “voz” (en forma de graznidos) de los patos y demás aves capturados por el atento micrófono de Tom. La fonografía, la escritura del sonido —de la voz, etimológicamente—, abre un campo intersticial, semejante al ocupado por lo monstruoso, entre lo humano y lo animal, pero que en este caso se ubica entre lo vivo y lo muerto. Esta tecnología, que surgió para preservar los sonidos en la misma época en la que —siguiendo a Jonathan Sterne<sup>508</sup>— se popularizaban prácticas como el consumo de comida enlatada y el embalsamamiento, aprisiona el ser de la voz en su representación fonográfica, confinándolo a la dimensión fronteriza de lo no-muerto, un plano paralelo al de lo monstruosamente inhumano. Cabe aquí recordar cómo Žižek afirmaba, en una cita anterior, que “(l)a oposición básica entre Vida y Muerte está, por tanto, suplementada por la parasítica máquina simbólica (el lenguaje como una entidad muerta que ‘se comporta como si tuviera una vida propia’) y su contrapunto, lo ‘muerto viviente’”<sup>509</sup>. Pues bien, la fonografía reabre la posibilidad de que el lenguaje se comporte “como si tuviera una vida propia”, fundiendo así la “parasítica máquina simbólica” y la categoría de lo “muerto viviente”.

La tecnología fonográfica exterioriza, por tanto, el carácter inhumano, no-muerto y, en consecuencia, teratológico, de toda representación (lo que equivale a decir: de todo sujeto). La grabación sonora de la voz humana es monstruosa, en la medida en

---

teratológico, podrá, eventualmente, regresar a la normalidad.

<sup>508</sup> “El proceso de enlatado moderno, que comenzó a principios del siglo XIX, no se generalizó hasta poco antes de la Guerra Civil americana. La producción en masa de latas de estaño, que se inició en 1849, el método de Borden para conservar la leche en envases metálicos, que se patentó en 1856, y la invención de los frascos de conservas con apertura de rosca en 1858 ayudaron a estimular la difusión de bienes enlatados tanto artesanales como industriales. [...] Durante las dos primeras décadas de existencia del fonógrafo se produjo una explosión en la cantidad de comida enlatada disponible en los Estados Unidos” (Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, *op. cit.* p. 292 y 293). “Entre 1856 y 1869 se concedieron once patentes a fluidos, procesos y medios destinados al embalsamamiento químico. La tendencia hacia este procedimiento fue impulsada principalmente a través de la implicación del gobierno en la industria funeraria, implicación motivada a su vez por el enorme número de muertes producidas en las batallas de la Guerra Civil y, por tanto, la gran cantidad de cuerpos que requerían ser transportados rápidamente a través de la Unión” (*ibid.* p. 295).

<sup>509</sup> Slavoj Žižek, *The Parallax View*, *op. cit.* p. 121.



que se precipita más allá de los confines de la vida, excediéndola —aunque no alcance, propiamente, a la muerte, sino a una no-muerte—, y el estatuto intermedio donde se posiciona, con su carácter fronterizo y limítrofe, es el mismo que habita (al menos desde la Modernidad) todo sujeto<sup>510</sup>. En otras palabras, el reflejo —siempre truncado— que nos devuelve el espejo y que nos constituye como sujetos encuentra una clara correspondencia en la voz grabada —e igualmente truncada— fonográficamente.

Se deduce, entonces, que la fonografía (entendida como tecnología monstruosa) constituye un cauce apropiado para la aproximación al concepto de teratología sonora. La voz grabada, una voz excesiva, es un índice de lo monstruoso, como lo monstruoso es un índice de lo excesivamente humano. Si el personaje encarnado por Jean-Pierre Léaud en *El último tango en París* intentaba grabar con su magnetófono las “voces” de las aves durante su rodaje, en la secuencia inmediatamente anterior de la película Bernardo Bertolucci había estado registrando sobre la película cinematográfica unas voces no mucho más humanas, las de Jeanne y Paul mientras proferían sus respectivos “nombres”. En ninguno de los dos casos podemos saber qué forma de subjetividad yace tras esas grabaciones, y ello nos confronta con una dimensión inhumana, que si en el caso de los graznidos puede relacionarse sin más problemas con lo animal, cuando se trata de los personajes interpretados por Maria Schneider y Marlon Brando (sobre quienes pesa una presunción de humanidad) sólo puede interpretarse como algo monstruoso.

Realidad, ficción, metaficción... son planos que se confunden a través de la elaboración filmica en *El último tango en París*, y que nos dan cuenta del fronterizo estatuto ontológico de la voz límite. Pero, ciertamente, y por mucho que la película presente, como se ha podido exponer, numerosos reenvíos hacia el plano de la realidad (principalmente, la realidad de sus actores principales), Jeanne y Paul —los monstruos creados y finalmente redimidos por Bertolucci— no son sino personajes ficticios, que aquí nos han servido para ahondar en el estudio de la relaciones teratológicas entre realidad y ficción activadas por la representación filmica. En las páginas siguientes el análisis retomará la ruta iniciada a propósito de *El niño salvaje*, recuperando la

---

<sup>510</sup> Unas páginas más atrás se afirmó que “el monstruo es una de las posibles encarnaciones de aquello que de excesivo tiene todo sujeto”.

dimensión de lo históricamente acontecido, y presentando una figura, la del llamado Hombre Elefante, cuya voz de nuevo nos ubica —como la de Victor de l’Aveyron, o como las de Jeanne y Paul— en los umbrales previos a lo Simbólico. Retrocediendo aún más allá de este registro tan propiamente humano, el caso cuyo estudio empieza ahora nos proporcionará una nueva perspectiva sobre los fundamentos del registro de lo Imaginario —que complementará la que se intentó describir al tratar sobre la voz del niño salvaje— y, trascendiendo ese nivel, nos permitirá esbozar una aproximación hacia la relación de la voz límite con el tercer registro definido por Lacan y reformulado por Žižek, el de lo Real.

## **CAPÍTULO 9.- Segunda aproximación a la teratología del sujeto de la voz-límite: *El hombre elefante***

### **9.1.- La realidad mítica de Joseph Carey Merrick**

Los relatos que atañen a la teratológica figura de Joseph Carey Merrick, más conocido como “el Hombre Elefante”, comparten muchos rasgos con los que intentan aproximarse a la realidad de “el niño salvaje” al que nos referimos como Victor de l’Aveyron. Las analogías entre ambos personajes se multiplican —se ramifican, más bien— a través de senderos que flanquean los límites entre lo real y lo ficticio, lo acontecido y lo narrado, lo real y lo fantástico, por lo que merecen ser objeto de un análisis detenido y, ya se puede anticipar, abocado a la paradoja y la duda irresoluble.

Entre los mapas que pueden orientarnos a través del itinerario biográfico de Merrick contamos con el muy documentado trabajo de Michael Howell y Peter Ford, contundentemente titulado *The True History of the Elephant Man. The definitive account of the tragic and extraordinary life of Joseph Carey Merrick*, que se publicó en 1980 y fue objeto de sucesivas ediciones, corregidas y ampliadas, hasta 1992<sup>511</sup>. La fecha de aparición de la primera edición de este estudio coincide, no casualmente, con la del estreno de la celeberrima película de David Lynch *The Elephant Man*, que también puede ayudarnos a trazar —desde los lindes de la ficción cinematográfica— la difusa cartografía que enmarca al personaje de Merrick.

Las contaminaciones entre los datos históricos y el relato mítico aparecen con solo referirnos al mero nombre de ese ser enigmático que seguimos llamando Hombre Elefante. El que figura en la partida de nacimiento conservada en Leicester (donde nació, leemos, el 5 de agosto de 1862) es “Joseph Carey Merrick”<sup>512</sup>. Ahora bien, resulta cuando menos sorprendente que el Dr. Frederick Treves, muy posiblemente la persona que más tiempo y atenciones dispensara a Merrick —al menos en la etapa adulta de éste—, al evocar en sus memorias (significativamente tituladas *The Elephant*

---

<sup>511</sup> Existe una versión en castellano, traducida por Eugenia Vázquez Nacarino: Michael Howell y Peter Ford, *La verdadera historia del Hombre Elefante*, Madrid, Turner, 2008.

<sup>512</sup> *Ibid.* p. 61.

*Man and Other Reminiscences*) el nombre de su paciente más conocido, se refiriese a él no como Joseph, sino como John Merrick.

Ciertamente, el hecho de que Treves redactase sus memorias en el ocaso de su vida (se publicaron en 1923, año en que falleció) ayuda a explicar determinados errores, que no obstante contrastan con la profusión de detalles y ajustados matices que su relato autobiográfico ofrece continuamente<sup>513</sup>. El caso es que el nombre de John Merrick se deslizó hasta sus memorias, y desde allí también lo hizo hacia el guión de la película de Lynch y hasta muchas otras fuentes<sup>514</sup>.

Esta anécdota relativa a la confusión del nombre real del Hombre Elefante carecería de la menor relevancia si no ofreciera una nueva perspectiva sobre el carácter anónimo —tal y como esta noción ha sido tratada aquí— de los seres teratológicos. La identidad, en el monstruo, deviene una cuestión esencialmente problemática, y es notable que ello se manifieste ya en la mera designación de estos seres. El nombre, entendido como el índice más elemental de la subjetividad (y también como aquello de lo que pretendían escapar los protagonistas de *El último tango en París*), se presenta una vez más como algo fluctuante, indefinido, maleable, poco consistente. Por una parte, la sociedad —“la gente”, desde su difusa falta de concreción— genera denominaciones

---

<sup>513</sup> Según Howell y Ford, en el texto de Treves “(a)parecen numerosos indicios de una memoria que empieza a sucumbir al peso de los años, mientras añade pequeños detalles puramente ornamentales que aportan colorido y efectismo a la historia relatada. Por encima de todo destaca el hecho curioso de que el único y exclusivo momento en que Treves atribuye a Joseph Merrick un nombre de pila lo llama John” (*ibid.* p. 25). El mismo error respecto del nombre de Merrick se había producido en otros informes anteriores del Dr. Treves, que “se refería a él invariable y constantemente como John Merrick” (*ibid.* p. 155). Finalmente, cabe apuntar aquí otra anécdota que recogen Howell y Ford: en una ocasión en la que Madge Kendal —famosa actriz británica que había visitado a Merrick, y que en la película de Lynch interpreta Anne Bancroft— estaba vendiendo fotografías suyas autografiadas, “(e)l antiguo príncipe de Gales, ya convertido en el rey Eduardo VII [que también había conocido al Hombre Elefante], observó todos los retratos antes de comunicarle con total solemnidad: ‘Me parece, señora Kendal, que le dio sus mejores fotografías a James Merrick’. Está claro que algo que el rey Eduardo y Frederick Treves compartían era la dificultad de recordar correctamente el nombre de pila del Hombre Elefante” (*ibid.* p. 199).

<sup>514</sup> Cuando se escriben estas líneas, una consulta en Internet a través del buscador *Google* ofrece aproximadamente 360.000 resultados para “John Merrick”, frente a unos 270.000 para “Joseph Merrick”.

comunes, escasamente precisas y marcadamente ofensivas para los entes monstruosos (niño salvaje, hombre elefante...), que son las que mejor prenden en el imaginario colectivo y terminan divulgándose con mayor facilidad. Pero, por otra parte, y como si se tratase de un síntoma propio de la bastardía característica de estos seres, encontramos en los dos ejemplos aquí estudiados que las figuras tutoras (y hasta paternas) que terminan ocupándose casi exclusivamente de su cuidado mientras investigan la extraña naturaleza de estos ahijados imprevistos también los dotan de un nombre. Si el Dr. Jean Itard fue quien decidió bautizar al niño del Aveyron como Victor<sup>515</sup>, en el caso del Hombre Elefante parecería que el Dr. Frederick Treves no se hubiese resignado, siquiera desde los descuidos de su memoria, a ejercer un tipo parecido de autoridad adámica<sup>516</sup> sobre su objeto de estudio, aplicando a Merrick un nombre nuevo para él, tan genérico, además, como el de John (y podemos recordar aquí que la expresión “*John Doe*”, en inglés, equivale a la fórmula castellana “Juan Nadie”, o “fulanito”, en el sentido de “hombre sin identificar”).

La subjetividad inestable y meliflua del monstruo se resiste a ser identificada con un nombre grabado a fuego, perenne, fijo. El nombre del monstruo es, como vemos, más bien un seudónimo, sea en la forma de una denominación genérica —el niño salvaje (o bravío, o selvático...), el hombre elefante...—, o en un sentido literal, etimológico: un nombre falso (como John o James, en el caso de Merrick...). El ser teratológico, en fin, carece de nombre. Todo lo más, se podría decir que el suyo es un alias, recuperando, una vez más, el doble sentido de esta expresión: por una parte, el de apodo (como término procedente del latín tardío “*apputāre*”, derivado, a su vez, de

---

<sup>515</sup> “Fue, pues, esta marcada preferencia por la O lo que me resolvió a ponerle un nombre que terminase por dicha vocal, y elegí el de *Victor*. Este es el nombre con el que se ha quedado, y rara vez deja de volver la cabeza o de acudir cuando se dice en alta voz” [Itard] (Lucien Malson, Jean Itard, Rafael Sánchez Ferlosio, *op. cit.* p. 135).

<sup>516</sup> En este adjetivo también pueden reconocerse las reveladoras connotaciones relativas al género sexual de quienes gozan de la capacidad de dar nombre en casos como los de Victor o Merrick. En estrecha relación con este tema, Marie-Hélène Huet, al estudiar la representación del nacimiento en relatos como *El golem* o *Frankenstein* (que será objeto de nuestra atención unas páginas más adelante), ha propuesto la fórmula “procreación ex-útero” para referirse al proceso de transferencia de las cuestiones relativas a la natalidad y la identidad desde el ámbito de la maternidad hacia la esfera del patriarcado (Marie-Hélène Huet, *Monstrous Imagination*, Cambridge —Mass.—, Harvard University Press, 1994, pp. 239-244).

“*putāre*”, juzgar: el nombre del monstruo constituye un juicio sobre él). Pero, por otro lado, también valdría al referirse a estos seres recordar el sentido original de la palabra “*alias*”, como adverbio latino que viene a significar “de otro modo”. El modo de ser del monstruo, según indica su resistencia a ser nombrado de la misma manera que los demás seres, es, efectivamente, otro; está, como el propio cuerpo del Hombre Elefante, alterado.

La onomástica teratológica no agota, ni mucho menos, las semejanzas entre las anómalas siluetas de Victor de l’Aveyron y J. Merrick. Pese a su extraña forma de anonimato, ambas figuras comparten el dudoso privilegio de haber generado una profusión casi infinita de relatos, que se filtran entre páginas tan diversas como las de folletines populares y opúsculos panfletarios —tan típicos del siglo XIX—, manuales académicos de medicina, psicología o antropología, recreaciones novelescas de muy distintas pretensiones y calidades, cómics o guiones cinematográficos de fama internacional, por sólo citar unos pocos ejemplos.

El sujeto puede aparecérsenos como una entidad sólida y estable cuando se presenta mediante un dispositivo biográfico (o autobiográfico) autónomo y unificado, pero en los casos teratológicos aquí contemplados es curioso notar cómo esta posibilidad parece cancelada desde un principio: Si el texto —el libro, en un sentido físico— que se utilizó aquí como fuente de referencia para el análisis del caso de Victor de l’Aveyron consistía, en realidad, en una colección de escritos (el de Lucien Malson, las dos memorias redactadas por el Dr. Jean Itard y las notas añadidas por Rafael Sánchez Ferlosio —cuya extensión supera la de todos los restantes textos del volumen juntos—), al intentar desentrañar las circunstancias históricas y vitales de Joseph Merrick también encontramos que la obra de referencia más autorizada, el trabajo de Michael Howell y Peter Ford, se ve igualmente compelida a incorporar en su índice diferentes voces, reunidas en unos amplios apéndices que contienen las memorias del Dr. Frederick Treves, la autobiografía de Merrick (originalmente aparecida bajo la forma de un opúsculo que se distribuía en las ferias donde se presentaba públicamente al Hombre Elefante), y el informe sobre su caso publicado en el *British Medical Journal*. La estructura polifónica de estos dos volúmenes, en los que autores muy distintos aportan variadas perspectivas —no del todo coincidentes entre sí, cuando no

radicalmente opuestas— sobre sus respectivos objetos de análisis, redundando en una visión fragmentaria, inconclusa y algo borrosa de los seres teratológicos analizados. Frente a una explicación de los hechos cerrada, consistente y monolítica, encontramos aquí una proliferación de variantes narrativas que aproxima la naturaleza de estas crónicas a la de un relato mítico, con sus infinitas versiones. Sobre este punto, y en atención al caso de Merrick, Howell y Ford escriben:

En cuanto a la dimensión mítica —y aquí es esencial no caer en el error común de considerar que un mito “falta a la verdad” *per se*—, la historia del Hombre Elefante ha dado pie a una historia cultural por derecho propio. Podría decirse que el proceso comenzó en 1923, cuando se publicó *The Elephant Man and Other Reminiscences* [*El Hombre Elefante y otras memorias*], de sir Frederick Treves, que en 1971 recibió un espaldarazo con la publicación de *The Elephant Man: A Study in Human Dignity* [*El Hombre Elefante: un estudio sobre la dignidad del ser humano*], de Ashley Montagu<sup>517</sup>.

El libro de Montagu (en el que se basó, en gran medida, el guión de la película de Lynch<sup>518</sup>) recuperaba el tono romántico y hasta melodramático de las memorias de Treves<sup>519</sup>, frente al que se posiciona la obra de Howell y Ford (donde, por ejemplo, se

---

<sup>517</sup> Michael Howell y Peter Ford, *La verdadera historia del Hombre Elefante*, *op. cit.* p. 10.

<sup>518</sup> Y donde se perpetuaba el error relativo al nombre de Merrick introducido por Treves en sus memorias, lo que coadyuvó notablemente a propagar la confusión.

<sup>519</sup> Tono que igualmente se filtró hasta el guión de la película de Lynch (*cf.* David Hughes, *The Complete David Lynch*, Londres, Virgin Books, 2001, p. 35). Michel Chion da cuenta de algunos de los recursos expresivos orientados por el director en esa dirección: “[L]os fundidos en negro tratan de coincidir con un aumento de la respuesta emocional de los espectadores, como cuando se busca un rincón oscuro para sollozar”. Entre los mecanismos que acentúan el sentimentalismo de la película, Chion se refiere explícitamente a la voz (en su conexión con la niñez): “Como numerosos testimonios y nuestra esperanza [por *experiencia* (la traducción contiene muchos errores de este tipo)] personal dan fe, *El hombre elefante* es uno de los más eficaces *tearjerkers*, como dicen los americanos, un melodrama lacrimógeno, jamás realizado desde la invención del cine y eso nos parece no tanto debido al recurso a medios fáciles (a Merrick le pasan menos calamidades que a muchos personajes de la película) como al hecho de que Lynch y sus actores supieron trabajar el cuerpo con algunos ritmos, algunas miradas y algunos tonos de voz que recrean la cruel dulzura de la infancia” (Michel Chion, *David Lynch* —traducción de José Miguel González Marcén—, Barcelona, Paidós, 2003, p. 94).

redibuja totalmente la etapa de Merrick como atracción de feria —la cual, a partir del texto de Treves, se había descrito en términos de esclavización humillante, aunque parece demostrado que la participación de Merrick en estas actividades contó siempre con su total aquiescencia, e incluso le proporcionó el orgullo de poder ganar un sueldo que habría sido muy difícil de lograr para él en cualquier otro trabajo—). Howell y Ford se refieren así al carácter elocuente de la prosa del Dr. Frederick Treves, y es importante destacar aquí la reflexión final del siguiente párrafo:

En el marco de una anécdota bien narrada, Treves presenta una serie de vívidas imágenes; nos hallamos ante un hito literario memorable y convincente. Tal vez se sustente demasiado en el melodrama, pero aun así su lectura resulta tan amena como cuando fue escrito y merece encarecidamente la pena. Por otra parte, plantea cuestiones acerca de la relación entre la verdad objetiva y la validez de la creación literaria, y en este sentido no debe faltar el sentido crítico a la hora de tomarlo en consideración<sup>520</sup>.

Frente a las últimas palabras de esta cita, y desde el contexto del presente trabajo, deben aún plantearse otras preguntas, que más bien conciernen a los límites de esa “verdad objetiva” que Howell y Ford mencionan, y que por tanto problematizan el alcance de la noción de “sentido crítico”. Es precisamente en ese margen más externo a la verdad (o a “la realidad”, si se prefiere), y en radical conflicto con ésta, donde debe ubicarse la figura del monstruo. La imposibilidad última del ejercicio científico encuentra en lo teratológico su manifestación más clara, en la medida en que lo monstruoso se nos aparece (y, de hecho, se define) como algo opaco, oscuro, incomprensible, inaccesible a nuestro entender, y nos enfrenta directamente con lo que Slavoj Žižek denomina “la *paralaje científica*, el salto irreductible entre la experiencia fenoménica de la realidad y su relato/explicación [*account/explanation*]”<sup>521</sup>.

El salto, vacío o brecha (“*gap*” es la palabra utilizada preferentemente por Žižek) al que se refiere el pensador esloveno se conecta con la idea, tan importante a lo largo de este trabajo, de “impoder”, pues alude a la imposibilidad de rellenar completamente

---

<sup>520</sup> Michael Howell y Peter Ford, *La verdadera historia del Hombre Elefante*, op. cit. p. 24.

<sup>521</sup> Slavoj Žižek, *The Parallax View*, op. cit. p. 10.



de contenido cualquier descripción científica de un determinado aspecto de la realidad. Tal aspiración —que, por otro lado, es en el fondo la propia de cualquier proyecto que quiera definirse como científico (y en ello radica el componente paradójico típico en toda visión de paralaje)— resulta tan imposible como la de trazar un mapa de escala 1/1, esto es, cuya superficie equivalga a la del terreno que intenta describir. Pero si todo esfuerzo científico debe enfrentarse, en sus últimas instancias, con esta imposibilidad que frustra todo afán de completud, este hecho se hace especialmente palmario cuando el objeto de estudio científico puede caracterizarse como monstruoso. En tal caso, la tendencia no ya de lo ficticio, sino de lo fantástico, a inmiscuirse en el “relato/explicación” científico del fenómeno teratológico se hace incontenible. Así se evidencia, por ejemplo, cuando los autores de la monografía que venimos usando como guía en nuestra exploración recuerdan, junto a las admoniciones recogidas en la cita anterior de su texto, la notable presencia de lo fantástico en la historia que ellos pretenden recrear desde una rigurosa aproximación científica, que en la cita siguiente refleja el candor propio de quien aún alberga la esperanza de que un estudio sobre la vida del Hombre Elefante pudiese, en algún momento, completarse, alcanzar algo parecido a un fin:

Si se tiene en cuenta la profusión de datos nuevos surgidos durante la década de 1980, puede parecer del todo imprudente concluir que lo que ahora sabemos acerca de Joseph Merrick desde un punto de vista documental es definitivo. Por otra parte, está claro que su historia dista mucho de haber tocado a su fin y, de hecho, puede permanecer abierta indefinidamente. En ciertos aspectos parece firmemente anclada en la matriz victoriana de sus orígenes, pues incluso abunda en los elementos propios de los cuentos de hadas y el melodrama, sin necesidad de adornos suplementarios<sup>522</sup>.

El más profundo rasgo común entre la figura teratológica de Victor de l’Aveyron y la de Joseph Merrick quizá se derive de esta perpetua oscilación entre lo verdadero y lo ficticio a la que se alude en estas líneas, y que hace vibrar todos los relatos vinculados a estos seres en la frecuencia propia de los espejismos, impidiéndonos saber qué puede haber (o quedar) en el fondo de la historia que se nos cuenta. Nos referimos, aquí, a una

---

<sup>522</sup> Michael Howell y Peter Ford, *La verdadera historia del Hombre Elefante*, op. cit. p. 11.

forma de impenetrabilidad —en el relato, pero también en la mente de sus protagonistas— genuinamente teratológica, que ya aparecía al analizar el caso del niño salvaje estudiado por Itard, y que también obliga a que Howell y Ford deban introducir, en la última página de su estudio, estas palabras:

La verdadera historia del Hombre Elefante conserva toda su riqueza más allá de los recursos de la ficción, gracias a sus sorprendentes contrastes y los giros del destino. La mayor presunción de todas sería creerse capaz de saber o suponer lo que entrañaría haber vivido la vida de Joseph Carey Merrick<sup>523</sup>.

## 9.2.- El monstruo como ser incognoscible

La ajenidad ontológica que nos separa de los seres que denominamos monstruosos imposibilita cualquier acercamiento real hacia ellos. Su condición teratológica desarticula los mecanismos de representación que habitualmente —esto es, en condiciones normales, sometidas a la norma— nos permiten afrontar “la realidad”, y nos hacen posible pensar que podemos acceder a ella, conocerla. Nada de esto último, como se ve, sucede cuando nos referimos al monstruo. Éste escapa de cualquier afán empático, y este hecho, ya detectado al analizar el caso de Victor de l’Aveyron, también se manifiesta muy claramente al examinar la biografía de Joseph Merrick. Al contrastar las diferentes interpretaciones de esta imposibilidad estructural para la comunicación en los dos casos aquí estudiados, resulta tentador identificar ciertas escenas retratadas por François Truffaut en su película (como aquella en la que el Dr. Itard contemplaba a Victor a través de una ventana mientras éste fijaba su mirada en la Luna) con pasajes como éste que nos llega a través de los comentarios de Howell y Ford sobre las memorias de Frederick Treves:

En ciertos periodos, Joseph caía en un abatimiento cargado de desesperanza. Cuando creía que nadie lo observaba, se pasaba horas enteras con la vista clavada en el vacío, golpeando lenta y rítmicamente la almohada o el reposabrazos de su sillón con su deformado brazo derecho. A Treves le daba la impresión de que Joseph seguía el compás de una melodía que sólo escuchaba en

---

<sup>523</sup> *Ibid.* p. 276.

su mente, que era incapaz de sonorizar, pues nunca logró silbar y ni siquiera tararear. El cirujano veía en aquella costumbre una expresión de alegría interior, pero un observador avezado lo interpretaría actualmente como un síntoma clásico de depresión<sup>524</sup>.

El monstruo nos resulta incognoscible. Su ineptitud para la comunicación normalizada —su mudez, su falta de voz, como se expresa en el texto citado— es sólo uno de los motivos para ello (y será más adelante cuando profundicemos en las cuestiones estrictamente relacionadas con la teratológica voz de seres como el Hombre Elefante)<sup>525</sup>. En el caso de Joseph Merrick, ni siquiera la ciencia médica ha conseguido, a día de hoy, alcanzar un consenso respecto a su diagnóstico. Si bien la tesis más defendida durante las últimas décadas es la que apunta hacia la neurofibromatosis como la alteración genética que, en un grado extraordinario, se habría manifestado en Merrick, a partir de los años ochenta surgió otra corriente que argumenta a favor del síndrome de Proteus como la enfermedad que habría afectado al Hombre Elefante. Este síndrome, descubierto a finales de los años setenta, y más raro aún que la neurofibromatosis (por lo que permanece aún prácticamente desconocido), se caracteriza por una extraña proliferación de las células que causa un crecimiento anormal de los huesos del cráneo y de otras regiones del cuerpo (afectando a la piel, los huesos, los músculos, el tejido adiposo, los vasos sanguíneos y linfáticos...). La enfermedad se manifiesta de manera progresiva, y los niños que la padecen suelen nacer sin ninguna deformidad evidente (como parece ser el caso de Merrick, que hasta los cinco años no presentaba ninguna anomalía). Con el crecimiento van apareciendo los tumores, acompañados del crecimiento de la piel y de los huesos. La gravedad y la

---

<sup>524</sup> *Ibid.* p 182.

<sup>525</sup> Howell y Ford también dejan constancia de cómo la monstruosa voz del Hombre Elefante obstaculizaba cualquier esfuerzo comunicativo: “Cuando, dos años antes, había llevado a cabo su primer examen clínico, Treves dio por hecho que Merrick era poco más o menos que retrasado mental. Fue una impresión reforzada por la dificultad de Joseph para mostrar algún indicio externo de emociones interiores. Sus deformidades faciales le impedían configurar expresión alguna, fuera de placer o de dolor, y los movimientos de sus extremidades eran tan torpes que cualquier gesto había perdido toda espontaneidad cuando por fin lo llevaba a término. Solamente a través de las palabras era capaz de expresar sus pensamientos, y puesto que su habla quedaba tan distorsionada como su boca, su verdadera inteligencia y su perspicacia tendían a pasar inadvertidas” (*ibid.* p. 160).

localización de estas proliferaciones irregulares varían ampliamente, aunque suelen darse en el cráneo, en las extremidades y en la plantas de los pies. Una sintomatología tan variable y poco definida, en fin, que apenas permite diferenciar este síndrome de muchas otras hipótesis que, a través de más de un siglo de esfuerzos médicos, se han sucedido como posibles respuestas a la pregunta por la enfermedad de Merrick. En definitiva, nadie sabe con exactitud, después de tantos años, diagnosticar aquello que deformaba el cuerpo de Joseph Carey Merrick<sup>526</sup>.

El cuadro clínico misterioso, incontenible e intratable presentado por el Hombre Elefante, y el hecho de que los síntomas en él contenidos se revelen de forma progresiva pero irrefrenable a partir de una solo aparente normalidad médica nos remite, dentro del sistema de referencias que constituye este trabajo, a ciertas descripciones físicas características de la obra de William Burroughs. Cuando el escritor estadounidense, en rutinas como “El ano parlante”, moldea expresiones como “T. N. D., un Tejido No Diferenciado, que se reproduce en todo tipo de zonas del cuerpo humano”, y describe cómo esta carne informe se adueña gradualmente —como si de un virus se tratase— de su contenedor, es difícil evitar la aplicación de estas imágenes al representarnos el padecimiento de Merrick y su paulatino deterioro corporal. La analogía, además, puede extenderse a lo que concierne más directamente a la voz del Hombre Elefante, pues si en el relato de Burroughs sobre “el hombre que enseñó a hablar a su culo” Schafer (el personaje que dialoga con Benway) sugiere la idea de obstruir quirúrgicamente la boca —imposibilitando así, entre otras funciones, aquellas relacionadas con el habla—<sup>527</sup>, en el caso de Joseph Merrick su enfermedad había provocado que los sobredimensionados huesos que componían su rostro cumplieren una función similar a la sugerida por Schafer. Como tendremos ocasión de ampliar más adelante (al referirnos explícitamente a la voz del Hombre Elefante), el propio Dr. Frederick Treves se refirió a esta característica de Merrick en sus memorias: “(...) su habla era ininteligible. La gran

---

<sup>526</sup> *Ibid.* pp. 213-230.

<sup>527</sup> Así se recogió en nuestra anterior cita del relato: “En vez de tener una boca y un ano que se estropean, ¿por qué no tenemos un solo agujero para todo, para comer y para eliminar? Podríamos ocluir boca y nariz, rellenar el estómago y hacer un agujero para el aire directamente en los pulmones, que es donde debía de haber estado desde el principio...” (William S. Burroughs, *El almuerzo desnudo*, *op. cit.* p. 135).

masa ósea que sobresalía de su boca distorsionaba sus palabras y hacía imposible la articulación de ciertos vocablos”<sup>528</sup>.

El dramatismo de estas comparaciones es terriblemente mayor cuando se tiene en cuenta que, cuando Burroughs describe los procesos enfermizos tan clásicos en su obra, la ausencia de una causa conocida para el origen de éstos queda simplemente incorporada en el discurso de la ficción novelada (esto es, el autor decide no aportar más información al respecto, y con ello sólo enriquece las posibilidades interpretativas por parte del lector). En cambio, la misma ausencia, aplicada a las causas a las que responde la enfermedad de Merrick —cuando este asunto ya no es parte de un relato más o menos fantástico sino parte de una enfermedad de la que apenas sabemos nada—, nos confronta con el desconcertante vacío de nuestra ignorancia médica y, a una mayor escala, con un desconocimiento igualmente profundo y aterrador de las leyes que, según nos gusta pensar (como ya denunciaba Ferlosio unas páginas más atrás), rigen ordenadamente el universo.

Sí conocemos, a través de numerosas fuentes, cuál era el aspecto de Joseph Merrick. Las fotografías que se le tomaron a finales del siglo XIX continúan generando, para el espectador de nuestros días, escalofríos y lástima a partes iguales. Muy a los márgenes de lo que podría ser considerado un cuerpo normal, la silueta encorvada y retorcida de Merrick, recubierta por enormes masas flácidas de carne amorfa, merecería aparecer en aquella viñeta que, en la última página de *El amnios natal*, reproducía en sentido inverso las diferentes etapas del proceso de hominización que separa al hombre de sus antecesores. Pero incluso en ese gráfico involutivo el cuerpo deforme de Merrick llamaría penosamente la atención, pues la constitución asimétrica y horriblemente desproporcionada de ese hombre enfermo (por lo demás de escasa altura, incluso si su esqueleto le hubiese permitido erguirse) difícilmente puede concebirse bajo especie alguna, o como modelo o representación de algo predefinido. Su imagen es anómala, excepcional, y queda muy apartada de cualquier orden conocido o previsible. Así describe Michel Chion a Merrick —reincidiendo conscientemente en el error onomástico auspiciado por Treves, y abogando por la neurofibromatosis como

---

<sup>528</sup> Michael Howell y Peter Ford, *La verdadera historia del Hombre Elefante*, op. cit. p. 296.

diagnóstico— en las páginas que dedica a *El hombre elefante* dentro de su monografía sobre David Lynch:

Estaba afectado desde la infancia por una rara enfermedad, la neurofibromatosis, que le producía una piel esponjosa y colgante. Su cráneo gigantesco estaba deformado por protuberancias y, en su rostro, el labio superior girado hacia el exterior evocaba vagamente una trompa, de ahí su apodo; a la vez, su brazo izquierdo y sus miembros inferiores estaban especialmente deformados. Parecía además una enfermedad de la cadera y, por si fuera poco, despedía un olor pestilente<sup>529</sup>.

Pero la incapacidad de la ciencia para averiguar qué le sucedía a Merrick —para dilucidar, si se quiere ver así, cuál era *verdaderamente* su afección— no debe distraernos de los otros problemas, de muy otro alcance, que se plantean para nosotros al contemplar el contorno monstruoso del Hombre Elefante. Es decir, ni siquiera aunque la medicina llegase a emitir un diagnóstico calificable como definitivo (aunque esta expresión sea totalmente contraria a la naturaleza de cualquier aspiración científica) ello podría explicarnos los enigmas que continuarían acechándonos —como se expresaba en varias citas anteriores— tras el rostro deforme de Joseph Carey Merrick. La pregunta es, por tanto, cómo acceder a la monstruosa realidad del Hombre Elefante, después de reconocer que ésta no puede enmarcarse dentro de unas pautas de representación comunes a las que podamos acceder normalmente, y dado que su análisis propende a catapultarnos a la esfera de lo ficticio, de lo que simplemente suponemos o imaginamos. Una vida como la de este ser, necesariamente marcada por el mito (que, en este caso particular, aparece claramente como una estrategia de supervivencia), sólo puede ser contemplada como una colección de relatos misteriosos, frustrados, nunca convincentes —entre los que se contarían aquellos que la medicina sigue tratando de perfilar— que, incluso durante la vida de Merrick, habrían intentado sustentar su existencia, y que sin duda le ayudaron a lograrlo por un tiempo.

Entre ellos debe destacarse uno que el propio Joseph Merrick no dejó de repetir durante su vida, y es el que tiende a explicar sus deformidades a través de un accidente

---

<sup>529</sup> Michel Chion, *David Lynch, op. cit.* p. 81.

sufrido por su madre (que sí sabemos que estaba lisiada) al asistir en Leicester a un desfile de fieras durante el periodo de gestación del futuro Hombre Elefante. El texto de *La verdadera historia del Hombre Elefante* se pronuncia así de ambiguamente a este respecto:

Las crónicas de la prensa de Leicester correspondientes a mayo de 1862 no contienen mención de ninguna desventurada muchacha, tullida y encinta, que tropezara cuando la muchedumbre apiñada la empujó a la calzada frente a un elefante del desfile, cayera al suelo y volviera a ponerse en pie, sumamente afligida y bajo una fortísima impresión. No hay razón por la que tal hecho deba estar documentado, ni motivo alguno por el que nadie tuviera que enterarse del accidente con posterioridad, al margen de los allí presentes. Sin embargo, ha devenido un suceso tan inextricablemente vinculado a la leyenda del Hombre Elefante, un episodio que con tanta frecuencia mencionan quienes conocieron a Joseph Merrick, que sería poco razonable suponer que jamás tuvo lugar<sup>530</sup>.

Como si, al menos en el caso de los seres teratológicos, la representación más fantástica tendiese a ocupar o a adueñarse del plano de lo realmente acontecido, al examinar la biografía de Merrick no dejamos de encontrarnos con una sucesión de historias cuya veracidad (e incluso su verosimilitud) nos deja al borde de la duda<sup>531</sup>. El

---

<sup>530</sup> Michael Howell y Peter Ford, *La verdadera historia del Hombre Elefante*, *op. cit.* p. 75.

<sup>531</sup> Para un valioso y detallado estudio de “la supuesta capacidad de la madre para influir en el desarrollo natural del feto desde el punto de vista de su reinterpretación en el mundo ilustrado”, véase Javier Moscoso, “Los efectos de la imaginación: medicina, ciencia y sociedad en el siglo XVIII”, en *Asclepio*, vol. LIII, nº 1, 2001, pp. 141-171, p. 141. En ese texto se analizan numerosos casos comparables al aquí descrito en relación con la madre de Merrick, desde una perspectiva —la propia de la epistemología histórica— concomitante con la que este trabajo defiende. Así, cuando Moscoso se refiere a los relatos compilados durante los siglos XVII y XVIII por doctores como Thomas Feyens o Daniel Turner sobre madres de hijos monstruosos que habían sido “impresionadas” durante la gestación, señala lo siguiente: “Las historias que aparecen recogidas primero en el tratado de Feyens, y ciertamente después en el de Turner, no son hechos, sino *dicta*, historias artificiosamente recreadas —aunque no necesariamente ‘falsas’— que supuestamente describen acontecimientos de la realidad. Desde esta perspectiva, la discriminación de la realidad de la ficción no tomó ni pudo tomar nunca la forma de una separación ontológica entre los hechos verdaderos y los hechos falsos —no hay después de todo nada que pueda ser considerado un ‘hecho falso’—, sino que se limitó a examinar la credibilidad de las fuentes consultadas”

grado de permeabilidad entre lo ficticio y lo real parece acrecentarse anormalmente cuando tratamos acerca de estos seres, tan ajenos a las pautas habituales de la representación biográfica, y el caso del Hombre Elefante se muestra continuamente como un claro ejemplo de ello: el plano de lo fáctico siempre se manifiesta enturbiado, borroso e insondable.

El término que mejor parece describir el tipo de relatos que se refieren a la vida de Merrick es rumor, una expresión que (más allá de su primera acepción, “voz que corre entre el público”), remite claramente al universo de lo sonoro (tanto en su segunda definición, “ruido confuso de voces”, como en la tercera, “ruido vago, sordo y continuado”, siempre según el *DRAE*<sup>532</sup>). La relación entre algo cuya veracidad está en

---

(*ibid.* p. 149). Curiosamente, según Moscoso a partir del siglo XVIII la prevención contra alteraciones como las que aquí se vienen describiendo se sirvió de un elemento cuya relación con la construcción de la subjetividad también viene siendo objeto de discusión en estas páginas: “No es de extrañar entonces que incluso la decoración de interiores, y fundamentalmente de la habitación conyugal, experimentara drásticas variaciones durante las primeras décadas del siglo XVIII. Las escenas mitológicas que habían adornado las paredes del Renacimiento se sustituyeron por retratos de los cónyuges y, sobre todo, por espejos que, en tanto que reflejo de la propia imagen, podían controlar, fácil y conscientemente, los efectos más perniciosos de la imaginación. El espejo, tal y como establecen los grandes diccionarios de Iconología del siglo XVIII, y especialmente el de Boudard, es fundamentalmente el lugar de la similitud y de la identidad de una conciencia que se representa muy justamente durante todo el siglo como una mujer que contempla el reflejo de su propia imagen” (*ibid.* p. 168).

<sup>532</sup> Por otro lado, y como es sabido, en el idioma italiano el término “*rumore*” mantiene como sentido principal el de “ruido” (al tiempo que “*voce*” incluye entre sus acepciones la que se corresponde con el español “rumor”, en el sentido de “noticia vaga”). El *Collins Concise English Dictionary* ofrece una notable —al menos a los efectos de este trabajo— definición de “*rumour*” (o “*rumor*”, en la ortografía del inglés americano): “*information, often a mixture of truth and untruth, passed around verbally*” (“información, a menudo una mezcla de verdad y falsedad, que circula verbalmente”). Lo curioso aquí es que, en lugar de “*lie*” o “*falsehood*” (que ciertamente pasarían mejor al español como “mentira” o “falsedad”), el diccionario inglés emplea un no-predicado, “*untruth*”, lo que fácilmente puede recordarnos ciertas reflexiones de Slavoj Žižek analizadas en este trabajo. El mismo tesoro ofrece una etimología para este término que, más allá del préstamo al inglés desde el francés del siglo XIV (que, a su vez, remitiría al latín “*rūmor*”, “habla común”), apuntaría también al antiguo nórdico “*rymja*”, “*rugir*” (el vocablo sigue vivo en el islandés moderno, y se refiere al sonido emitido por un burro —rebuzno—, o por el ganado). Las raíces del tríptico que entrelaza “ruido”, “animalidad” y “formas de conocimiento ajenas a la nítida distinción entre lo verdadero y lo falso” se ramifican en diversos idiomas, pero en cualquier caso parecen profundamente implantadas en el lenguaje.



entredicho y el ruido parece ir más allá de una mera anécdota lingüística, al revelar una conexión más profunda, una particular forma de conocimiento: difuso, no necesariamente falso —pero tampoco necesariamente cierto—, ajeno a la posibilidad de verificación (una suerte de epistemología caricaturesca, de muy bajo nivel, que también se manifestaría en otras reveladoras expresiones castellanas, como por ejemplo “conocer de oídas” u “oír campanas”). Esta conexión abre una perspectiva fundamental para este estudio, pues obliga a recordar cómo la voz límite huye del dominio del sentido (es decir, de allá donde es posible distinguir lo verdadero y lo falso), aproximándose en ocasiones al ámbito del ruido, que ahora se manifiesta como una adecuada metáfora (o acaso más que eso) no ya de la incomprensión, sino más bien de un peculiar tipo de imposibilidad de comprensión, muy próximo al que se viene predicando respecto de Merrick —y, más ampliamente, definiendo como rasgo característicamente teratológico—<sup>533</sup>.

---

<sup>533</sup> Bartolomé Ferrando ha jugado en su obra con diferentes aspectos del término “rumor”, incluyendo su dimensión fonética, casi táctil: “[...] palabras blandas / que apenas pronunciadas / se disuelven mudas / rumor de labios [...]” (Bartolomé Ferrando, *Latidos*, Madrid, Huerga y Fierro, 2006, p. 59). Otros versos de ese mismo libro podrían aplicarse, como los anteriores, a la idea de voz límite: “voces frágiles / que apenas dejan huella” (*ibid.*, p. 19). En otro lugar, Ferrando ha dejado líneas que parecerían remitir a la voz misma de un teratológico Merrick (una voz necesariamente replegada sobre su cuerpo): “de un orificio / brotan / garabatos / de / sílabas / y / restos / fonéticos // piel de / escritura” (Bartolomé Ferrando, *Trazos*, Valencia, Riialla Editores, 2000, p. 77 —el desmembramiento de los signos gráficos del poema, imposible de reproducir aquí, no hace sino reforzar la evocación de lo monstruoso antes apuntada—). Ello se acentúa en otro pasaje más reciente: “[...] entre / hilos / de voz // deshilachas / palabras / embalsamadas / de habla // y esculturas / curvas / de deseo [...] entreabres / el tejido / fermentado / de huesos-letra // que los / músculos / del incendio / habían / trenzado y / apelmazado [...]” (Bartolomé Ferrando, *En la frontera de la voz*, Madrid, Huerga y Fierro, 2008, pp. 46 y 47). La noción de deseo, que aparece fugazmente en este poema, cobrará protagonismo en una próxima sección del trabajo.

### 9.3.- Merrick, morador de lo Imaginario

Desde este punto de vista, se comprende que el entretrejimiento de relatos fantásticos y acontecimientos inverosímiles en torno a Joseph Merrick tentase a un cineasta —tan atento al potencial expresivo del sonido (y, específicamente, del ruido) en el cine— como David Lynch para representar la peripecia vital del Hombre Elefante. Aunque en general el tratamiento cinematográfico del guión de su película es bastante clásico<sup>534</sup>, Lynch (para quien, cabe recordar, este complejo proyecto representaba su debut en el sistema de los “grandes estudios”) decidió emplear, en el inicio del film, ciertos recursos poéticos —de corte surrealista— heredados de sus trabajos más experimentales, con la intención de retratar ese aura de incomprendibilidad que, como hemos visto, acompaña a todo relato sobre Merrick:

*El hombre elefante* empieza, tras los títulos de crédito, con una serie de imágenes y sonidos oníricos que evocan el nacimiento del pequeño John Merrick: primero, unos ojos inmensos miran al espectador con el sonido de una caja de música. Los ojos, como revela un *zoom* hacia atrás, son los de una fotografía de mujer enmarcada. El clima se hace dramático con imágenes de elefantes de una textura deformada y confusa; los monstruos, de los que se destaca su piel arrugada, avanzan hacia la cámara. Una mujer tirada en el suelo grita agitando la cabeza de derecha a izquierda y el barritar que se oye podría salir de su boca. Un fundido encadenado sugiere el paso del tiempo. Luego oímos llantos de bebé con la imagen de un pequeño champiñón de humo muy blanco, idea visual tan extraña como expresiva para designar una vida que nace<sup>535</sup>.

Como recoge esta descripción del comienzo de la obra de Lynch, en ella el montaje de sonido (y, específicamente, la alusión a la voz materna mediante el salvaje bramido que “podría salir de su boca”) desempeña una importante función, que de algún

---

<sup>534</sup> A este respecto, Chion escribe: “Lo que algunos pueden tomar por rigidez y clasicismo —la simplicidad de los planos— es una manera de preservar una dimensión mítica. Lynch crea en *El hombre elefante* una atmósfera de teatro ritual en estampas” (Michel Chion, *David Lynch, op. cit.* p. 93).

<sup>535</sup> *Ibid.* pp. 86 y 87.

modo anticipa las insólitas relaciones entre realidad y ficción que acompañaron la vida del Hombre Elefante. En otros pasajes de este trabajo se ha identificado el plano (o mecanismo) de la representación con el de la escritura, y ahora deberían recordarse las ideas anteriormente expuestas de Eric Havelock para entender el posible alcance de lo que, como a continuación se observará, comentan en su estudio Michael Howell y Peter Ford sobre la relación de Merrick con la literatura. Para Havelock, tanto la oralidad como la escritura, constituyendo nociones radicalmente opuestas entre sí (aunque aquí se ha intentado demostrar que, desde cierta perspectiva, tal oposición puede desvanecerse, si se reúnen ambas categorías bajo una comprensión más amplia de la idea de escritura), implican, cada una a su manera, modalidades de existencia, formas de estar en el mundo, manuales del ser. Oralidad y escritura conforman, en definitiva, diferentes aproximaciones a la realidad que, como se argumenta en *Prefacio a Platón*, no representan simplemente dos vías paralelas de intermediación entre entidades predefinidas (tales como un sujeto y la realidad que lo rodea), sino que constituyen y definen toda una cadena ontológica, es decir, perfilan los límites de lo que pueda ser, en cada caso, “la realidad” o “el sujeto”. Por ello, al tratar de discernir qué tipo de ente podría haber sido el Hombre Elefante, las siguientes palabras pueden indicarnos hasta qué punto la escritura (entendida como el dominio propio de la representación y de lo ficticio) formaba parte de la constitución esencial de Merrick:

A medida que los velos que ocultaban la personalidad de Joseph se descorrían, Treves descubrió cuántas de sus impresiones acerca del mundo no procedían de su experiencia directa, sino de los libros. Era un lector ávido que leía desde la infancia, y en los libros había hallado un constante consuelo a su soledad. Su conocimiento de la literatura era a un tiempo excéntrico y diverso, pues la selección de sus lecturas había estado más determinada por lo que el azar había depositado en sus manos que por una exploración consciente o un desarrollo de sus gustos<sup>536</sup>.

Desde luego, esta descripción de las aficiones libreas de Joseph Merrick no debería servir para caracterizar su relación con el mundo como monstruosa, ni siquiera como anormal. Pero si proseguimos indagando, a través de las memorias de Treves

---

<sup>536</sup> Michael Howell y Peter Ford, *La verdadera historia del Hombre Elefante*, op. cit. pp. 178 y 179.

(recogidas en el texto de Howell y Ford), sobre las relaciones de Merrick con la ficción literaria, hallamos que éstas alcanzaban una intensidad que sí debe caracterizarse como inusual:

Hablaba de novelas como si se tratara de relatos de sucesos reales en lugar de narraciones ficticias. Describía tramas como si fueran acontecimientos recientes, reproducía conversaciones con gran lujo de detalles y hablaba de personajes cual si gozaran de vida propia, abordando sus aflicciones y apuros con sincera preocupación. Trayendo los libros a la memoria, llevaba una especie de vida paralela a la suya propia, con la que suplía sus carencias vitales y compensaba en cierta medida su falta de experiencias en el mundo real<sup>537</sup>.

La tensión entre lo acontecido y lo narrado parece disolverse en la extraña conciencia de Joseph Merrick, donde ambos planos se entremezclan y se confunden. Su atenta percepción<sup>538</sup> de una cotidianidad pobre, carente de los acontecimientos más habituales para sus coetáneos, se veía ampliada y enriquecida mediante la infiltración de lo ficticio, de lo imaginado por Merrick, aunque nunca podremos saber si ello generaba algún conflicto añadido en la ya presumiblemente confusa mente del Hombre Elefante, o si más bien servía para estabilizar la imagen de la realidad que, desde su reclusión perpetua, este hombre curioso se había construido.

Un episodio muy excepcional en la vida de Joseph Merrick sirve para ejemplificar hasta qué grado se penetraban entre sí, dentro de la imaginación de este ser excepcional, las categorías de lo fabulado y de lo sucedido, cómo se solapaban en una mente que, en consecuencia, nos resulta impenetrable. Cuando, en 1887, la actriz Madge Kendal —que, como se apuntó anteriormente, ya conocía a Merrick— se enteró de que uno de los sueños de éste consistía en asistir a una representación teatral, ayudó a

---

<sup>537</sup> *Ibid.* p. 179.

<sup>538</sup> “Treves, mientras escuchaba, cada vez se descubría más fascinado por el mundo interior que Joseph se había forjado. A menudo, sus ideas y opiniones estaban curiosamente teñidas, al parecer, por el aislamiento en que habitaba su dueño. Era como si su afición le hubiera obligado a convertirse en un espectador de los asuntos cotidianos de la vida, privándole de relaciones sociales y de las experiencias más básicas del ser humano. Todo lo intrigaba: descripciones de reuniones, lugares, gente, celebraciones; nada dejaba de despertar en él una curiosidad cargada de nostalgia” (*ibid.* p. 178).

lograr que esa fantasía pudiera realizarse, solicitando a la baronesa Burdett-Coutts que cediese su palco privado en el teatro de Drury Lane al Hombre Elefante por una noche. Sólo desde un espacio reservado y prácticamente oculto a la visibilidad del resto de los asistentes podía plantearse que Joseph Merrick disfrutase de un evento teatral sin alterar el orden público, y tras una compleja operación —en la que participaron tanto Treves como varias enfermeras del Hospital de Londres que, vestidas de paisano, ocultaban a Merrick de las posibles miradas del resto del público durante su trayecto hasta el palco, a través de la entrada reservada a la familia real—, su sueño pudo hacerse realidad. “Todo fue bien, y nadie vio que una figura, más monstruosa que ninguna de las que poblaban el escenario, ascendía por la escalera o cruzaba el corredor”, escribió Treves. La representación a la que Merrick pudo asistir, según las investigaciones de Howell y Ford, fue *El gato con botas*, con libreto de E. L. Blanchard a partir del cuento de Perrault<sup>539</sup>.

La infantilidad es otro rasgo que conecta a Joseph Merrick no sólo con perfil de Victor de l’Aveyron, sino —como anteriormente se intentó explicar— a la condición teratológica en general. En este sentido, al aproximarnos a la recreación de los sentimientos que pudieron invadir al Hombre Elefante durante su asistencia a esta función teatral pueden recordarse estas palabras vertidas por Howell y Ford en su libro: “Apreciar las sensaciones de Joseph en toda su magnitud requeriría una evocación completa del mayor placer de la infancia, antes de que la invasión de la experiencia haga imposible asimilar las impresiones despojados [*sic*] de conciencia crítica”<sup>540</sup>. Efectivamente, si hacemos caso a las memorias de Frederick Treves sobre este curioso episodio en la biografía de Merrick, las vivencias de éste nos retrotraen a los capítulos iniciales de nuestra propia existencia:

Más que deleitado, se le veía maravillado y presa de asombro. Estaba sobrecogido por lo que veía, completamente cautivado. El espectáculo lo dejó sin palabras, a tal punto que si le hablaban no prestaba atención. A menudo

---

<sup>539</sup> *Ibid.* pp. 201-211. En esas páginas se detalla, con todo lujo de detalles, este curioso episodio.

<sup>540</sup> *Ibid.* p. 205.

parecía faltarle el aliento. [...] Merrick estaba subyugado por un espectáculo que casi escapaba a su comprensión<sup>541</sup>.

La pervivencia en la memoria de Joseph Merrick de las sensaciones experimentadas durante su visita al teatro atestigua la fuerte impronta que el evento provocó en él, y también revela cómo en su interior se produjo una intensa fusión entre lo contemplado sobre el escenario y lo sucedido en un plano de la realidad que, como podrá notarse a continuación, no coincidía del todo con el de su confidente, el Dr. Treves. Es éste quien nos narra lo siguiente, introduciendo una vez más una referencia a la niñez con objeto de expresar mejor los sentimientos de su paciente:

[Merrick] (h)abló de la representación navideña durante semanas y semanas. Para él, al igual que le ocurre al niño capaz de ser crédulo, todo era real; el palacio era el hogar de los reyes, la princesa era de sangre azul, las hadas estaban tan fuera de duda como los niños de la calle, mientras que los platos del banquete eran sin duda de purísimo oro. No le gustaba hablar de ello como una obra de teatro, sino como si se tratara de la visión de un mundo verdadero. Cuando este estado de ánimo se apoderaba de él, daba en decir: “Me pregunto qué hizo el príncipe cuando nos marchamos”, o “¿Cree que aquel hombre está aún en la mazmorra?” y otras observaciones de la misma guisa<sup>542</sup>.

#### **9.4.- La demostración del monstruo**

El universo de la representación teatral ofrece un terreno particularmente propicio para cualquier discusión concerniente a los límites que separan la realidad de su representación, y en el caso del Hombre Elefante encontramos, junto al ejemplo que se acaba de comentar —y al que habremos de retornar, pues de un modo u otro acompañará a este texto hasta sus últimas páginas—, otros episodios relacionados con la escena, pero en los cuales Joseph Merrick es quien se presenta sobre ésta. Si acudimos a

---

<sup>541</sup> *Ibid.* p. 313.

<sup>542</sup> *Ibid.* pp. 313 y 314.

etapas anteriores de su biografía constatamos que, a partir de 1884<sup>543</sup>, el Hombre Elefante fue partícipe de múltiples exhibiciones de “rarezas”<sup>544</sup>, junto a muchas otras atracciones similares, en ferias ambulantes de diverso tipo<sup>545</sup>. Al analizar la situación de Merrick en este contexto, los papeles se invierten respecto a su visita al teatro como espectador. A este paradójico contraste aún puede añadirse otro nivel, donde en cierto modo se combinan rasgos de las exhibiciones sorprendentes dedicadas a públicos ávidos de curiosidades, por un lado, y del rito social de las clases cultas que asisten a un espectáculo, por otro. Nos referimos a las demostraciones que el Dr. Treves organizó en el Hospital de Londres para presentar ante sus colegas médicos el fascinante caso de Merrick.

Las conexiones entre estos tres tipos de eventos escénicos en los que participó Joseph Merrick —en formas bien distintas, pero siempre, y es importante reseñar aquí este hecho, de una manera totalmente muda— quedan reflejadas en la película de David Lynch, donde se altera la situación históricamente acontecida durante la visita de Merrick al teatro (pues, como quedaba claro en la anterior descripción de la problemática excursión, aquella noche el Hombre Elefante no recibió aplauso alguno del público del teatro, cosa que sí sucede en el film, al final de la representación) con objeto de crear un arco dramático al que Michel Chion se refiere con estas palabras:

El *via crucis* está puntuado por las tres circunstancias en las que se le pide que se levante: primero como monstruo de feria, después como fenómeno médico

---

<sup>543</sup> Después de haberse hospedado, desde finales de 1879, y sin apenas interrupciones, en una “casa de acogida y labor”, de la cual Merrick guardaría durante el resto de su vida una infausta memoria (*ibid.* pp. 87-95).

<sup>544</sup> Siguiendo una inveterada tradición: “Ya en 1600 los monstruos constituían una atracción destacada en la londinense feria de San Bartolomé, y continuaron siéndolo hasta el siglo XVIII; durante el resto del año a menudo podían ser vistos, por un módico precio, en *pubs* y *cafés*” (Katharine Park y Lorraine J. Daston, “Unnatural Conceptions: The Study of Monsters in Sixteenth- and Seventeenth-Century France and England”, en *Past and Present*, n° 92, agosto de 1981, pp. 20-54, p. 34).

<sup>545</sup> Cabe recordar, en este punto, que *El niño salvaje* de Truffaut también presenta una exhibición de su protagonista similar, en alguna medida, a aquellas en las que participó Merrick: después de atrapar al niño en los bosques, sus captores atraviesan el pueblo mostrando su trofeo; éste, presentado como un animal, y apresado en una red sostenida por una larga vara de madera, protagoniza una suerte de desfile al que asisten —curiosos, exaltados y murmurantes— muchos de los paisanos de la aldea.

delante de un anfiteatro de doctores, por último para ser aclamado [cuando asiste a la representación teatral]. La más turbadora es la del final, ¡cuando nadie sabe exactamente qué está aplaudiendo!<sup>546</sup>

Resulta iluminador contraponer las diferentes estrategias retóricas que, en las tres presentaciones públicas de Merrick señaladas por Chion, circundan, contextualizan y hacen expreso su carácter monstruoso. Todas ellas, en cualquier caso —es importante señalarlo aquí—, remiten a la deriva etimológica de este último adjetivo que lo conecta con verbos latinos como “*monstrāre*” o “*demonstrāre*”. La dimensión ética que apareja el juicio comparativo de Chion, puesto al trasluz del verdadero afán de cualquier ejercicio científico (que no puede ser otro que demostrar algo<sup>547</sup>), nos ofrece una perspectiva monstruosa —sí se permite jugar con el sentido moral de este término— sobre la actitud de un médico que rememoraba así su primer acercamiento —como parte de un público ávido de novedades y estremecimientos— a Joseph Carey Merrick:

Un joven cirujano del Hospital de Londres, Frederick Treves, visitó la covacha donde se mostraba el fenómeno y cuarenta años después aún recordaba la pancarta con todo detalle al escribir: “Este burdo producto representaba una espantosa criatura que solamente hubiera podido aparecer en una pesadilla. Era la figura de un hombre con características de elefante. La transformación no estaba en una fase avanzada: el hombre prevalecía sobre la bestia. Este hecho — que siguiera siendo un ser humano— era el atributo más repelente de la criatura. No lograba despertar la compasión que infunde lo malogrado o lo deforme, ni había en ella nada de lo grotesco del monstruo, tan sólo la aborrecible insinuación de un hombre que se convertía en animal (...)”<sup>548</sup>.

---

<sup>546</sup> Michel Chion, *David Lynch*, *op. cit.* p. 90.

<sup>547</sup> El propio Chion, regresando al dominio estético propio del análisis cinematográfico, se refiere a la película de Lynch con palabras que podrían aplicarse —elogiosamente— a cualquier actividad científica: “La sucesión de imágenes obedece a una literalidad total, sin elipsis. De lo que se habla, se muestra; lo que alguien ve, aparece o está claramente señalado como no mostrado. Todos los procedimientos están a la vista” (*ibid.* p. 93). Recordemos que la aproximación de Truffaut a la película *El niño salvaje* fue calificada, unas páginas más atrás, como próxima al documental.

<sup>548</sup> Michael Howell y Peter Ford, *La verdadera historia del Hombre Elefante*, *op. cit.* p. 18.



La memoria de Treves retuvo las características principales de la retórica publicitaria a través de la cual se presentaba al Hombre Elefante como un monstruo digno de ser contemplado. Aparecen, reflejados en el dibujo de esa pancarta descrita por Treves, ciertos rasgos que aquí se han categorizado como propios del ser teratológico: su condición límite (entre lo humano y lo animal, el hombre y la bestia), expresada en un estatus ontológico difuso (lo aborrecible, según el doctor, era precisamente la indefinición de un ser “que se convertía en”... Es decir, que se anunciaba en un estado de transición, en mitad de un proceso de metamorfosis; un ser ambiguo, inestable, precario). Lo más “repelente” del monstruo, nos indica el texto, era “que siguiera siendo un ser humano”, y ello concuerda con los argumentos presentados aquí anteriormente, cuando se trataba de establecer la distinción radical que se da al intentar abordar el examen de la conciencia de un animal (por ejemplo, un perro) y la de un niño selvático (o, a los mismos efectos, un hombre elefante). En el último caso, lo teratológico —y el origen de la sensación de repulsa que se nos genera—, radica en que no podemos dejar de percibir en este ser a nuestro semejante.

En el sujeto abominable que es Joseph Merrick esa situación limítrofe entre lo animal y lo humano se superpone con otra que lo ubica a medio camino entre lo vivo y lo inerte (y que igualmente está originada en su incurable enfermedad, y se expresa no sólo a través de sus agudos padecimientos crónicos, sino también en las enormes masas de tejido flácido e insensible que pendían de su cuerpo). Ambas condiciones intermedias confluyen en la categoría de lo no-muerto, perfilada en páginas anteriores como la expresión de una no-existencia distinta conceptualmente tanto de la vida como de la muerte, y que se define como un “no ser *ya*” (paralelo al “*todavía* no es” de la voz *nonata*), una expresión simétrica respecto a las palabras de Treves “que siguiera siendo un ser humano”, usadas para referirse a la repulsión provocada por el Hombre Elefante.

Al teorizar acerca de los mecanismos retóricos activados en las diferentes presentaciones públicas de Joseph Merrick, una vez más resurge la cuestión relativa a las distancias o los límites entre la realidad y su representación. “Más importante que lo que se mostraba era la técnica con que se presentaba ante el público”, escriben Howell y Ford después de estudiar las labores habituales de feriantes como Tom Norman, que

durante un tiempo incluyó al Hombre Elefante entre sus atracciones, y quien afirmaba lo siguiente:

[...] (E)n realidad, podías exhibir cualquier cosa en aquella época. Sí, daba igual lo que fuera, desde un alfiler a un ancla, desde una pulga a un elefante, y podías hacer pasar un arenque ahumado por una ballena. No era el espectáculo en sí, era la historia que explicabas<sup>549</sup>.

El mito, entendido como una historia ficticia que construye o genera una realidad “propia”, revolotea de nuevo en la órbita existencial de Merrick, superponiéndose a la realidad “en sí” —incluso primando en importancia respecto a ella, según se nos dice— y prefigurándola, como escriben Howell y Ford: “Garbo y cháchara, crear un sentimiento de expectación en la audiencia eventual, atraer a más público al interior de entre los transeúntes casuales hasta reunir una pequeña multitud... Todo esto contaba más que el propio material<sup>550</sup>”. Las ficciones concernientes al monstruo se adhieren a éste como los colgajos de piel y las protuberancias óseas se aglutinaban sobre el cuerpo de Merrick. Los relatos, orales y visuales, que describían al Hombre Elefante —así como a sus colegas en la feria— antes de su aparición frente a los curiosos asistentes se construían a partir de exageraciones fantásticas, de hipérboles destinadas a excitar la imaginación y las expectativas de la muchedumbre. Pero la tensión entre el plano de la ficción y el de la realidad, la violencia que el primero puede ejercer sobre el segundo, se hace paradójicamente ostensible en el caso que se está describiendo. Pues la representación construida mediante la perorata del presentador y el dispositivo teatral consignado a generar un efecto sobrecogedor en la audiencia ofrecía, en sí misma, una imagen fantástica y alucinante, respecto de la cual la posterior aparición de Joseph Merrick se manifestaba no como el complemento de ese relato quimérico, sino como un exceso de realidad:

Las dificultades empezaban cuando la audiencia veía de veras a Joseph y el horror de su situación se tornaba cercano, inmediato; y resultaba doblemente

---

<sup>549</sup> *Ibid.* p. 110.

<sup>550</sup> *Ibid.*

perturbador para las personas más sensibles, capaces de apreciar al ser humano sufriente bajo el espantoso envoltorio<sup>551</sup>.

Una vez más, la naturaleza humana —excesivamente humana— del monstruo trastoca y pervierte su relación con los regímenes representacionales, sobrepasándolos, excediéndolos... y frustrando, en fin, lo previamente imaginado por los visitantes de la feria. El incontenible exceso de humanidad de Merrick, su irrepresentable realidad, nos recuerda, con Slavoj Žižek, “(...) la paradoja de que toda determinación normativa de lo ‘humano’ solamente es posible en contraste con la base impenetrable de lo ‘inhumano’, de algo que permanece opaco y se resiste a la inclusión en cualquier reconstrucción narrativa de lo que cuenta como ‘humano’”<sup>552</sup>. Es esa resistencia, esa tensión entre lo humano y lo que desborda los márgenes de su representación, lo que en última instancia se manifestaba en cada presentación pública de Merrick y provocaba desasosiego entre “las personas más sensibles”; y lo que en definitiva motivó —podríamos aventurar— que la carrera de Joseph Merrick como atracción de feria no resultase del todo exitosa, ni pudiese prolongarse durante demasiado tiempo.

La siguiente parada en el recorrido vital del Hombre Elefante le condujo a las tarimas de un escenario académico, donde Frederick Treves exhibió su hallazgo médico ante un colectivo de doctores posiblemente tan interesados y sorprendidos por la apariencia de Merrick como los viandantes que se aproximaban a los *freak shows* anteriormente frecuentados por el Hombre Elefante. Las diversas fuentes consultadas por Howard y Ford en la elaboración de *La verdadera historia del Hombre Elefante* ofrecen una visión sobre esta experiencia que contrasta, desde luego, con la percepción presentada por Treves en sus memorias, así como con la moralina que —al referirse en un tono escabrosamente dramático a todo lo relacionado con las exhibiciones feriales de Merrick— destila la película de David Lynch:

Por lo que [Merrick] recordaría más tarde, en total hubo dos o tres visitas al Hospital de Londres, pero después de la última de ellas Joseph se cerró en banda y dijo que no quería volver. Según confesó, no le importaba que lo exhibieran

---

<sup>551</sup> *Ibid.* p. 130.

<sup>552</sup> Slavoj Žižek, *The Parallax View*, *op. cit.* p. 111.

con discreción y decentemente cuando le pagaban por ello, pero allí “estaba completamente desnudo y me sentía como un animal en un mercado de ganado”<sup>553</sup>.

¿Cómo se habría expresado Victor de l’Aveyron, de haber tenido la capacidad para ello, respecto del examen médico que se le practicó al llegar a París, descrito unas páginas más atrás? En el caso del niño bravío nunca lo sabremos, pero la cita anterior revela que la exhibición de Merrick en el presuntamente refinado contexto de las reuniones científicas de la Sociedad de Patología de Londres, donde Treves le presentó ante sus colegas, había hecho sentir a este enfermo como una bestia objeto de comercio.

Esta anécdota también nos ofrece un retrato de Frederick Treves no del todo coincidente con el estereotipo del médico humanista y filántropo. Más bien al contrario, las palabras de Merrick refieren un perfil psicológico más cercano al de aquellos médicos que aparecen en las páginas de las novelas de William Burroughs, y que en páginas anteriores de este trabajo se definieron como “los personajes que mejor encarnan la voluntad de control social [...], incluso por delante de los políticos y los líderes religiosos” (y de los feriantes exhibidores de monstruosidades, podría añadirse ahora). Como sucede también en el caso de Jean Itard<sup>554</sup>, si se observan las actividades de estos profesionales a través de una óptica burroughsiana cabe aplicarles las mismas palabras que entonces se predicaban de los personajes creados por el autor de *Junkie*, pertenecientes a un gremio que, como escribíamos entonces, “emplea la ciencia y la tecnología para controlar y degenerar a los demás seres humanos, quienes suelen confiar candorosamente —pues muy a menudo no les queda otra opción— en estos doctores perversos”. Frente a ellos, los pacientes se presentan como seres desvalidos, débiles, incapaces siquiera de saber (ni mucho menos expresar) qué les sucede.

Emerge aquí otro paralelismo —ya anticipado— entre el niño salvaje y el Hombre Elefante, relacionado con la incomunicabilidad característica de estos entes

---

<sup>553</sup> Michael Howell y Peter Ford, *La verdadera historia del Hombre Elefante*, *op. cit.* p. 123

<sup>554</sup> Puede recordarse aquí que François Truffaut, en una cita recogida anteriormente, afirmaba que “(e)l Doctor Itard manipulaba a aquel niño y yo quería hacer eso por mí mismo” (Aline Desjardins, *Aline Desjardins s’entretient avec François Truffaut*, *op. cit.* p. 62).

teratológicos, pero también con su infantilismo. A modo de reflejo de esa puerilidad monstruosa, y acaso provocando esa percepción en nosotros, sendas figuras paternas se yerguen frente a Victor y Joseph Merrick, las del Dr. Itard y el Dr. Treves. ¿Se nos muestran estos seres que llamamos teratológicos como niños solamente porque quienes nos han permitido conocer su historia decidieron adoptar un rol patriarcal respecto de ellos<sup>555</sup>? Como respuesta sólo nos queda imaginar la existencia de un Victor transitando los bosques del Aveyron sin ser descubierto, o la de un Merrick que posiblemente habría regresado, tras su periplo como atracción de feria, a pasar sus días en una casa de acogida. Cabe pensar que, en tales supuestos, ni Victor ni el Hombre Elefante existirían —en cuanto tales— para nosotros hoy. Solamente cuando dos personajes que sin duda cabe cualificar como históricos —tales como los doctores Jean Itard y Sir Frederick Treves— rescatan a estos seres de su existencia anónima y a-histórica —cuando nos los muestran—, entonces devienen monstruos en el sentido de esta expresión que aquí se propone. Puede afirmarse, si se quiere retorcer el sentido de la función paternal antes mencionada, que estos científicos efectivamente adoptan a estos seres, pero no tanto como sujetos sino como objetos (de estudio).

La última cita recogía el parecer favorable de Merrick respecto al hecho de que fuese presentado en exhibiciones públicas “con discreción y decentemente, cuando le pagaban por ello”... De ésta y otras afirmaciones suyas parecería deducirse que, mientras él mantuviese una cierta capacidad decisoria respecto a la forma en que su cuerpo se mostraría al público, sus expectativas en tanto que protagonista de tal actividad no se veían tan contravenidas como cuando Treves le presentaba ante otros hombres de ciencia. Quizás en este último caso, mientras los doctores asistentes al encuentro académico se dedicaban a escrutar el cuerpo de Merrick, a indagar acerca de las posibles causas de su deformidad, el Hombre Elefante se sintiera reificado, transformado en un mero objeto de análisis médico, mucho más disminuido como sujeto

---

<sup>555</sup> “(D)ebe volver a insistirse en que la historia de Joseph Merrick probablemente sería desconocida al margen de la literatura especializada si Treves no la hubiera puesto por escrito” (Michael Howell y Peter Ford, *La verdadera historia del Hombre Elefante*, op. cit. p. 263).

que cuando participaba voluntariamente en una actividad empresarial por él escogida y, hasta cierto punto, por él controlada<sup>556</sup>.

Configurar al monstruo como un ser infantil permite, efectivamente, asumir que no es un sujeto completo, que es incapaz de conducirse a sí mismo y, por lo tanto, que es necesario, siguiendo la vieja expresión castellana, que ese ser respire por la voz de otro, la de su padrino, que viva sujeto a la voluntad de éste. Itard y Treves toman, pues, la voz de sus inadvertidos ahijados, aunque también es posible (y, de hecho, estamos más habituados a) articular la narración en un sentido inverso: como si fuesen aquellos filántropos civilizados y curiosos quienes les diesen voz (y no sólo nombre) a sus monstruos.

#### **9.5.- El monstruo de *Frankenstein*, a partir de Mary Shelley (I): el nombre y la voz**

Dar voz, en este contexto, puede significar tanto como dar vida (vida histórica), alumbrar (lo que, de otro modo, permanecería ensombrecido), o animar (a seres que, por tanto, se configuran como previamente privados de ánima). Y esta constelación semántica nos remite a un relato, calificable como mítico, donde la ficción más propia del Romanticismo avanza muchos de los elementos que hemos detectado al examinar los sucesos relacionados con Victor de l'Aveyron y Joseph Merrick. En la novela *Frankenstein o el moderno Prometeo* Mary Wollstonecraft Shelley introdujo, ya en 1818<sup>557</sup>, algunos componentes narrativos que han teñido nuestra comprensión de lo monstruoso hasta el punto de ofrecernos una panoplia de ejemplos que encajan perfectamente dentro de los esquemas que las últimas páginas vienen presentando. Estos paralelismos resultan tanto más curiosos en cuanto que, como a continuación se verá, varios de los componentes de la historia del “monstruo de Frankenstein” que también es posible reconocer en el relato de los casos teratológicos aquí estudiados no

---

<sup>556</sup> Howell y Ford especulan así acerca de las sensaciones que Merrick pudo experimentar en su visita a la Sociedad de Patología de Londres el 2 de diciembre de 1884: “Debió de sorprenderle ser el único ejemplar vivo de [la] exhibición o, en realidad, el único espécimen completo del aula magna. El resto de las muestras eran meros órganos o secciones de tejidos extirpados a los pacientes durante una operación o en las autopsias” (*ibid.* p. 53).

<sup>557</sup> Ese año se publicó la primera edición del libro, de forma anónima. El nombre de Shelley no aparecería hasta la tercera edición, profundamente revisada, y editada en 1831.

proceden de la novela original de Shelley, sino que, más bien, se han ido decantando a través de las muy diferentes variantes que —atravesando en muchos casos los cauces de la llamada cultura popular— han conducido el mito desde los inicios del siglo XIX hasta nuestros días<sup>558</sup>. Es relevante, en el contexto de este trabajo, prestar atención a la forma en que estas diversas representaciones culturales han ido moldeando, a través de sus múltiples narrativas —y en ocasiones de maneras muy similares—, determinadas concepciones de lo monstruoso —y, más en particular, de las formas de voz asociadas a este concepto— que se han perpetuado hasta nuestros días.

Esto se aplica muy claramente a la cuestión relativa al nombre del “monstruo de Frankenstein”, caso paradigmático de esa forma de metonimia teratológica en virtud de la cual el ser defectivo —monstruoso— recibe un nombre (que ya nunca podrá serle propio) asignado por su mentor. En el imaginario común, Victor Frankenstein —que casualmente comparte el nombre de pila con el salvaje del Aveyron— ha transferido su apellido al ser al que insufla vida en la novela, pero curiosamente este proceso transcurrió fuera de las páginas del libro de Shelley. En ese texto, la creación de Victor Frankenstein carece de un nombre específico, y simplemente recibe denominaciones tales como “criatura”, “demonio”, “miserable”, “ser”, “ogro”, etcétera. Sólo en adaptaciones posteriores, como la obra de teatro adaptada por Peggy Webling y presentada en Londres en 1927, el monstruo recibió expresamente el nombre de Frankenstein<sup>559</sup>, si bien debe señalarse aquí que incluso la película que sin duda más ha contribuido a popularizar esta historia, la versión dirigida por James Whale para *Universal Pictures* en 1931 (y que, en general, se basaba en la obra de Webling), recuperó la idea original de privar de nombre a la criatura, y en los títulos de crédito este personaje —interpretado por Boris Karloff— sencillamente se identifica como una serie de signos de interrogación<sup>560</sup>.

Tampoco Victor Frankenstein es, en el texto de Shelley, un doctor, ni un científico en el sentido estricto del término. La novela describe su temprana fascinación

---

<sup>558</sup> Para un estudio detallado de esta evolución, véase Susan Tyler Hitchcock, *Frankenstein: A Cultural History*, Nueva York, W. W. Norton, 2007.

<sup>559</sup> *Ibid.* pp. 139 y ss.

<sup>560</sup> Curiosamente, en esta película Victor Frankenstein pasa a llamarse Henry Frankenstein.

respecto a figuras relacionadas con la alquimia, como Agrippa de Nettesheim, Paracelso o San Alberto Magno, y también se menciona su paso por la Universidad de Ingolstadt como estudiante de Química, una ocupación que abandona para investigar por su cuenta la posibilidad de crear vida a partir de la materia inanimada. El personaje que da título a *Frankenstein o el moderno Prometeo*, por tanto, se separa en este punto del perfil profesional de un Dr. Itard o un Dr. Treves. Será, de nuevo, en el ámbito de la cultura popular donde se caracterice al creador del monstruo como el Dr. Frankenstein (y también donde el personaje devenga la encarnación prototípica del “científico loco”). En este punto cabe precisar que la novela original no retrata a un Victor Frankenstein especialmente desequilibrado, ni en lucha contra su abortada creación, sino que más bien se centra en la descripción psicológica del personaje como un ser trágicamente arrastrado por la ambición y la curiosidad científica, que nunca deja de considerar el resultado de su experimento como un hombre (lo cual podría aproximar la figura de Victor Frankenstein a las respectivamente esbozadas por Truffaut y por Lynch al componer los personajes de Itard y de Treves).

En este breve excursus comparativo alrededor del mito de Frankenstein debe también reseñarse que, de acuerdo con las investigaciones de Robert Spadoni, el tratamiento de la voz del monstruo en la ya mencionada película de 1931 puede considerarse el primer intento en la historia del cine de caracterizar a un personaje mediante un tipo de habla no lingüístico, que se aproxima notablemente a las características propias de la voz límite aquí estudiadas:

El monstruo no habla elocuentemente como en la novela, ni con la voz entrecortada y el reducido vocabulario como en la secuela de 1935, sino que gruñe y rezonga [*grunts and snarls*], produciendo sonidos que llamaron la atención de los primeros críticos de la película, y que éstos intentaban describir (uno de ellos se refirió a los “mugidos” del personaje; otro afirmaba que éste “ladraba”)<sup>561</sup>.

---

<sup>561</sup> Robert Spadoni, *Uncanny Bodies: The Coming of Sound Film and the Origins of the Horror Genre*, Berkeley-Los Ángeles-Londres, University of California Press, 2007, p. 101. Estos comentarios podrían contrastarse con las afirmaciones de otro historiador del cine, Donald P. Costello —recogidas en la sección anterior, al tratar sobre la voz adolescente—, que se refería al documental *Woodstock*, de Michael



La sugestiva tesis de Spadoni en su libro *Uncanny Bodies: The Coming of Sound Film and the Origins of the Horror Genre* asocia la proliferación de películas de terror a principios de los años treinta del pasado siglo con la aparición del cine sonoro. El sonido cinematográfico sincrónico, en sus primeros años de existencia, se asociaba con lo irreal y lo fantasmagórico, y las múltiples producciones pertenecientes al género de terror que —especialmente a través de *Universal Pictures*— tan importantes éxitos de taquilla cosecharon en esos años se habrían beneficiado, según este historiador del cine, de las sensaciones de extrañeza y horror que provocaba, en sí mismo, aquel incipiente procedimiento técnico. Sin embargo, el público se acostumbraba rápido a estas nuevas sensaciones, por lo que los directores debían incorporar nuevas estrategias y soluciones que ayudasen a preservar la fascinación propia de la radical novedad representada por el cine sonoro.

El caso de la película *Frankenstein* de James Whale representa un claro ejemplo de lo anterior. Poco antes de que se iniciara el rodaje de este film, el *Dracula* dirigido por Todd Browning (también para *Universal Pictures*) había cautivado a los cinéfilos estadounidenses al presentarles la peculiar y desconcertante voz de Bela Lugosi en el papel del vampiro. Whale debía dar, en su obra, un paso más allá:

A comienzos de 1931, el acento húngaro de Lugosi y sus declamaciones desencajadas [*off-kilter*] resultaban lo suficientemente insólitos como para retrotraer a los espectadores hasta la extrañeza y la materialidad iniciales del habla sincronizada. Pero ahora [en el momento de la producción de *Frankenstein*], sólo unos meses más tarde, los recuerdos de aquellas sensaciones ya resultaban lejanos. Ahora, quedar tan sorprendido por la extraña textura del habla sincronizada como para olvidar su contenido semántico resultaba ya imposible. Whale compensó esta distancia presentando una figura cuya “habla” carecía de cualquier contenido semántico. Los espectadores enfrentados con esta situación sólo podían registrar las cualidades sensuales de los sonidos guturales

---

Wadleigh, como “la película más inarticulada desde un punto de vista verbal que jamás se haya realizado”. La voz límite se asocia, tanto en el caso de los representantes de la contracultura como en el de los monstruos de la *Universal Pictures*, a seres ajenos al orden social (o excluidos de éste) y, en un sentido más amplio, a la ruptura con las representaciones más generalizadas de la normalidad.

y los arrullos lastimeros de la criatura —así como proyectar el carácter ultraterreno de estos sonidos sobre el cuerpo del hablante—<sup>562</sup>.

Whale atribuyó, por tanto, una forma de voz límite a su interpretación del monstruo de Frankenstein, construida sólo por elementos pre-lingüísticos (Spadoni utiliza la expresión “*subspeech*” para referirse a ellos). Una voz tal vez no muy diferente de la del niño salvaje del Aveyron, como se vio en su momento, y, en alguna medida, tampoco distinta de la de Joseph Merrick, en tanto que no permitía una expresión clara por parte del monstruo.

La comparación de los dos casos históricos aquí tratados con el mito de Frankenstein confirma cómo en todos estos relatos los seres caracterizados como monstruosos comparten una serie de atributos, los cuales están estrechamente relacionados con la voz, una voz teratológica: su anonimia, su carácter impenetrable, incognoscible, mítico... Y, sobre todo, su mudez, derivada físicamente de unos cuerpos teratológicamente indisciplinados (es decir, no sometidos a los regímenes biopolíticos imperantes), y enfatizada por el sometimiento a experiencias de cosificación a través de modalidades bien diversas, así como por su dependencia de figuras patriarcales siempre autorizadas por el discurso de la Ciencia. Una mudez, por otro lado, radicalmente contrastante con la capacidad de estos seres para generar infinidad de relatos de pretensiones explicativas o biográficas —unos relatos infiltrados de realidad y ficción en proporciones a menudo indistinguibles—.

Adicionalmente, el examen comparado de todos estos relatos pone de manifiesto ciertos fenómenos de retroalimentación entre las narraciones de vocación descriptiva (ya sean históricas o científicas) y las de pretensiones fantásticas —fenómenos cuyo estudio regresará a este trabajo, algo más adelante—. Si la novela de Shelley —sin duda

---

<sup>562</sup> *Ibid.* De manera paralela a esta búsqueda de nuevos y sorprendentes efectos vinculados a los sonidos del habla de los personajes, una dinámica similar (y también observable en la contraposición de *Dracula* con *Frankenstein*) afectaba a los procesos de caracterización visual de los personajes, conduciendo a una creciente competencia entre los realizadores por conseguir para sus personajes los disfraces, maquillajes, etc. más convincentes y espectaculares... o más “realistas”, si se quiere utilizar un término que serviría para reactivar la discusión acerca de los límites del concepto de ficción.

reflejando la fascinación por los avances científico-técnicos (especialmente aquellos relacionados con el uso de la electricidad) característica de principios del siglo XIX, pero quizá también inspirada por acontecimientos como los que unos años antes habían protagonizado el Dr. Itard y el niño del Aveyron— pudo influir en la percepción social de fenómenos como los que rodearon la peripecia vital de Joseph Merrick, también es posible pensar que las repercusiones en el imaginario colectivo provocadas por estos últimos hechos podrían, a su vez, haberse plasmado en las recreaciones filmicas que, ya en los años treinta del siglo XX, llevaron al monstruo de Frankenstein a la gran pantalla (y, finalmente, no cabe duda de que las realizaciones cinematográficas de Truffaut y de Lynch aquí comentadas manifiestan una evidente influencia del lenguaje cinematográfico de autores como Whales o Browning<sup>563</sup>).

La afluencia de todas estas representaciones mediáticas de la monstruosidad (unidas a muchas otras que, evidentemente, no pueden estudiarse aquí) ha configurado un torrente discursivo que condiciona, hoy, cualquier posible aproximación a la teratología sonora. En las páginas anteriores se ha iniciado un análisis de varias de las líneas maestras de esa “historia cultural” (por retomar la expresión utilizada por Howell y Ford en una cita anterior), esto es, de algunas de las pautas narrativas que han orientado la comprensión y la definición de lo monstruoso, al menos desde el *Frankenstein* de Shelley hasta *El hombre elefante* de Lynch. Este marco conceptual nos permitirá, a continuación, centrarnos en los aspectos de la teratología sonora que, dentro de los casos que aquí se han escogido, más directamente se refieren a la noción de voz, de voz límite.

---

<sup>563</sup> Más allá de que todas las películas mencionadas compartan el uso del blanco y negro y una estructura narrativa muy clásica (que incluye, en todos los casos, elementos de suspense), en *El hombre elefante* de David Lynch aparecen referencias explícitas a *La parada de los monstruos* (*Freaks*, la película dirigida por Todd Browning en 1932), por ejemplo en la secuencia donde los teratológicos compañeros de Merrick en su etapa como atracción de feria le ayudan a escapar de la jaula donde le ha confinado Bytes, el tiránico exhibidor interpretado por Freddie Jones.

## 9.6.- La voz infantil del Hombre Elefante: el juego de la representación

En ese sentido, puede retomarse ahora una idea previamente esbozada, la que asocia la noción de monstruo con la de la infancia, para focalizar el análisis de la voz monstruosa en el caso particular de *El hombre elefante*. Ello nos obliga a recuperar, también, el sentido etimológico de *infantia*, entendida como carencia de habla. La deformidad facial de Merrick le impedía articular normalmente (Howell y Ford mencionaban, en una cita anterior, que su “habla quedaba tan distorsionada como su boca”<sup>564</sup>), y su voz ininteligible se convierte en uno de los elementos de juicio principales que, tras un primer encuentro, conducen a Treves a pensar que se halla frente a un ser infantil, disminuido, inconsciente respecto a su propia situación vital. Así lo consigna el médico entre sus reminiscencias:

Se mostraba tímido, confuso, en absoluto amedrentado, aunque sumamente intimidado, como es de suponer. Además, su habla era ininteligible. La gran masa ósea que sobresalía de su boca distorsionaba sus palabras y hacía imposible la articulación de ciertos vocablos. [...] Supuse que Merrick era retrasado mental y que lo había sido de nacimiento. El hecho de que su rostro careciera de toda expresión, de que su habla fuera mera farfolla y su actitud la de alguien cuya mente estuviera ajena a toda emoción y exenta de preocupaciones, dieron pie a esta creencia. Esta convicción fue alentada sin duda por la esperanza de que en su intelecto anidara la vacuidad que yo había imaginado. [...] Era impensable que alcanzara a percatarse de su situación<sup>565</sup>.

Aunque el habla teratológica de Merrick obstaculiza, en un primer momento, su identificación como un ser consciente por parte de los demás, también será la voz lo que, más adelante, sirva para caracterizarlo no ya sólo como un hombre mentalmente capacitado, sino también como una persona de notable inteligencia y sensibilidad. Este hecho, si se contempla exclusivamente como una manifestación de la importancia del lenguaje en los procesos de socialización (tanto infantil como adulta), no merecería aquí una mayor consideración (pues la cuestión ya se trató anteriormente, con motivo del

---

<sup>564</sup> Michael Howell y Peter Ford, *La verdadera historia del Hombre Elefante*, op. cit. p. 160.

<sup>565</sup> *Ibid.* p. 296.

análisis de *El amnios natal* de Moore y Campbell). Pero sí parece relevante que, al estudiar cómo los que conocieron a Merrick se han referido al habla de éste, ciertas dimensiones acústicas de su voz hayan recibido una particular atención. En concreto, es reseñable que al recopilar esos comentarios sobre la oralidad del Hombre Elefante (e incluso al observar las decisiones estéticas asumidas por David Lynch y su equipo al recrear la voz de Merrick) aparezcan numerosas referencias a su musicalidad, referencias que —por atender muy directamente a parámetros no estrictamente semánticos y, como veremos, tampoco exclusivamente melódicos, ni tímbricos— pueden relacionarse con la noción de voz límite.

Por ejemplo, la actriz Madge Kendal, que ya ha aparecido en estas páginas, recoge así en sus memorias (*Dame Madge Kendal by Herself*, citadas en el trabajo de Michael Howell y Peter Ford) la conversación sostenida con su marido, W. H. Kendal, cuando éste (que, además de ser actor, había realizado algunos estudios de medicina) regresó de visitar por vez primera a Joseph Merrick. Cuando Madge Kendal le pregunta si había disfrutado de su paso por el hospital, su cónyuge responde:

- Pues no, en absoluto. He visto al ser más espantoso de toda mi vida.
- No me hables de ello —repuse yo—.
- Lo más extraordinario —declaró mi esposo— es que de aquel cuerpo contrahecho salía una voz sumamente musical<sup>566</sup>.

Que un actor, acostumbrado a trabajar y reflexionar sobre la voz, seleccione entre sus impresiones tras conocer a una criatura tan excepcional como Merrick precisamente lo que recoge la cita anterior debe considerarse, como poco, un indicio de la pregnancia acústica propia de esa voz, de su virtualidad para adherirse a la memoria de alguien como W. H. Kendal al modo, quizá, de los gusanos auditivos que ocuparon la atención de páginas anteriores, o de aquella voz fonográfica de Artaud que, según Derrida, “cuando se ha escuchado (...) ya no es posible hacerla callar”.

La paradoja, tan típica en aquello que rodea a la voz límite, también se ciñe a la teratológica fonación de Merrick. La voz “sumamente musical” que se recordaba en la

---

<sup>566</sup> *Ibid.* p. 187.

cita anterior no sólo contrasta con la apariencia horriblemente deforme del Hombre Elefante, sino con un habla que también había sido definida por Treves como “mera farfolla”. Aunque nos consta que Merrick protagonizó —ayudado por su mentor— encomiables progresos en lo que a la dicción respecta, es también cierto que su boca desfigurada nunca le permitió pronunciar adecuadamente su idioma. Se debían solapar, pues, en el enfermo, un habla melodiosa y quizá hasta dulce con los sonidos parásitos, los siseos y las demás fricciones con las que el rostro anormal de Merrick interfería en su voz. La contraposición entre estos dos aspectos antitéticos en la voz del Hombre Elefante está alimentada por la misma tensión que aquí se ha identificado con lo inhumano (por lo que reúne, a su vez, dos nuevas dimensiones paradójicas, al ser simultáneamente menos que lo humano pero también más que lo humano); la voz monstruosamente limítrofe de Merrick es también calificable como inhumana, en tanto que es al mismo tiempo menos que una voz (pues está impedida, ensordecida, distorsionada...) y también más que una voz (en tanto que en ella se acumulan significaciones que, en última instancia, rebasan lo estrictamente lingüístico para configurarse incluso como “musicales”). En la película de Lynch se puede reconocer el esfuerzo por reproducir esta paradójica superposición fonética, que Michel Chion describe elogiosamente:

Sin ningún trucaje técnico, John Hurt da a Merrick una asombrosa voz de falsete que combina, en una insólita intersección que aporta mucho la película, la articulación laboriosa de un discapacitado, las entonaciones llorosas de un niño y, por último, cuando el hombre elefante se hace frívolo, los acentos de la *high-society*<sup>567</sup>.

Lo infantil sirve, también aquí, para caracterizar la paradójica voz de Merrick, y podría sostenerse que lo hace por partida doble, pues la declamación afectada de su sosias cinematográfico a la que alude Chion se manifestaría “cuando el hombre elefante se hace frívolo”, es decir, cuando toma parte en los juegos de sociedad que tan atractivos, ilusionantes y divertidos le resultan. Juegos, al fin y al cabo, de rol, pues en ellos Merrick representa un papel que no es, en principio, el suyo, que no le corresponde (pero, ¿acaso sí le corresponde el papel —menos sencillo y cómodo, cabe presumir—

---

<sup>567</sup> Michel Chion, *David Lynch, op. cit.* p. 92.

que le tocaba ejercer al Hombre Elefante delante de quienes le visitaban en su carronato de feria?). Sin embargo, cuando todos los participantes asumen esa ficción (y, de hecho, en la película de Lynch puede verse cómo esos miembros de la alta sociedad interpretan, a su vez, el papel oportuno cuando desfilan ante Merrick en sus visitas a la habitación de éste), una vez más puede afirmarse que el plano de la representación y el de la realidad se han fusionado, como sucede en los juegos infantiles.

Esos juegos no son muy distintos de la actividad teatral (como sabemos, no son pocos los idiomas en los cuales los verbos “interpretar” —se trate de un papel teatral o de una pieza musical— y “jugar” tampoco se diferencian: “*to play*”, “*jouer*”, “*spielen*”...), y tanto en la biografía de Merrick como en la película de Lynch todo lo relacionado con el teatro ocupa un lugar privilegiado. También el tratamiento de la voz en la versión cinematográfica de *El hombre elefante* revela una preocupación, o al menos una proximidad, respecto de lo teatral; Chion comenta que este film “(...) indujo [a Lynch] a la búsqueda de un registro no naturalista, shakespeariano, del habla; esa manera de recorrer en la dicción un amplio abanico de articulaciones de modo de hablar y de tesituras (...)”<sup>568</sup>, y esto es algo que también puede reconocerse en las posteriores producciones lynchianas.

### 9.7.- Žižek: lo Real en paralaje

El empleo de estos recursos teatrales en la recreación filmica de la voz del Hombre Elefante apunta hacia la misma contradicción (o paradoja, si se prefiere) que antes se ha señalado: la forzada entonación que se acaba de calificar como “shakesperiana” entroncaría con la “musicalidad” del habla de Merrick, y todo ello —al remitirnos, además, hacia el contexto propio de una esfera social a la que el Hombre Elefante no parece pertenecer de modo “natural”— nos catapulta a un plano dominado por lo representacional, lo ficticio, lo teatral. Por el contrario, los sonidos de la voz de Merrick que se escapan de esa (y de toda posible) afectación expresiva, su respiración

---

<sup>568</sup> *Ibid.* p. 95.

rasposa, sus jadeos, su balbuceo viscoso...<sup>569</sup> todo esto podría encuadrarse en una categoría distinta (y opuesta), más próxima a lo real, a lo irrepresentable, a lo no ficticio. Ello supondría, desde luego, concebir estos últimos rasgos del habla de Merrick como “naturales”, en contra de la “artificialidad” que habíamos predicado de sus esfuerzos declamatorios (el hecho de que esos aspectos “naturales” vengan determinados por las incorregibles deformidades físicas del Hombre Elefante, y que los rasgos “artificiales” resulten de un aprendizaje, de una impostación deliberada y consciente, ayudaría a establecer una coartada idónea para respaldar tal teoría). No se trata ahora de profundizar en el análisis de los prejuicios que nos obligan a articular en torno a categorías como “natural” o “artificial” nuestra percepción de Merrick y de su voz (pues sobre esta cuestión ya se debatió, en términos más generales, al analizar el caso de Victor de l’Aveyron bajo la guía filosófica de Sánchez Ferlosio). Pero sí se puede señalar que la paradoja sonora que se acaba de señalar, y que contiene dentro de sí la oposición —muy problemática y discutible— entre “lo natural” y “lo artificial”, también se refleja, a otros niveles, en el dominio acústico de la película de David Lynch, tal y como recoge Chion en las siguientes palabras:

Otro de los efectos sonoros notables en la película es la insistencia en la respiración penosa, asmática y aterrorizada de John Merrick cuando aún no se han visto sus rasgos bajo su capucha. Como si hubiese un *continuum* entre la sensación, ofrecida principalmente por el canal sonoro, de la maquinaria corporal desgastada y sufriente, y las evocaciones industriales de la película<sup>570</sup>.

En esta cita se entrelaza lo que anteriormente habíamos caracterizado como natural (los impedimentos fisiológicos que obstaculizan la voz de Merrick) y lo que podría considerarse como un paradigma de la artificialidad (el sonido de las fábricas y los trenes de vapor que, entre otros varios elementos, pueden concretar las “evocaciones industriales” que señala Chion) en un paradójico “*continuum*”. Ya se analizaron aquí las enriquecedoras posibilidades discursivas derivadas de la idea de paralaje propuesta en la

---

<sup>569</sup> Recuérdese que en el pasaje de Burroughs sobre el ano parlante se había descrito el sonido emitido por éste como “un sonido espeso, pringoso, borboteante” (William S. Burroughs, *El almuerzo desnudo*, *op. cit.* p. 135).

<sup>570</sup> Michel Chion, *David Lynch*, *op. cit.* p. 85.



filosofía de Slavoj Žižek, y nos parece que la situación con la que nos enfrenta esta última cita resulta especialmente propicia para activar el mecanismo promovido por el pensador esloveno. Como se apuntó más atrás, la visión de paralaje hace referencia a la imposibilidad de percibir simultáneamente dos realidades que se nos aparecen como contradictorias, pero también —y sobre todo— a la posibilidad alternativa de considerar precisamente la diferencia —el propio antagonismo— que media entre esas dos realidades (y que las convierte en antagónicas) como el sustrato principal de lo que de “real” pueda haber en ellas. Desde este punto de vista, el *continuum* establecido por Lynch en su aproximación sonora a *El hombre elefante* sería un ejemplo perfecto de esa tensión que necesaria e irresolublemente media entre los dos términos de cualquier construcción paradójica.

En otras palabras, el continuo descrito por Chion no constituye un error, una equívocación conceptual que debería resolverse. Muy al contrario, es esa precisa ligazón entre dos ámbitos que, de otro modo, se nos aparecerían no sólo como independientes entre sí, sino también como contrapuestos, lo que permite pensar desde un enfoque distinto —desde una visión de paralaje— la compleja realidad que Lynch intenta recrear en su film. Žižek, en un pasaje anteriormente citado, recomendaba “reemplazar este tópico de la polaridad de los opuestos con la idea de una ‘tensión’ inherente, un hueco [*gap*], una no-coincidencia [*noncoincidence*] en el propio Uno”. Pues bien, la desarticulación del conflicto que opone lo natural y lo artificial (al menos tal y como estas categoría se manifestaban en el grosero esquema que se bosquejó un poco más arriba) acontece, en *El hombre elefante*, mediante la superposición acústica de dos planos sonoros disímiles (el individual de un Merrick jadeante y el social, representado en el renquear de diferentes maquinarias victorianas). Y cabría preguntarse, en este punto, si los dos planos del habla de Merrick<sup>571</sup> que, como se describió más arriba, se funden en la voz del monstruo, no conforman también un caso que exige la activación de una zizekiana visión de paralaje.

La estrategia de la paralaje puede ser igualmente útil para penetrar en otra categoría fundamental en el pensamiento de Žižek: lo Real. Evidentemente, esta noción procede del psicoanálisis lacaniano, donde viene a completar la triada de la que también

---

<sup>571</sup> Los cuales también gozan, por cierto, de resonancias individuales y sociales, respectivamente.

forman parte los registros de lo Imaginario y lo Simbólico. Pero, entre los cuidados preliminares que deben establecerse al aproximarse a esta noción, debe señalarse que lo Real en Žižek no coincide exactamente con la idea lacaniana de lo Real. Así lo precisa el propio pensador esloveno:

Lo Real en paralaje [*the parallax Real*] es, de hecho, lo contrario de la acepción estándar (lacaniana) como aquello que “siempre regresa a su sitio” —como algo que siempre permanece igual en todos los posibles universos (simbólicos)—. Lo Real en paralaje es, más bien, aquello que da cuenta de la propia *multiplicidad* de apariencias de un mismo Real subyacente —no es el núcleo duro que persiste como lo Mismo [*the Same*], sino la resistente manzana de la discordia [traducimos, algo libremente, “*the hard bone of contention*”] que pulveriza la mismidad en una multitud de apariencias—<sup>572</sup>.

La siguiente prevención, aún más importante, al abordar el concepto de lo Real zizekiano, es la que nos obliga a explicitar que esa idea tampoco coincide con lo que usual y coloquialmente denominamos “realidad”. Resulta tentador —y no completamente equivocado— afirmar que, de hecho, lo Real es para Žižek lo contrario de la “realidad” a la que nos referimos cotidianamente, pero este punto exige una aproximación algo más matizada. Partamos del intento definitorio que ensaya el propio Žižek:

Lo Real es, por tanto, la X repudiada [*disavowed*] en virtud de la cual nuestra visión de la realidad está distorsionada anamórficamente; es simultáneamente la Cosa [*the Thing*] a la que no se puede acceder directamente y el obstáculo que impide ese acceso directo, la Cosa que se escapa de nuestro alcance y la pantalla distorsionante que nos hace perderla [*miss the Thing*]<sup>573</sup>.

Si se entiende que la realidad es aquello que nos rodea, en tanto que sujetos, aquello con lo que nos relacionamos día a día de una manera común y en principio poco problemática, entonces sí puede afirmarse que lo Real es algo opuesto a la realidad.

---

<sup>572</sup> Slavok Žižek, *The Parallax View*, op. cit. p. 26.

<sup>573</sup> *Ibid.*

Pues, de acuerdo con Žižek, lo Real es, más bien, lo que nos impide acceder a la realidad, lo que neutraliza la unidad de esa realidad y la hace estallar en una “multiplicidad de apariencias” contradictorias entre sí, imposibles de sintetizar en un todo común, homogéneo y, por tanto, comprensible (como el que aspiraría a ser la realidad). Aquello que evita nuestro acceso a la Cosa es, conforme a Žižek, lo Real en (o de) esa Cosa, que se configura, por tanto, como algo indescifrable y —en esa medida— perturbador y desasosegante; un índice de lo imposible<sup>574</sup>.

### **9.8.- La monstruosa representación simbólica, o la voz renderizada del Hombre Elefante**

El parentesco entre los atributos de lo Real y los de la voz límite, tal y como éstos se expusieron en páginas anteriores de este trabajo, resultan incuestionables. La tendencia huidiza del concepto de voz límite, su carácter inaprensible, su conexión con el “impoder” artaudiano... La idea, en fin, de que no podemos acceder a ninguna de estas dos categorías (ni a la voz límite ni a lo Real) de manera directa, y que nuestros intentos por conseguirlo se vean constante y necesariamente abocados a la frustración, todo ello permite establecer una identidad de razón entre ambas categorías<sup>575</sup>.

También lo Real se asemeja a lo monstruoso, e incluso podría decirse que esto último es la expresión natural (si es que ésta es la palabra adecuada) de lo primero. Todo lo que de contradictorio, desasosegador e insoportable profesa aquello que calificamos como teratológico pertenece a la esencia impenetrable de lo Real. El amalgamamiento de contradicciones irresolubles, la superposición de inconsistencias en los más diversos planos ontológicos, la deformidad existencial y todos los demás rasgos que hemos atribuido a la naturaleza del monstruo en nuestros intentos por definirla constituyen rasgos que pueden predicarse, con idéntica exactitud, de lo Real zizekiano.

---

<sup>574</sup> Estos aspectos de lo Real pueden hallarse, antes de Žižek, en el pensamiento original de Lacan: “Lo Real es lo informe, lo que siempre aparece construido precariamente, falsamente: *es lo Imposible*” (Américo Vallejo, *Vocabulario lacaniano*, *op. cit.* p. 110 —las cursivas están en el original—).

<sup>575</sup> “Siempre ‘fuera de juego’ en el acto psicoanalítico, fuera del juego especular, de lo imaginario, lo Real tiene que ver con la *falta-de-ser*, con la escisión fundamental, con la operación significativa y el deseo. Todo él *escapa* a la simbolización y se sitúa al margen del lenguaje” (*ibid.* —las cursivas, de nuevo, están en el original—).

Se podría ir incluso algo más lejos, y afirmar que lo monstruoso se corresponde con la representación simbólica de lo Real, aunque antes de ello habría que recordar que esa representación simbólica es, siempre y necesariamente, frustrada, inútil, fallida, aberrante<sup>576</sup>. No queda claro, pues, si es más apropiado pensar que la representación de lo Real nos resulta monstruosa, o que una representación monstruosa (esto es, inherentemente monstruosa) nos remite a lo Real. El propio Žižek plantea este problema en la sección titulada “The Real and Its Vicissitudes” de su libro *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*:

La ambigüedad de lo Real lacaniano no es meramente una semilla [*kernel*] no simbolizada que aparece repentinamente en el orden simbólico, bajo la forma de un “retorno” o una “respuesta” traumática. Lo Real está, al mismo tiempo, contenido en la misma forma simbólica: lo Real está *directamente renderizado*<sup>577</sup> por esta forma [*immediately rendered by this form*]<sup>578</sup>.

Según estas palabras, por tanto —y si deseamos continuar vinculando lo Real zizekiano con lo monstruoso—, el mecanismo de representación simbólica puede ser pensado como algo en sí mismo monstruoso, al ofrecernos “inmediatamente” (sin mediación alguna) un atisbo de lo Real. Ésta es una buena razón por la que, en un análisis de *El hombre elefante* de Lynch, no se deberían rastrear los vestigios de lo verdaderamente teratológico en las apariciones más o menos horripilantes del personaje

---

<sup>576</sup> “Lo Real, dice Lacan, es sin fisuras... y no hay medio de aprehenderlo sino por intermediación de lo Simbólico” (*ibid.*).

<sup>577</sup> Nos permitimos aquí emplear este neologismo, que —como se verá seguidamente— pretende reflejar un uso específico de la voz inglesa “render” planteado por Michel Chion. El término anglosajón deriva del latín vulgar “reddere”, que curiosamente también ha llegado a nuestro idioma, como “render” (término que el *DRAE* define como “rendir, entregar”, al tiempo que lo califica como desusado). Por otra parte, el verbo renderizar, o el sustantivo renderización, como formas castellanizadas, gozan de un uso muy frecuente en el ámbito de la visualización informática. Aunque estos términos suelen aplicarse a los procesos de modelado infográfico en dos y tres dimensiones mediante el uso de ordenadores, cabría plantear una definición más amplia del término renderización, entendido como el proceso que consiste en generar una imagen a partir de un modelo.

<sup>578</sup> Slavoj Žižek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*, Cambridge —Mass.—, MIT Press, 1992, p. 39.

interpretado por John Hurt, ni en los eventuales sustos que los movimientos de cámara o los efectos de montaje puedan provocarnos (si bien es cierto que esos recursos no son frecuentes en la película, conforme a los imperativos del estilo sobriamente clasicista adoptado por Lynch).

El sonido podría, desde este punto de vista, constituir un indicador más fidedigno de los vestigios de lo Real en *El hombre elefante*. No un efecto sonoro en particular, ni tampoco —insistimos— algún impacto auditivo particularmente memorable destinado a impactar a los espectadores; pensamos, más bien, en sonidos continuos, ruidos de fondo que acompañan el discurrir de la película y de los que la audiencia no llega a apercibirse totalmente. Ya nos habíamos referido a este tipo de texturas sonoras cuando, al principio de este mismo epígrafe, se transcribieron las palabras de Michel Chion que describían “la respiración penosa, asmática y aterrorizada de John Merrick cuando aún no se han visto sus rasgos bajo su capucha”, y que referían la capacidad expresiva de ese procedimiento para dar cuenta de “la maquinaria corporal desgastada y sufriente” del protagonista. Efectivamente, el tratamiento sonoro efectuado por David Lynch<sup>579</sup> incorpora una sistemática amplificación de los sonidos más sutiles de entre los emanados del cuerpo del Hombre Elefante.

La respiración —resuello, más bien— que emana del Merrick interpretado por John Hurt es resultado de una toma de sonido muy cercana, lo que se evidencia porque los micrófonos capturan también el tenue baboseo que continuamente se genera en la boca del personaje. La emisión respiratoria del aire, por tanto, no es limpia —desde un punto de vista acústico—, al producirse de manera anhelosa y estar siempre acompañada de ruidosas expectoraciones, y por su nivel sonoro llega a confundirse con las articulaciones fonéticas de Merrick, forzosamente contagiadas de los mismos vicios anatómicos, y no necesariamente más inteligibles. Se establece, por tanto, en el Hombre Elefante, una continuidad entre respiración y voz que impide distinguir el término de una cosa respecto del inicio de la otra y que, por ello, habilita la calificación de esta última como voz límite, como voz *en su* límite, como voz que casi no es voz. La

---

<sup>579</sup> En este punto resulta imperativo referirse también a Alan Splet, el talentoso montador de audio que ya había colaborado con Lynch en *Eraserhead* (*Cabeza borradora*), donde se anticiparon muchos de los logros acústicos de *El hombre elefante*.

respiración —que la etimología relaciona con el espíritu— se manifiesta en la recreación lynchiana de Merrick como algo sucio, corrupto, impuro, “antinatural”, y da cuenta de la monstruosidad de la voz con la que se funde<sup>580</sup>.

La atribución de una presencia (por muy sutil y apenas perceptible que ésta sea) a la voz límite de Merrick facilita un posible reconocimiento de vestigios de lo Real en esa misma voz, y ello se debe —precisamente— a que la forma de representación que su sonoridad alterada nos revela propende, en sí misma, hacia lo teratológico. En otras palabras, la manipulación de los sonidos de la respiración de Merrick que se acaba de describir (y que, contradictoriamente, subraya o enfatiza algo que, no obstante, sigue quedando en un plano prácticamente subliminal —esto es, un plano que permanece por debajo del límite, en este caso perceptivo—) *renderiza*, en la terminología de Michel Chion adoptada por Žižek, lo Real. El autor francés habría identificado, con la expresión “*rendu*” (que nosotros traducimos, no sin ejercer cierta violencia sobre el castellano, con la palabra “renderización”), esa idea de que lo Real está ínsito en la propia forma simbólica:

La *renderización* [*rendu*] se opone al *simulacro* (imaginario) y al *código* (simbólico) como una tercera forma de presentar [*a third way of rendering*] la realidad en el cine: ni a través de la imitación imaginaria ni a través de una representación codificada simbólicamente, sino a través de su directa “renderización” [*by means of its immediate “rendering”*]. Chion se refiere, sobre todo, a las técnicas acústicas actuales que nos permiten no sólo reproducir exactamente el sonido “original” o “natural”, sino incluso reforzarlo y hacer

---

<sup>580</sup> Calificar como ruidosa la voz de Merrick ya implica un juicio estético y moral que automáticamente convierte al titular de esa voz en un monstruo, esto es, lo ubica en un margen exterior a los códigos normales de la representación social, desde donde la propia caracterización teratológica de ese ser evita que su influencia pueda alcanzar el ámbito de la normalidad. A esto se refiere Douglas Kahn al emplear, en un doble sentido (operativo tanto en el idioma inglés como en el nuestro), la idea de “contención”: “[...] el sonido rechinante de las relaciones de poder se escucha aquí en el sentido de que el ruido *contiene*, en las dos acepciones de esta palabra, al otro. Los ruidos se configuran a través de los sonidos, los lenguajes y las posiciones sociales de los otros. Solamente porque cierto tipo de gente está fuera de cualquier representación de la armonía social, su habla y otros sonidos asociados con ellos se consideran como ruido” (Douglas Kahn, *Noise Water Meat. A History of Sound in the Arts*, *op. cit.* p. 47).

audibles [*to render audible*] detalles que se perderían si nosotros mismos nos encontrásemos en la “realidad” registrada por el film<sup>581</sup>. Este tipo de sonido penetra en nosotros, nos atrapa en un nivel inmediato-Real, como los sonidos obscenos, viscosos y desagradables que acompañan las transformaciones de los humanos en sus clones alienígenas en la versión de Philip Kaufman de *La invasión de los ultracuerpos* [*The Invasion of the Body Snatchers*], unos sonidos asociados a una categoría indefinida entre el acto sexual y el parto<sup>582</sup>.

El comentario sobre la película de Kaufman resulta, *mutatis mutandis*, de plena aplicación también al caso de *El hombre elefante* (un trabajo al que, de hecho y como veremos después, también se refiere Žižek específicamente). De hecho, la secuencia inicial del film de Lynch, que antes se describió a través de las palabras de Michel Chion, también nos confronta con unos indicios narrativos equidistantes de la cópula y del alumbramiento, si bien bajo un clima confusamente onírico. Mientras los elefantes se precipitan sobre la futura madre de Merrick, tendida en decúbito supino, ella grita desesperadamente —aunque la voz que escuchamos es un barritar enfurecido—, y la escena se configura como una agresión, una violación (previamente, en el dominio visual, Lynch ya nos había mostrado una superposición de las imágenes de los elefantes sobre el rostro bondadoso de la actriz Phoebe Nicholls) que se encadena con una pantalla en negro de la que, súbitamente, y mientras comienzan a escucharse los lloros de un bebé, brota una nube de humo (“idea visual tan extraña como expresiva para designar una vida que nace”, según las palabras de Chion anteriormente citadas).

Es extraño que, en aquella descripción de esa secuencia introductoria, Michel Chion —no sólo un experto en el análisis del sonido en el cine, sino también un notable compositor— descartase comentar la dimensión acústica del fragmento (a excepción de unas escuetas alusiones sobre el barritar de los elefantes y el llanto del niño). Nada menciona respecto a la melodía que, con el delicado timbre de una caja de música (que se conecta semánticamente con la domesticidad del retrato de la madre de Merrick que

---

<sup>581</sup> Žižek cita aquí a Michel Chion, “Revolution douce”, en *La toile trouée*, París, Cahiers du Cinema-Editions de l’Etoile, 1988.

<sup>582</sup> Slavoj Žižek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*, op. cit. p. 40.

aparece al mismo tiempo en pantalla —el portarretratos y la caja de música podrían convivir perfectamente en cualquier mesita de noche pequeñoburguesa de finales del siglo XIX—, y articulando un ligero ritmo ternario, es devorada por una pulsación binaria, grave y percusiva, cuya aparición coincide con la de los elefantes en el plano visual. Estos sonidos mecánicos y repetitivos avanzan al paso agresivo de los elefantes, que visualmente, y por vía de superposición, también van devorando el rostro femenino. Después escuchamos, como desprendiéndose del sonido grave, los salvajes bramidos de los elefantes, siempre acompañados de las palpitantes frecuencias bajas. Todos estos sonidos desaparecen con el fundido en negro, y cuando la nube de humo surge desde el inferior de la pantalla, suenan los llantos del infante —con el trasfondo de un sonido impreciso, parecido al ulular del viento—. Tal es la sinfonía orquestada por David Lynch y Alan Splet en los primeros segundos de *El hombre elefante*, y tal es la continuidad establecida (o, si se prefiere, renderizada) entre los planos de lo natural y lo artificial, lo verdadero y lo ficticio, la historia y la narración...

### **9.9.- Lynch: la infancia violentada por lo Real**

Como se ha escrito más arriba, el mecanismo de representación simbólica puede concebirse como un proceso inherentemente teratológico —pues todo ejercicio de simbolización, al revelar (precisamente en su intento de ocultar) el sustrato o resto Real de aquello que se representa, provoca que se manifieste su dimensión monstruosa—. También se analizó cómo el registro de lo Imaginario, que actúa como condición de posibilidad para el correcto funcionamiento de los procesos simbólicos, y que encuentra su momento clave en el estadio del espejo —asociado a la fundación de yo—, también puede vincularse con lo teratológico, en tanto que el sujeto necesariamente nace, como se ha explicado reiteradamente, truncado, escindido... y por ello su (auto)representación es estructuralmente imperfecta, ficticia, monstruosa.

El concepto de monstruosidad invade, por tanto y desde este punto de vista, todos estos episodios o momentos de la vida psicológica de cualquier sujeto normalmente constituido; y, si se tiene en cuenta la argumentación —volcada en páginas precedentes— que tendía a relacionar el registro zizekiano de lo Real con la propia noción de teratología, la frase anterior equivale a afirmar que cualquier actividad



propia de los registros de lo Imaginario y de lo Simbólico trasluce (es decir, muestra al intentar esconder) la presencia irrepresentable de lo Real. Más claramente aún: lo Real subsiste —o persiste—, al modo de un trasfondo imperceptible, por debajo de toda la actividad psíquica del sujeto normal (constituyendo la dimensión teratológica de éste)<sup>583</sup>.

Ahora bien, desde la perspectiva que se acaba de recapitular, ¿cuál sería la peculiaridad de aquellos seres que hemos denominado, específicamente, monstruosos? Pues el riesgo —ya sorteado en un capítulo anterior de este trabajo— de una concepción inflacionaria de la monstruosidad vuelve a acecharnos en este punto (como se escribió más atrás: si todo es teratológico, entonces ya nada es verdaderamente teratológico).

Para matizar el alcance de las afirmaciones con las que este epígrafe ha comenzado —y, más ampliamente, para profundizar en nuestra caracterización de la dimensión subjetiva de la voz límite—, es importante señalar que, para el sujeto normalmente constituido, esa dimensión monstruosa que conectamos con el registro de lo Real no puede manifestarse de manera continuada ni regular (e incluso podría afirmarse que nunca llega, propiamente, a manifestarse, pues su estatuto ontológico es ajeno e incompatible con lo fenoménico). La relación, por tanto, del sujeto con lo Real es, más bien, una no-relación, marcada por la oblicuidad propia de lo limítrofe, que sólo acontece en forma de confusos destellos, momentáneos e imprevistos. Estos oscuros relámpagos de lo Real marcarían, según lo que aquí se viene exponiendo, algunos hitos en la evolución del sujeto, alumbrando los límites de los procesos —o capacidades— de representación y simbolización.

La recreación poética de estos oscuros destellos puede considerarse una constante en la inquietante cinematografía de David Lynch, quien típicamente proyecta

---

<sup>583</sup> “Lo Real equivale a la *pulsión* de Freud y como tal es lo que no tiene asignación en el discurso psicoanalítico. Lo Real opera como causa y acosa constantemente al sujeto que se encuentra protegido para esa escenificación invariable que es el *fantasma* (imbricación de los dos registros). Cuando esta pantalla fracasa, cuando no ofrece el control de la mediación entre las relaciones que el sujeto del inconsciente tiene con el objeto de su deseo, lo Real aparece en lo vivido del sujeto en todas esas modalidades bizarras en las que parece que ‘la realidad’ no está presente: alucinación, fenómeno del otro, acto incontrolado, etc.” (Américo Vallejo, *Vocabulario lacaniano*, *op. cit.* pp. 109 y 110).

estos fogonazos de lo Real sobre personajes aniñados. De hecho, su interés por la infancia y, sobre todo, por ciertas facetas de la adolescencia, emparentan al cineasta americano —siquiera de una forma extraña e imprevista— con el otro director protagonista de este trabajo, François Truffaut, y de alguna manera buena parte de lo que en su momento se afirmó sobre el realizador francés y su relación con los niños resulta de aplicación para Lynch. La analogía puede también extrapolarse a la conexión entre Truffaut y Jean-Pierre Léaud, que encontraría un paralelismo en la que han mantenido Lynch y Kyle MacLachlan<sup>584</sup> (curiosamente, la diferencia de edad entre los miembros de cada una de estas dos parejas es muy similar: una docena de años separaba a Truffaut —nacido en 1932— de Léaud —nacido en 1944—, mientras que el nacimiento de Lynch —en 1946— y el de MacLachlan —en 1959— distan trece años).

En ambos casos puede apreciarse cómo cada director no ha estado tan interesado en retratar, a través de sus respectivos sosias, unos personajes con unas características determinadas y estáticas, sino más bien en documentar procesos fundamentales de evolución en cada uno de los sujetos interpretados; es precisamente en esos momentos críticos y decisivos cuando aparecen los fulgores de lo Real, desestabilizando a los personajes afectados —y, en otra medida, al público testigo de ese trance—. En el caso de Kyle MacLachlan, todo ello puede comprobarse desde su misma irrupción de en el cine profesional, que se produjo —ya de la mano de Lynch— con la interpretación del papel protagonista de la superproducción *Dune* en 1984 (todo un salto, tanto profesional como vital, para el propio actor), película que Miguel Juan Payán describe como

[...] un cuento de terror gótico cuyo principal argumento es la pérdida de virginidad del héroe a manos de un destino que le encumbra y le corrompe al mismo tiempo. [...] Paul Atreides es el típico protagonista juvenil de Lynch, un adolescente que se pervierte y pierde la ingenuidad de su mundo para integrarse en los meandros traicioneros del mundo de los adultos<sup>585</sup>.

---

<sup>584</sup> Escribiendo sobre la película *Blue Velvet*, Miguel Juan Payán se refiere con estas palabras “al protagonista, cuya similitud con el propio David Lynch está fuera de toda duda —no en vano Kyle MacLachlan es el alter-ego del realizador y guarda un parecido acentuado con el físico de Lynch—” (Miguel Juan Payán, *David Lynch*, Madrid, Ediciones JC, 1991, p. 80).

<sup>585</sup> *Ibid.* pp. 73 y 74.

Esta idea, próxima a la del rito iniciático, se corresponde con la afición de Lynch por reflejar esos momentos de maduración súbita a través de apariciones destellantes de elementos (conceptuales, simbólicos, sonoros, visuales...) que apuntan hacia lo Real, en el sentido lacaniano-zizekiano de esta expresión. Partiendo de un estadio infantil o virginal, los personajes ideados por Lynch atraviesan (o conocen) episodios de perversión o corrupción, que los ponen —a ellos y a sus espectadores— en contacto con aquello que hasta entonces no cabía en sus pautas ordinarias de representación (aquello que, de hecho, apunta teratológicamente hacia lo que no puede ser procesado simbólicamente). Así podría resumirse la trama de la siguiente película de David Lynch, *Blue Velvet*<sup>586</sup>, al igual que la siguiente colaboración entre MacLachlan y el director, la serie *Twin Peaks*<sup>587</sup>. Pero procesos madurativos igualmente traumáticos constituyen también la base de los trabajos anteriores de Lynch, desde el cortometraje *The Alphabet*<sup>588</sup> hasta su primer largometraje (la película inmediatamente anterior a *El Hombre Elefante*), *Eraserhead*, pasando por el cortometraje *The Grandmother*<sup>589</sup>.

---

<sup>586</sup> “*Blue Velvet* es la historia de Jeffrey [el personaje encarnado por Kyle MacLachlan], un joven provinciano que, guiado por su curiosidad, investigará hasta penetrar en un mundo sórdido y oscuro cuya existencia ni sospechaba hasta ese momento. [...] *Blue Velvet* nos habla también, a través de la mutilación y la fragmentación, de la imposibilidad de obtener una imagen clara, general y precisa del mundo que nos rodea, del sentido de los fenómenos que acontecen en él y de las fronteras morales que supuestamente lo dividen. [...] Jeffrey se sumerge en un mundo que le asusta, pero hacia el que se siente profundamente atraído y que es donde verá cumplidos algunos de sus más oscuros deseos” (Andrés Hispano, *David Lynch. Claroscuro americano*, Barcelona, Glénat, 1998, pp. 130 y 131).

<sup>587</sup> Según Payán, el mensaje de la serie “es claro: todos estamos dispuestos a corrompernos tarde o temprano por un motivo u otro; lo único que nos diferencia es precisamente ese motivo. Dinero, poder, amor, sexo, drogas o rock’n’roll... Hay un motivo para cada persona y al menos una persona para cada motivo” (Miguel Juan Payán, *David Lynch, op. cit.* p. 40). Más en particular, pero en un sentido muy similar, este autor escribe lo siguiente sobre el personaje cuyo asesinato hace detonar la trama: “El rostro sonriente de Laura [Palmer] que cierra cada capítulo es la representación del estereotipo de la juventud norteamericana, guapa, satisfecha y saludable; pero Lynch se afana por mancillar esa supuesta imagen de pureza virginal desfigurando la sonrisa falsa de dentífrico o, mejor aún, otorgándole un significado distinto. A medida que avanza la trama, capítulo a capítulo, un nuevo antecedente oscuro se añade a la personalidad de Laura, drogadicta, sexualmente insaciable, prostituida en un antro de nombre evocador —‘Jack el Tuerto’—, asesinada después de una orgía salvaje de sadomasoquismo y quizá también de satanismo...” (*ibid.* p. 41).

<sup>588</sup> “En *The Alphabet*, el aprendizaje y la educación, que supuestamente han de integrar a un niño al entorno, son retratados como violentas y alienantes herramientas que llueven sobre el inmóvil (indefenso)

Pues bien, si todos estos procesos psicológicos descritos en la filmografía de David Lynch vienen a reflejar la necesidad de un cierto (y siempre traumático) contacto con lo Real para el correcto desarrollo del proceso de maduración subjetiva, en el caso de los seres aquí denominados monstruosos encontramos algo bien diferente. Por mucho que las peripecias de esos protagonistas típicamente lynchianos (y paradigmáticamente encarnados por Kyle MacLachlan) nos resulten tan extraordinarias y perturbadoras, debe reconocerse que las narrativas cinematográficas a través de las cuales David Lynch los conduce suelen concluir restaurando —de una forma más o menos inquietante— un cierto equilibrio, o en todo caso reflejando un nuevo periodo de estabilidad psicológica en esos personajes que han atravesado su momento más oscuro.

Por el contrario, si atendemos a los seres propiamente teratológicos —como por ejemplo, y sin salir de la filmografía de Lynch, el Hombre Elefante—, encontramos como una de sus características esenciales (a la que este trabajo ya ha hecho referencia previamente, al estudiar el caso de los niños bravíos) su inmovilidad, su impasibilidad, su incapacidad para un verdadero desarrollo psicológico, para el cambio en un sentido verdadero de este término. Cuando falleció, con unos cuarenta años, Victor de l’Aveyron, su mente —como ya se mencionó aquí— no era esencialmente distinta de la del niño que aparece al final de la película de Truffaut (una mente que, en pureza, tampoco se diferencia de la recreada al comienzo del film). En cuanto al personaje protagonista de *El hombre elefante* —resulta imposible referirse, en este punto, al histórico Joseph C. Merrick—, las secuencias finales de la película de David Lynch, cuyo análisis no podrá ya abandonarnos hasta el final de esta investigación, revelan una comprensión similar de ese estancamiento vital propio del ser teratológico.

---

joven (en este caso una mujer que interpreta a una niña)” (Andrés Hispano, *David Lynch. Claroscuro americano*, op. cit. p. 37). Nótese las semejanzas entre estos planteamientos y las cuestiones abordadas en la primera sección de este trabajo al analizar —a través de *The Birth Caul*, de Alan Moore— los procesos de inserción del niño en el registro de lo Simbólico.

<sup>589</sup> “De *The Grandmother* a *Cabeza borradora* se encuentra en primer lugar la idea de mancha, de inscripción, sobre una superficie inmaculada: al gesto del niño que marca con su orina y después con tierra y agua el blanco virginal de las dos camas, corresponde en *Cabeza borradora* la página marcada con un trazo de lápiz” (Michel Chion, *David Lynch*, op. cit. p. 72).

### **9.10.- La insuperable fantasía deseante de Merrick**

La imposibilidad de los seres teratológicos para atravesar normalmente el estadio del espejo, y abrirse así más allá del registro de lo Imaginario, ha sido ampliamente tratada en páginas anteriores. Sin embargo, conviene ahora prestar atención a una de las principales consecuencias de ese hecho; si, efectivamente, los monstruos están impedidos para trascender el registro de lo Imaginario y, en consecuencia —como ya se estudió—, para penetrar en el dominio Simbólico, puede concluirse que además de vagar en un estado previo (o, más bien, ajeno) al reconocimiento especular, la relación de estos seres con el registro de lo Real debe ser necesariamente distinta de la que resulta propia de los sujetos normalmente constituidos (incluyendo entre ellos, desde luego, los protagonistas habituales de las películas de Lynch descritos en el epígrafe anterior). Si para éstos el contacto con lo Real puede explicarse como un acontecimiento momentáneo orientado hacia su transformación subjetiva, el contacto entre los monstruos y este registro revela una situación de perenne estancamiento en un limbo característicamente paralizado y no-muerto.

Esta condición propia del ser teratológico ya fue parangonada con una suerte de infantilismo perpetuo, en una analogía que ahora cabe recuperar al trasluz de lo comentado en el apartado anterior. Pues si el cine de David Lynch nos produce terror es, en buena medida, porque a aquellos personajes que —a modo de antagonistas de “héroes” como los encarnados por MacLachlan— representan lo más perversamente Real se les pueden aplicar las mismas palabras —citadas en un capítulo anterior— con las que Roberto Cueto justificaba por qué los niños deben ser considerados seres terroríficos: “La entrega absoluta al principio de placer antes que al de realidad, la ausencia de un sistema moral que rija sus actos y (lo que es más preocupante) sus formas de pensar y sentir (...)”. Es el contacto —siempre traumático, pero puntual— con este tipo de seres lo que permite que los protagonistas lynchianos atraviesen sus respectivos ritos de paso.

La paradoja vuelve a cernirse sobre nuestra argumentación, pues si la principal preocupación de doctores como Itard o Treves radicaba en que un Victor de l’Aveyron o un Joseph C. Merrick llegaran a integrarse —de alguna forma— en el orden social, la

perspectiva que nos ofrece el cine de Lynch parece sugerir algo opuesto (pero que en realidad también puede pensarse como el complemento de la aseveración anterior): es necesario que en un determinado momento se actualice cierto grado de perversión en el sujeto, bajo la forma de un rompimiento con el funcionamiento habitual del registro de lo Simbólico (o, visto de otro modo, a través de un contacto traumático con lo Real), para que el niño se haga adulto, o éste alcance nuevas etapas en su desarrollo.

El monstruo, conforme a la definición que aquí se viene proponiendo, es ajeno a cualquier posibilidad de maduración o desarrollo, y tal vez uno de sus rasgos más horripilantes sea, precisamente, ese estatismo ontológico, esa congelación existencial que, por otra parte, nos recuerda al particular estatuto de la voz registrada fonográficamente, sobre la cual Derrida comentaba —en una cita aparecida en el cuarto capítulo, pero sobre la que habremos de regresar en las próximas páginas— que “al contrario de lo que sucede con la fotografía, la voz archivada está ‘viva’. Vive otra vida, y eso es algo que no sucede con otro tipo de archivos”. La voz grabada, al igual que el monstruo, no envejece; no muere, porque no está —propiamente— viva (las comillas empleadas por Derrida alrededor de esta palabra son muy pertinentes)<sup>590</sup>.

El único cambio sustantivo que, en la narrativa propia de los seres teratológicos, éstos atraviesan —a menudo bajo la forma de un retorno al equilibrio (para el propio monstruo o, más frecuentemente, para la sociedad que hubo de recibirlos)— es el de su muerte. El caso del Hombre Elefante, al menos en la lectura propuesta por David Lynch en su film, resulta particularmente esclarecedor respecto de esta dinámica y sus múltiples implicaciones, y por ello su análisis deberá acompañar —con las oportunas desviaciones— las próximas páginas de este trabajo.

La forma adoptada por Lynch en *El hombre elefante* para representar a Merrick como un ser encallado en un particular infantilismo se conecta con las reflexiones que anteriormente se dedicaron a la relación entre lo acontecido y lo ficticio en el contexto de la representación teatral. El pasaje de la película que recoge la visita —descrita en el

---

<sup>590</sup> Aunque en los anteriores pasajes dedicados a la voz adolescente no se trató explícitamente el fenómeno del “cambio de voz”, es pertinente recordar ahora este proceso, que precisamente marca en los varones la superación de la etapa infantil.

epígrafe titulado “Merrick, morador de lo Imaginario”— del monstruo a la función en Drury Lane de *El gato con botas*<sup>591</sup> se ubica, estratégicamente, justo antes de la secuencia final, que describe la muerte de Merrick.

La yuxtaposición de estas dos secuencias al término de la película puede interpretarse —conforme a las claves propuestas en el epígrafe anterior— como un reflejo de la característica imposibilidad teratológica para atravesar el estadio Imaginario, actualizada aquí en el personaje de Merrick. Éste, a diferencia del común de los “héroes” lynchianos, no alcanzará tras las experiencias límite descritas en el film un mayor grado de madurez, ni verá transformada una subjetividad que, de hecho, quedará ahora definitivamente caracterizada como monstruosa. Es importante señalar, en este punto, que aunque la secuencia que transcurre en el teatro no puede compararse con aquellos “rituales de perversión” que —como se explicó en los párrafos anteriores— efectivamente transforman a los protagonistas del cine de Lynch, las escenas inmediatamente anteriores a la aparatosa visita al teatro sí se corresponden, perfectamente, con ese esquema de *descenso ad inferos* reiteradamente descrito<sup>592</sup>.

Pero nos interesa ahora detenernos y estudiar la reacción de Merrick (tanto el personaje de Lynch como la figura histórica) ante la representación teatral, pues es posible inferir a partir de ahí algunas pistas que ayuden a comprender la relación del ser teratológico con la separación que ordinariamente opone lo ficticio y lo real. Regresando momentáneamente a este último terreno —es decir, al del Merrick histórico—, vale la pena recordar las palabras (anteriormente citadas) con las que Michael Howell y Peter Ford valoraban los testimonios del propio Merrick y de Treves tras la asistencia de aquel a la función teatral:

---

<sup>591</sup> Como se señaló anteriormente, las investigaciones de Howell y Ford hacen probable que efectivamente fuese esta obra la presenciada por el Merrick histórico. Curiosamente, se trata de una historia en la que la ficción —más bien la mentira, encarnada en el Marqués de Carabás— pugna con la realidad y en la que, desde luego, el protagonismo recae sobre un animal humanizado.

<sup>592</sup> Entre ellas, la escena de la cruel visita a la habitación de Merrick organizada por el “portero de noche” del hospital, que será analizada hacia el final del presente capítulo.

Apreciar las sensaciones de Joseph [Merrick] en toda su magnitud requeriría una evocación completa del mayor placer de la infancia, antes de que la invasión de la experiencia haga imposible asimilar las impresiones despojados de conciencia crítica<sup>593</sup>.

“Invasión de la experiencia” parece una expresión afortunada para aludir a esos momentos oscuros, referidos en el epígrafe anterior, que confrontan a los personajes típicamente encarnados por Kyle MacLachlan en el cine de Lynch con los perturbadores fognazos de lo Real. Pero cuando Merrick asiste al teatro, según constatamos en esta última cita, nos ubicamos —como aquel ser infantil nacido en Leicester— en un dominio totalmente ajeno a esa oscuridad: es la fantasía más literalmente arrolladora lo que emociona al Hombre Elefante, quien de hecho seguirá habitando —en su mente, y en sus relatos a Treves— aún después de la caída del telón.

Esa recíproca permanencia de la fantasía en Merrick y de Merrick en la fantasía apunta hacia la idea, ya expresada aquí, de que el ser monstruoso está condenado a vagar alrededor del terreno de lo Imaginario, sin nunca poder constituirse subjetivamente en él<sup>594</sup>. Al examinar el caso de Victor de l’Aveyron recordábamos cómo éste nunca llegó a reconocerse en el espejo, desafiando las leyes más esenciales de la representación (las que dan por supuesto que quien se refleja en un espejo se sabe la persona que aparece delante de él). Afirmábamos entonces que, en un caso así, se debe poner en cuestión la propia existencia de una persona —en un sentido propio del término— frente al espejo. Ahora, al constatar la poderosa identificación mimética (en un nivel que recuerda la definición havelockiana de este término) de Merrick con la

---

<sup>593</sup> Michael Howell y Peter Ford, *La verdadera historia del Hombre Elefante*, *op. cit.* p. 205.

<sup>594</sup> La imposibilidad —del movimiento, del habla...— relega al dominio de la pura imaginación deseante las aspiraciones sentimentales de Merrick, que en el final de la siguiente cita permiten recordar ideas anteriormente vertidas aquí respecto al mito de Eco y Narciso (y, en particular, la lectura derridiana del mismo, marcada por la noción de “impoder”): “‘Era apasionado’ —comentaba Treves—. ‘Hubiera deseado ser un amante, caminar con el objeto de su amor bajo las lánguidas sombras de algún bello jardín y desgranarle al oído todas las palabras adulatoras que había ensayado en su corazón’. Treves creía que tras las especulaciones de Joseph sobre hallar refugio en un asilo para ciegos subyacía la idea de encender una chispa de afecto en el corazón de alguna muchacha invidente, que no pudiera contemplar las desfiguraciones de su carne” (*ibid.* p. 185).



dramaturgia que tanto disfrutó, podemos rememorar de nuevo la relación del étimo latino *persona* con la máscara del actor, o incluso con el personaje teatral, y defender que, en el caso de los seres teratológicos, es equivalente afirmar que éstos no son personas —propiamente hablando— o que son (mirando, por así decir, desde el otro lado del espejo) puras máscaras vacías —cuya expresión, en el caso de Merrick, habrían tallado los actores del teatro Drury Lane—<sup>595</sup>.

La peripecia teatral de Merrick le confronta —y nos confronta— con el deseo, con sus deseos. En las palabras con las que describía su experiencia, el monstruo —que como tal podría ser considerado un ser indeseable— se nos presenta como ser deseante. Ello reafirma, una vez más, la conexión entre teratología e infancia, puesto que ese mecanismo psicológico básico que es el deseo (aunque sin duda el deseo es mucho más que un mecanismo psicológico) nos retrotrae a una configuración subjetiva propia de la niñez; cuando deseamos, lo hacemos como niños, como esos seres que aún no han accedido al registro de lo Imaginario, y por ello mantienen una monstruosa relación con lo Real:

Lo Real causa todo solo y su primer efecto, también él inaccesible, es el *objeto del deseo* como lugar de una falta imposible de ser colmada [...] <sup>596</sup>. La estructura del deseo está hecha de una paradójica imposibilidad, de un aproximarse que es un ausentarse del propio objeto del deseo que está siempre más allá, y que instituye la llamada curva asintótica del deseo <sup>597</sup>.

El infante —al igual que Merrick— completa la realidad (defectiva) con los deseos, a través del deseo (cuya estructura es igualmente defectiva). Tal vez esta operación no sea tan diferente de la practicada también por el adulto, por mucho que en

---

<sup>595</sup> La máscara, que como metáfora podría aplicarse —no sin cierta crueldad— al auténtico rostro de Merrick (en tanto que oculta —si es que no cancela— cualquier verdadera expresión subjetiva), también puede representar esa fijeza o inmovilidad que hemos atribuido, como característica esencial, al monstruo. La rigidez y el estatismo propios de la máscara (y, en particular, de su mirada) nos remiten, a su vez, a la categoría de lo no-muerto —en este sentido, y muy específicamente, podemos recordar las máscaras mortuorias, tan de moda en la Europa del siglo XIX—.

<sup>596</sup> Américo Vallejo, *Vocabulario lacaniano*, *op. cit.* p. 110.

<sup>597</sup> *Ibid.* p. 17.

este caso nos veamos tentados de sustituir el verbo “completar” por “enriquecer” o “ampliar”, así como de calificar el resultado de tal actividad, al menos en ciertas ocasiones, como “arte”. Cualquiera de estas vías, sea más próxima a la infancia o a la adultez, nos aproxima una vez más hacia la problemática relación entre lo acontecido y lo narrado, lo real (mantengamos todavía el uso ordinario de este término) y lo ficticio, la historia y la poesía. El deseo se configura, así, como un puente entre estas dos orillas del ser<sup>598</sup>.

### 9.11.- Kant, Freud, Lacan: la inclinación asintótica de la intimidad

José Luis Pardo, en su reflexión sobre esas parejas de categorías y sobre la naturaleza de cualquier separación entre ellas, confirma la potencialidad del deseo (y también del arte), en su relación con el inconsciente, como generador de ficciones. Su razonamiento termina apuntando hacia nada menos que una “estética psicoanalítica”.

¿No se relaciona [...] el arte con cierta *producción de fantasía* que sería como la expresión superior o no-patológica de aquello mismo por lo cual definimos el deseo inconsciente como productor de representaciones fantasmales o delirantes? ¿No son los “objetos artísticos” una suerte de “objetos imposibles” o fantaseados que vienen a llenar una “carencia”, algo que *no hay* en la realidad pero que es anhelantemente deseado? ¿No es la poesía (el arte en general) una especie de *sucedáneo consolatorio* de la realidad para compensar al espíritu por aquello que él ansía pero que la historia no le proporciona? ¿Y no es lo inconsciente la fuente privilegiada e inagotable de estas “representaciones” fantaseadas? Lo que podríamos llamar, en efecto, la “concepción idealista del arte” o la “estética idealista” tiene, a todas luces, su complemento en la

---

<sup>598</sup> Tennessee Williams, en la escena novena de *Un tranvía llamado deseo*, proclama —a través del personaje de Blanche, en diálogo con Mitch— que “lo contrario de la muerte es el deseo”. El no-muerto es, esencialmente, un ser deseante (basta recordar aquí la figura paradigmática del zombi), y también podemos recuperar aquí —en su conexión con el deseo— lo expresado sobre la noción de voz adicta en el cuarto capítulo de este trabajo.

“concepción psicoanalítica del arte” o en lo que quizá pudiera denominarse como “estética psicoanalítica”<sup>599</sup>.

El giro argumental mediante el cual Pardo entronca con la teoría psicoanalítica en este pasaje de *El cuerpo sin órganos* presenta una sorprendente concomitancia con el pensamiento de Slavoj Žižek. Ambos ubican las raíces del psicoanálisis freudiano en las novedosas, y hasta revolucionarias, concepciones del sujeto propias de la filosofía kantiana<sup>600</sup>, invitándonos a pensar en el filósofo de Königsberg como una suerte de psicoanalista *avant la lettre*, y en Freud como un inesperado<sup>601</sup> kantiano:

---

<sup>599</sup> José Luis Pardo, *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*, Valencia, Pre-Textos, 2011, pp. 235-236.

<sup>600</sup> “Como es bien conocido, y aunque sin duda sus raíces son mucho más profundas, lo que podríamos llamar la ‘restauración’ moderna de la fantasía inconsciente (la *revalorización* de la misma) puede remitirse con cierta comodidad al pensamiento de Kant, y ello por dos razones fundamentales. La primera es que, frente al pensamiento racionalista, que considera la imaginación como la fuente universal del *error* epistémico y la marca indeleble de la ‘finitud’ humana (la ‘unión’ del alma con el cuerpo), Kant considera esta facultad como aquella potencia positiva merced a la cual, y sólo merced a la cual, es posible el conocimiento (la ‘correspondencia’ entre intuiciones y conceptos). Pero —y ésta es la segunda razón—, al mismo tiempo Kant declara que la *actividad productiva* de la imaginación (sobre cuya relevancia extrema en la filosofía kantiana ha llamado poderosamente la atención Heidegger) es en lo esencial *inconsciente*, inaccesible a la conciencia, pues se desarrolla enteramente ‘a sus espaldas’” (*ibid.*, p. 236).

<sup>601</sup> Sólo relativamente inesperado, cabría matizar. Según Andrew Brock, profesor de Filosofía y Ciencias Cognitivas de la Carleton University de Ottawa (Canadá), además de especialista en Kant y presidente de la Canadian Psychoanalytic Society, “[a]unque no sólo el modelo freudiano de la mente, sino también el modelo adoptado hasta mucho después de la muerte de Freud —por ejemplo en la psicología del ego— fuesen profundamente kantianos, esta característica del pensamiento de Freud nunca ha recibido demasiada atención. La influencia en Freud de la *Naturphilosophie* alemana y el materialismo mecanicista helmholtziano han sido objeto de análisis. La [influencia de la] *Geisteswissenschaft* (el estudio teleológico e intencional de la cultura) ha sido estudiada, al igual que [la de] Darwin. El papel del positivismo de Mach en el pensamiento de Freud ha sido explorado. Pero apenas se menciona a Kant” (Andrew Brock, “Freud and Kant”, en *Psychoanalytic Knowledge and the Nature of Mind*, editado por Man Cheung Chung y Colin Feltham, Hampshire-Nueva York, Palgrave-Macmillan, 2003, pp. 20-40, p. 20). Brock continúa explicando que “[...] Freud se refirió a Kant muy frecuentemente, de hecho más frecuentemente que a ningún otro filósofo” (*ibid.*), y aporta un curioso *ranking* de los pensadores más citados por Freud: “Platón (17), Aristóteles (19), Schopenhauer (25), Lipps (26), Nietzsche (17) y Kant (28+, 16 por su nombre y al menos una docena de veces más en relación con sus doctrinas). Se incluye a

[...] Freud describe el inconsciente como una máquina de producir “realidad psíquica”, de producir *fantasías*. Pero —y éste es el punto en el cual podría considerarse a Freud, frente a los excesos idealistas, como un restaurador irónico de la posición kantiana— esas *fantasías* inconscientes no son ya, para Freud, ni un modo de secreta “construcción del mundo” por parte de un sujeto enajenado de sí mismo que tendría que completar su “apropiación” para superar los límites de su finitud, y tampoco una *anticipación* de una verdad futura que la historia aún no permite realizar. Por el contrario, la fantasía inconsciente es el modo sistemático y organizado como los hombres se *defienden* de la realidad natural e histórica, que son incapaces de soportar en su crudeza. No es el noble apetito de saber lo que impulsa a la imaginación a superar los límites de lo real sino, bien al contrario, el obstinado deseo de no saber una verdad horrible e inaceptable<sup>602</sup>.

Esa “verdad horrible e inaceptable”, aquello que nuestra psique es incapaz de incorporar, según el pensamiento de Lacan, en el registro de lo Simbólico, es lo que el autor francés aglutina en el registro de lo Real (que también se distingue del registro de lo Imaginario). Lo Real lacaniano se caracteriza por su radical resistencia a la representación; está constituido por aquello que no podemos pensar, ni tan siquiera imaginar. Lo Real amenaza el orden de lo Simbólico (en tanto que hace tambalear sus

---

Lipps, aunque fuera un psicólogo, porque fue un prominente kantiano” (*ibid.*, p. 36). Debe también considerarse que la atención académica prestada a la influencia del pensamiento kantiano en Freud ha crecido desde la publicación de estas palabras a principios de nuestro siglo, como sin duda atestiguan las propias aportaciones de Pardo y Žižek contempladas en este trabajo.

<sup>602</sup> José Luis Pardo, *El cuerpo sin órganos*, *op. cit.* pp. 240-241. Compárese esta afirmación pardiana con estas otras palabras de Ferlosio ya citadas: “[L]a narración realista, conforme comúnmente se concibe, sería, en principio, la que imita al relato cotidiano, o sea, la que reproduce el acontecer tal como cotidianamente se lo representa —se lo narra a sí misma— la conciencia inmediata e irreflexiva, la conciencia racionalizadora, tal como lo *realiza* esa conciencia; el realismo confirma, por lo tanto, la racionalización que semejante conciencia se ha fraguado para sobrevivir en esa realidad, o —dicho inversamente— ratifica la propia mitología en que esa realidad se transfigura para hacerse sobrellevar por la conciencia. Es, pues, en virtud de sus propios supuestos, un acta de capitulación” (Rafael Sánchez Ferlosio, “La predestinación y la narratividad”, en *Ensayos y artículos*, *op. cit.* p. 132). Así, este “acta de capitulación” certificaría la derrota de la “realidad natural e histórica” (imposible de “sobrellevar por la conciencia”) frente a la victoriosa “fantasía inconsciente” (o la “mitología en que esa realidad se transfigura”).

más básicos fundamentos), lo que lleva a José Luis Pardo a recordarnos, con Freud, que “los ‘actos poéticos’ no fueron nunca nada más que intentos de defenderse de los ‘acontecimientos históricos’”<sup>603</sup>.

Si identificamos, pues, esos “acontecimientos históricos” con el orden de lo Real, análogamente deberemos establecer una correspondencia entre lo narrado, lo ficticio, la poesía... y el orden de lo Simbólico —donde el lenguaje despliega sus más plenos efectos—. Lo Imaginario, entendido como límite (y, así, condición de posibilidad para la transición) entre lo Real y lo Simbólico, nos remite de manera evidente a la imaginación, y en esa medida también podría aparejar otros significantes como “fantasía”, o incluso “deseo” —lo que nace en el estadio del espejo no es sino el deseo de completud de un sujeto que se presenta escindido—. En cualquier caso, ahora interesa denotar que el registro de lo Imaginario —inaugurado, repitámoslo, con esa reflexión temprana e ilusoria, especulación primera y ejemplar, espejismo fundamental— traza (en ese momento lógicamente previo al de la apertura de lo Simbólico) una línea mediadora entre la “propia realidad” del sujeto y la ficción, según el propio Lacan:

Pero el punto importante es que esta forma [la “asunción jubilosa” del reconocimiento de la imagen especular] sitúa la instancia del *yo*, aun desde antes de su determinación social, en una línea de ficción, irreductible para siempre por el individuo solo; o más bien, que sólo asintóticamente tocará el devenir del sujeto, cualquiera que sea el éxito de las síntesis dialécticas por medio de las cuales tiene que resolver en cuanto *yo* [*je*] su discordancia con respecto a su propia realidad<sup>604</sup>.

Es difícil resistir la tentación —tan cultivada por el propio Lacan— de desplegar la metáfora matemática lanzada aquí por el pensador francés al significar la noción de asíntota como imagen de la relación entre el registro de lo Imaginario y “el devenir del sujeto” (radicado ya en el registro de lo Simbólico). Aunque quizá no convenga forzar

---

<sup>603</sup> José Luis Pardo, *El cuerpo sin órganos*, *ibid.*

<sup>604</sup> Jacques Lacan, *Escritos* (traducción de Tomás Segovia), Buenos Aires-México D. F., Siglo XXI, 2005, p. 87.

las posibilidades de esta alusión lacaniana a la geometría (ni mucho menos arriesgar la impresión de que, con el recurso al campo de la matemática, lo que vanamente se pretende es una mayor legitimidad en la presente exposición), no dejaremos de recordar aquí que esa “línea recta que, prolongada indefinidamente, se acerca de continuo a una curva, sin llegar nunca a encontrarla” —seguimos aquí la definición de “asíntota” del *DRAE*— encuentra su origen etimológico en un término griego —*asýmptōtos*— que aunque se puede traducir como “[línea] que no coincide”, también cabe verter a nuestro idioma como “[línea] que no cae” (o “que no cae junto [a algo]”).

Ese “no caer”, o ese “sin llegar nunca a encontrarla”, que definen la relación de la recta asíntótica con la curva que representa la gráfica de una determinada función nos remite a las nociones intuitivas de aquello que “tiende a infinito” o que “tiende a cero”. La formalización matemática de estas nociones (así como del cálculo de asíntotas) se alcanzó con el desarrollo del álgebra y del cálculo infinitesimal, y el tentativo (y tentativo) juego metafórico aquí propuesto culmina al recordar que este proceso de formalización también aparejó la aparición del concepto de límite matemático<sup>605</sup>.

No profundizaremos aquí en estas nociones topológicas, cuya conexión con las categorías analíticas que venimos explorando no debe trascender —hay que insistir en ello— la mera sugerencia derivada de la coincidencia onomástica con la idea de voz límite (y acaso muy poco más). Pero este juego sí nos vale para asemejar la figura de aquello que no llega a caer (y, por extensión, la metáfora propuesta por Lacan respecto al registro de lo Imaginario) con lo que José Luis Pardo llega a considerar “un axioma o una primera definición de la intimidad: *ser alguien es estar inclinado*”<sup>606</sup>.

Esta última afirmación, extraída del volumen dedicado por José Luis Pardo a *La intimidad*, resulta perfectamente compatible con la idea lacaniana de que “alguien” (la dimensión del *yo* asociada al registro de lo Imaginario) surge, o nace, en el estadio del espejo, esto es, cuando se produce un determinado fenómeno de refracción. Y, de

---

<sup>605</sup> Es decir, el concepto topológico que formaliza la noción intuitiva de aproximación hacia un punto concreto de una sucesión o una función, a medida que los parámetros de esa sucesión o función se acercan a un determinado valor.

<sup>606</sup> José Luis Pardo, *La intimidad*, Valencia, Pre-Textos, 1996, p. 42.

nuevo, sin olvidar que nuestra argumentación pertenece a un campo en el que la psicología deja paso a una particular ontología de índole psicoanalítica (que, desde luego, nada tiene que ver con las llamadas ciencias exactas, más allá de que algunas metáforas puedan ayudarnos a visualizar mejor ciertos conceptos), ahora podemos aludir al dominio de la física para recordar que la refracción (es decir, el cambio de dirección que experimenta una onda al pasar de un medio material a otro) solamente se produce si la onda incide oblicuamente sobre la superficie de separación de los dos medios<sup>607</sup>.

### **9.12.- Carmen Pardo, José Luis Pardo, Cage: intimidad de la escucha oblicua**

La oblicuidad constitutiva de cualquier proceso de refracción vuelve a remitirnos —de nuevo según el *DRAE*— a una “[d]irección al sesgo, al través, con inclinación”. Inclinación, reflexión, asíntota, oblicuidad... El campo semántico que, como una discreta constelación, se dibuja al reunir estos conceptos puede iluminar algunas de las ideas principales de nuestra investigación —destacadamente, la de voz límite—. Aquello que se aproxima radicalmente, pero nunca llega a su ignoto destino; aquello que está peligrosamente a punto de caer, de transformarse en otra cosa aún desconocida, sin llegar nunca a conseguirlo; aquello a lo que es imposible llegar directamente, por lo que exige una desviación infinita en el recorrido. La conexión de todas estas figuras con lo teratológicamente sonoro —y con la escucha de la voz límite— puede explicitarse algo más. La filósofa Carmen Pardo ha empleado el concepto de oblicuidad para describir la propuesta estética de John Cage:

La referencia a la escucha oblicua tiene por objeto designar esta transformación del oído que Cage propugnaba. El término oblicuidad indicará esa forma en la que la escucha atraviesa el sonido y su representación. Consiste en un escuchar a través del sonido, y no de las ideas, para percibir que el sonido nunca cesa. Por eso, la escucha oblicua surge de la modificación de un oído que estaba dormido en los parajes del pensar. Este espacio intermedio se hace posible gracias al

---

<sup>607</sup> Y si éstos tienen índices de refracción distintos.

vacío extendido por Cage, pero está poblado tanto de ideas como de vacío que se avienen en perfecta consonancia<sup>608</sup>.

Cuando leemos que, merced a esta oblicuidad, “la escucha atraviesa el sonido y su representación”<sup>609</sup>, podemos pensar fácilmente en un tránsito desde el universo de lo narrado, de lo ficticio, de lo simbólico... hacia otra esfera, la de lo acontecido, lo vivo, lo real. Un tránsito a través de un “espacio intermedio [que] se hace posible gracias al vacío extendido por Cage”<sup>610</sup>. Poco antes de fallecer, este autor pronunciaba unas palabras que apuntan en esta precisa dirección. Transcribimos a continuación un fragmento de una entrevista realizada en Nueva York —concretamente en el piso del compositor, mientras éste sostiene a su gato en el regazo— el 4 de febrero de 1991, que extraemos de la película “Écoute”, de Miroslav Sebestik, estrenada en 2004:

La gente espera que la escucha sea más que la escucha, y por eso a veces hablan de “la escucha interior” o del “significado del sonido”. Cuando hablo sobre la música llega por fin a la mente de la gente que estoy hablando de sonidos que no significan nada, que no son interiores sino sólo exteriores. Y dicen, estas

---

<sup>608</sup> Carmen Pardo, *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*, Madrid, Sexto Piso, 2014, p. 133.

<sup>609</sup> La primera acepción del *DRAE* del verbo “soslayar” ofrece un uso del término propuesto por Carmen Pardo que encaja con esta idea: “Poner una cosa ladeada, de través u oblicua para pasar una estrechura”. Si se combina con la segunda acepción (“Pasar por alto o de largo [...]”), la figura del monstruo —según se viene describiendo aquí— podría llegar a describirse como la de un ser doblemente soslayado.

<sup>610</sup> Este vacío podría muy bien describirse con la expresión “el desierto de lo real”, inicialmente formulada por Baudrillard en *Simulacres et Simulation*, de 1981 (allí, después de “tomar como la alegoría más adecuada de la simulación el cuento de Borges donde los cartógrafos del Imperio dibujan un mapa que acaba cubriendo exactamente el territorio; pero donde, con el declinar del Imperio, este mapa se vuelve raído y acaba arruinándose, unas pocas tiras aún discernibles en los desiertos”, Baudrillard plantea esta forma de pensar las relaciones entre lo simbólico y lo real: “De aquí en adelante, es el mapa el que precede al territorio, es el mapa el que engendra el territorio; y si reviviéramos la fábula hoy, serían las tiras de territorio las que lentamente se pudren a lo largo del mapa. Es lo real y no el mapa, cuyos escasos vestigios subsisten aquí y allí: en los desiertos que no son ya más del Imperio, sino nuestros. El desierto de lo real en sí mismo”). La expresión sería citada años más tarde por el personaje Morpheus en la película *Matrix* (1999), de los hermanos Wachowski, y aún después empleada por Žižek como título de su libro *Welcome to the Desert of the Real* (2002).



personas que lo comprenden por fin, dicen: “¿Quiere decir que son sólo sonidos?”, pensando que si algo es sólo un sonido es inútil.

Mientras que yo amo a los sonidos tal y como son, y no tengo necesidad de que sean nada más de lo que son. No quiero que sean psicológicos. No quiero que un sonido finja que es un cubo, o que es el presidente, o que esté enamorado de otro sonido. Sólo quiero que sea un sonido.

Y tampoco soy tan estúpido. Hubo un filósofo alemán muy conocido, Immanuel Kant, y dijo que había dos cosas que no tienen que significar nada: una es la música y la otra es la risa. “No tienen que significar nada”, es decir, para darnos un profundo placer. [Dirigiéndose al gato:] Y tú lo sabes, ¿no?

La alusión directa al gato —que evidentemente nos proyecta hacia el dominio de la animalidad—, al igual que la referencia a Kant, completan la pertinencia de esta cita en nuestro contexto: esos “sonidos que no significan nada, que no son interiores sino sólo exteriores” escapan, por pasar de la terminología cageana a la lacaniana, del registro de lo Simbólico. Y no debe sorprendernos que tales afirmaciones se inscriban en un proyecto estético y ético con el que Cage —mediando la influencia del budismo zen— nos invita a abandonar nuestra propia subjetividad (nuestra memoria y nuestros deseos, el pasado y el futuro). O, acaso más precisamente, a transformar ese concepto de subjetividad en algo que —al fundir y confundir las nociones de responsabilidad e irresponsabilidad, como explican las siguientes palabras de Carmen Pardo— nos aproxima a las figuras teratológicas (más insertas en la vida que en el lenguaje) que hemos venido examinando:

Se descubre de este modo que lo que se escucha a través de un fragmento de música es el sonido en cuanto sintiente, es la propia experiencia sonora aconteciendo. Se deja oír el grano de la música, su inserción en la vida, el grado cero que el músico reclama. Esta escucha, que se podría denominar de superficie, requiere una disciplina, la aceptación. La oblicuidad podría constituirse en la forma más alta de responsabilidad ante uno mismo. Es una responsabilidad atravesada por la irresponsabilidad. La irresponsabilidad de la

escucha supone la aceptación ante lo que acontece y, en consecuencia, la responsabilidad de dejar que las cosas, los sonidos, surjan<sup>611</sup>.

Al comienzo de este párrafo, Carmen Pardo nos habla de “la propia experiencia sonora aconteciendo”, y ello nos remite de nuevo al texto de José Luis Pardo sobre la intimidad, en concreto a un pasaje ya anticipado —pero que ahora debemos ampliar— en el que se planteaba una primera definición de ese concepto:

La intimidad no es la suma de las preferencias particulares sino su forma, es decir, su condición de posibilidad. Aquello por lo que me inclino es de mi particular y privada incumbencia, pero el tener alguna inclinación, el estar inclinado no es particular sino universal. Este [*sic*] podría ser un axioma o una primera definición de la intimidad: *ser alguien es estar inclinado*. No “estar inclinado” a esto o a lo otro (pues eso es lo que hace de mí Fulano o Mengano, lo que constituye mi identidad de individuo privado), sino estar inclinado a la inclinación misma, inclinarse hacia las inclinaciones. Esto —estar inclinado a tener inclinaciones, antes de determinar cuáles sean los objetos empíricos de tales inclinaciones—, la capacidad de inclinarse o metainclinación, es la intimidad<sup>612</sup>.

Las conexiones entre esta idea de metainclinación y la atención a “la propia experiencia sonora aconteciendo” que nos relataba Carmen Pardo pasan por una peculiar forma de reflexividad que tiene más que ver con el sentido gramatical de este término que con la idea de un pensamiento deliberado, claro y consciente (como también podría entenderse el sustantivo “reflexión”). José Luis Pardo insiste en la nula importancia, a efectos de cualquier definición de intimidad, de los gustos específicos de un determinado sujeto en un determinado momento. Y es a estos gustos (e ideas, emociones, recuerdos, etc.) particulares a los que también Cage nos invita a renunciar.

La propuesta de Cage no supone un rechazo de eso que José Luis Pardo denominaría intimidad, pues, más bien al contrario, el compositor nos anima a una

---

<sup>611</sup> Carmen Pardo, *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*, op. cit. p. 133.

<sup>612</sup> José Luis Pardo, *La intimidad*, op. cit. p. 42.

“permeabilidad generalizada”, una apertura del gusto (y, como también veremos, del pensamiento) que en modo alguno desintegra tal concepto, sino que lo retrotrae a una suerte de “grado cero” (como escribía Carmen Pardo<sup>613</sup>) que se asemeja a la metainclinación preconizada por José Luis Pardo. En otras palabras, la metainclinación podría considerarse un barthesiano “grado cero” de la inclinación. La tendencia hacia (o la búsqueda de) ese “grado cero” representa una reducción (o un escape) del entramado simbólico formado por nuestros gustos e inclinaciones particulares —aquello que, como apuntaba José Luis Pardo, “constituye mi identidad de individuo privado”—.

Rememorando lo ya comentado sobre las rectas asintóticas y su relación con las gráficas correspondientes a una determinada función matemática, podemos ahora sugerir que la expresión “grado cero” no debería pensarse como un resultado, sino más bien como un proceso perpetuamente inacabado, es decir, como algo que “tiende a cero”. En este sentido, y si consideramos que esta expresión define una tendencia que nunca llega a consumarse —que, de hecho, y por definición, no puede hacerlo—, también deberíamos invocar aquí la artaudiana (o, si se prefiere, blanchotiana) noción de “imponder”, tan afecta a la idea de voz límite.

Y es que, aunque la expresión “grado cero” nos remita a una suerte de vacío, éste —en los dos casos que venimos estudiando: la escucha cageana y la intimidad pardiana— nunca puede ser total. No nos es posible, como sujetos, pensar la escucha sin referencia a un sonido, ni la metainclinación sin apuntar a una particular inclinación. ¿Podemos imaginar otras formas de pensamiento que posibiliten estas imposibilidades, aproximaciones susceptibles de alterar el estatuto ontológico de lo imposible? Estas

---

<sup>613</sup> Recordando la propuesta de Barthes en su texto homónimo, cuyo título describe el estadio final de una historia de la Literatura abocada a la ausencia, la negación y la imposibilidad: “Partiendo de una nada donde el pensamiento parecía erguirse felizmente sobre el decorado de las palabras, la escritura atravesó así todos los estados de una progresiva solidificación: primero objeto de una mirada, luego de un hacer y finalmente de una destrucción, alcanza hoy su último avatar, la ausencia: en las escrituras neutras, llamadas aquí ‘el grado cero de la escritura’, se puede fácilmente discernir el movimiento mismo de una negación y la imposibilidad de realizarla en una duración, como si la Literatura [...] sólo encontrara la pureza en la ausencia de todo signo, proponiendo en fin el cumplimiento de ese sueño órfico: un escritor sin Literatura” (Roland Barthes, *El grado cero de la escritura, seguido de Nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, pp. 14 y 15).

palabras de Carmen Pardo —marcadas por un necesariamente reiterado uso del condicional— barruntan algunos potenciales efectos de tal operación:

La oblicuidad invitaría a ordenar de otro modo lo pensado, haciéndolo estallar quizás para dar entrada a un pensamiento polifónico que rompiera el espejo en el que se encuentra proyectada la reflexión estética. Sería un modo de encarar las ideas con un cuerpo y una mente renovados, si algo así es alcanzable<sup>614</sup>.

Si esto fuera posible, la percepción no vendría entonces regulada por las ideas, los gustos, las emociones, y se acercaría, con la escucha oblicua, a lo que Cage denomina una permeabilidad generalizada. La percepción sensible será, en consecuencia, una interpenetración no obstaculizada por el intelecto, la “sensación de no haber tenido una sensación”<sup>615</sup>.

Las últimas palabras de esta cita sintetizan una de las dimensiones esenciales de la voz límite —su carácter paradójico—, y nos obligan a pensar si esta contradictoria sensación podría ser accesible para un sujeto normalmente constituido, o si sólo aquellos seres que aquí hemos caracterizado como teratológicos son capaces de alcanzar algo como lo que se nos propone. Unas páginas más atrás defendíamos esta segunda hipótesis, intentando refutar la idea ferlosiana de que “el hombre es capaz de percibir y aun de prestar atención a estímulos *carentes de sentido*; no otra cosa es lo que funda para él la noción exocéntrica de la objetividad”. Las siguientes palabras de Carmen Pardo, que explican cómo la estrategia cageana no persigue forma alguna de objetividad, plantean una forma alternativa de resolver la aporía de una “sensación sin sensación” (o, si se prefiere, de un “pensamiento sin pensamiento”). No nos puede sorprender que este razonamiento encuentre como límite (o como “peligro”) la

---

<sup>614</sup> Resulta difícil no relacionar estas ideas de Carmen Pardo con ciertos temas o aspectos recurrentes en la creación poética de Bartolomé Ferrando, por ejemplo cuando el autor valenciano escribe “cambia poco a poco / el ritmo del silencio // las voces y sonidos se desparraman // el pensamiento parte en varias direcciones” (Bartolomé Ferrando, *Latidos*, *op. cit.* p. 61), o “fragmentos híbridos / se esparcen y dispersan // con sonidos crudos” (*ibid.* p. 14).

<sup>615</sup> Carmen Pardo, *La escucha oblicua*, *op. cit.* pp. 134 y 135.

“imbecilidad animal”<sup>616</sup>, descrita en su relación con el pensamiento en términos que vuelven a recordar al impoder artaudiano:

La tarea de Cage no es entonces borrar el pensamiento, sino abandonar el modo en que se ha usado para convertirlo en una herramienta que haga, del propio pensar y del hacer, algo que no pretenda situarse a distancia con una voluntad de objetividad, sino que acepte que todo lo que hace le pertenece, que siempre va con él *polimórficamente*.

Del deseo de objetividad se pasaría a la enunciación de objetivos polimórficos abiertos a lo indeterminado, objetivos cuyo máximo peligro tal vez resida en la imbecilidad animal, la mayor impotencia del pensamiento, aunque también lo que en grado más alto lo fuerza a pensar. De este modo, se opera una inversión en la que se hace desaparecer la estructura dialéctica con la pretensión de recuperar la experiencia. Es un ejemplo de sacudida, de vuelco del lenguaje. Un modo de trastocar el decir, hacerlo fruto de un “manejo irreflexivo de los ojos” y del sonar de los “ecos que recogen los oídos”<sup>617</sup>.

### **9.13.- Animalidad maquinal: hacia una genealogía del eco imaginario**

La alusión al *Poema* de Parménides con la que concluía la anterior cita de Carmen Pardo nos devuelve la noción de eco, que tan importante viene resultando para comprender el salto conceptual desde la reflexión visible (y la figura del reconocimiento especular) hacia esa reflexión audible que, en los límites del lenguaje (recordemos, un lenguaje que aún/ya no necesita/puede significar —una forma de *impoder*—), define el umbral que separa al ser normalmente constituido del monstruo. La intimidad, según la

---

<sup>616</sup> El uso de esta expresión por Carmen Pardo nos recuerda estas otras palabras de José Luis Pardo: “Parece incluso que en todo aquello que no se reconoce a sí mismo hay algo de estupidez, que las cosas se sumergen de cuando en cuando en la idiotez —en la intimidad— más absoluta, precisamente cuando alcanzan ese punto-límite más allá del cual resulta imposible todo reconocimiento, es decir, cuando se tornan opacas e impenetrables, desprovistas de sentido, carentes de inteligibilidad, cuando se niegan obstinadamente a confesar” (José Luis Pardo, *La intimidad*, *op. cit.* p. 180).

<sup>617</sup> Carmen Pardo, *La escucha oblicua*, *op. cit.* pp. 150 y 151.

definición propuesta por José Luis Pardo, se identifica con ese momento de reflexión audible pero no significativa:

*La intimidad aparece en el lenguaje como lo que el lenguaje no puede (sino que quiere) decir. O sea, como la resonancia del lenguaje sobre sí mismo, su propio espesor lingual, su ser*<sup>618</sup>.

El fenómeno de la resonancia, que —como el eco— apareja nuevamente connotaciones físico-acústicas, ayuda a entender la aparente paradoja de una energía que va más allá de sí misma, y que nos vuelve a recordar la metáfora de la paloma kantiana (“La paloma ligera que hiende en su libre vuelo los aires, percibiendo su resistencia, podría forjarse la representación de que volaría mucho mejor en el vacío”<sup>619</sup>), al presentárenos como una energía que trasciende el límite que parecía ceñir esa misma energía. Y nos obliga a repensar ese límite para considerarlo un elemento posibilitador, un generador de nuevas realidades que, como un espejo, nos devuelve algo diferente de lo que recibe:

Cuando grito en un valle, no es que el valle sea yo mismo (nadie más que yo grita): yo estoy allí donde grito, pero no allí donde nace la repetición involuntaria de mi voz al chocar con un obstáculo. Esa es la única certeza que obtengo de la repercusión de mi voz: que hay un obstáculo, un límite, una pared. Aunque se trata de un curioso límite: en lugar de matar el sonido o de frenarlo, lo prolonga, en lugar de a callar mi voz la extiende más allá de donde yo la pronuncio. Puedo gritar porque tengo garganta, pero sólo porque mi voz choca contra un obstáculo (que no soy yo), sólo porque se refleja contra una pared puedo llegar a oírla, sólo porque hay un límite puedo llegar a escucharme a mí mismo<sup>620</sup>.

---

<sup>618</sup> José Luis Pardo, *La intimidad*, *op. cit.* pp. 54 y 55.

<sup>619</sup> Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura* (traducción de Manuel García Morente), Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1928, Introducción, III, p. 32.

<sup>620</sup> José Luis Pardo, *La intimidad*, *op. cit.* p. 154.

Debemos dudar que eso que se nos devuelve reflejado (por el espejo, o por el eco) sea, efectivamente, “uno mismo”. Lo que recibimos no es (no puede ser) algo propio del registro de lo Real, por expresarlo en términos lacanianos. Pero tampoco puede considerarse —al menos solamente, y al menos no directamente— una representación simbólica de ese “uno mismo”. El registro de lo Imaginario se erige como telón de fondo de esta reflexión. Y las particulares coordenadas psíquicas que intentan definir las propiedades de esa parcela del ser —el registro en el que deambulan, como en un limbo<sup>621</sup>, los seres que aquí llamamos monstruosos— generan el mismo extrañamiento al que aluden las siguientes palabras de José Luis Pardo, que siguen a las anteriormente recordadas:

Es cierto que eso que oigo es lo mismo que yo digo, que me oigo a mí mismo (no me responde el valle ni la voz de otro), es cierto que ahí dentro (dentro de esos límites contra los que mi voz choca) no hay nadie más que yo, que eso que llamé “mí mismo” no es nada ni nadie más ni menos que yo, que sólo recibo lo que yo mismo he emitido. Pero mi convicción acerca de mi identidad individual no es bastante para evitar la sensación de extrañeza que me domina cuando escucho mi propia voz, cuando veo mis propios movimientos, cuando leo mis propios manuscritos<sup>622</sup>.

Pardo escribe acerca de “mi convicción acerca de mi identidad individual” como algo que se tambalea (“no es bastante”) “cuando escucho mi propia voz”, y con ello no sólo nos proporciona una perfecta descripción de la voz límite (una voz que ha chocado con su límite, y por eso no puede regresar igual a sí misma), sino también de los seres teratológicos que protagonizan este capítulo, en los que no existe —o ha desaparecido, o se difumina— aquella convicción<sup>623</sup>.

---

<sup>621</sup> Vale recordar que el *DRAE* ofrece, como segunda definición de este término, unas palabras que evocan varios aspectos aquí estudiados —la infancia, lo pre-racional, lo que aún no ha recibido nombre, no ha atravesado una cierta forma de iniciación, no se ha incorporado en el orden de lo simbólico, etc.—: “Lugar adonde, según la doctrina tradicional cristiana, van las almas de quienes, antes del uso de la razón, mueren sin el bautismo”.

<sup>622</sup> José Luis Pardo, *La intimidad*, *op. cit.* p. 154.

<sup>623</sup> En un pasaje dedicado a *El hombre elefante* dentro de la documentada monografía de Greg Olson sobre Lynch, el crítico cinematográfico recapitula dos secuencias de la película en las que se manifiesta el

Este proceso es observable al considerar el eco como una forma de tartamudeo, y viceversa. El eco es el tartamudeo de la naturaleza, podría llegar a afirmarse si no fuera porque la apariencia de greguería de estas palabras resulta indeseable en un contexto como éste. Esto es especialmente aplicable si se opone esa “naturaleza” a una “cultura” que se relacionaría con un lenguaje perfectamente formado y articulado. Lo último queda impedido por la tartamudez, que se constituye así en un nuevo epifenómeno de la voz límite (rastreable, siquiera retrospectivamente, en múltiples obras analizadas en este trabajo, como *I am sitting in a room*, de Alvin Lucier —él mismo tartamudo, como se manifiesta en la grabación de esta obra—, *Gesang der Jünglinge*, de Stockhausen —en su fragmentación atómica del lenguaje— o también en las —a menudo entrecortadas y repetitivas— *parole in libertà* de Marinetti).

Si, como se ha expresado, el ser teratológico lo es por haber quedado estancado en un ámbito (identificable con el registro de lo Imaginario) previo al dominio —en los dos sentidos de esta expresión— del lenguaje (o el registro de lo Simbólico), el atascamiento fonético y psicológico propio de la tartamudez también nos remite a un espacio infranqueable, contra cuyos límites la voz rebota esforzadamente una y otra vez, sin posibilidad de éxito. En este proceso tiene lugar, de manera irreprimible, un menoscabo de la integridad subjetiva del hablante frustrado, quien se manifiesta

---

infantilismo —reiteradamente descrito aquí— del protagonista; en el final de su comentario reproduce una frase de Merrick que —desde la perspectiva que se viene trazando en los párrafos anteriores— puede interpretarse como una forma de eco, no solamente por su estructura repetitiva, sino también por la forma en que refleja, simultáneamente, desbordamiento (emocional) y limitación (derivada de la imposibilidad expresiva), en una fusión que desestabiliza la subjetividad de Merrick y estalla en una risa excepcional: “Lynch refuerza la imagen de Treves como figura paterna al hacer que Merrick/John Hurt proyecte el maravillado sentido de asombro propio del niño que descubre el mundo. Tras su gran noche en el teatro, donde se representaba un cuento de hadas en forma de pantomima, Merrick se dirige a Treves con total seriedad: ‘Realmente creí que el ogro no saldría nunca de la mazmorra’. Y en uno de los momentos más luminosos de la película, Treves le da a su amigo un neceser [*dressing kit*] y —ante la mirada del doctor, de Carr Gomm (Gielgud) y de la enfermera jefe Mothershead (Wendy Hiller)— Merrick es transportado a un éxtasis de deleite y gratitud. Su voz babosa [*slurping voice*] es una corriente de alegría burbujeante: ‘Oh, oh, oh, gracias, oh gracias, oh amigos míos (ríe por primera y única vez en la película), oh, oh, oh, amigos míos, oh, gracias’” (Greg Olson, *David Lynch: Beautiful Dark*, Lanham/Maryland, Scarecrow Press, 2008, p. 121). Estas entrecortadas y repetitivas palabras de Merrick también nos remiten a la tartamudez, fenómeno al que se dedican los siguientes párrafos del texto principal.



disminuido, reducido en su propia persona, como si hubiese sido momentáneamente poseído por una fuerza exterior que se hubiese adueñado de su voz por un tiempo que el eco hace parecer infinito (una fuerza que erosiona en el tartamudo —y en quienes le rodean— cualquier “convicción acerca de [su] identidad individual”, por recordar las palabras de Pardo que se acaban de citar). El tartamudo, desde este punto de vista, desaparece —al menos como ser íntegro, consciente, capaz...— y es sustituido por un incontrolable impulso inconsciente que nos remite, también, a una máquina que —como en esas escenas industriales del Londres victoriano recreado por Lynch para *El hombre elefante*— repite una y otra vez un martilleante bucle inhumano, un sonido ajeno a cualquier sintaxis distinta de la mera yuxtaposición, que continuamente amenaza con acortarse, atascado, en el supuesto de una avería.

Esta disolución de la subjetividad característica de los monstruos, tendencialmente expresada a través de su voz límite, apunta —en su relación con el eco— en una doble dirección: por un lado —el que más contumazmente intentamos examinar aquí— se proyecta hacia la animalidad (recordando esa “imbecilidad” sobre la que escribía Carmen Pardo). Por otro lado, recorre un camino que —aunque sin duda su análisis podría haber ostentado un papel aún más destacado en este volumen— sólo se ha manifestado interrumpida y parcialmente en esta investigación: el que dirige la mirada —y la escucha— hacia la máquina<sup>624</sup>.

---

<sup>624</sup> Ambas direcciones parecen entrelazarse en unas frases pronunciadas, al inicio de la película *El hombre elefante*, por el Dr. Treves (encarnado por Anthony Hopkins), mientras éste practica una intervención quirúrgica a un operario mutilado por la maquinaria industrial característica de la Inglaterra victoriana (la inserción de trozos de metal en el tronco del obrero le convierte en un involuntario, prematuro y monstruoso cibernético): “*We’ll be seeing a lot more of these machine accidents. Abominable things these machines - you can’t reason with them*” (“Cada vez tenemos más accidentes por culpa de las máquinas. Esas máquinas son repugnantes. No se las puede hacer razonar”, según el doblaje castellano). Durante toda la primera parte del film tampoco es posible razonar con “el hombre elefante”, ya que sólo tras cuarenta minutos de película el Dr. Treves descubre, junto a los espectadores, que Merrick habla (hasta entonces sus impresiones sobre el nuevo paciente básicamente coincidían con las expresadas acerca de las máquinas en el pasaje citado).

Lo animal y lo maquinal se configuran, pues, como dos umbrales que fijan sendos límites a esa desintegración de lo simbólicamente humano<sup>625</sup>. Sobre el segundo de ellos, como apuntábamos, algunas reflexiones han venido jalonando este trabajo, por ejemplo cuando nos referimos al uso del magnetófono en la obra de William Burroughs, o a la dimensión electroacústica de obras como el *Canto de los adolescentes* o *I am sitting in a room*. En una línea similar, resulta difícil disociar la estética deshumanizadora auspiciada por Marinetti de los más tempranos usos de la fonografía, y en un sentido parecido podemos recordar la depauperada “vida” que Derrida percibía en la grabación de la voz de Artaud. La pérdida de aura con la que Walter Benjamin intentó conceptualizar procesos como éstos que se acaban de mencionar también se aplicaba —más concienzudamente, de hecho, por parte del pensador alemán— al dominio cinematográfico, que —de una forma u otra— es protagonista del presente capítulo. En este sentido, y más allá de las implicaciones generales de los propios mecanismos filmicos en la disolución de los personajes y situaciones por ellos recreados, también pueden recordarse aquí —en relación con la representación de la tecnología como amenaza o límite de la subjetividad normalmente constituida— los comentarios acerca de la presencia de dispositivos de grabación audiovisual en *El último tango en París* o, en este mismo capítulo, sobre la renqueante maquinaria industrial victoriana presentada por Lynch en *El hombre elefante*.

---

<sup>625</sup> Aunque nosotros no hemos incorporado la noción de cibernético en nuestro análisis, cabe apuntar que la definición ya “clásica” del término se adapta perfectamente al entramado conceptual aquí propuesto: “El cibernético existe cuando dos tipos de fronteras resultan problemáticas simultáneamente: 1) la que separa los animales (u otros organismos) de los humanos, y 2) la que separa máquinas autocontroladas y autogobernadas (autómatas) de los organismos, especialmente los humanos (modelos de autonomía). El cibernético es la figura nacida de la interfaz entre automatización y autonomía” (Donna Haraway, *Primate visions. Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, Nueva York-Londres, Routledge, 1989, p. 139). Resulta curioso que ya Descartes, en los albores de la Modernidad, entremezclase en sus análisis las categorías de lo maquinal y lo animal, algo que provocaría años después el enfado del naturalista sueco Carl Nilsson Linæus: “Una nota [de Linneo] al *Systema naturae* liquida la teoría cartesiana que concebía los animales del mismo modo que a los *automata mechanica* con la exclamación de fastidio: ‘evidentemente Descartes nunca vio un simio’ [*Cartesius certe non vidit simios*]” (Giorgio Agamben, *Lo abierto. El hombre y el animal* —traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro—, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006, p. 53).

Debemos relegar a las conclusiones de este trabajo una reflexión acerca de las implicaciones derivadas de no haber prestado aún más atención en estas páginas a los aspectos tecnológicos relacionados con las alteraciones de la vocalidad, en favor de un recorrido más atento de la otra ruta mencionada, la que recorre el vector de la animalidad (siquiera entendida en el sentido más teratológico de la palabra). Pero sí mencionaremos aquí que nuestro aparente desdén por esa atractiva dimensión maquina que también puede conducir las transformaciones de la voz es muy relativo, y de hecho pensamos que la metodología propuesta en esta investigación podría ayudarnos a reconsiderar el propio concepto de tecnología (y, en esa medida, a cuestionar las verdaderas diferencias entre esos dos polos —lo animal y lo maquina—, pues acaso en un examen más profundo no representen nociones tan discrepantes entre sí).

De esta manera, y sin separarnos del concepto de eco que nos venía acompañando, podemos plantear aquí<sup>626</sup> cómo la noción de tecnología (en su aplicación específica a las transformaciones de la voz) puede proyectarse no sólo sobre artilugios electrónicos más o menos sofisticados, sino también sobre otro tipo de creaciones humanas que nos han acompañado durante milenios. Si nos preguntamos desde cuándo el hombre ha aprovechado, adaptado o manipulado los materiales que le resultaban accesibles para alterar su voz —y, acaso junto a ella, su propia configuración subjetiva—, deberíamos remontarnos hasta los tiempos prehistóricos en los que nuestros ancestros impresionaban a sus semejantes, alcanzaban estados de trance y escuchaban las voces de los espíritus ayudados por las condiciones acústicas de ciertas cuevas y refugios, que favorecían fenómenos de resonancia, eco y reverberación. Así lo confirman los estudios del paleoantropólogo Iégor Reznikoff, quien para detectar la ubicación específica de pinturas rupestres en las cavernas por él exploradas ha analizado

las cualidades sonoras de cuevas prehistóricas que podrían haber aprehendido y utilizado quienes las decoraron durante el Paleolítico Superior. [...] El estudio ha tenido en consideración la conexión entre, por una parte, el lugar escogido

---

<sup>626</sup> Desarrollando algunas ideas expuestas por el autor en la comunicación “Teratología sonora: la alteración tecnológica de la voz como recurso estético”, presentada el 27 de abril de 2006 en el contexto del XLIII Congreso de Filósofos Jóvenes, organizado en Palma de Mallorca por la Universitat de les Illes Balears. El texto fue objeto de publicación digital en CD-ROM, por lo que carece de paginación.

para las pinturas rupestres y, por otra, la acústica de las cuevas, y particularmente los puntos con mayor resonancia<sup>627</sup>.

Así, la localización de esos espacios caracterizados por unas particulares condiciones resonantes da la pista a los investigadores acerca de dónde nuestros ancestros ubicaron sus pinturas. Los espacios con estas propiedades acústicas fueron identificados por Reznikoff utilizando la voz como fuente sonora. Así pudo confirmar que “la mayor parte de las pinturas se ubican en los lugares más resonantes, o en su inmediata proximidad”, y que “en la mayoría de los lugares idóneos para las resonancias aparecen pinturas”. Finalmente, sus estudios verificaron cómo “ciertos signos sólo resultan explicables en relación con el sonido”<sup>628</sup>. Esos espacios se convertían, así, en los escenarios de las más primigenias *performances*, en las que cualquier diferenciación entre las artes (música, teatro, pintura...) aún no tenía lugar ni sentido.

Las investigaciones de Reznikoff revelan unas prácticas que, vinculadas a diferentes tipos de ritos, conforman una tradición que se puede continuar rastreando a través de la Antigüedad —en lugares como el hipogeo de Hal Saflieni en Malta (construido alrededor del 3500 a.C.),<sup>629</sup> la sede del Oráculo de Delfos<sup>630</sup> o, desde luego, los teatros de la Grecia y Roma clásicas<sup>631</sup>— hasta nuestros días<sup>632</sup>, y que ni mucho

---

<sup>627</sup> Iégor Reznikoff, “On the Sound Dimension of Prehistoric Painted Caves and Rocks”, en *Musical Signification: Essays in the Semiotics Theory and Analysis of Music*, Berlín, Mouton De Gruyter, 1995, pp. 541-557, pp. 541-542.

<sup>628</sup> *Ibid.* pp. 546-547.

<sup>629</sup> R. Murray Schafer, *The Soundscape. The Tuning of the World*, Rochester, Destiny Books, 1977, pp. 217-218.

<sup>630</sup> Cf. Steven Connor, *Dumbstruck. A Cultural History of Ventriloquism*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 2000, pp. 47-74.

<sup>631</sup> Cf. David Wiles, *The Masks of Menander. Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*, Cambridge—Mass.—, Cambridge University Press, 1991.

<sup>632</sup> Cf. Serge Lacasse, ‘Listen to my voice’: *The Evocative Power of Voice in recorded Rock Music and other Forms of Vocal Expression*, tesis doctoral defendida en la Universidad de Liverpool, 2000. Si bien este trabajo se centra en la estética del rock, también incluye un valioso repaso de los antecedentes históricos relacionados con la alteración arquitectónica de la voz, en el sentido que aquí venimos manejando.

menos es exclusiva de la cultura llamada occidental<sup>633</sup>. Puede reconocerse aquí, pues, una larga genealogía que no dudamos en calificar como tecnológica, en tanto que articula una serie de medios técnicos que aprovechan un determinado conocimiento que, con el tiempo, devendría científico. En las siguientes palabras de José Luis Pardo (que siguen inmediatamente a otras anteriormente recordadas) puede también detectarse esa mirada —o escucha— que no reconoce en los desarrollos tecnológicos más característicos de los últimos siglos un cambio sustantivo respecto de los fenómenos que aquí se han venido analizando:

Aparentemente, esta sensación [de extrañeza] aumenta si, en lugar de escuchar mi propia voz repetida por el eco, la oigo captada en una cinta magnetofónica; si, en lugar de mirar mi propia sombra mientras camino o de gesticular y moverme ante un espejo, contemplo una filmación cinematográfica de mi cuerpo en movimiento; o si, en lugar de revisar un manuscrito, leo un texto mío impreso en letra “de molde” (incluso aunque sea yo mismo quien lo haya mecanografiado). Y ello sucede porque estos instrumentos técnicos me producen la impresión de estar escuchándome, viéndome o leyéndome a mí mismo *tal y como los otros me escuchan, me ven o me leen* (lo que forzosamente ha de resultarme extraño puesto que yo nunca puedo estar en el interior de los otros para percibirme). De hecho, puedo *tardar en reconocermé*, en darme cuenta de que eso que veo, oigo o leo soy yo mismo. Pero, en el fondo, esta tardanza o esta dificultad de reconocimiento técnicamente mediada no es superior a la que tengo cuando soy sorprendido por mi sombra o por mi imagen en el espejo antes de comprender que soy yo lo que veo, o cuando experimento extrañado una voz que repite la mía antes de aprender a producir e interpretar el eco. El hecho de que exista ese retraso del yo con respecto a su identificación consigo mismo, esa

---

<sup>633</sup> Véase, a modo de ejemplo, Edward Lifschitz, “Hearing Is Believing: Acoustic Aspects of Masking in Africa”, en *West African Masks and Cultural Systems*, Tervuren, Musée Royal de l’Afrique Central, 1988, pp. 221-230, o Don Niles, “Altérateurs de voix de Papouasie-Nouvelle-Guinée: ou comment la confusion des données appauvrit l’organologie”, en *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 2, 1989, pp. 75-99.

distancia que cada yo debe recorrer hasta llegar a sí mismo, ese hecho es el principio de la intimidad<sup>634</sup>.

Como señala José Luis Pardo, “esta tardanza o esta dificultad de reconocimiento técnicamente mediada no es superior a la que tengo [...] cuando experimento extrañado una voz que repite la mía antes de aprender a producir e interpretar el eco”. Desde este punto de vista, la mediación tecnológica no afectaría a la esencia de ese proceso de reconocimiento —que aquí adjetivamos como imaginario, al asumir que ocupa ese registro—, ni al carácter frustrado, limitado y ficticio con que este proceso se nos presenta. Tampoco alteraría, esa mediación fonográfica, el carácter reflexivo que reconocíamos en el eco; como Derrida señalaba respecto del registro de “las voces de Artaud” en un cita volcada en la primera sección del trabajo, “al contrario de lo que sucede con la fotografía, la voz archivada está ‘viva’. Vive otra vida, y eso es algo que no sucede con otro tipo de archivos. En la voz [archivada] se escucha una especie de relación a sí mismo, la vida que se afecta a sí misma”<sup>635</sup>.

#### **9.14.- El estadio del eco**

Pero sería incorrecto considerar que la aparición de una tecnología como, por ejemplo, la grabación en cinta magnética (por referirnos a la mentada en la cita anterior) no aporta nada nuevo al análisis en que nos hallamos incurso. La fonografía, concebida en ese sentido amplio que permite incorporar en su definición, junto a muchas otras prácticas análogas, la grabación magnetofónica, podría describirse como una técnica de generalización del eco. En otras palabras, el conjunto de las prácticas fonográficas puede entenderse como un sistema destinado a extender y desarrollar los principios generales del fenómeno (no tanto acústico como ontológico) del eco.

Esta aparentemente novedosa interpretación del concepto de fonografía no se aleja, en realidad, de una temprana constatación protagonizada por Pierre Schaeffer: “el hecho de que el sonido (hasta el descubrimiento de la grabación) ha ido siempre ligado

---

<sup>634</sup> José Luis Pardo, *La intimidad*, *op. cit.* p. 155.

<sup>635</sup> Jacques Derrida, *Las voces de Artaud*, *op. cit.* (documento en línea, sin paginación).

en el tiempo al fenómeno energético que lo originaba”<sup>636</sup>. Pues bien, el fenómeno acústico del eco representa una suerte de enmienda “natural” de esa aseveración<sup>637</sup>, una refutación cuyos efectos ha ampliado enormemente (sin llegar a alterar su sustancia) la tecnología fonográfica.

Aunque Schaeffer se preocupó ante todo de describir (y cultivar, también como compositor) un tipo de escucha que —aprovechando las históricamente inauditas posibilidades granjeadas por la fonografía— no se preocupase por reconstruir esa ligazón entre los sonidos y los fenómenos energéticos que los originan<sup>638</sup>, en realidad era muy consciente de que esa forma de escucha se enfrentaba con una tremenda resistencia psicológica: “la situación acusmática puede intensificar [...] la intención ordinaria de remontarse a las causas o descifrar los significados”<sup>639</sup>.

La renuencia mental que dificulta (y hasta impide) superar esa “intención ordinaria” descrita por Schaeffer está emparentada con la imposibilidad de asumir plenamente la invitación formulada por John Cage de “escuchar un sonido justo antes de que el propio pensamiento tenga la oportunidad de convertirlo en algo lógico,

---

<sup>636</sup> Esta constatación surgió a partir de otra, no menos deslumbrante: “La distinción clásica en óptica entre fuentes y objetos, no se ha impuesto, sin embargo, en acústica. Toda la atención ha sido acaparada por *el sonido* (como decimos *la luz*) considerado como emanación de una fuente, sus trayectos y deformaciones, sin que los contornos de tal sonido y su forma hayan sido apreciados por sí mismos al margen de la referencia a su fuente” (Pierre Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales* —traducción de Araceli Cabezón de Diego—, Madrid, Alianza, 1988, p. 48).

<sup>637</sup> No debe sorprendernos, pues, que desde la Antigüedad el fenómeno del eco —fascinante excepción a la regla general expuesta por Schaeffer— haya generado relatos míticos y exploraciones arquitectónicas y performativas como las que se han analizado en páginas anteriores.

<sup>638</sup> Una escucha que el propio Schaeffer adjetivó como acusmática, después de encontrar (azarosamente, según el ya legendario relato del compositor) en el diccionario la siguiente definición: “*Acusmático* dice Larousse: *Nombre dado a los discípulos de Pitágoras que durante cinco años escucharon sus lecciones escondidos tras una cortina, sin verle, y observando el silencio más riguroso*. Del maestro, disimulado a sus ojos, sólo llegaba la voz a los discípulos. Nos referimos a esta experiencia iniciática para el uso que queremos darle a la noción de acusmática. El Larousse continúa: *Acusmático, adjetivo: se dice de un ruido que se oye sin ver las causas de donde proviene*” (Pierre Schaeffer, *ibid.* p. 56).

<sup>639</sup> *Ibid.* p. 87.

abstracto o simbólico”<sup>640</sup>. Volvemos a encontrarnos con el “impoder” artaudiano preconizado por Blanchot: para los seres normalmente constituidos, arraigados en el lenguaje, afrontar estos vertiginosos desafíos es una meta imposible. Sin embargo, para aquellos seres teratológicamente limítrofes que (aún) no han penetrado en el registro de lo Simbólico (o que deambulan, más bien, en las inmediaciones de lo Imaginario), estas propuestas de Schaeffer y de Cage representan la única opción posible.

Pero toda la construcción discursiva que, a lo largo de este trabajo, ha confrontado a un tipo de seres —normales, o al menos normados— con otros —monstruosos— no tiene más virtualidad que la de un esquema casi pedagógico, pues es ya evidente que (al menos desde aquella implosión subjetiva identificada por Kant y analizada por Žižek) todo sujeto —atravesado por la Modernidad— encierra dentro de sí, en su más íntimo núcleo, a uno de esos monstruos. La “distancia que cada yo debe recorrer hasta llegar a sí mismo”, según escribía José Luis Pardo, merece ser calificada como teratológica (y, por tanto, puede ser comparada con la que nos separa de nuestro propio reflejo especular, o de nuestro propio eco). La “sensación de extrañeza que me domina cuando escucho mi propia voz” —siguiendo al mismo autor— también es análoga a la reacción que experimentamos al confrontarnos con un ente monstruoso.

El concepto de intimidad propuesto por José Luis Pardo se aproxima, así, a nuestra idea de teratología, y esto se hace aún más explícito cuando el propio Pardo escribe que “la intimidad es aquello —esa anomalía o monstruosidad, esa deformidad o desproporción— que, de convertirse en público, derrumbaría ya toda posibilidad de relación social”<sup>641</sup>. Los seres teratológicos que han protagonizado estas páginas son, desde este punto de vista, pura intimidad (no son —no tienen—, de hecho, más que eso). Igual que no han entrado en el universo de lo simbólico, tampoco puede afirmarse que hayan accedido a forma alguna de universo social. Esta afirmación nos obliga a

---

<sup>640</sup> John Cage, *A Year from Monday. Lectures and Writings*, *op. cit.* p. 98.

<sup>641</sup> José Luis Pardo, *La intimidad*, *op. cit.* p. 142. Estas palabras siguen a una cita de Andrés Trapiello, para quien “íntimo es aquel diario que, de ser publicado, impediría a su autor mantener cualquier tipo de relación social”. A este respecto, cabe preguntarse cómo deberíamos calificar los diarios, aquí analizados, de los doctores Jean-Marc Gaspard Itard (en referencia a Victor de l’Aveyron) y Frederick Treves (donde se volcaba, como también hemos visto, la intimidad de John Carey Merrick).



considerar algunos episodios de la biografía de Merrick —rememorados en páginas anteriores— como fantasías, en el sentido más propio de esta expresión.

Nuestra relación con ese ser teratológico que nos habita —o que, acaso mejor expresado, habitamos<sup>642</sup>— es, según estas palabras de José Luis Pardo, relativamente cotidiana (si bien al leer las exhortaciones que aquí se entrecomillan nunca quede claro si la distancia que separa a su destinatario de lo divino es comparable a la que lo aleja de lo monstruoso):

Experimentamos claramente ese desdoblamiento cada vez que nos cuesta trabajo reconocer nuestra voz o nuestros gestos (“¿dije yo eso?”), cada vez que nuestra sombra nos sorprende o no entendemos nuestra propia letra. Las célebres expresiones clásicas: “Llega a ser lo que eres”, “Ocúpate de ti mismo” o “Conócete a ti mismo” serían incomprensibles de no mediar esta distancia —espacio y tiempo que condicionan la posibilidad de la repetición— que separa a cada uno de sí mismo<sup>643</sup>.

A esta serie de imperativos también se debería añadir aquel que empujaba a los jóvenes contraculturales descritos en el primer capítulo de esta investigación a “Encontrarse a sí mismos”. Y es que, recordando un título del artista sonoro mexicano Manuel Rocha Iturbide, “el eco está en todas partes”. No debe extrañarnos, entonces, que las más radicales y legendarias experiencias de Cage en pos de la anulación de su subjetividad<sup>644</sup> transcurriesen, precisamente, en una cámara diseñada arquitectónicamente para anular cualquier tipo de eco, una cámara anecoica. La ineludible persistencia del eco —entendido ahora en la dimensión ontológica que venimos perfilando— redunda en los argumentos ya expuestos por Douglas Kahn (y

---

<sup>642</sup> Jugando, una vez más, con las falsas etimologías, podríamos advertir que el prefijo “eco-” (que nada tiene que ver con el origen del actual término castellano “eco”) significa “casa”, “morada” o “ámbito vital”.

<sup>643</sup> José Luis Pardo, *La intimidad*, *op. cit.* p. 154.

<sup>644</sup> Aunque tal vez lo que Cage pretendía era, en realidad, “encontrarse a sí mismo”.

recogidos en páginas anteriores) para explicar el carácter forzosamente frustrado —de nuevo el impoder— del experimento cageano<sup>645</sup>.

La anécdota cageana de la cámara anecoica también revela la ambigüedad característica del eco; al recaer sobre estas tres letras un enorme peso semántico (que aúna lo físico-acústico, lo mitológico, lo tentativamente poético... y también eso que aquí hemos calificado como ontológico), la productividad metafrológica del término promueve una pluralidad de interpretaciones en frases como éstas del artista sonoro y teórico Brandon LaBelle, en las que nunca queda del todo claro en qué ámbito exacto opera su definición:

Eco: multiplicación y repetición de un sonido dado; rompe el vector temporal del sonido, plegándose sobre sí mismo para aparecer como si proviniera de una fuente oculta: ¿quién está ahí? El eco habla, dando forma al cuerpo invisible, acusmático. El eco presenta una multiplicación desorientadora, haciendo añicos el claro arco del sonido y proporcionándonos la experiencia de la diferencia: el eco, como cuerpo acusmático, voz que regresa desde más allá, desde la oscuridad, ronda/encanta al oyente [*haunts the listener*]; nos devuelve nuestra propia voz como si fuera la de otro, actuando como un alter-ego, una sonoridad

---

<sup>645</sup> La siguiente cita de Mladen Dolar, que amplía otra ya presentada en el capítulo anterior, contempla desde otro ángulo (alejado de cualquier perspectiva cageana —o kahniana—) la imposibilidad del silencio: “Y también esa división, aquella que se establece entre la voz y el silencio, es quizá más elusiva de lo que parece: no todas las voces se oyen, y quizás las más intrusivas y apremiantes sean las voces no oídas, y la cosa más ensordecedora sea el silencio. En el aislamiento, en la soledad, a solas por completo, lejos del mundanal ruido, no nos libramos de la voz sin más. Puede ser que entonces aparezca otra clase de voz, más intrusiva y apremiante que la usual algarabía: la voz interna, una voz que no se puede acallar. Como si la voz fuese el epítome mismo de una sociedad que llevamos a costas y de la que no podemos alejarnos. Somos seres sociales por la voz y por medio de la voz: la voz parece estar en el eje de nuestros vínculos sociales, y las voces constituyen la textura misma de lo social, así como el núcleo íntimo de la subjetividad” (Mladen Dolar, *Una voz y nada más* —versión de Daniela Gutiérrez y Beatriz Vignoli—, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2007, p. 26). Justificamos la extensión de esta cita porque la argumentación de Dolar enlaza, en su final, con otra cuestión que se abordará en las páginas inmediatamente siguientes: las relaciones entre voz, intimidad y sociedad.

que cambia de forma y reemplaza en sonido singular con una repetición diferenciadora<sup>646</sup>.

Asistimos, pues, a un complejo proceso de desdoblamiento ontológico: la “multiplicación desorientadora” propia del eco se aplica no sólo a los significados de este término; también hace que el sonido, o la voz, se pliegue sobre sí mismo (proliferando en una pluralidad de repeticiones), y provoca que —finalmente— el sujeto también se duplique. El eco da voz a ese alter-ego —a ese yo que es un otro—, cuestionando las asunciones más fundamentales que confrontan entre sí las nociones de identidad y diferencia, tal y como Lacan detectó al concebir la noción de “estadio del espejo”. Surge aquí, por tanto, la posibilidad de lanzar como hipótesis la idea de un “estadio del eco”, entendido como momento de apertura del Imaginario —y, por tanto, de la constitución subjetiva— a través de la fragmentación (no, desde luego, de la imagen, sino de la voz)<sup>647</sup>.

---

<sup>646</sup> Brandon LaBelle, “Sound as Hinge”, en *Esemplasticism: The Truth is a Compromise* (catálogo de la exposición), Berlín, TAG-Club Transmediale, 2010, sin paginación.

<sup>647</sup> La conexión —señalada por Lacan— entre el estadio del espejo y una suerte de escritura o impronta en la psique del sujeto también se manifestaría en este “estadio del eco”; es posible detectar una idea similar en el trabajo de Bartolomé Ferrando, poeta del fragmento: “la palabra / se descubre / a / sí misma / reflejada en / espejo verbal // ecos de sonos / brillan / entre grañas / que / escupen / ecos / nudos / sonoros / entre / un mar / de ojos / tejiéndose en el aire / escritura que piensa” (Bartolomé Ferrando, *Trazos*, *op. cit.* p. 71). Como en una reverberación del anterior poema, adelantando unas páginas en el mismo libro aparece este otro texto (algunas de cuyas figuras, por otra parte, recuerdan a la táctil idea de la contagiosa voz vírica): “una palabra / se encuentra / a / sí misma / en el espacio // se escribe / tejiendo / evocaciones e / incidencias: / escultura / en / suspenso // cuerpo de aire / sonoro / que infecta / al libro del / viento / con su tacto / en / la intersección / del tiempo” (*ibid.* p. 97). En otro volumen posterior del mismo autor esa dimensión física —o escultórica— de la voz se presenta aún más concentrada: “entre dos rocas / mirándose en suspenso / un hilo invisible atraviesa el espacio / línea de aire” (Bartolomé Ferrando, *Latidos*, *op. cit.* p. 48), y en fechas aún más recientes, los versos finales de un libro cuyo título reverbera con el de esta investigación vislumbran el reflejo de una voz límite teratológicamente encarnada: “lentamente // un espejo / perfora / la carne / del habla // con sus / rayos / secretos / y ruidos / de colores [...] palabras / sin vísceras // nudos / metálicos // implantes / de mudez // abanico / de vértigos [...] en ese / momento // en el que / toco / la frontera / de la voz // acompaño / al tiempo // y digo / con las / manos // lo que / mis ojos / todavía / no han dicho” (Bartolomé Ferrando, *En la frontera de la voz*, *op. cit.* pp. 100-102).

Esta hipótesis también se proyecta hacia la otra dualidad que tanto el espejo como el eco cuestionan: la que opone las nociones de interioridad y exterioridad (binomio cuya naturaleza ya ha sido problematizada en páginas anteriores<sup>648</sup>). Aparece aquí un nuevo fenómeno de desdoblamiento o multiplicación, puesto que, como señala José Luis Pardo en la siguiente cita, además de los muros que el eco encuentra —o acaso crea— fuera de nosotros, también es posible auscultar otras paredes interiores:

[C]ada vez que él Yo piensa, cada vez que yo pienso, percibo que ese sonido repercute contra alguna *pared interna* y reflexiona de nuevo hasta mí, me es devuelto por *algo que hay ahí dentro* y que, al repetir lo que digo, revierte a mi conciencia como siendo “yo mismo”, ya que el eco de mí mismo responde diciendo *lo mismo* que yo, el mismo yo que yo digo. De modo que ese “sí mismo” acompaña al yo como su sombra. En el fondo, es como si la pregunta con que el otro abrió en mí el hueco de la intimidad (¿Quién eres?) resonase perpetuamente en mi interior reconstruida en primera persona (“Sí, buena pregunta: ‘¿Quién soy?’; ‘¿Es cierto que, como piensan mis padres, soy normal, es seguro que soy como ellos?’”)<sup>649</sup>.

Entroncan estas palabras con nuestras reflexiones sobre la paternidad de los seres teratológicos, y por tanto nos hacen recordar a figuras como las de Jean-Marc Gaspard Itard o Frederick Treves, quienes sin duda invirtieron la cuestión planteada por Pardo: ¿Es cierto que Victor de l’Aveyron, o Joseph C. Merrick, son como yo, como

---

<sup>648</sup> “Al proceder desde dentro del cuerpo y extenderse hacia el mundo, la voz ha sido considerada tradicionalmente como algo tanto interior como exterior, tan ‘dentro’ como ‘fuera’ de los límites de la subjetividad. En contraste, las voces de los muertos ya no emanan de cuerpos que sirvan como contenedores de la autoconsciencia [*containers for self-awareness*]. La grabación es, en consecuencia, una tumba resonante, que ofrece la exterioridad de la voz sin un rastro de su autoconsciencia interior” (Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, *op. cit.* p. 290). Esta percepción de la voz fonográfica se opone radicalmente a la de Jacques Derrida, quien afirma —como acabamos de recordar unos párrafos más arriba— que “la voz archivada está ‘viva’” (o que “cuando se ha escuchado la voz [grabada] de Artaud ya no es posible hacerla callar”), otorgando una fundamental importancia a ese “rastro”, traza o huella de la “autoconsciencia interior” que Sterne, por su parte, desprecia.

<sup>649</sup> José Luis Pardo, *La intimidad*, *op. cit.* p. 139.

nosotros? ¿Por qué no? ¿Hasta qué punto sí lo son, o no lo son? Éstas pueden considerarse las preguntas básicas que presidieron la labor de estos científicos. Ellos lanzaron la pregunta “¿Quién eres?”, y hasta rebautizaron (de maneras bien diferentes, como se mostró) a sus monstruosos vástagos. Y fueron ellos porque sus ahijados nunca llegaron a formularse, propiamente, esas preguntas, ni mucho menos a responderlas en los términos que señala Pardo en las líneas siguientes:

Mucho antes de hablar, oímos, y sólo llegamos a hablar porque oímos y porque, de entre todas esas voces que nos cercan, distinguimos una que nos interpela, que se dirige exactamente a nosotros y que nos exige una respuesta: “¿Quién eres?”. Y la respuesta es “Yo”. Una respuesta tranquilizadora para el otro, que podría traducirse como: “soy otro yo como tú, otro que, como tú, dice yo, soy uno de los tuyos, llevo tu marca” (se notará la obsesión de los padres por saber desde el momento del nacimiento si su hijo “es normal”, si es como ellos)<sup>650</sup>.

Se podrá argumentar, en este punto, que comparar —como se acaba de proponer, desde luego no por vez primera— las circunstancias de aquel infante perpetuo que fue Victor de l’Aveyron con las de Joseph C. Merrick, capaz de recitar emocionadamente pasajes de la Biblia y de participar en conversaciones con los más selectos representantes de la Inglaterra Victoriana, es del todo equivocado, injusto y hasta malintencionado. Pero estas ideas pueden también contemplarse al trasluz de las que el filósofo italiano Giorgio Agamben desarrolla ya desde el primer volumen de su proyecto *Homo Sacer*, subtulado *El poder soberano y la nuda vida*. Será precisamente este último concepto, el de nuda vida, el que en las páginas siguientes nos sirva para precisar el estatuto ontológico de los seres que aquí calificamos como teratológicos, una tarea que indirectamente nos ayudará a profundizar en nuestro análisis del concepto de vía límite.

---

<sup>650</sup> *Ibid.* p. 138 y 139.

## 9.15.- Agamben: la teratológica voz muda del *homo sacer*

“Protagonista de este libro es la nuda vida, es decir la vida *a quien cualquiera puede dar muerte pero que es a la vez insacrificable del homo sacer*”<sup>651</sup>, escribe Agamben en las primeras páginas de su obra. Constatando que “la Grecia clásica [...] no poseía un término para expresar en toda su complejidad la esfera semántica que nosotros indicamos con un único término: vida”<sup>652</sup>, el pensador romano recupera la distinción del griego clásico entre *bíos* (“la vida cualificada del ciudadano”), y *zoe* (“la nuda vida en su anonimato”)<sup>653</sup>. Esta última dimensión vital, en la que lo biológico eclipsa lo biográfico, nos interesa aquí por su proximidad respecto a nuestro concepto de teratología. El monstruo, tal y como se ha descrito en estas páginas, es esencialmente *zoe*, es decir, nuda vida, y por tanto se le pueden aplicar —como veremos— todos los rasgos que Agamben predica del *homo sacer*. Acaso los más esenciales de entre todos ellos sean los que se recogen en este párrafo del final del libro homónimo:

“Nuda”, en el sintagma “nuda vida”, corresponde aquí al término griego “*haplos*”, con el que la filosofía primera define el ser puro [...]. El ser puro, la nuda vida ¿qué es lo que contienen estos dos conceptos? ¿Por qué tanto la metafísica como la política occidentales encuentran en ellos y sólo en ellos su fundamento y su sentido? ¿Cuál es el nexo entre estos dos procesos constitutivos, en que metafísica y política, aislando su elemento propio, parecen toparse con un límite impensable? Puesto que la nuda vida es, ciertamente, tan indeterminada e impenetrable como el ser *haplos*, de ella se podría decir, como de este último, que la razón no puede pensarla más que en el asombro y la estupefacción [...]<sup>654</sup>.

---

<sup>651</sup> Giorgio Agamben, *Homo sacer I. El poder soberano y la nuda vida* (traducción de Antonio Gimeno Cuspinera), Valencia, Pre-Textos, 1998, p. 18.

<sup>652</sup> *Ibid.* p. 88. Desde el punto de vista de nuestra investigación, es igualmente relevante este otro apunte filológico de Agamben: “el griego homérico no conoce ni siquiera un término para designar el cuerpo vivo. El término *sóma*, que en épocas sucesivas se presenta como un buen equivalente de nuestro 'cuerpo', significa en su origen únicamente 'cadáver', como si la vida en sí, que se resuelve para los griegos en una pluralidad de aspectos y elementos, sólo se presentara como unidad después de la muerte” (*ibid.*).

<sup>653</sup> *Ibid.* pp. 157 y 158.

<sup>654</sup> *Ibid.* p. 231.

Una vida indeterminada, impenetrable, impensable por la razón salvo a través del asombro y la estupefacción... Adecuada descripción de nuestros seres teratológicos, que podemos complementar con otras palabras de Agamben: “Mudo y absolutamente solo, ha pasado a otro mundo, sin memoria y sin lamento”<sup>655</sup>, o también con su afirmación de que, al pensar en estos seres, “la posibilidad de distinguir entre nuestro cuerpo biológico y nuestro cuerpo político, entre lo que es incomunicable y queda mudo y lo que es comunicable y expresable, nos ha sido arrebatada de una vez por todas”<sup>656</sup>.

Lo político —especialmente en su obligado entrelazamiento con la esfera de lo jurídico—, tal y como se manifiesta en esta última cita, recaba la máxima atención en el estudio de Agamben<sup>657</sup>, quien conecta su pesquisa con la que condujo en los últimos años de su vida Michel Foucault. “[A]l final de la *Voluntad de saber*, [Foucault] sintetiza el proceso a través del cual, en los umbrales de la vida moderna, la vida natural empieza a ser incluida [...] en los mecanismos y los cálculos del poder estatal y la política se transforma en *bio-política*: ‘Durante milenios, el hombre siguió siendo lo que era para Aristóteles: un animal viviente y además capaz de una existencia política; el hombre moderno es un animal en cuya política está puesta en entredicho su vida de ser viviente’”<sup>658</sup>.

---

<sup>655</sup> *Ibid.* p. 235. A renglón seguido, leemos: “Se le puede aplicar literalmente la afirmación de Hölderlin de que ‘en el límite extremo del dolor no subsiste nada que no sean las condiciones del tiempo y del espacio’”. ¿Podría considerarse el eco —según lo hemos descrito aquí— como la más extrema (y, a la vez, simple) identificación posible de la voz con “las condiciones del tiempo y del espacio”?

<sup>656</sup> *Ibid.* p. 238.

<sup>657</sup> Aunque las investigaciones de Agamben se dirigen hacia las formulaciones contemporáneas que manifiestan la pervivencia de figuras equiparables al *homo sacer* en nuestros días, su análisis comienza rastreando los orígenes del concepto en la Roma arcaica: “Festo, en su tratado *Sobre la significación de las palabras*, nos ha transmitido[,] bajo el lema *sacer mons*, la memoria de una figura del derecho romano arcaico en que el carácter de la sacralidad se vincula por primera vez a una vida humana como tal [...]: ‘Hombre sagrado (*homo sacer*) es, empero, aquél a quien el pueblo ha juzgado por un delito; no es lícito sacrificarle, pero quien le mate, no será condenado por homicidio. En efecto, en la primera ley tribunicia se advierte que *si alguien ha matado a aquel que es sagrado por plebiscito, no será condenado homicida*. De aquí viene que se suele llamar sagrado a un hombre malo e impuro” (*ibid.* pp. 93 y 94).

<sup>658</sup> *Ibid.* p. 11 (la cita de Foucault procede de su *Histoire de la sexualité, I. La volonté de savoir*, París, Gallimard, 1976, p. 173). Agamben vuelve a citar estas palabras de Foucault en el inicio de la tercera parte de su obra, pp. 151 y 152.

Reflexionar acerca del estatuto político-jurídico de los teratológicos *homini sacri* que han poblado las páginas de este capítulo nos permite vislumbrar algunos reveladores aspectos de estos seres y, lo que más nos interesa, de sus voces, que ahora se nos presentan reducidas a sus límites, en un nuevo y radical sentido. La mudez que aparecía en dos pasajes de Agamben recogidos unas líneas más arriba es una suerte de metáfora que nos refiere, más bien, a una paradójica forma de ventriloquia. Si, según el *DRAE*, quien ejerce esta práctica “tiene el arte de modificar su voz de manera que parezca venir de lejos”<sup>659</sup> e “imita las de otras personas o diversos sonidos”... ¿A quién debería aplicarse la denominación de ventrílocuo? Desde cierto punto de vista, doctores como Itard o Treves hablaron a través de Victor de l’Aveyron y John C. Merrick, instruyéndoles (hasta donde esto fue posible en cada caso) acerca de cómo y qué decir. Pero también es defendible argumentar que estas criaturas teratológicas hablaban a través de sus preceptores; desde luego, sólo a través de estos últimos conocemos fehacientemente los tenues rastros biográficos que aquellos dejaron tras de sí (y, durante su vida, estas figuras paternas les protegieron de múltiples amenazas frente a las cuales ellos difícilmente podrían haber respondido).

Esa “mudez” de los seres teratológicos nos proyecta, así, hacia una de las significaciones más importantes de la figura explorada por Agamben: “*Homo sacer* es aquél con respecto al cual todos los hombres actúan como soberanos”<sup>660</sup>. Pero si esta terminología es apropiada para describir un paradigma político-jurídico pre-moderno (donde, efectivamente, la figura del soberano —ubicada a la vez dentro y fuera del ordenamiento político-jurídico— puede disponer de la vida de sus súbditos —así como declarar un “estado de excepción” en virtud del cual esos súbditos queden desprovistos de sus derechos—), después de describir los horrores cometidos por los médicos nazis Agamben alcanza esta implacable conclusión: “[E]n el horizonte biopolítico que es característico de la modernidad, el médico y el científico se mueven en esa tierra de nadie en la que, en otro tiempo, sólo el soberano podía penetrar”<sup>661</sup>.

---

<sup>659</sup> Expresión que, una vez más, podría remitirnos al fenómeno del eco.

<sup>660</sup> *Ibid.* p. 110.

<sup>661</sup> *Ibid.* p. 202.



## 9.16.- Biopolítica y teratología: entre *bíos* y *zoe*

Ya en la primera sección de esta obra se dedicaron algunos párrafos a aquellos “matasanos” que recorrían las páginas de la novelística burroughsiana y, sobre todo, al inmenso poder que estos personajes ejercían en el universo narrativo del autor estadounidense. La óptica aportada por Agamben nos permite calificar como soberano ese dominio clínico sobre los pacientes, y a éstos como seres desechables, eliminables, suprimibles o aniquilables, adjetivos que recoge el filósofo italiano en su aproximación al *homo sacer*. En este punto, y rememorando la relación de absoluta dependencia que seres como Victor de l’Aveyron o Joseph Merrick mantuvieron respecto de sus tutores, cabe preguntarse qué habría pasado si estos últimos hubiesen, por cualquier razón, decidido dar muerte a sus tutelados —una hipótesis contrafactual cuyo examen nos permite considerar la vinculación entre aquellos seres teratológicos y el *homo sacer* (aquel a quien cualquiera puede quitar la vida impunemente, sin que ello pueda ser considerado ni homicidio ni sacrificio, ni ejecución de una condena ni sacrilegio)—<sup>662</sup>. Todos los hechos analizados en páginas anteriores nos impulsan a creer que, de haberse materializado la anterior hipótesis, la eliminación de esos seres abandonados habría sido unánimemente calificada como un *impune occidi*<sup>663</sup>.

La relevancia de esta consideración viene dada porque ubica a doctores como Itard y Treves en una posición histórica clave, según el análisis propuesto por Agamben a partir de las intuiciones de Foucault. Los dos médicos encarnan algunas de las hasta entonces insólitas posibilidades que el conocimiento científico desplegó en sus respectivos momentos históricos (ubicados en sendos extremos del siglo antepasado). Anteriormente se calificó aquí a Itard como pionero de una cierta comprensión de la

---

<sup>662</sup> *Ibid.* p. 108.

<sup>663</sup> Parece oportuno recordar, en este preciso contexto, una anécdota reveladora: la interpretación del Dr. Frederick Treves por parte de Anthony Hopkins en *El hombre elefante* fue lo que inspiró a Jonathan Demme (director de la película *El silencio de los corderos*) para escoger a Hopkins como encarnación del psicópata Hannibal Lecter (personaje que, por lo demás, en el film —al igual que en las novelas de Thomas Harris en las que éste se basa— es también un psiquiatra forense). Así lo confirma el propio Demme, según Daniel O’Brien en *The Hannibal Files: The Unauthorised Guide to the Hannibal Lecter Trilogy*, Londres, Reynolds & Hearn, 2001, pp. 89 y 90.

pedagogía (incluso aunque, en puridad, esa ciencia no existiese como tal en los inicios del siglo XIX); también el *modus operandi* de Treves —nacido casi ochenta años después de Itard— encarna unas condiciones civilizatorias como las que Agamben refiere aquí a través de su maestro:

Según Foucault, “el umbral de modernidad biológica” de una sociedad se sitúa en el punto en que la especie y el individuo, en cuanto simple cuerpo viviente, se convierten en el objetivo de sus estrategias políticas. A partir de 1977, los cursos en el *Collège de France* comienzan a poner de manifiesto el paso del “Estado territorial” al “Estado de población” y el consiguiente aumento vertiginoso de la importancia de la vida biológica y de la salud de la nación como problema específico del poder del soberano, que ahora se transforma de manera progresiva en “gobierno de los hombres”. “El resultado de ello es una suerte de animalización del hombre llevada a cabo por medio de las más refinadas técnicas políticas. Aparecen entonces en la historia tanto la multiplicación de las posibilidades de las ciencias humanas y sociales, como la simultánea posibilidad de proteger la vida y de autorizar su holocausto”. En particular, el desarrollo y triunfo del capitalismo no habrían sido posibles, en esta perspectiva, sin el control disciplinario llevado a cabo por el nuevo bio-poder que ha creado, por así decirlo, a través de una serie de tecnologías adecuadas, los “cuerpos dóciles” que le eran necesarios<sup>664</sup>.

No se trata aquí, ni mucho menos, de culpar a un Itard o a un Treves de actuar como cómplices de un proceso histórico-cultural que, como indican las palabras citadas, condujo en el siglo pasado (superando cualesquiera otros infames destinos) al exterminio ejecutado por los nazis<sup>665</sup>. Más bien, al evidenciar ciertas consecuencias

---

<sup>664</sup> Giorgio Agamben, *Homo sacer I*, *op. cit.* p. 12 (las citas de Foucault proceden de *Dits et écrits*, vol. III, París, Gallimard, 1994, p. 719).

<sup>665</sup> Agamben, en plena coherencia con su tesis sobre el *homo sacer*, rechaza frontalmente el uso del término “holocausto” para referirse al exterminio nazi. Así justifica su posición, en un pasaje que nos permitimos citar *in extenso* (aunque se separa del hilo principal de nuestra argumentación) por su contundente y estremecedora capacidad para aclarar la extensión e importancia del concepto biopolítico de nuda vida: “Desde este punto de vista, el haber pretendido restituir al exterminio de los judíos un aura sacrificial mediante el término ‘holocausto’ es una irresponsable ceguera historiográfica. El judío bajo el

ocultamente implícitas en sus —presumiblemente bienintencionados— actos, constatamos cómo ese proceso ha configurado nuestro presente, no sólo en términos políticos, sino también en lo que atañe a ciertas categorías ontológicas actualmente vigentes y, desde luego, a su recreación estética. Acaso los buenos propósitos de Itard, Treves y tantos otros científicos de la modernidad no puedan ser más cálida y precisamente retratados que como lo hace Agamben al final de este pasaje:

Así pues, si hay algo que caracterice a la democracia moderna con respecto a la clásica, es que se presenta desde el principio como una reivindicación y una liberación de la *zoe*, es que se trata constantemente de transformar la nuda vida misma en una forma de vida y de encontrar, por así decirlo, el *bíos* de la *zoe*. De aquí también su aporía específica, que consiste en aventurar la libertad y la felicidad de los hombres en el lugar mismo —la “nuda vida”— que sellaba su servidumbre<sup>666</sup>.

Como si se tratara de un efecto derivado de esa “doble ventriloquia” que antes mencionábamos, los esfuerzos por encontrar “el *bíos* de la *zoe*” terminaron descubriéndonos, sobre todo, “la *zoe* del *bíos*”, esto es, aquello que de nuda vida, o de *homo sacer*, se esconde o resguarda en cada uno de nosotros. En la penúltima cita aparecía el sintagma “animalización del hombre”, extremadamente oportuno en el contexto de nuestro estudio de la voz límite propia de figuras que se yerguen en el umbral que separa lo bestial de lo humano: niños-lobo (recordemos que también así se

---

nazismo es el referente negativo privilegiado de la nueva soberanía biopolítica y, como tal, un caso flagrante de *homo sacer*, en el sentido de una vida a la que no se puede dar muerte pero que es insacrificable. El matarlos no constituye, por eso, como veremos, la ejecución de una pena capital ni un sacrificio, sino tan sólo la actualización de una simple posibilidad de recibir la muerte que es inherente a la condición de judío como tal. La verdad difícil de aceptar para las propias víctimas, pero que, con todo, debemos tener el valor de no cubrir con velos sacrificiales, es que los judíos no fueron exterminados en el transcurso de un delirante y gigantesco ‘holocausto’, sino, literalmente, tal y como Hitler había anunciado, ‘como piojos’, es decir como nuda vida. La dimensión en que el exterminio tuvo lugar no es la religión ni el derecho, sino la biopolítica” (*ibid.* p. 147).

<sup>666</sup> *Ibid.* p. 19. Vale aquí recordar unas palabras de *El niño salvaje*, ya citadas anteriormente, que Truffaut expresa a través del Dr. Itard, cuando éste se dirige esperanzadamente a Victor (anteponiendo —y creyendo en— la *bíos* de éste, muy por encima de su *zoe*): “Éste es tu hogar. No eres salvaje, así no seas hombre aún. Victor, eres un hombre joven extraordinario con grandes esperanzas”.

ha denominado, genéricamente, a los que Ferlosio prefería designar como “niños bravíos”), hombres elefante, etc. La investigación de Agamben, en su rizomática búsqueda de los orígenes del *homo sacer*, llega hasta los textos de Von Jhering para alumbrarnos acerca de la proximidad de esta figura respecto a ciertas imágenes zoomórficas: “La antigüedad germánica y la escandinava nos ofrecen más allá de cualquier duda un hermano del *homo sacer* en el *banido* y el fuera de la ley (*Wargus*, *vargr*, el lobo, y, en sentido religioso, el lobo sagrado, *vargr* y *veum*)”<sup>667</sup>. La siguiente reflexión de Agamben cuadra perfectamente con el perfil del ser teratológico aquí esbozado:

Lo que iba a quedar en el inconsciente colectivo como un monstruo híbrido, entre hombre y animal, dividido entre la selva y la ciudad —el licántropo— es, pues, en su origen, la figura del que ha sido *banido* de la comunidad. El que sea llamado hombre-lobo y no simplemente lobo [...] es algo decisivo en este punto. La vida del *banido* —como la del hombre sagrado— no es un simple fragmento de naturaleza animal sin ninguna relación con el derecho y la ciudad; sino que es un umbral de indiferencia y de paso entre el animal y el hombre, la *physis* y el *nômos*, la exclusión y la inclusión: *loup-garou*, licántropo precisamente, *ni hombre ni bestia feroz*, que habita paradójicamente en ambos mundos sin pertenecer a ninguno de ellos<sup>668</sup>.

El estatuto ontológico intersticial aquí descrito es tan propio de los seres teratológicos como de su voz límite. Analizando la figura del *devotus*, conceptualmente vecina a la del *homo sacer*<sup>669</sup>, Agamben la describe como “un ser paradójico que,

---

<sup>667</sup> Rudolf von Jhering, *L'esprit du droit romain, vol. I*, Paris, 1886, p. 282 (citado en Giorgio Agamben, *Homo sacer I, op. cit.* p. 135).

<sup>668</sup> Giorgio Agamben, *op. cit.* pp. 136 y 137.

<sup>669</sup> En la tradición clásica, recibía el apelativo *devotus* quien consagraba la propia vida a los dioses infernales para salvar a la ciudad de un grave peligro. Si el *devotus* sobrevivía, tenía lugar una situación anómala y embarazosa, ya que liberaba a un ser vago y amenazante (la *larva* de los latinos, la *psyché*, el *éidolōn* o el *phásma* de los griegos) que no pertenecía propiamente ni al mundo de los vivos ni al de los muertos. Era necesario un funeral vicario —en el que se sepultaba o se arrojaba a las llamas un coloso de cera que sustituía a su cadáver— que restituyese el orden normal de las cosas. El maniquí de cera era tratado, antes del funeral, como si fuera un enfermo, recibiendo visitas médicas y hasta un diagnóstico de

aunque parece seguir llevando una vida normal, se mueve, en realidad, en un umbral que no pertenece al mundo de los vivos ni al de los muertos: es un muerto viviente o un vivo que es, de hecho, una *larva* [...]”<sup>670</sup>. La correlación con el concepto de no-muerto aquí manejado es total; el *homo sacer* “se define tan sólo por haber entrado en una simbiosis íntima con la muerte, pero sin pertenecer todavía al mundo de los difuntos”<sup>671</sup>.

### **9.17.- Inclusión exclusiva y exclusión inclusiva. La excepcionalidad del monstruo y la topología de la *extimidad***

Más allá de todas estas evidentes analogías entre el *homo sacer* (y la nuda vida) descrito por Agamben y los seres teratológicos (y su voz límite), lo que subyace tras esas similitudes (ese “estar entre” *bíos* y *zoe*, entre lo animal y lo humano, entre lo vivo y lo muerto...) es un principio general —de trascendencia ontológica— que, de hecho, también en la perspectiva de Agamben representa la piedra de toque de su construcción filosófica. Ese esquema básico, bajo el cual pueden subsumirse todos los casos particulares que acabamos de señalar entre paréntesis, puede sintetizarse mediante una fórmula acuñada por Mladen Dolar: “exclusión inclusiva”<sup>672</sup>.

Para la apropiada comprensión de este concepto, evidentemente conviene partir de esa otra oposición —explícitamente formulada por Agamben en una cita anterior— que confronta las ideas de exclusión e inclusión. Pues bien, Agamben —intentando explicar la estructura del sistema político que permite la existencia tanto del soberano como del *homo sacer* (aunque eso aquí no deba ocuparnos demasiado)— llega a afirmar que “[l]a exterioridad [...] es en verdad el núcleo más íntimo”<sup>673</sup>. En un razonamiento plenamente consonante respecto a aquella inversión kantiana a la que nos hemos referido aquí repetidamente, Agamben identifica “un único proceso topológico en que,

---

muerte; los esclavos apartaban las moscas del rostro del maniquí con abanicos. Como escribe Agamben, es posible asimilar la condición del *homo sacer* a la de un *devotus* que ha sobrevivido (*ibid.* pp. 125-130).

<sup>670</sup> *Ibid.* p. 128.

<sup>671</sup> *Ibid.* pp. 129 y 130.

<sup>672</sup> Más adelante se citará el texto de Dolar donde se precisa el alcance y sentido de esta expresión.

<sup>673</sup> Giorgio Agamben, *Homo sacer I, op. cit.* p. 52.

como en una cinta de Moebius o una botella de Leyden, aquello que se suponía como exterior [...] reaparece ahora en el interior [...]"<sup>674</sup>.

Ese proceso crea, siempre según Agamben, una “región topológica de indistinción”<sup>675</sup> que es fácil emparejar con el lacaniano registro de lo Real<sup>676</sup>, pero también como ese estadio —siempre previo al reconocimiento especular— cuyos umbrales hemos cifrado en el registro de lo Imaginario (es decir, antes del registro de lo Simbólico —donde la distinción puede ser considerada, con Saussure, la regla fundamental—). En ese estadio de indistinción encontrarían su hábitat tanto la voz límite como sus monstruosos portadores anónimos.

“La regla vive de la excepción”<sup>677</sup>, escribe Agamben citando a Carl Schmitt (una de sus principales influencias, por mucho que sus coordenadas políticas e ideológicas sean totalmente dispares). Todo lo relativo a “la regla” podría equipararse, en términos lacanianos, al orden simbólico, mientras que —como escribe el propio Agamben— el estado de excepción<sup>678</sup> se constituye como una zona de indiferencia entre lo exterior y lo interior:

*La excepción es lo que no puede ser incluido en el todo al que pertenece y que no puede pertenecer al conjunto en el que está ya siempre incluida. Lo que emerge en esta figura —límite— es la crisis radical de toda posibilidad de*

---

<sup>674</sup> *Ibid.* p. 54.

<sup>675</sup> *Ibid.*

<sup>676</sup> “Lo Real aparece como un ‘corte’ en la estructura del Sujeto. Este *corte*, operado por el entrecruzamiento tópico de los otros dos registros [Simbólico e Imaginario], aparece en los esquemas lacanianos como *una cinta* [...]. La torción de esta cinta es representada por la Banda de Moebius, caracterizando en ella el paso ‘inmóvil’ de externo a interno, eliminando así para una topología del Sujeto la mera realidad externa compuesta de cosas extensas” (Américo Vallejo, *Vocabulario lacaniano*, *op. cit.* p. 109).

<sup>677</sup> *Ibid.* p. 52.

<sup>678</sup> *Ibid.* p. 32. En este punto Agamben define explícitamente ese “estado de excepción” como un “umbral” entre la “situación normal” (que nosotros podríamos equiparar al registro de lo Simbólico) y el “caos” (homologable al registro de lo Real, en tanto que se refiere a aquello que escapa a cualquier intento de formalización o, más generalmente, de representación).

distinguir entre pertenencia y exclusión, entre lo que está fuera y lo que está dentro, entre excepción y norma<sup>679</sup>.

El ser teratológico es, también desde este punto de vista, excepcional, en su relación con lo humano (un todo al que pertenece, pero donde no puede ser incluido, y a la vez un conjunto en el que está ya siempre incluido, pero al que no puede pertenecer). Pero también aquí encontramos un esquema aplicable a la voz límite, en su relación con el lenguaje y con la propia voz. Y es que, como se hace claro en la última cita, la (no) relación de excepción está radicalmente marcada por una imposibilidad que nosotros debemos remitir a la noción de *im-poder*. El emplazamiento de la excepción en ese umbral ontológicamente indefinido, sin afueras ni adentros, en el que al mismo tiempo y en el mismo sentido “se es” y “no se es”, nos obliga a acudir —de la mano de Agamben— a la *Metafísica* aristotélica para intentar resolver esta aporía:

Aristóteles se preocupa, sin embargo, de resaltar en todo momento la existencia autónoma de la potencia, el hecho para él evidente de que el guitarrista mantiene intacta su potencia de tocar incluso cuando no toca, y el arquitecto su potencia de construir aunque no construya. Lo que pretende pensar en el libro *Theta* de la *Metafísica* no es, en otras palabras, la potencia como mera posibilidad lógica, sino los modos efectivos de su existencia. Para esto, es decir para que la potencia no se desvanezca una y otra vez de forma inmediata en el acto, sino que tenga una consistencia propia, es necesario que pueda también *no* pasar al acto, que

---

<sup>679</sup> *Ibid.* p. 39. Las cursivas están en el original. El párrafo citado constituye el corolario de la exégesis propuesta por Agamben sobre algunas ideas de *L'être et l'événement*, el libro de Alain Badiou publicado en 1988. Aunque el análisis del pensamiento de Badiou excede las pretensiones y posibilidades de este trabajo, para apuntar su proximidad respecto a ciertas ideas manejadas en el presente texto podemos recordar las palabras que, en este punto de *Homo sacer*, Agamben dedica al filósofo francés: “El pensamiento de Badiou es, en esta perspectiva, un pensamiento riguroso de la excepción. Su categoría central, la de acontecimiento, corresponde en rigor a la estructura de la excepción. El autor define el acontecimiento como el elemento de una situación, cuya pertenencia a ésta es desde el punto de vista de la situación misma algo indecible” (*ibid.*).

sea constitutivamente *potencia de no* (hacer o ser) o, como dice Aristóteles, que sea asimismo impotencia (*adynamia*)<sup>680</sup>.

Resuena claramente en esta evocación aristotélica algo muy parecido a lo que Slavoj Žižek explicaba sobre la distinción kantiana entre el juicio negativo y el juicio indefinido<sup>681</sup>, y ello nos invita a reemplazar el término “impotencia” con el que Agamben traduce “*adynamia*” por la blanchotiana expresión “impoder” (si es que ello ayuda a matizar que no tratamos aquí de una ausencia o falta de potencia, sino de la existencia —o una entrecomillable “presencia”, incluso— de una no-potencia)<sup>682</sup>.

---

<sup>680</sup> *Ibid.* pp. 62 y 63. Agamben continúa desarrollando esta idea: “Aristóteles enuncia con decisión este principio —que es, en cierto sentido, el gozne sobre el que gira toda su teoría de la *dýnamis*— en una fórmula lapidaria: ‘Toda potencia es impotencia de lo mismo y con respecto a lo mismo’ [*Met.* 1046a, 32] [...]. O todavía más explícitamente: ‘Lo que es potente puede tanto ser como no ser, porque una misma cosa es potente tanto para ser como para no ser’ [*Met.* 1050b, 10]” (*ibid.* p. 63).

<sup>681</sup> Repitamos aquí aquellas palabras, citadas en la primera sección de este trabajo: “Quizás la mejor manera de describir la ruptura kantiana hacia esta nueva dimensión sea con respecto al cambio en el estatuto de la noción de ‘inhumano’. Kant introdujo una distinción clave entre el juicio negativo y el juicio indefinido: el juicio positivo ‘el alma es mortal’ puede ser negado de dos maneras: cuando un predicado es negado respecto del sujeto (‘el alma no es mortal’), y cuando se afirma un no-predicado (‘el alma es no mortal’). La diferencia es exactamente idéntica, como sabe cualquier lector de Stephen King, a la que existe entre ‘él no está muerto’ [*he is not dead*] y ‘él está no-muerto’ [*he is un-dead*]” (Slavoj Žižek, *The Parallax View*, *op. cit.* p. 21).

<sup>682</sup> Aunque aquí no podamos explorarlas con la profundidad debida, las relaciones entre el pensamiento de Agamben y la idea de impoder planteada por Blanchot van mucho más allá de lo que nuestra modesta enmienda a su traducción podría sugerir. En el documental simplemente titulado *Maurice Blanchot* que Hugo Santiago dirigió en 1998, Giorgio Agamben (uno de los entrevistados) se interroga: “¿Cuál es el problema de Blanchot en el momento en que escribe los textos que integrarán *La Part du Feu*, que aparece en 1949, *Lautréamont et Sade* [también de 1949], y hasta *L'Espace littéraire* [de 1955]? Es simple, me parece. Su pregunta es: ¿Cómo es posible la literatura?”. Agamben continúa inquiriendo: “¿Por qué esta pregunta?”, y la intenta responder recordando que Robert Antelme había publicado en 1947 su testimonio sobre los campos de concentración, *L'Espèce humaine* (libro que resultaría muy importante para Blanchot), y que ese mismo año había aparecido *Si c'est un homme* de Primo Levi — aunque Blanchot, según Agamben, no lo conoció en ese momento—, para concluir que, aunque en ninguno de sus libros antes mencionados Blanchot haga una sola referencia a Auschwitz, ésta es la cuestión a la que responden (siquiera de manera inconsciente, sostiene Agamben) todos esos textos: “Si afirmo que estos textos son como una respuesta a Auschwitz, es porque [Blanchot] realiza una singular operación sobre la muerte. Él redobla la muerte, la invierte en una imposibilidad de morir, y de esta



Nos aproximamos ya al destino que este itinerario argumental, recorrido de la mano de Agamben, nos reservaba. Y es que la idea de “exclusión inclusiva” que estamos intentando delimitar despliega su máxima pertinencia en este trabajo cuando analizamos a través de su óptica la siempre paradójica relación entre la voz límite (concepto al que la aristotélica “*adynamia*” parece ceñirse bien) y el lenguaje. Pero antes de acudir a unas elocuentes líneas en las que Agamben afronta este problema, vale la pena recordar —una vez más— aquellas críticas que el crítico Marc Singer entonaba, más o menos ingenuamente, sobre el texto de Alan Moore analizado en el primer capítulo, *El amnios natal*<sup>683</sup>. Posiblemente nuestra insistencia en el juicio de Singer tenga que ver con la certera posibilidad de que su invectiva también podría aplicarse, en alguna medida, al propio texto que constituye el presente trabajo, en tanto que en él se viene intentando definir algo que, como ya se indicó desde las primeras páginas, se nos presenta (o, más bien, se nos escabulle) como indefinible, al menos dentro de los contornos del propio lenguaje. El jánico modelo de la “exclusión inclusiva”, derivado de las tesis de Agamben, nos proporciona una balsámica respuesta:

Todo aquello que se presupone en el lenguaje (en la forma de un no-lingüístico, de lo inefable, etc.) no es precisamente más que eso, un presupuesto del lenguaje

---

incapacidad de morir él va a hacer el espacio mismo de la literatura. Ésta es la esencia de *La Littérature et le droit à la mort*, de sus análisis —mercedamente célebres— sobre la muerte doble de Rilke, o sobre la imposibilidad de morir en Kafka. El cazador Gracchus, en Kafka, que deambula de ciudad en ciudad sin poder morir... ésta es la condición misma de literatura para Blanchot. Lo que significa también que el tiempo de la literatura es para Blanchot un indulto [*sursis*]. Algo así como una extraña sentencia de muerte [*arrêt de mort*] que detiene/sentencia a [*arrête*] la propia muerte misma y la hace interminable. Frente a la muerte sin fin de los campos, Blanchot instala la literatura en la imposibilidad misma de morir”. Más adelante, cuando aquí rememoremos la muerte de Joseph C. Merrick, estas palabras colmarán un sentido ahora probablemente difuso.

<sup>683</sup> “Sin embargo, lo que es más reseñable del fracaso de Moore no es su falta de tino a la hora de introducir este elemento [el ‘fallo del lenguaje’] en la historia, sino que no haya sucedido antes. Moore ha estado describiendo un estado de conciencia anterior al nacimiento por casi una sexta parte de la historia, estados anteriores al lenguaje por casi un tercio, pero únicamente al final su propio lenguaje le falla al representar esa gnosis prelingüística que por definición debería ser irrepresentable. Entonces el verdadero misterio no sólo estriba en lo que yace tras el velo sin palabras del amnios natal, sino también en cómo Moore ha sostenido durante tanto tiempo una narración cuya meta es deshacerse de todo lenguaje” (Marc Singer, “Descubriendo el amnios natal”, *op. cit.* p. 42).

que, como tal, se mantiene en relación con él justamente por el hecho de quedar excluido. Mallarmé expresaba esta naturaleza autopresupositiva del lenguaje al escribir, con una fórmula hegeliana, que ‘el logos es un principio que se despliega por medio de la negación de todo principio’. En efecto, como forma pura de la relación, el lenguaje [...] es siempre presupuesto de sí mismo en la figura de lo irrelacionado, y no es posible entrar en relación o salir de la relación con lo que pertenece a la forma misma de la relación. Esto no significa que al hombre que habla le esté vedado lo no lingüístico, sino sólo que no puede alcanzarlo nunca en la forma de un presupuesto carente de relación e inefable, sino, más bien, en el lenguaje mismo<sup>684</sup>.

Las implicaciones más importantes —en el contexto de nuestro estudio— de este tipo de relación (o “irrelación”, como acaba de sugerirse) son, por un lado, que el

---

<sup>684</sup> Giorgio Agamben, *Homo sacer I*, *op. cit.* pp. 69 y 70. Si bien estas palabras podrían remitir a las señas propias de la voz límite, no está claro si la realización (la actualización, si se nos permite el guiño aristotélico) de estos presupuestos —al menos en la mente de Agamben— coincide, en alguna medida, con las consecuencias que en este trabajo se han intentado derivar de aquellos (en otras palabras, no está claro qué podría venir —en el sentido apuntado por Agamben— después, o más allá, de un Mallarmé). Un ejemplo de sorprendente desencuentro, comparable al que acabamos de barruntar, aparece en el texto de Barthes —al que nos hemos referido en páginas anteriores— *El grado cero de la escritura* (no abandonamos, pues, el característico entorno de la revista *Tel Quel*), donde se pueden leer unas frases que, de nuevo, parecerían encajar brillantemente dentro de nuestro marco narrativo: “En el mismo esfuerzo por liberar el lenguaje literario, se da otra solución: crear una escritura blanca, libre de toda sujeción con respecto a un orden ya marcado del lenguaje. [...] La nueva escritura neutra se coloca en medio de esos gritos y de esos juicios sin participar de ellos; está hecha precisamente de su ausencia; [...] Se trata aquí de superar la Literatura entregándose a una especie de lengua básica, igualmente alejada de las lenguas vivas y del lenguaje literario propiamente dicho. [...] (L)a escritura se reduce pues a un modo negativo en el cual los caracteres sociales o míticos de un lenguaje se aniquilan en favor de un estado neutro e inerte de forma; [...] Pero esta vez el instrumento formal [la escritura neutra] ya no está al servicio de una ideología triunfante; es el modo de una nueva situación del escritor, es el modo de existir de un silencio” (Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, *op. cit.* pp. 78 y 79). Sin embargo, el primer ejemplo que propone Barthes de esa “nueva escritura” es *El extranjero* de Albert Camus (recordemos que ya desde las primeras páginas de esta investigación advertimos nuestra intención de trascender, en todos los sentidos que nos fueran posibles, la noción barthesiana de “el grano de la voz”, pues su alcance estético se vislumbraba tan limitado como ahora confirmamos el de este pasaje de *El grado cero de la escritura*).

modelo descrito está presente, de manera paralela y simultánea, en distintos órdenes (lingüístico, ético, político, estético, metafísico, ontológico...<sup>685</sup>) y, por otro lado, que el elemento “irrelacionado” (esto es, excluido inclusivamente/incluido excluyentemente) podría considerarse como el paradójico pero necesario núcleo de esa particular realidad que lo presupone.

A partir de esta última aseveración, se podría pensar la voz límite como condición primaria de toda voz (y receptáculo de su inactualizable potencialidad), así como lo teratológico como núcleo profundo de lo humano (al igual que la nuda vida del *homo sacer* —y su estado de excepción— configura la base de toda sociedad). Estas categorías no se refieren a un estadio antropogenético primitivo, que habría tenido lugar *in illo tempore* y que ya se habría superado, sino a algo constantemente presente en cualquier existencia humana, en forma de una (im)potencia que nunca alcanza a actualizarse.

Pero, retornando a la primera de las dos implicaciones antes señaladas, podemos matizar la ubicación de ese “núcleo profundo” al que nos hemos referido, y su posible conexión con el concepto de intimidad propuesto por José Luis Pardo. Rebobinemos, también, hasta las primeras páginas de *Homo sacer*, para hallar una nueva referencia de Agamben a Aristóteles, que transita entre lo político y lo metafísico: “No es, pues, un azar que un pasaje de la *Política* sitúe el lugar propio de la *polis* en el paso de la voz al lenguaje. El nexos entre nuda vida y política es el mismo que la definición metafísica del hombre como ‘viviente que posee el lenguaje’ busca en la articulación entre *phoné* y *logos*”<sup>686</sup>. Los interrogantes que Agamben formula unas líneas después —como, desde

---

<sup>685</sup> De hecho, los contornos que separan estas categorías tienden a desdibujarse progresivamente en el texto de Agamben. Si al principio de *Homo sacer* se afirma que “el ingreso de la *zoe* en la vida de la *polis*, la politización de la nuda vida como tal, constituye el acontecimiento decisivo de la modernidad, que marca una transformación radical de las categorías político-filosóficas del pensamiento clásico” (Giorgio Agamben, *Homo sacer I, op. cit.* p. 13), hacia el final de la obra leemos que “sólo si hemos comprendido las implicaciones teóricas de la nuda vida podremos resolver el enigma de la ontología. Llegada al límite del ser puro, la metafísica (el pensamiento) se transforma en política (realidad), de la misma manera que es en el umbral de la nuda vida donde la política se transmuta en teoría” (*ibid.* p. 232).

<sup>686</sup> Giorgio Agamben recuerda, a continuación, el celeberrimo pasaje de la *Metafísica* aristotélica: “Sólo el hombre, entre los vivientes, posee el lenguaje. La voz es signo del dolor y del placer, y, por eso, la

luego, las respuestas que propone— manifiestan la correspondencia en distintos órdenes del modelo basado en la “exclusión inclusiva”:

La pregunta: “¿En qué forma posee el viviente el lenguaje?” corresponde exactamente a esta otra: “¿En qué forma habita la nuda vida en la *polis*?”. El viviente posee el *logos* [*sic*] suprimiendo y conservando en él la propia voz, de la misma forma que habita en la *polis* dejando que en ella quede apartada su propia nuda vida<sup>687</sup>.

Debemos recuperar ahora las palabras de Mladen Dolar, exégeta ejemplar de Agamben, para presentar el relativamente extenso pasaje en el que el filósofo y psicoanalista esloveno desarrolla el concepto de “exclusión inclusiva” (binomio que quizá debería complementarse con el de “inclusión excluyente” para dar completa cuenta de la paradójica bidireccionalidad esencial a esta noción). En sus palabras culmina una interpretación de las reflexiones de Agamben inspiradora de la que se ha intentado plantear en las páginas precedentes, que además deriva hacia otra idea, la de “extimidad”, que a su vez nos permitirá retornar a las deliberaciones de José Luis Pardo sobre la cuestión —fundamental en la filosofía del pensador madrileño— de la intimidad:

Este denso pasaje de Agamben señala en dirección de una juntura crucial: la analogía, que es más que una analogía, entre la articulación *phoné-logos* y *zoe-bios* [*sic*]. La voz es como la nuda vida, algo que se supone exterior a la política, mientras que al *logos* le corresponde la *polis*, la vida social regida por leyes y por el bien común. Pero a lo que apunta todo el libro de Agamben es, desde luego, a señalar que no existe una simple exterioridad: para Agamben la estructura básica, la topología de lo político es la de una “exclusión inclusiva” de

---

tienen también el resto de los vivientes (su naturaleza ha llegado, en efecto, hasta la sensación del dolor y del placer y a transmitírsela unos a otros); pero el lenguaje existe para manifestar lo conveniente y lo inconveniente, así como lo justo y lo injusto. Y es propio de los hombres, con respecto a los demás vivientes, el tener sólo ellos el sentido del bien y del mal, de lo justo y de lo injusto y de las demás cosas del mismo género, y la comunidad de estas cosas es la que constituye la casa y la ciudad” (1253a, 10-18, citado en Agamben, *ibid.*).

<sup>687</sup> *Ibid.*

la nuda vida. Esta misma exclusión ubica la *zoe* en un lugar central y paradójico; la excepción cae en la interioridad. [...] Esto entonces, una vez más, pone a la voz en una posición muy paradójica y peculiar: la topología de la *extimidad*, la inclusión/exclusión simultánea, que retiene lo excluido en su interior. Porque lo que presenta un problema no es que la *zoe* sea simplemente presocial, la animalidad, el afuera de lo social, sino que persista, en su misma exclusión/inclusión, en el corazón de lo social, así como la voz no es un simple elemento externo al habla, sino que persiste en su interior, posibilitándolo y a la vez recorriéndolo fantasmalmente con la imposibilidad de simbolizarlo. Y aún más: la voz no es un resto de algún estado precultural previo, de alguna fusión primordial en la cual no nos veíamos asolados aún por el lenguaje y sus calamidades; es, más bien, el producto del *logos* mismo, al que al mismo tiempo sostiene y atormenta<sup>688</sup>.

Este magistral pasaje de Dolar no solamente sintetiza algunas de las intuiciones que se han tratado de expandir y desarrollar en las últimas páginas —sorprende que Dolar no preste más atención a Agamben en *Una voz y nada más*<sup>689</sup> y, sobre todo, que las conclusiones presentadas en el párrafo recién citado apenas impregnen el resto de su trabajo—; estas líneas también nos permiten conectar la noción de “extimidad”, como habíamos adelantado, con la *intimidad* pardiana.

### **9.18.- La auténtica falsedad del “otro aspecto” del lenguaje. Intimidad, animalidad, lengua, voz**

Es fácil comprobar que el pensamiento de una “exclusión inclusiva” se adecúa al marco trazado por José Luis Pardo para aprehender la noción de intimidad. Ahora bien, al examinar cuál podría ser el objeto preciso de esa “extimidad” dentro de las concepciones lingüísticas de Pardo, de nuevo surge la duda —igual que, en un registro diferente, sucedía al aludir a autores como Barthes o al propio Agamben— acerca del

---

<sup>688</sup> Mladen Dolar, *Una voz y nada más*, *op. cit.* pp. 130 y 131.

<sup>689</sup> En las doscientas dieciocho páginas de la versión española del texto de Dolar, a Agamben sólo se le dedica expresamente apenas una página y media, más un par de alusiones puntuales y otras tantas notas al pie en diferentes puntos del volumen.

alcance real y concreto de esta configuración topológica y, más específicamente, cabe preguntarse si ésta podría llegar a albergar el concepto aquí manejado de voz límite.

Pardo, en un temprano pasaje de *La intimidad*, confronta “el aspecto público, social o civil del lenguaje” con “otro aspecto más raramente notado”, para a continuación manifestar lo que podría interpretarse como una verdadera apología de la “exclusión inclusiva” en el dominio del lenguaje. El fragmento concluye con otra abierta defensa, en este caso de un cierto tipo de humanismo —de corte clásico— que aquí nos servirá, *a contrario sensu*, para continuar caracterizando la inhumanidad propia de los seres teratológicos:

Es innegable que al atender a este “otro aspecto” apuntamos hacia factores que tienen que ver con la voz (el grito, el gemido, el sollozo o el susurro) y que, en la habitual simpleza clasificatoria, caerían del lado de la irracionalidad y de la animalidad. [...] Pero lo importante es notar que esos “otros factores” asociados a la intimidad no serían, como tradicionalmente se ha creído, externos al lenguaje y ajenos al uso de la palabra, como si dormitasen en un más allá que nada tuviese que ver con el habla, sino propios y distintivos de ella [...]: tan propios del habla que constituyen la fuente inagotable de donde proceden todos los aspectos tácitos, implícitos, alusivos (autoalusivos), retóricos y suprasegmentarios del lenguaje. Y un lenguaje que careciese de tales aspectos sólo lo sería, como el hombre asocial de Aristóteles, en un sentido equívoco y falseado, es decir, no sería y no es un lenguaje humano. El habla humana se caracteriza por un *doble* (sentido/significado, animalidad/racionalidad) irreductible, y es esta arruga la que constituye la morada de la intimidad<sup>690</sup>.

Superpongamos ahora la idea, recién expuesta, de que un lenguaje carente de ese “otro aspecto” no podría ser considerado un lenguaje humano con el hecho de que Pardo también asume aquella primera implicación —la virtualidad del modelo de la “exclusión inclusiva” en diversos órdenes paralelos— que distinguíamos en el pensamiento de Agamben: “El doble sentido de las palabras —el doble del lenguaje— es el equivalente lingüístico de lo que antes llamábamos el doble fondo del yo [...], es

---

<sup>690</sup> José Luis Pardo, *La intimidad*, *op. cit.* pp. 36 y 37.

decir, su falsedad o apoyo en falso”<sup>691</sup>. De la combinación silogística de las proposiciones contenidas en estas dos últimas citas podríamos deducir que un ser que careciese de ese “doble fondo” no podría ser considerado humano.

Resulta evidente que Pardo está pensando, al escribir estas palabras, en la posibilidad de un lenguaje (o de un “yo”) en el que no se da ese “otro aspecto”. Aquí la cuestión más pertinente es la inversa, la que concierne a un lenguaje (o a un “yo”) que solamente incorpore ese “otro aspecto”, es decir, que integre —como escribe Pardo— elementos como “el grito, el gemido, el sollozo o el susurro”, pero que adolezca de cualquier “aspecto público, social o civil”. Ese lenguaje (o ese “yo”) —que, desde luego, tampoco podríamos calificar como humano— se acercaría más a la voz límite (o a la realidad de los seres teratológicos aquí tratados)<sup>692</sup>.

Nos preguntamos ahora si al revertir la posibilidad enunciada por Pardo (y considerar un lenguaje acumulado —más que construido— en torno a ese “otro aspecto”) el resultado lingüístico también merecería ser calificado como “equivoco y falseado”. Invirtiendo una vez más estas palabras, nos percatamos de que el discurso pardiano se construye a través de una idea de autenticidad difícilmente compatible con el paradigma teratológico aquí propuesto:

Porque, dando por indiscutible que sólo el hombre habla, resulta que lo que distingue ese hablar específicamente humano de la mera proferencia de palabras emanadas de —por ejemplo— una máquina expendedora de cigarrillos no es su carácter público [...], sino el hecho de que *quien habla auténticamente, se oye a sí mismo*, sabe lo que dice y sabe que es él quien lo dice porque *le sabe* a él, *le suena* a sí mismo<sup>693</sup>.

---

<sup>691</sup> *Ibid.* p. 69.

<sup>692</sup> Sin embargo, debemos recordar que la noción de voz límite bosquejada en el primer capítulo de esta investigación también se aleja de aspectos como los mencionados por Pardo, pues no tiene tanto que ver con gritos, gemidos, sollozos o susurros como con las imposibilidades que éstos pudieran ocultar tras de sí —imposibilidades que, por lo demás, también subyacen tras los aspectos públicos, sociales o civiles del lenguaje—.

<sup>693</sup> *Ibid.* p. 35 (todas las cursivas están en el original). Con la alusión al aparato expendedor de cigarrillos (que perfectamente podría ser sustituida, pensamos, por la referencia a cualquier organismo no humano)

A tenor de estas palabras, se podría afirmar que el ser monstruoso tampoco habla auténticamente, pues incumple todas las condiciones expresadas en el final de la cita. Pero es que, si continuamos presumiendo que la condición teratológica habita en el núcleo más interno de todo humano, también deberíamos concluir, en contra de lo recién leído, que ningún humano puede llegar a ser (al menos enteramente) auténtico. Ello parece compadecerse con lo que el propio Pardo escribe (apelando a una “falta de fundamento” del yo —falta que podríamos adjetivar como estructural—) en otro momento de su obra:

Del mismo modo que el yo, aunque tenga una identidad pública (la que consta en su carnet de identidad) supuestamente firme e inquebrantable, bien fundada [...], siente que cada vez que dice “yo” se tambalea, se inclina, experimenta su inconfesable falta de fundamento, su no ser nadie o casi nadie, así también las palabras, a pesar de tener un significado público y estable (el que consta en el diccionario o el que se puede hacer explícito convencionalmente en un diálogo), al que los semiólogos llaman denotación, se rodean, cada vez que son dichas, de una umbría espesura de sentido que equivale a lo que hasta aquí venimos llamando “resonancia” y que resulta especialmente molesta para los analistas del lenguaje<sup>694</sup>.

Entre ese sujeto que “*habla auténticamente*” porque “sabe lo que dice y sabe que es él quien lo dice” y ese otro sujeto que “cada vez que dice ‘yo’” siente “su no ser nadie o casi nadie” existe una tensión difícil —imposible, acaso— de disipar. ¿Cómo hacer compatible ese “sabe(r) lo que (se) dice” con la “umbría espesura de sentido”, especialmente sin tener que apelar a formas de conocimiento arcanas, mágicas,

---

reaparece aquí esa dualidad animal-máquina que habíamos encontrado en la aproximación de Donna Haraway al concepto de cibernético.

<sup>694</sup> *Ibid.* p. 69. Sin salir de *La intimidad*, unas páginas antes se pueden leer estas palabras: “En una formulación aún más fuerte: toda identidad está falsificada porque, si el ser del sujeto es curvo, es imposible trazar en él líneas rectas” (*ibid.* p. 51). ¿De qué manera es esta afirmación compatible con la posibilidad de “hablar auténticamente”? Las asociaciones entre moral y geometría hacen posible contrastar una “semántica de la rectitud” (fácilmente asociable a la autenticidad) con lo curvo y, en esa misma línea —valga el término—, lo oblicuo, o lo que “se tambalea, se inclina, experimenta su inconfesable falta de fundamento”, como se dice en la anterior cita pardiana.



metafísicas...? La posible contradicción entre los dos fragmentos anteriores de *La intimidad* podría estar motivada por la enérgica defensa de ese modelo de lenguaje que rodea sus significados “públicos y estables” con cierta “resonancia”, una defensa que batalla contra aquellas concepciones lingüísticas en las que este “otro aspecto” está ausente. Lo curioso de la cuestión, desde el punto de vista del análisis que aquí proponemos, es que en nuestra reversión de algunas de las categorías puestas en juego por Pardo (y sin aproximarnos, desde luego, a las posiciones propias de esos “analistas del lenguaje” a los que se acaba de aludir), la lectura de las virulentas críticas pardianas cobra un sentido altamente paradójico:

Probablemente hay que haber perdido la lengua, la voz, la animalidad y, en suma, la intimidad, y haberlas perdido de un modo muy dramático y traumático, para creer seriamente que podemos hablar *del* lenguaje sin utilizar el lenguaje, sin usar la lengua, sin que nos suene a nada, y para hacerse la ilusión de que tenemos algún lenguaje (es decir, un metalenguaje, un lenguaje de rango superior al lenguaje) capaz de hacer eso<sup>695</sup>.

Pues bien, lo que aquí se ha venido postulando como hipótesis es la situación (potencialmente aún más dramática y traumática que la contemplada por Pardo) de una pérdida de todo, excepto, precisamente, la intimidad y la (prácticamente sinónima respecto a la anterior) animalidad... Una pérdida tan absoluta y grave que aún mantiene en pie la pregunta acerca de si (y, en su caso, cómo) es posible, en esas circunstancias límite, seguir hablando de la lengua y, sobre todo, de la voz —cuestión que ha representado el punto de partida de esta investigación—. Desde ahí surge la (im)posibilidad —o, si se prefiere, la ilusión— de un no-lenguaje (que estaría más cerca de un infra-lenguaje que del metalenguaje invocado por Pardo) propio de esos seres que son pura intimidad.

Por expresarlo aún con otras palabras, cuando Pardo escribe que “*la idea de que la intimidad nada tiene que ver con el lenguaje no ha producido solamente la desdichada ilusión de una ‘intimidad sin lenguaje’, sino también la monstruosidad*”

---

<sup>695</sup> *Ibid.* p. 64.

*teórica y práctica de un 'lenguaje sin intimidad'*<sup>696</sup>, nosotros imaginamos el simétrico reflejo de esta idea: la auténtica (si se nos permite emplear este adjetivo) monstruosidad teórica y práctica de un lenguaje que es todo intimidad. Y de ahí no deducimos la existencia de una “intimidad sin lenguaje”, esa “desdichada ilusión” a la que se refiere la cita, sino más bien —apelando a los no-predicados kantiano-zizekianos— de una “intimidad con no-lenguaje”.

Como reacción frente a esos postulados analíticos denunciados por Pardo, uno de los frentes principales de esa guerra en que se convierte su libro *La intimidad* (como él mismo reconoce) consiste en reivindicar esa frágil y tendencialmente impenetrable “umbría espesura” del lenguaje y de la vida —“creo haber dado en lo anterior suficientes pruebas [...] de estar llamando la atención sobre la necesidad de preservar la flaqueza y la falsedad de la vida (que son las raíces fenomenológicas de la intimidad) [...]”<sup>697</sup>—. Pero ésa no es nuestra batalla; aquí más bien se da por supuesta esa “flaqueza y falsedad de la vida” y, aún más allá, se cuestiona la posibilidad de que ciertos seres, teratológicamente reducidos a esos rasgos tan característicos del *homo sacer* y su nuda vida, dispongan de algún tipo de voz —más que de lenguaje—, y que esa voz (límite), por naturaleza irrepresentable —al haber quedado apartada, *banida* del lenguaje—, pueda de alguna forma filtrarse en ciertas producciones simbólicas con pretensiones estéticas.

Sabiendo que los adalides de esas concepciones del lenguaje a los que Pardo combate con vehemencia aspiran a presentar un modelo de lenguaje limpio, puro, transparente, correcto, claro...<sup>698</sup>, se entiende que el filósofo madrileño aporte en su discurso toda una semántica opuesta a esos conceptos (donde comparezcan la “umbría espesura de sentido”, la “flaqueza”, la “falsedad”...). Y por esa misma razón nos resulta sorprendente la irrupción de la “autenticidad” en ese mismo discurso. A menos, claro, que invirtiéramos el sentido —o, más bien, la connotación— habitual de “autenticidad”

---

<sup>696</sup> *Ibid.* p. 56 (la cursivas están en el original).

<sup>697</sup> *Ibid.* p. 52.

<sup>698</sup> Que podría relacionarse con “El Sistema del Brillo”, descrito por José Luis Pardo en *La banalidad*, Barcelona, Anagrama, 1989, pp. 105-112.

para encontrar ahí aquello que hemos venido proponiendo en estas páginas como el corazón mismo de la subjetividad: lo teratológico.

### **9.19.- La teratológica “pureza impura” de lo Imaginario y la primacía ontológica del reflejo/eco: hacia una perspectiva de género**

Tal operación de inversión semántica nos obliga a recordar lo que Agamben expresó (y nosotros hemos vertido ya en páginas anteriores) acerca de los orígenes del término sobre el que planea su *Homo sacer*: “‘Nuda’, en el sintagma ‘nuda vida’, corresponde aquí al término griego ‘haplos’, con el que la filosofía primera define el ser puro”<sup>699</sup>. ¿Qué deberíamos considerar, entonces, “puro” o “auténtico”? ¿Frente a qué verdad se puede contraponer esa “falsedad de la vida” que Pardo entiende como raíz fenomenológica de la intimidad?

Esta es otra paradoja de la intimidad: que el Yo [*sic*] nace ya de raíz alterado, mancillado, y no puede por menos que alterar su pureza cada vez que piensa, habla o en general actúa<sup>700</sup>.

Estas palabras de José Luis Pardo, además de impugnar cualquier reivindicación esencialista de la pureza como origen (o destino) de lo humano, nos sitúan en la órbita —de característica gravitación nietzschiana— descrita por Foucault en su invitación a “descubrir que en la raíz de lo que conocemos y de lo que somos no hay el ser ni la verdad, sino la exterioridad del accidente”<sup>701</sup>. El provocador planteamiento lacaniano que ubica el comienzo de la subjetividad en el asimétrico, ilusorio y siempre truncado reconocimiento especular también concuerda con la última cita de Pardo, y la estructura que —según el psicoanalista francés— vertebra los registros de lo simbólico, lo real y lo

---

<sup>699</sup> Giorgio Agamben, *Homo sacer I*, *op. cit.* p. 231.

<sup>700</sup> José Luis Pardo, *La intimidad*, *op. cit.* p. 178.

<sup>701</sup> Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, *op. cit.* p. 28 (Foucault alude aquí a *La genealogía de la moral*, III, 17). Resulta difícil dejar de recordar aquí el relato sobre el origen del Hombre Elefante, en su relación —acaso excesivamente literal— con estas palabras foucaultianas; en la raíz de lo que Merrick fue (o devino) sólo existe —conforme a la mítica narración del atropello de su madre por una manada de bestias— “la exterioridad del accidente”.

imaginario puede asimismo orientarnos en la problematización de lo “puro” y lo “auténtico” que se acaba de plantear.

Dado que esos tres registros están entrelazados entre sí, no es posible concebir una realidad —ni, por tanto, una forma de subjetividad— que se ubique entera y “puramente” en el registro de lo Simbólico (acaso lo más próximo a esta idea sería, curiosamente, ese inexistente lenguaje carente de cualquier “umbría espesura de sentido” al que aspiran ciertos analistas pero que inquieta a José Luis Pardo). Se podría pensar, entonces —y no sin fundamento—, que es en el registro de lo Real donde se aloja lo “puro” y lo “auténtico” (lo insoportablemente “puro” y lo insoportablemente “auténtico”, podríamos añadir —apelando a la imposible simbolización de lo Real lacaniano—). Pero si antes se ha relacionado el término “*haplos*” (“con el que la filosofía primera define el ser puro”) con la nuda vida que nosotros asociamos a los seres teratológicos (así como a la voz límite) y, por extensión, al registro de lo Imaginario, ¿cuál de estos dos registros sería, conforme a nuestra interpretación del esquema lacaniano, la sede de la “pureza” y la “autenticidad”?

El monstruo, ser híbrido y paradójico, morador natural del registro de lo Imaginario, vuelve en este punto a encarnar la fórmula de la “inclusión exclusiva” para obligarnos a pensar en una “pureza impura” (y su complementaria “pura impureza”). En lo Real reside aquello que, por no ser susceptible de representación (ni estar contaminado, pues, por la “umbría espesura de sentido” —en este caso, porque lo Real es ajeno a cualquier forma de sentido, umbroso o no—), puede vincularse con lo “auténtico” y con lo “puro”, mientras que lo característico del registro de lo Imaginario es una identificación (concepto que entraña la pureza más esencial de la lógica), pero revertida —alterada—; la unidad imaginaria del sujeto es una unidad impura, fragmentada. Si el registro de lo Simbólico, por otra parte, es el dominio de los significantes (y su impuro juego de cambiantes falsedades), el registro de lo Imaginario nos anuncia la significación pura, pero ésta se desvanece un instante (límite) después de su misma apertura, al clausurarse con el nacimiento especularmente mediato de los significados (siendo el primero de ellos —el yo— acaso el más impuro de todos).

Lo puro encuentra una habitual metáfora —todo lo gastada que se quiera— en lo recto. Nosotros hemos identificado lo monstruoso (y, así, también lo Imaginario, lo íntimo, lo marginal, lo limítrofe...) con los conceptos de oblicuidad y de inclinación o, más bien, de metainclinación: este concepto, siguiendo a José Luis Pardo, guardaría con cada inclinación (particular) la misma relación que la recién mencionada significación (“pura”) mantiene respecto de la unión entre un significante (particular) y su significado (particular). Lo “puramente puro” y lo “auténticamente auténtico” —como manifestaciones de lo Real—, así como lo “impuramente impuro” y lo “auténticamente inauténtico” —ubicados en el registro de lo Simbólico— representan, respectivamente, los dos extremos del eje a partir del cual determinamos la torsionada existencia de la metainclinación —siempre en el registro de lo Imaginario—. La metainclinación es, así, la sombra o el eco de una rectitud que sólo puede ser construida simbólicamente, o anhelada (y temida) como manifestación de lo Real. La “pureza impura” de lo Imaginario (y, así, la del monstruo) encuentra su forma esencial en una duplicación que no es tanto imperfecta como imposible.

Nuestras repetidas alusiones al “doble fondo” de la subjetividad, así como al “doble sentido” del lenguaje, pueden resumirse en la paradoja de que para ser *uno* (mismo) hace falta desdoblarse en *dos* o, dicho de otro modo, que para sentir amor propio, esa “filia” debe ser el filo que difiere la identidad. El cuerpo y su sombra, la voz y su eco, la mano y su huella... todos estos son ejemplos de esta duplicación. La voz resuena porque es una voz humana (las voces sin resonancia, como las que escuchan quienes “oyen voces” en su cabeza, no son humanas por la misma razón que los vampiros no se reflejan en los espejos: son seres inhumanos, es decir, no son mortales), el cuerpo proyecta una sombra en el espacio porque es un cuerpo humano, no un espectro ni un ectoplasma, y yo soy auténticamente (un) yo porque me tengo a mí mismo, porque me contengo a mí mismo<sup>702</sup>.

El ser exageradamente humano que es el monstruo —permanentemente encerrado en los confines de lo Imaginario, sin posibilidad de acceso a lo Simbólico ni, por supuesto, a lo Real— es sólo sombra, sólo eco, sólo huella... Es una mera

---

<sup>702</sup> José Luis Pardo, *La intimidad*, op. cit. p. 153.

resonancia. Se refleja en los espejos —a diferencia de los vampiros—, pero no puede (como Victor de l’Aveyron) o no quiere (como Joseph C. Merrick) saberlo<sup>703</sup>.

Quizá la única forma de dar cuenta de este reflejo que deviene imposible sea considerar estos seres como reflejos en los que nadie se reconoce (nadie puede ni quiere reconocerse). Reflejos que no son una consecuencia, sino una causa. Algo así exige voltear nuestras categorías más acostumbradas, pero puede permitirnos comprender ciertos aspectos de la teratología normalmente ocultos. El propio lenguaje nos traiciona y dificulta esta operación, puesto que el prefijo “re-” (en expresiones como “reflejo”, “resonancia” y otras que aquí se han manejado) nos catapulta al dominio de la reacción, de los efectos —o, en el mejor de los casos, al de una repetición (que aquí no debería ser pensada desde el orden temporal, con sus irrenunciables jerarquías, sino como duplicidad)—.

Pero si otorgamos al reflejo, a la reflexión, al eco... una primacía (de nuevo: no temporal, sino lógica —o, más bien, ontológica—), y no consideramos al monstruo (encarnación de los conceptos antes mencionados) como un defectuoso trasunto del sujeto normal/normado —ni como su degeneración—, nuevas perspectivas se inauguran en nuestro análisis. La propuesta se asemejaría a este “experimento mental” —de inspiración agambeniana—: ¿y si los animales hubiesen renunciado a entrar en el lenguaje? Frente al sesgo antropocéntrico que nos conmina a privilegiar la dimensión intelectual del ser humano (es decir, del *homo sapiens sapiens*), entre cualesquiera otras posibilidades de su animal existencia, para distinguirlo de los otros animales, es también posible imaginar otros esquemas en los que aquello que aquí se ha denominado imbecilidad animal no desempeñe un papel subalterno respecto de una muy determinada concepción de la inteligencia. Pues ésta, dentro de las estructuras operativas más habituales (que subyacen también, y desde luego, a investigaciones como la presente), es eminentemente lingüística, y ello nos condena a colisionar, una y otra vez, con

---

<sup>703</sup> “Y piensa que bajo ningún concepto puede haber un espejo en su habitación”, ordena la enfermera jefe Mothershead a una de sus jóvenes subordinadas, responsable de cuidar a *El hombre elefante*, en la película de Lynch. Esta consigna será cruelmente vulnerada hacia el final de la película por el personaje designado como “*Night Porter*” en una secuencia que se analizará unas páginas más adelante.

insalvables peticiones de principio (como las que sustentaban aquellas críticas de Marc Singer respecto de la obra de Alan Moore, por ejemplo).

El paradigma de la “caída en el lenguaje” (fundamental en el discurso de *El amnios natal* de Moore), antes de ofrecernos una visión paradisiaca del registro de lo Simbólico, nos recuerda lo limitado (y castrante, en un sentido psicoanalítico) de ese universo en el que —en los casos no teratológicos— penetra, ya para siempre, el infante mientras deja de serlo. El monstruo, desde la visión que ahora se plantea, habría escapado de esa caída, de ese riesgo que es siempre el lenguaje y en el que los seres humanos estamos, por lo general, comprometidos, empeñados y, en definitiva, perdidos.

Desde esta concepción de un registro de lo Imaginario que no se definiera en relación a un registro de lo Simbólico, y donde sombra, eco y huella son causas y no efectos, la alteridad del ser monstruoso no es tal. Desaparecidos los fundamentos más básicos de una sintaxis ya innecesaria, la estructura sujeto-predicado deja de amarrar la realidad. Ahora lo principal no es el cuerpo que proyecta la sombra, la voz que genera el eco ni la marca que deja huella. Cuando el reflejo deviene primario, el concepto de agencia se invierte, lo que antes era mera reacción puede pensarse ya como motor, lo que parecía pasividad es ahora acción generadora.

Este giro o inversión recuerda demasiado a ciertas nociones desveladas en las últimas décadas por el feminismo y los estudios de género. El reflejo, la sombra, el eco, la huella... se pueden concebir ahora como matrices, áreas de impregnación que multiplican los estímulos recibidos, transformándolos y haciéndolos proliferar. El monstruo es figura de la alteridad en igual medida que lo es la mujer en el contexto de una estructura patriarcal. Tal vez debería sorprendernos la unívoca adscripción genérico-sexual masculina en nuestras tradiciones teratológicas más inveteradas: *hombre-lobo*, *hombre-elefante*, *niño salvaje*<sup>704</sup>... (no parece un azar lingüístico: el género está literalmente marcado en estos seres), como también sorprende que en un

---

<sup>704</sup> La figura de la “mujer barbuda” (perfecta candidata para acompañar, por ejemplo, a un Joseph Merrick en su etapa como atracción de feria) nos ofrece el perfecto contrapunto de las construcciones culturales antes mencionadas, al ser aquí un característico rasgo masculino el que convierte a la mujer en monstruosa, precisamente debido a la perturbadora indefinición genérica resultante de esta superposición.

libro como *Homo sacer: El poder soberano y la nuda vida*, de Agamben, no existan apenas referencias a la posición específica de la mujer dentro de los contextos jurídico-políticos pormenorizadamente analizados en el texto<sup>705</sup>. No es difícil, a tenor de lo expuesto por el propio Agamben, considerar la relación patriarcal con lo femenino bajo la categoría de la “exclusión inclusiva”.

Pensar el monstruo como un ser incompleto, una matriz vacía, destinada a soportar cualesquiera obscenas marcas que otras figuras (normalmente masculinas) impongan sobre su cuerpo, también nos obliga a reconsiderar su relación con esas figuras —que en páginas anteriores ya hemos adjetivado como patriarcales— investidas de la varonil autoridad de los doctores Itard y Treves (o, en paralelo a este último, de Tom Norman —el “mánager” de Merrick, que le exhibía en las ferias de Londres, y que en la película de Lynch pasa a llamarse Bytes y ser interpretado por Freddie Jones—). Su paternalismo puede cobrar ahora otro sentido:

Cuando Treves encuentra por primera vez al Hombre Elefante y paga a Bytes una pequeña cantidad para que se lo pueda llevar al hospital y examinarlo allí, Bytes toma el hombro del doctor y tira de él, acercándole, como si estuviera forjando un transgresor lazo conspirativo. Bytes piensa que ha encontrado un espíritu afín en Treves, alguien que aprecia a Merrick de una forma especial, tabú [*in a certain special, taboo way*], y tras sus palabras subyace un subtexto perverso [*a kinky subtext*]: “Tenemos un trato, un acuerdo; nos entendemos completamente; algo más que el dinero ha cambiado de manos”. La homosexualidad es una de las fuerzas oscuras [*dark forces*] que amenazan con invadir a los héroes heterosexuales de Lynch, y el director explorará este tema con más profundidad en *Blue Velvet* y *Twin Peaks*<sup>706</sup>.

---

<sup>705</sup> Tampoco en *La intimidación*, el libro de José Luis Pardo, se traza una línea divisoria entre una posible “intimidación femenina” y una “intimidación masculina”, quizá porque tal distinción carezca de sentido en la perspectiva del autor, quizá porque su metodología simplemente no lo haya contemplado.

<sup>706</sup> Greg Olson, *David Lynch: Beautiful Dark*, *op. cit.* p. 122. Avanzando en su análisis de *El hombre elefante*, Olson escribe: “La cruel, pero a la vez tierna, posesión/propiedad [*ownership*] de Merrick por parte de Bytes está cargada de un erotismo amo-esclavo [*charged with a master-slave eroticism* —quizá ‘sodomosquista’ sería una traducción más apropiada—], y el feriante cree reconocer algo semejante en el doctor Treves” (*ibid.* p. 130).



## 9.20.- El monstruo de Frankenstein, a partir de Mary Shelley (II): el cuerpo y el dolor

El relato de *Frankenstein, o el moderno Prometeo*, de Mary Shelley<sup>707</sup>, aunque nos refiere a un monstruo que no incluye —al menos literalmente— la marca masculina en su nombre<sup>708</sup>, sí ha servido —especialmente desde el auge de la crítica literaria feminista de los años setenta del pasado siglo— como una referencia en la problematización de cuestiones como las que se vienen tratando en las últimas páginas. De hecho, la recuperación de Mary Shelley como autora literaria de primer orden debe mucho a la crítica surgida tanto del contexto feminista como del psicoanálisis. Precisamente desde esas coordenadas intelectuales, Ellen Moers estuvo entre las primeras analistas que identificaron como una de las experiencias fundamentales en la ideación de *Frankenstein* la pérdida de un bebé por parte de su autora, vivencia que —siempre según Moers— se habría conjugado con el sentimiento de culpa de Shelley por haber provocado el fallecimiento de su propia madre al nacer, a causa de la fiebre puerperal<sup>709</sup>. “Para Moers, la fuerza de la novela consiste en presentar las ‘manifestaciones anormales, o monstruosas, de los lazos paterno-filiales’ [‘*abnormal, or monstrous, manifestations of the child-parent tie*’]”<sup>710</sup>.

---

<sup>707</sup> Es importante recordar, precisamente en este contexto, que aunque la autora (nacida en 1797 y fallecida en 1851) ha pasado a la historia con el apellido de su adorado marido, el poeta y filósofo romántico Percy Bysshe Shelley, ella nació como Mary Wollstonecraft Godwin, al ser hija de la filósofa y figura pionera del feminismo Mary Wollstonecraft (1759-1797), que en 1792 publicó *A Vindication of the Rights of Woman: with Strictures on Political and Moral Subjects* (*Vindicación de los derechos de la mujer: crítica acerca de asuntos políticos y morales*), una de las primeras obras de filosofía feminista, donde se defiende que, en lugar de considerar a las mujeres como adornos de la sociedad o propiedades con las que se puede comerciar para el matrimonio, son seres humanos que merecen los mismos derechos fundamentales que el hombre.

<sup>708</sup> Como ya se indicó en otro lugar de este trabajo, en realidad el ser monstruoso presentado en la novela de Mary Shelley carece de nombre (más bien, siguiendo el esquema analizado en nuestra argumentación, la criatura recibe el nombre de su “padre”, el doctor Victor Frankenstein).

<sup>709</sup> Diane Long Hoeveler, “Frankenstein, feminism, and literary theory”, en *The Cambridge Companion to Mary Shelley*, editado por Esther Schor, Cambridge —Mass.—, Cambridge University Press, 2003, pp. 45-62, pp. 46 y 47. La referencia para Hoeveler en estos pasajes es el libro de Ellen Moers *Literary Women: The Great Writers*, Nueva York, Doubleday, 1976.

<sup>710</sup> *Ibid.*

Anne K. Mellor, otra figura fundamental en la recuperación de mujeres escritoras (en particular, vinculadas al Romanticismo) arrinconadas por el canon literario, sugiere —manteniendo la perspectiva feminista— que *Frankenstein* trata sobre “lo que sucede cuando un hombre intenta tener descendencia sin una mujer [...]. Una de las principales preocupaciones de la novela es la confrontación de los modos de producción y reproducción naturales con lo antinatural”<sup>711</sup>. Mellor interpreta el fracaso de Victor Frankenstein en tanto que “padre” como una expresión de la ansiedad que acompaña al embarazo y, en general, a la maternidad<sup>712</sup>. Su perspectiva sobre la obra de Mary Shelley, en cualquier caso, se expande más allá de estos temas específicos, y llega a conectarse con enfoques muy pertinentes en el contexto de este trabajo: según Mellor, el estilo propio de la llamada “novela gótica” no solamente le sirve a Shelley para explorar la represión del deseo sexual femenino, sino también para “censurar su propio discurso en el personaje creado por Frankenstein”<sup>713</sup>.

La voz, o más bien su imposibilidad, asume así un protagonismo comparable al del propio cuerpo (frustrado origen de esa impotencia vocal), como ha ayudado a subrayar la crítica feminista. En la lectura que nos ofrece Diane Long Hoeveler sobre las aportaciones de Ellen Moers en *Literary Women: The Great Writers* —donde, por ejemplo, se acuña el término “*female gothic*”—, encontramos estas palabras, que anteceden a las reflexiones sobre los vínculos entre la composición de *Frankenstein* y la siempre frustrada maternidad de Mary Shelley (quien quedó embarazada por primera vez a los dieciséis años, dos antes de que escribiera su obra más conocida). Aunque la frase se refiere, en principio, a esa “mujer que es simultáneamente una víctima objeto de persecución y una valiente heroína” —la protagonista del “*female gothic*”—, su traslación hacia la figura del ser teratológico (no solamente en *Frankenstein*) resulta tentadora:

---

<sup>711</sup> Anne K. Mellor, *Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*, Londres, Routledge, 1990, p. 40. Aunque no pueda desarrollarse aquí, una fascinante perspectiva analítica surge al contemplar como “un hombre [que] intenta tener descendencia sin una mujer” a un Dr. Itard o a un Dr. Treves (a quienes los relatos aquí estudiados no atribuyen otros “hijos” diferentes de Victor o Merrick, respectivamente).

<sup>712</sup> *Ibid.* pp. 40 y 41.

<sup>713</sup> *Ibid.* p 57.

El énfasis de Moers en el cuerpo de la heroína es significativo, en cuanto señala un tema nuevo en la crítica feminista, una aproximación a lo literario no como una actividad puramente cerebral, sino basada en los placeres y los dolores del cuerpo<sup>714</sup>.

Los dolores del cuerpo asumirán un papel principal en las próximas páginas, las últimas de un capítulo en el que la voz límite se ha metamorfoseado en un eco que resuena en el cuerpo (pero no en la interioridad —si se entiende ésta en el sentido psicológico habitual del término—) de los seres teratológicos. Ese eco —la voz límite— no es lenguaje, sino acontecimiento, en el sentido insinuado por Foucault en su lectura de Nietzsche:

El cuerpo: superficie de inscripción de los acontecimientos (mientras que el lenguaje los marca y las ideas los disuelven), lugar de disociación del Yo (al que trata de prestar la quimera de una unidad substancial); volumen en perpetuo desmoronamiento<sup>715</sup>.

En la criatura de Frankenstein el concepto de disociación se inscribe literalmente en un cuerpo fragmentario, construido a partir de elementos inconexos (e inertes), que representa con una potencia casi mítica “la quimera de una unidad substancial”. Pero, mientras el cuerpo “normal” (sometido a la norma) es —siguiendo las palabras de Foucault— sede de la disociación del “Yo” (en una perfecta formulación de lo que Lacan describe como estadio del espejo), el cuerpo teratológico (o, más bien, lo que de teratológico tiene todo cuerpo), aquel que nunca llega a saber de su reflejo especular, no hospeda siquiera a un “Yo” disociado, y en él ya todo es desmoronamiento.

---

<sup>714</sup> Diane Long Hoeveler, “Frankenstein, feminism, and literary theory”, *op. cit.* p. 46.

<sup>715</sup> Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, *op. cit.* p. 32.

## 9.21.- La perpetua caída del monstruo: Merrick ante el espejo

El eco que retumba en el cuerpo del monstruo no repite ningún sonido “original” o anterior (por eso es, en sí mismo, acontecimiento), y eso lo diferencia de los mecanismos que permiten a ciertos animales —como los murciélagos o los delfines— orientarse a través del espacio. El fenómeno de la reflexión acústica, al igual que la especular, podría permitir atravesar el registro del Imaginario y penetrar en lo Simbólico —tal vez sea eso lo que suceda, de manera muy leve, en la tímida conciencia de esos animales—. Pero en cualquier caso el monstruo, lo monstruoso (que nosotros hemos equiparado con aquello que José Luis Pardo denomina intimidad), es pura desorientación:

La raíz de la intimidad, explica Pardo, es el “tenerse a sí mismo” del hombre, lo cual no implica identidad, naturaleza o propiedad, sino el desequilibrio y la tensión de quien se esfuerza por mantenerse erguido. Recuerdo al leerlo que Schopenhauer comparó la vida humana con un paso en falso: penetramos en el mundo como dando un tropezón y nos esforzamos con bandazos y trompicones por guardar la vertical, hasta la inevitable caída final<sup>716</sup>.

Este comentario de Fernando Savater, que alude al pardiano concepto de metainclinación, nos hace pensar en la aplicación casi literal de este concepto a los seres teratológicos. Los monstruos están (meta)inclinados. Son, esencialmente, inclinación (son deseo, fantasía, imaginación...). Aquí la correspondencia con “el niño salvaje”, con “el hombre elefante” y con tantos otros ejemplos alcanza lo postural: los monstruos están inclinados, encorvados, torcidos... No se sostienen, no están rectos. Su funesta existencia se debate en un “entre”, una doble tensión, una doble imposibilidad (o impoder): estar totalmente erguidos, o caer. En un pasaje anterior anotamos la relación etimológica entre “caída” y “cadáver”; estos seres no-muertos ni han caído, ni están de pie. No son hombres, en el sentido que maneja Pardo al comienzo de la siguiente cita,

---

<sup>716</sup> Fernando Savater, “Para rescatar la intimidad”, en *Despierta y lee*, Madrid, Alfaguara, 1988, pp. 258-260, p. 259 (se trata de una reseña de *La intimidad*, de José Luis Pardo, originalmente publicada por el diario *El País*).

pero al mismo tiempo encarnan mejor que cualquier hombre las circunstancias que termina describiendo este párrafo:

[...] el hombre se sostiene a sí mismo, camina erguido, tensado. Y en ello no radica su fuerza sino más bien su debilidad, su necesidad de hacer esfuerzos: el hombre se tiene a sí mismo, se tiene en pie, camina con la cabeza alta, pero no lo hace sin esfuerzos. El hombre se tiene porque se tiene que tener, y se tiene que tener porque se tambalea, porque, si no hace esfuerzos por tenerse, por caminar, erguido, se cae<sup>717</sup>.

Prácticamente a continuación de estas palabras, el filósofo escribe: “Sería lo mismo decir que el hombre es el animal a quien esencialmente le corresponde la posibilidad de caer”<sup>718</sup>; pues bien, el monstruo es un ser cadente. Si bien se puede afirmar que el hombre tiene cierto potencial para atravesar su esforzada existencia erguido, para sostenerse a lo largo de la vida, del ser teratológico conocemos ya que nunca llegará a erguirse (pues carece de esa potencia: su característica —y, más que eso, su sino— es el impoder). Por ello nos cuesta tanto referirnos a su existencia como vida (el monstruo es más *zoe* que *bíos*), y por ello nos referimos a él como no-muerto.

Redundando en esta última idea —la frágil relación entre monstruo y *bíos*—, tampoco se adaptan al concepto de teratología aquí trazado las siguientes palabras de Foucault, inspiradas por *La gaya ciencia* de Nietzsche:

De todas formas, pensamos que el cuerpo no tiene otras leyes que las de su fisiología y que escapa a la historia. Nuevo error; está atrapado en una serie de regímenes que lo modelan; está roto por ritmos de trabajo, de reposo y de fiestas; está intoxicado por venenos —alimentos o valores, hábitos alimenticios y leyes morales, todo a la vez—; se forja con la resistencia<sup>719</sup>.

---

<sup>717</sup> José Luis Pardo, *La intimidación*, op. cit. p. 40.

<sup>718</sup> *Ibid.*

<sup>719</sup> Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, op. cit. pp. 45 y 46.

El ser teratológico, que es esencialmente *zoe*, sí escapa a la historia, y es ajeno a esos “ritmos de trabajo, de reposo y de fiestas” de los que nos habla Foucault. Cuando afirmamos que el monstruo se escapa de los principios de la representación (propios del orden social impuesto desde el registro de lo Simbólico), ello desde luego incluye esos regímenes biopolíticos ordinarios, así como los “venenos” (físicos y espirituales) a los que alude el pensador francés. Si en el caso de Victor de l’Aveyron su exención de tales regímenes es evidente (más bien podemos recordar los esfuerzos —tan persistentes como infructuosos— del doctor Itard para ceñir a una cierta disciplina la espontánea conducta propia del infante), en el de Joseph Merrick puede resultar pertinente rememorar aquella secuencia de la película *El hombre elefante* en la que el portero del hospital<sup>720</sup> donde reside Merrick conduce subrepticamente a la habitación de éste (a cambio de algunos peniques) a varios de los parroquianos habituales del bar que el propio portero frecuenta, así como a algunas acompañantes femeninas, para que conozcan al horripilante ser del que hablaban los periódicos londinenses:

Apelotonándose en la habitación de Merrick, le cogen y agitan sus brazos como los de una marioneta, le hacen perder la estabilidad [*tear him from his moorings*] haciéndole dar vueltas y más vueltas, y le obligan a tragar un licor que vierten dentro de su garganta. Y si durante el día había disfrutado del beso que Mrs. Kendall le dio en la mejilla como clímax de su comunión con *Romeo y Julieta*, esta noche Merrick es prácticamente violado cuando los labios de una mujer, que no deja de gritar, son apretados y sostenidos contra los suyos<sup>721</sup>.

La referencia a esta patética escena —que se complementa con una decadente (aunque previsible) música infantil, propia de un parque de atracciones— parece apropiada aquí porque tanto el violento erotismo como la no menos forzada ebriedad a los que Merrick es sometido refuerzan nuestra percepción de este *homo sacer* como *haplos*, es decir, como un ser puro (aquí traumáticamente corrompido por los “venenos”

---

<sup>720</sup> Un personaje simplemente denominado “*Night Porter*” (guardia nocturno) en los títulos de crédito, y encarnado por el actor Michael Elphick (quien, paradójicamente, era propietario durante la filmación de *El hombre elefante* de un pub en Warwickshire, y hubo de luchar durante largos años con el alcoholismo, que le conduciría a una temprana muerte en 2002, con 55 años).

<sup>721</sup> Greg Olson, *David Lynch: Beautiful Dark*, op. cit. p. 130.

—materiales y morales, como escribía Foucault— que se aplican vehementemente sobre su cuerpo, en un verdadero *descensus ad inferos* —de nuevo la caída—. Merrick, encarnación de la más teratológica nuda vida, ya se nos había presentado como una figura forzosamente ajena al orden disciplinario de la vida cotidiana, de la rutina laboral. Ahora Lynch nos permite constatar que el monstruo zarandeado es igualmente extraño al (quizá sólo aparente) desorden propio de la “mala vida” que rige la cotidianeidad del lumpen barriobajero.

Esta secuencia también incluye el momento en que los inesperados visitantes de Merrick ponen un espejo frente a su rostro (“mostrándole con crueldad que, bajo sus aspiraciones de normalidad, él es todavía el Hombre Elefante”<sup>722</sup>), un breve episodio que no figuraba en el guión, sino que fue añadido por Lynch en el rodaje. La horrorizada reacción de Merrick ante esa visión —que en la película se había evitado hasta entonces<sup>723</sup>, y que concuerda con la tesis de que el ser monstruoso es aquel que no supera el lacaniano estadio del espejo, por lo que queda enclaustrado en el registro de lo Imaginario, sin llegar jamás al registro de lo Simbólico— nos ubica en un umbral, genuinamente teratológico, en el que es difícil decidir si lo que presenciamos en ese preciso momento es más propio de un animal o de un humano.

Eso que testimoniamos como espectadores en el Merrick que se confronta con el espejo es —de esto no cabe duda— sufrimiento, dolor... Pero es igualmente cierto que esas sensaciones son tan propias de los humanos como de los animales. El monstruo desborda ambas categorías, y por eso su dolor no es propiamente humano, ni tampoco animal. Esto puede quedar claro tras el análisis de unas palabras procedentes del diario de Wittgenstein (recordadas por Pardo en un capítulo de *La intimidación* muy posterior a los anteriormente citados) en las que reaparecen el sufrimiento y el dolor, vinculados a la animalidad o, más exactamente, a una vida animal (que se opone a una “vida verdadera”):

---

<sup>722</sup> *Ibid.* p. 131.

<sup>723</sup> En este punto el film alude a la realidad histórica, al menos conforme al relato de Howell y Ford: “La meticulosidad de Treves al asegurarse de que no hubiera ningún espejo a su alcance en el que verse por casualidad hizo que Joseph lograra olvidar todo el horror de su apariencia” (Michael Howell y Peter Ford, *La verdadera historia del Hombre Elefante*, *op. cit.* p. 185).

La vida es una tortura que sólo decrece a ratos, con el objeto de que permanezcamos sensibles para ulteriores tormentos... De cuando en cuando me convierto en un *animal*. Entonces soy incapaz de pensar en ninguna otra cosa que no sea comer, beber, dormir. ¡Horroroso! Y entonces sufro también como un animal, sin posibilidad de salvación interior. En esos momentos estoy entregado a mis apetitos y a mis aversiones. En esos momentos es imposible pensar en una vida verdadera<sup>724</sup>.

Una vez más, lo descrito en estas líneas como antítesis de lo humano no se adecúa a nuestras concepciones de lo teratológico. La existencia de los seres monstruosos aquí presentados, por mucho que se resista a ser denominada “vida” (no ya “vida verdadera”), tampoco puede reducirse, como reza el texto, a “comer, beber, dormir”. Nos pone en esa pista, por ejemplo, aquella imagen de *L'enfant sauvage* con Victor de l'Aveyron contemplando la luna —nunca sabremos si “contemplando” es la palabra más exacta, pero lo cierto es que la película no nos muestra, en esos instantes, a un animal—. Y resulta particularmente oportuno retornar al caso del Hombre Elefante para apuntalar este argumento. En concreto, podemos recordar el pasaje, ya citado aquí, en el que el doctor Treves glosaba las emocionadas descripciones con las que Merrick, entremezclando realidad y ficción, concitaba los recuerdos de su paso por el Teatro Real de Drury Lane. Por ajeno que resulte el ser teratológico a lo humano, definitivamente debemos admitir (tal y como el propio personaje de Merrick grita en una memorable secuencia de *El hombre elefante* de David Lynch) que no es un animal, al menos en el sentido vegetativo de este término empleado por Wittgenstein en la cita anterior.

## 9.22.- La muerte de Merrick como pérdida del desequilibrio

Sin duda la demostración más radical de esta última afirmación es la acción que —tanto en el plano de la realidad histórica como en el de la ficción relatada cinematográficamente por Lynch— condujo a Merrick a su fallecimiento en 1890, cuando contaba veintisiete años. El 19 de abril, el *British Medical Journal* publicaba un informe firmado por el doctor Treves que, tras resumir los principales episodios de la

---

<sup>724</sup> Ludwig Wittgenstein, *Diario secreto*, 6-7 de abril y 29 de julio de 1915 (citado en José Luis Pardo, *La intimidad*, op. cit. pp. 173 y 174).



vida de su paciente y describir su apariencia y deformidades, pasaba a “dedicar unas palabras a los últimos días y la muerte del pobre Merrick”:

Las protuberancias óseas y los pliegues de piel colgante no cesaban de crecer. Las excrecencias de la mandíbula superior y sus integumentos —la así llamada “trompa”— aumentaron hasta hacer que su habla fuera cada vez más difícil de entender. No obstante, el rasgo del paciente que revestía mayor gravedad era el creciente tamaño de su cabeza, el cual en última instancia le provocó la muerte. La cabeza se hizo tan pesada que con el tiempo le causaba grandes dificultades el mantenerla erguida. Dormía en posición sedente o acucillado, con las manos enlazadas en torno a las piernas, y la cabeza sobre las rodillas. Si se tendía, la pesada testa tendía [*sic*] a caer hacia atrás provocándole una sensación de asfixia<sup>725</sup>.

Es imposible, dentro del contexto de este trabajo, sustraerse al simbolismo suscitado por dos elementos concretos mencionados en este párrafo. De una parte, el hecho de que el habla de Merrick “fuera cada vez más difícil de entender” parecería ir aproximando —degradando— la voz del Hombre Elefante hacia uno de sus límites (en el primer capítulo se describió la voz límite como “intermediaria con la nada”). Además, debe precisarse que —en contra de lo representado por Lynch en su película, sin duda debido a comprensibles necesidades narrativas— nunca resultó sencillo, según reiteradas declaraciones de Frederick Treves, entender a Merrick. La progresiva acentuación de las deformidades físicas que afectaron a su habla en sus últimos meses, por tanto, debió anular en él cualquier posibilidad práctica de comunicación verbal.

De otra parte, las grandes dificultades experimentadas por Merrick en el final de su vida para mantener erguida su cabeza (y, con ella, el resto de su cuerpo) sólo pueden reforzar la conexión metafórica con la idea de metainclinación discutida en las últimas páginas a partir de las reflexiones de José Luis Pardo. El simbolismo se refuerza si consideramos que el creciente desequilibrio del Hombre Elefante en esta última etapa vino propiciado por el aumento del tamaño de su cabeza —tradicional sede de la racionalidad, y en esa medida también de ciertas comprensiones de la subjetividad—.

---

<sup>725</sup> Michael Howell y Peter Ford, *La verdadera historia del Hombre Elefante*, *op. cit.* pp. 244 y 245.

La postura descrita en las últimas líneas del párrafo citado —la contorsión que Merrick estaba obligado a guardar para dormir— parece propia de quien practica una suerte de oración meditativa, o ejecuta un acto de contrición. La reducción del cuerpo hacia esa forma ovillada exige “las manos enlazadas en torno a las piernas”, gesto evocador de una tensión destinada a prevenir el desmoronamiento.

Cuando el hombre cae, no lo hace, como suele decirse, porque haya “perdido el equilibrio”, sino, más bien al contrario, porque ha perdido el desequilibrio y se ha convertido, al desplomarse sobre la tierra, en un ser perfectamente equilibrado, en una naturaleza idéntica<sup>726</sup>.

Estas palabras de Pardo nos permiten imaginar el deseo de Joseph Carey Merrick por desplomarse, por perder su desequilibrio y poder así caer como un hombre, es decir, como aquello que el teratólogo Hombre Elefante nunca pudo ser o, más precisamente, sólo pudo ser a costa de su propia vida —de llevar ésta hasta uno de sus límites—. Al leer la siguiente anotación de Treves, sorprende el paralelismo entre las palabras que el doctor entrecomilla en su texto y lo que se acaba de mencionar a partir del anterior comentario de Pardo. Y sorprende igualmente la alusión, hacia el final del párrafo, a algo muy cercano al concepto que nosotros hemos denominado aquí *imponder*:

A menudo me decía cuánto hubiera deseado yacer y dormir “como el resto de la gente”. Creo que esta última noche debió, con cierta determinación, de llevar a cabo un experimento. El almohadón era mullido, y la cabeza, al recostarla sobre éste, debió de caer hacia atrás y provocar una dislocación del cuello. Así pues, su muerte se debió al deseo que había dominado su vida: el ansia patética aunque imposible de ser “como el resto de la gente”<sup>727</sup>.

Como perfectamente supo indicarnos Giorgio Agamben, lo que más claramente determina el estatuto jurídico-político del *homo sacer* (“*a quien cualquiera puede dar muerte pero que es a la vez insacrificable*”) es, precisamente, el término de su nuda vida. Eso es también aplicable, desde nuestra perspectiva, a su estatuto ontológico (el

---

<sup>726</sup> José Luis Pardo, *La intimidad*, *op. cit.* p. 41.

<sup>727</sup> Michael Howell y Peter Ford, *La verdadera historia del Hombre Elefante*, *op. cit.* p. 247.

mismo que entendemos como propio de cualquier ser monstruoso). La forma de morir de Joseph C. Merrick, la secuencia —difícil resistirse a una elaboración temporal de todo el proceso (aunque, precisa y sabiamente, Lynch renuncia en su película a mostrar explícitamente el momento de la agonía)— que le conduce a su final, nos vuelve a ubicar —más bien desubicar— en un terreno ambiguo, típicamente teratológico. ¿Debemos reconocer a un humano —a un “hombre” que es, o intenta ser, “como el resto de la gente”— en los últimos instantes de la vida de Merrick, o más bien es un animal —con su característica “imbecilidad”— lo que fallece esa noche? ¿Cómo interpretar ese “había fallecido de repente y sin conciencia de ello” que apunta Treves justo antes de repetir la descripción de la muerte de su paciente —como hacemos nosotros también aquí, prolongando su cita—? ¿Se trata del exorcismo de una memoria traumática, o tal vez de cierto sentimiento de culpa?:

[...] lo hallaron muerto en su cama en abril de 1890. Yacía de espaldas como si durmiera, y a todas luces había fallecido de repente y sin conciencia de ello, puesto que ni siquiera el cobertor estaba alborotado. El modo en que se produjo su muerte fue peculiar. Tan enorme y pesada era su cabeza que no podía dormir tumbado. Cuando adoptaba la posición reclinada, el inmenso cráneo tendía a caer hacia atrás, a resultas de lo cual él experimentaba no pocas fatigas. La postura que se veía obligado a adoptar para dormir era sumamente extraña. Se sentaba en la cama con la espalda recostada sobre almohadones, las rodillas recogidas y los brazos estrechados alrededor de las piernas, mientras su cabeza descansaba en las rodillas dobladas<sup>728</sup>.

El crítico de cine Greg Olson, dentro de su documentado y voluminoso libro *Beautiful Dark*, que combina la biografía y el análisis de la obra de David Lynch —en una prosa tal vez excesivamente sentimental y obsequiosa—, ofrece una respuesta muy personal a las preguntas que lanzábamos retóricamente antes de la cita anterior, complementando con su interpretación de la película *El hombre elefante* aquellas reflexiones acerca del fallecimiento del histórico Joseph Carey Merrick:

---

<sup>728</sup> *Ibid.*

Merrick sabe que si intenta dormir horizontalmente, se ahogará y morirá. Es decisión de su conciencia individuada [*individuated consciousness*] terminar con la vida que ha vivido en Londres, Inglaterra, y flotar hacia la eterna corriente del ser universal. Merrick no elige abandonar este mundo en el momento en que éste le trata de la manera más miserable/infame [*wretchedly*], sino cuando es más querido y celebrado por sus semejantes<sup>729</sup>.

Ésta de Olson es una exégesis, como advertíamos, muy particular, y su mera enunciación remite a unas palabras —ya recordadas en este trabajo— de Michael Howell y Peter Ford (los autores del libro *La verdadera historia del Hombre Elefante*), que en la última página de su obra afirmaban: “La mayor presunción de todas sería creerse capaz de saber o suponer lo que entrañaría haber vivido la vida de Joseph Carey Merrick”<sup>730</sup>.

Continuando nuestro movimiento ondulatorio entre lo real y lo ficticio, y retornando ahora a lo segundo, al preguntarnos acerca de esa posible “conciencia individuada” de Merrick dos pasajes del guión de la película *El hombre elefante* acuden a la memoria. Por un lado, aquel en el que el doctor Treves, tras presentar ante sus colegas el caso de Merrick, intercambia estas palabras con uno de ellos:

Dr. Fox: ¿Se ha referido a su estado mental?

Dr. Frederick Treves: Oh, es un imbécil, probablemente de nacimiento. El hombre es un completo idiota... Ruego a Dios que sea un idiota<sup>731</sup>.

---

<sup>729</sup> Greg Olson, *David Lynch: Beautiful Dark*, op. cit. pp. 118 y 119.

<sup>730</sup> Michael Howell y Peter Ford, *La verdadera historia del Hombre Elefante*, op. cit. p. 276.

<sup>731</sup> El diálogo original en la película es éste: “Dr. Fox: Have you ever mentioned his mental state? / Dr. Frederick Treves: Oh, he’s an imbecile, probably from birth. Man’s a complete idiot... Pray to God he’s an idiot”. La traducción al español que aparece en el film presenta otras connotaciones: “Dr. Fox: No has mencionado su estado psíquico. / Dr. Frederick Treves: Es subnormal de nacimiento. Retrasado mental. Eso espero”.

Por otra parte, este breve diálogo entre Treves y el Señor Carr Gomm<sup>732</sup>:

Carr Gomm: ¿Puede imaginarse la clase de vida que ha debido de tener?

Dr. Frederick Treves: Sí, creo que sí.

Carr Gomm: Creo que no. ¡Nadie podría imaginarlo! ¡No creo que ninguno de nosotros pueda!

Respecto del primer fragmento, podemos afirmar que —como cualquier lector deducirá fácilmente— el texto corresponde a un momento del film en el que Treves aún no conoce a su paciente. Pero lo que ahora se discute, precisamente, es en qué medida Treves —o, en realidad, cualquiera de nosotros— puede llegar a conocer al Hombre Elefante, o —más generalmente— a cualquier ser monstruoso. La opacidad del ser teratológico es uno de sus rasgos constitutivos, y la ininteligibilidad de la voz límite es la manifestación más paradójicamente clara de ello. En cualquier caso, la frase final de esa primera cita es reveladora: “Ruego a Dios que sea un idiota”; subyace tras esas palabras un deseo, pero también una intuición, la de que Merrick no sea “un imbécil”.

Reaparece aquí la “imbecilidad animal” sobre la que escribió Carmen Pardo, afirmando que se trata de “la mayor impotencia del pensamiento, aunque también lo que en grado más alto lo fuerza a pensar”. El segundo fragmento del guión también está teñido por el “impoder”, de un modo aún más literal. La impotencia del pensamiento se confronta aquí con la impotencia de la imaginación. Dos imposibilidades acaso inconmensurables, y ciertamente difíciles de distinguir con precisión entre sí, pero que nos sugieren aspectos fundamentales del ser teratológico.

Pero se hace claro, al releer estas últimas líneas —y su intento de contrastar la impotencia del pensamiento con la impotencia de la imaginación—, que en realidad no podemos (o no deberíamos) referirnos a Merrick (ni en su dimensión biográfica ni tampoco como personaje de ficción) como ser imposibilitado para el pensamiento o para la imaginación. Quizá estos rasgos sí pudiesen ser predicados —con todas las

---

<sup>732</sup> El personaje histórico Francis Carr-Gomm (1834-1919) desempeñó la presidencia —en tanto que “*chairman*”— del Hospital de Londres, acogiendo a Merrick en la institución. En la película de Lynch es interpretado por el veterano Sir John Gielgud.

matizaciones oportunas— respecto de Victor de l’Aveyron, pero al relacionarlos con la figura de Merrick incurrimos en esa aporía que, ya en páginas anteriores, nos obligaba a cuestionar la pertinencia (y la justicia) de una sentencia de monstruosidad pronunciada sobre este ser tan ostensiblemente pensante como patéticamente deseante.

### **9.23.- El monstruo como espejo: el sacrificio de *El hombre elefante***

No retiraremos ahora el cargo de teratología con el que durante todo este trabajo Merrick ha sido calificado. Toda la argumentación anterior nos sirve, más bien, para plantear adecuadamente una cuestión medular en nuestra exploración de las relaciones entre los seres monstruosos y ese registro del Imaginario al que esta investigación los ha confinado. Ya se ha repetido la hipótesis que invita a pensar que estos seres no habrían traspasado el umbral de entrada hacia el registro de lo Simbólico (no habrían penetrado en el lenguaje), sino que habrían quedado recluidos —o exiliados, según desde donde se quiera contemplar— en el limbo que denominamos registro de lo Imaginario, y que Lacan vincula con el “estadio del espejo”. Lo característico de estos seres teratológicos, conforme a esta propuesta, sería precisamente su relación con ese proceso especular: donde, en condiciones normales, se debería producir un reconocimiento de quien se refleja, que serviría para fundar su propia subjetividad (aunque ésta ya nazca escindida, por mor de la naturaleza reflexiva del proceso mismo), el monstruo sería —por definición— aquel ser cuya relación con ese espejo (que nosotros ahora adjetivaremos como imaginario) no genera una subjetivación “normal”, en los términos que se acaban de describir.

Esto es muy claro, como apuntábamos, en un caso como el de Victor de l’Aveyron, que nunca llegó a reconocerse —a identificar su figura como propia— en el espejo. Para entender la adscripción de Merrick a esta condición —y además, claro, de todo lo ya señalado anteriormente— es necesario trastocar nuestra perspectiva, y contemplar al propio monstruo como espejo, como reflexión (una reflexión —como ya se matizó al discutir sobre la noción de “eco”— a la que se debería otorgar una primacía ontológica respecto de aquello que refleja —invirtiendo el orden al que la intuición nos tiene más acostumbrados—).

La idea del monstruo como espejo —o reflejo— constitutivo de la subjetividad puede rastrearse en un lúcido artículo del crítico cinematográfico Serge Daney<sup>733</sup> dedicado a *El hombre elefante* de David Lynch. Daney se detiene en las secuencias finales de la película, particularmente en los momentos que retratan lo que podríamos denominar el apogeo social de Merrick:

Cuanto más popular y célebre es el hombre elefante, más tiempo tienen aquellos que le visitan para construirse una *máscara*, una máscara de cortesía que disimula lo que sienten cuando le ven. Quieren ver a John Merrick para probar esa máscara: si su miedo les traiciona, verán el reflejo en la mirada de Merrick. Así, el hombre elefante es su espejo, no un espejo en el que puedan verse y reconocerse, sino un espejo en el que aprender a actuar, a disimular, a mentir más aún<sup>734</sup>.

Ficción y realidad se repliegan una vez más, y “mentir más aún” parece ser la consigna de una sociedad (concretamente, la victoriana —típicamente preocupada por las apariencias—) que se quiere probar a sí misma, examinando la resistencia de su máscara. ¿Quién es aquí el monstruo? No quisiéramos reducir las implicaciones de esta pregunta a la sensiblera reacción de quien censura o reprueba la hipocresía de la alta sociedad londinense de finales del XIX (ni de quien se escandaliza —aludiendo a otras secuencias antes analizadas— ante el comportamiento salvaje de las clases más bajas de esa misma sociedad). Tampoco interesa aquí la posible identificación del monstruo con la figura antropológica del chivo expiatorio (o, en una expresión más sociológica, el cabeza de turco). Si bien el análisis propuesto por Daney en su artículo podría sugerir una transferencia de los defectos —o la culpa— de la colectividad sobre alguien en

---

<sup>733</sup> Quien ejerció como redactor jefe de la revista *Cahiers du cinéma* en un periodo (iniciado a mediados de la década de los setenta del siglo pasado, y prolongado hasta la fecha de publicación del artículo “C’est le monstre qui a peur” que aquí citamos) en el que sus páginas acogieron las firmas de pensadores como Foucault, Rancière o Deleuze, entre otros.

<sup>734</sup> Serge Daney, “C’est le monstre qui a peur”, en *La maison cinéma et le monde, Volume 1. Le temps des Cahiers 1962-1981*, París, Editions P.O.L, 2001, pp. 266-269, p. 266 (el artículo había sido publicado originalmente en *Cahiers du cinéma* n° 322, abril de 1981).

particular (Merrick), aun si éste no tiene responsabilidad objetiva alguna, de las siguientes líneas también pueden destilarse otras interpretaciones:

Al comienzo de la película presenciamos la abyecta promiscuidad entre el *freak* [*sic*] y su exhibidor (Bytes), después el horror, mudo y extático, de Treves en la cueva. Hacia el final, es Mrs. Kendal, la estrella teatral londinense, quien *decide*, cuando lee un periódico, convertirse en la amiga del hombre elefante. En una escena bastante incómoda, Anne Bancroft, como la estrella invitada, gana su apuesta: ni un solo músculo de su rostro tiembla cuando se le presenta a Merrick, con quien habla como si se tratara de un viejo amigo, hasta el punto de besarlo. El bucle se cierra, Merrick puede morir y la película puede terminar. Por un lado, la máscara social se ha recompuesto totalmente; por el otro, Merrick ha visto por fin en otra mirada algo totalmente diferente que el reflejo del disgusto que inspira. ¿El qué? No lo podría decir. Él toma el colmo del artificio como la verdad y, ciertamente, no se equivoca. Pues estamos en el teatro<sup>735</sup>.

En este juego de espejos que se reflejan hasta el infinito, Daney destaca ahora la mirada del propio Merrick. Pero tal vez se precipite al responder a su propia pregunta retórica sobre el objeto (o el destino) de esa mirada. “No lo podría decir”. Daney se decanta por la imbecilidad animal de Merrick. El Hombre Elefante cae en la farsa. Es, desde luego, una interpretación posible. Pero ante esa misma duda (“¿El qué?”) también sería posible contestar “No lo podría[mos] decir”. Si Merrick tuviese conciencia de la falsedad —o, más bien, del carácter ficticio— de todo lo que le rodea, la conclusión de Daney seguiría siendo correcta, pues el Hombre Elefante tampoco se equivocaría.

Anteriormente se afirmó que teratología e intimidad (en el sentido pardiario de este término) eran la misma cosa. Desde este punto de vista, la posibilidad apuntada en el final del párrafo anterior encuentra en las siguientes palabras una extraña pero certera confirmación —especialmente al tomar en consideración las exactas circunstancias de la muerte de Merrick—:

---

<sup>735</sup> *Ibid.*



La intimidad es el instinto que nos permite encontrar, entre las máscaras, a los que, como nosotros, no son nadie. A los que no tienen dónde caerse muertos. Como nosotros. Distintos de nosotros<sup>736</sup>.

El forzado deambular del ser teratológico en el registro del Imaginario (pues su acceso a lo simbólico —orden estructurante y generador de la sociedad— le está vedado) no transcurre, como se lee en la cita anterior, “entre máscaras”, pues éstas —y los juegos de lenguaje que les dan sentido y las constituyen— son la antonomasia del símbolo. “Sin máscaras” parecería, pues, más apropiado para referirse a ese dominio en el que intimidad y teratología coinciden. El monstruo no sabe de máscaras, pero esto no nos habla de su pureza o falta de hipocresía; el teratológico ser imaginario, como espejo, es la pantalla en la que lo simbólico proyecta sus terrores y deseos —sus imposibilidades, sus inmanentes vacíos—. Mientras, el soporte de tales marcas escapa —en último término— a toda codificación, a toda comprensión.

Esa doble pulsión —terror y deseo— encuentra una paradójica pero clara concreción en la figura del mesías, concepto implícito en el análisis de *El hombre elefante* propuesto por Daney. La culminación de otro juego de miradas escrutado por el autor francés es una redención que sólo cabe calificar como mesiánica. Su objeto —de acuerdo con los ejemplos más clásicos— es doble, pues implica tanto a Merrick como a la sociedad que no pudo ni supo ver —es decir, reconocer— al monstruo como uno de sus semejantes hasta el momento de epifanía (literal, en tanto que “manifestación de lo alto, de lo que está encima”) que —en la narrativa lynchiana— precede a la muerte, o más bien al sacrificio, del mártir (también literal, pues el griego traduce esta palabra como “testigo”):

Pues el hombre elefante cultiva dos sueños: dormir apoyado en su espalda e ir al teatro. Ambos serán colmados la misma tarde, justo antes de morir. El final de la película es muy emocionante. En el teatro, cuando Merrick se levanta en su palco para que aquellos que le aplauden puedan verle, realmente no sabemos qué ven. Lynch ha conseguido redimir/rescatar *a uno por el otro* [*racheter l'un par*

---

<sup>736</sup> José Luis Pardo, *La intimidad*, op. cit. p. 291.

*l'autre*], dialécticamente, el monstruo y la sociedad. Pero solamente en el teatro, y solamente una tarde. No habrá otra representación<sup>737</sup>.

Giorgio Agamben ha analizado la relación del *homo sacer* con la figura del mesías, confirmando la proximidad conceptual entre ambas (“Desde el punto de vista jurídico-político, el mesianismo es, pues, una teoría del estado de excepción; si bien quien lo proclama no es la autoridad vigente, sino el Mesías que subvierte el poder de ella”<sup>738</sup>). También es posible, siguiendo la inspiración de la última cita de Daney, considerar a los seres teratológicos —encarnaciones paradigmáticas, según aquí venimos proponiendo, del *homo sacer* y su nuda vida— como figuras mesiánicas, que con su llegada (al mismo tiempo esperada e inesperada —pensemos en los proféticos Itard o Treves—) cumplen y consuman la ley que custodiaban y defendían los doctores (en referencia a este último término, es reseñable la coincidencia lingüística entre la designación del médico profesional y la de los intérpretes de la ley sagrada —pues doctores tiene, también, la Iglesia—).

En la última cita de Daney, éste afirma que “realmente no sabemos qué ven” aquellos que le aplauden. La propia noción de mesianismo parece profundamente relacionada con esta intuición, al referirse a un complejo sistema de proyección de expectativas (quizá no del todo determinadas) sobre un sujeto que, tal vez, no sea completamente consciente del alcance o contenido de las mismas. La ignorancia —que, en su vertiente teratológica, nunca deja de apuntar en la dirección de la “imbecilidad animal”— se confronta con la falta de fe, de la misma manera que, como ya se vio, la impotencia del pensamiento y la impotencia de la imaginación confluyen en el ser teratológico —lo que viene a significar: en nuestra percepción (o construcción cultural) del ser teratológico—<sup>739</sup>. Si nos retrotraemos hasta lo expuesto sobre la voz límite desde los inicios de este trabajo, concretamente respecto a aquellos deseos (marinettianos, borroughsianos...) de renovar al sujeto a través de la destrucción de determinados

---

<sup>737</sup> Serge Daney, “C’est le monstre qui a peur”, *op. cit.* p. 269.

<sup>738</sup> Giorgio Agamben, *Homo sacer I. El poder soberano y la nuda vida*, *op. cit.* pp. 78 y 79.

<sup>739</sup> La propia definición del *DRAE* del sustantivo “mesías” indica —en su segunda acepción, que no exige mayúscula inicial— una doble posibilidad en cuanto a la sustantividad ontológica de éste: “Sujeto real o imaginario en cuyo advenimiento hay puesta confianza inmotivada o desmedida”.

códigos comunicativos imperantes, también podemos encontrar allí un sistema de proyección de expectativas de tintes mesiánicos<sup>740</sup>. La constatación aplicable ante esos (y tantos otros) ejemplos de lo que aquí se ha llamado voz límite podría ser, en una paráfrasis de las palabras de Serge Daney, “realmente no sabemos qué oyen” (una frase que, a su vez, podría resumir de manera bastante correcta todas nuestras especulaciones acerca de seres como Victor de l’Aveyron o Merrick).

Mucho de lo que se acaba de exponer sobre esa compleja situación teatral descrita por Daney podría resumirse bajo el signo de lo ininteligible, lo estructuralmente impenetrable, lo esencialmente confuso (la noción cristiana de “misterio” —referida a los pasos de la vida, pasión y muerte del Mesías— podría encontrar en esos términos un correlato literal). Pero debe señalarse que, en paralelo al complejo juego de miradas, de reflejos y hasta de espejismos que se ha venido describiendo, un componente sonoro marca igualmente esa escena. Los aplausos, una manifestación que —por su proximidad (acústica y simbólica) al ruido— podría reintroducir en la argumentación las categorías de lo confuso, lo impenetrable y lo ininteligible, también abren una vía interpretativa potencialmente fructífera en su aplicación al contexto analizado. El final de este párrafo aporta esa clave:

El ruido como homicidio y la música como sacrificio no son hipótesis fáciles de aceptar. Implican que la música *funciona* como el sacrificio; que escuchar música es asistir a un homicidio ritual, con todo lo que tiene de peligroso, de culpable, pero también de tranquilizador; que aplaudir es reafirmar, después de la violencia canalizada, la posible vuelta al ejercicio de la violencia esencial, por los espectadores del sacrificio<sup>741</sup>.

Estas palabras del economista francés Jacques Attali concuerdan con la tesis sacrificial conforme a la cual Serge Daney proponía interpretar no sólo la secuencia de

---

<sup>740</sup> Un sistema simétrico, por otra parte, al generado por esa otra profecía que, imponiendo una estructura narrativa teleológica sobre los hechos, promete una ilusión de sentido que nunca llega a cumplirse del todo en los textos “normales” (no alterados, no patológicos...).

<sup>741</sup> Jacques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música* (traducción de José Martín Arancibia), Valencia, Ruedo Ibérico, 1977, p. 57.

*El hombre elefante* que tiene lugar en el teatro, sino también la de la muerte de Merrick. Si todo ello se entendiera como parte de un sacrificio —es decir, como un ritual—, efectivamente con la celebración de éste se reestablecería simbólicamente la situación inicial (aquella previa a la aparición del monstruo) y, tras la violencia representada por la mera existencia de ese ser, la sociedad —los espectadores del sacrificio— podrían retornar “al ejercicio de la violencia esencial”, esto es, la que ordinariamente articula y vertebra la sociedad, sometiéndola a la norma.

Ciertamente, todo lo anterior se opone diametralmente a las hipótesis fundamentales en las que se ha basado nuestro examen del ser teratológico y de su voz límite. El sacrificio, en tanto que ritual, es una forma paradigmática de representación (así puede interpretarse aquel pasaje donde Daney afirma que Merrick “toma el colmo del artificio como la verdad”), y como tal sólo puede definirse mediante una serie de normas o reglas —a las que el ser teratológico, según aquí ha sido definido, sería totalmente ajeno—. Por otra parte, y como se vio, la definición misma del *homo sacer*, en su más arcaico sentido jurídico, también se opone a la idea de sacrificio, en tanto que excluye la posibilidad de su aplicación a estos seres.

Esa aproximación sacrificial sugerida por Daney o Attali implicaría proyectar sobre Merrick —sobre el ser teratológico— una estructura narrativa, convertirlo en un personaje, transformar su vida en un relato mítico. “El bucle se cierra, Merrick puede morir y la película puede terminar”, escribía Daney. Todo ello podría justificarse (dejando aparte otro tipo de juicios estéticos) en su aplicación a la película de Lynch, tanto más en cuanto nos encontramos ante una producción hollywoodiense que, recordémoslo, Michel Chion llegó a calificar como un “*tearjerker*”. Más allá de la potencial aptitud lacrimógena de este particular “*biopic*”, lo que aquí interesa ahora es plantear la posibilidad de resistir esa fuerza que nos empuja a incorporar hechos como los descritos en las páginas anteriores en un marco narrativo, transformando a seres monstruosos como los estudiados en meros actores de una representación. O, más específicamente aún, se trataría de validar aquella hipótesis en virtud de la cual la propia constitución teratológica de esos seres impediría la mera posibilidad de que fueran inscritos dentro de cualquier maquinaria narrativa.

Recuperamos aquí una reflexión volcada por José Luis Pardo en su tratado sobre *La intimidación*, concretamente —y como también era el caso de la anterior cita extraída de este volumen— en el epígrafe titulado “Notas para una genealogía de la moral íntima”, dentro del tercer capítulo del libro, “Las raíces de la intimidad”:

Para llegar a saber quiénes fueron realmente necesitaríamos poder escucharles a ellos, no a sus jueces ni a sus delatores, pero tal parece que “ellos” ya no pueden ser, al menos para nosotros, otra cosa que la “ficción” creada por sus jueces y delatores<sup>742</sup>.

Estas palabras podrían responder a las hipótesis mencionadas unas líneas más arriba, en un doble sentido. De una parte, ese “poder escucharles a ellos”, en el caso de los seres teratológicos, y precisamente debido a la voz límite que les es característica, resulta imposible. De otra parte, nuestra argumentación se ha construido sobre un eje que opone la “ficción” (unida a la representación, a la narración, a la escritura...) con lo “real” (lo irrepresentable, lo acontecido, lo oral...). Así que, desde este punto de vista —y retornando a la cita anterior—, “ellos” (es decir, los seres monstruosos) nunca podrán ser una “ficción”. En otras palabras, cuando integramos a estos seres que llamamos teratológicos en una ficción, en realidad los hemos desintegrado, neutralizando aquello que les era más esencial.

Tal vez sea eso lo que, en realidad, nos transmite la historia —la ficción— narrada por Lynch en su película (y a lo que se refería Daney en su lectura de la misma): cuando Merrick (siente que) se integra en esa sociedad victoriana que incluso llega a besarle y aplaudirle, el efecto de todo ello es su desintegración, su aniquilación (que se consumará con su propia muerte, a modo de inmolación). Pero lo más relevante de todo ello es que esta desintegración —por mucho que en este contexto pudiera revestir tintes míticos o hasta heroicos—, desde la perspectiva arrojada en este trabajo (y, por supuesto, siguiendo las pautas trazadas por Lacan) no sería esencialmente distinta a la que todo sujeto normal experimenta, precisamente, al constituirse como tal. Es decir, la experiencia de Merrick en el teatro no sería distinta de la del niño que, frente al espejo, se reconoce —o se identifica— por primera vez, transformándose así en un sujeto (un

---

<sup>742</sup> José Luis Pardo, *La intimidación*, *op. cit.* p. 221.

sujeto estructuralmente escindido —desintegrado—, debido al propio mecanismo de reflexión especular). Si el episodio “teatral” —esta palabra explota aquí en significaciones— de Merrick encuentra su equivalente en el estadio del espejo descrito por Lacan, la escena de su muerte vendría a representar, en un sentido poético, las implicaciones de su entrada en el registro de lo simbólico<sup>743</sup>.

Las siguientes palabras de Foucault (que, en realidad, parafrasean al Nietzsche de *La aurora*) encuentran en este contexto un asidero particularmente adecuado: “Antaño las religiones exigían el sacrificio del cuerpo; hoy el saber pide experimentar en nosotros mismos, sacrificar el sujeto de conocimiento”<sup>744</sup>. En Merrick (o, más bien, en el relato construido en torno a Joseph C. Merrick por Lynch —y, hasta cierto punto, también por el Dr. Frederick Treves—), el “sacrificio del cuerpo” coincide con el sacrificio del “sujeto de conocimiento”. De hecho, este sacrificio constituiría, simultáneamente a su muerte, el nacimiento de Merrick como “sujeto”; un desequilibrio simbólico que le habría permitido caer —siguiendo una cita anterior de Pardo— como un hombre.

La metáfora es clara: nacer al registro de lo Simbólico significa —al menos en cierta forma— morir al registro de lo Imaginario. Y ahora se manifiesta con igual nitidez que la cualificación de no-muerto que durante todas las páginas anteriores se ha atribuido al ser teratológico sólo tiene sentido cuando se pronuncia desde el ámbito de lo simbólico (que, si bien es el generalmente habitado por los sujetos normalmente constituidos —a los que evidentemente identificamos como vivos—, desde la perspectiva de lo imaginario podría identificarse, más bien, y según lo expuesto, con la muerte).

---

<sup>743</sup> En el tercer capítulo, al analizar el trabajo de Alan Moore, ya se había significado la entrada del niño en el lenguaje como una pérdida, como una forma de muerte. Mientras las imágenes del cómic muestran los signos que identifican cada prenda colgada en el aula, leemos: “Perchas para los abrigos, antes de que podamos siquiera leer nuestros nombres, identificadas mediante jeroglíficos: la cometa, la peonza, el avión. / Ya se ha perdido algo. Cierta mirada, cierta voz” (Alan Moore y Eddie Campbell, *The Birth Caul*, *op. cit.* p. 33).

<sup>744</sup> Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, *op. cit.* pp. 71 y 72.







## **CONCLUSIONES**



Retomando la estructura que sirvió para vertebrar la introducción a este trabajo, y recordando también que aquellas páginas se iniciaban con la propuesta (y hasta la reivindicación) de una perspectiva musicológica sobre el objeto de la investigación que ahora concluye —la voz límite—, queda ahora pendiente verificar hasta qué punto ese propósito puede darse por cumplido.

Ciertamente, el desarrollo de la búsqueda trazada desde aquella introducción se ha desplazado —como, por otra parte, también había quedado prometido— hacia ámbitos disciplinares muy apartados, al menos *a priori*, del tradicionalmente ocupado por la musicología. Esas otras dimensiones —relacionadas con la filosofía, el psicoanálisis, la antropología, la lingüística, los estudios literarios, filmicos...— han ido cobrando más y más peso conforme avanzaba la investigación, si es que nos atenemos —por ejemplo— a la procedencia o adscripción académica de los autores de los textos citados, o a los propios argumentos en ellos propuestos. Ahora bien, llegados a estas páginas conclusivas, cabe preguntarse si —tras una investigación como la precedente— resulta ahora posible considerar esos argumentos como, genuinamente, musicales.

Una respuesta afirmativa a la última cuestión implicaría que la intención o impulso inicial de este trabajo —ampliar, siquiera mínimamente, ciertos márgenes del campo observado (o, mejor, escuchado) por la musicología— se habría cumplido. ¿Puede considerarse desde un punto de vista musical el concepto de “eco” que propone José Luis Pardo en su libro *La intimidad*? ¿Ayuda la noción agambeniana de *homo sacer* a profundizar en las ideas—típicamente musicales— de silencio o silenciamiento (en sus causas, en sus modos, en sus implicaciones...)? ¿Resulta útil —o intelectualmente productivo—, siempre desde un punto de vista musicológico, el análisis de las ideas de “voz” incorporadas en los múltiples y heterogéneos relatos y discursos de los que surgen figuras como las de Victor de l’Aveyron o Joseph C. Merrick? De nuevo, si es posible asentir al contestar preguntas como éstas, habrá que dar por bueno el camino escogido en este trabajo para que la musicología, en el contexto académico español, encuentre nuevas vías y materias de estudio.

Pero incluso si esos interrogantes reciben como réplica un cierto escepticismo, o una flagrante negativa, cabría aún plantearse si —ya que no desde una perspectiva

estrictamente musicológica— desde el paradigma académico de los estudios sonoros (o *Sound Studies*, o *Aural Studies*, tal y como se describieron en la introducción) esas preguntas han encontrado en este estudio algunas respuestas de cierto valor. En ese caso, otro objetivo implícito en este proyecto habría sido alcanzado: que desde la musicología —ámbito en el cual, aunque sólo sea formalmente, nace y crece esta investigación— al menos se pueda articular un discurso relacionado con esos *Sound Studies*, rompiendo (o, al menos, agrietando) la hegemonía (si es que no el monopolio) que desde los departamentos universitarios relacionados con las “artes visuales” —por paradójico que esto continúe sonando— se ha venido ejerciendo en este sentido, al menos en el contexto español.

Otra posibilidad, aún, es considerar este trabajo desde el punto de vista de la filosofía de la música. No es éste un ámbito que goce de especial predicamento y tradición en el contexto cultural hispano, pero desde luego su denominación no alude, como en el caso de los *Sound Studies*, a una dominación cultural anglosajona difícil —si es que no imposible— de superar, al menos de momento. Tal vez, empero, la propia expresión “filosofía de la música” resuene todavía demasiado al pensamiento (y al inmenso legado) de Theodor W. Adorno, quien además manifestó un deliberado y admirable compromiso por la creación de su tiempo. Desgraciadamente, no es posible encontrar figuras comparables a la suya en el panorama cultural de las últimas décadas. Más bien se atestigua que la actividad filosófica académica orientada hacia el hecho musical, incluso en términos internacionales, sigue encallada en concepciones muy tradicionalistas, basadas no ya sólo en esa dimensión simbólica de la música de la que esta investigación renegó desde sus primeros párrafos, sino también en aspectos exclusivamente relacionados con las estructuras del lenguaje musical, frecuentemente encarnadas en materiales musicales deliberadamente convencionales (cuya expresividad, aun cuando —muy excepcionalmente— desborda los contornos del universo tonal, no se aleja de categorías como “emoción”, “significado” e incluso “belleza”). Todo lo anterior queda, por supuesto, subsumido en un paradigma del hecho compositivo —y de su recepción— marcado por la intencionalidad subjetiva, y ajeno por lo general a las radicales transformaciones propiciadas por las tecnologías en el propio concepto de música (y en prácticamente cualquiera de sus manifestaciones). Una visión consecuente con las viejas distinciones entre las categorías de autor, intérprete y

oyente, así como con dispositivos tan poco novedosos como la partitura, el disco, el auditorio, el ritual del concierto burgués... El lector de las páginas anteriores no habrá encontrado en ellas demasiadas resonancias de los modos de pensar recién descritos. Ahora bien, si es posible defender la presencia de un cierto tono filosófico en algunas de las reflexiones aquí contenidas, y si ello puede ayudar a adscribir este texto al mencionado ámbito de la filosofía de la música, entonces no solamente algunas de sus más profundas intenciones habrán sido realizadas, sino que su autor se sentirá moderadamente feliz.

En cualquiera de los casos anteriores, y sea como fuere, las aspiraciones de remozar o actualizar los contornos disciplinarios de la musicología académica surgida en España habrán quedado claramente expresadas. Y, en una suerte de acto reflejo, quizá desde las posiciones propias de la filosofía y los demás saberes auxiliares congregados en este texto también pueda sentirse esa voluntad de aproximación hacia lo que aquí nunca se ha dejado de considerar musical. En otras palabras: si este trabajo sirve para inspirar a otros investigadores (procedentes de cualquier campo) a apropiarse de nociones musicales —o musicológicas— con la misma osadía —y hasta temeridad— manifestada en sentido inverso en los capítulos anteriores, también se habrán cumplido algunos de sus más sinceros propósitos.

La voz se ha demostrado una herramienta útil en ese intento, principalmente por su carácter infinitamente maleable (no sólo desde una perspectiva estética, sino también desde un punto de vista puramente conceptual), que se manifiesta en la enorme abstracción y complejidad de cualquier posible aproximación no reduccionista a esa etérea y polimorfa realidad. Al ser literalmente imposible apresar la voz —el conjunto de sus usos, de sus significados, de sus historias...— en una definición cerrada y completa (hasta parece que los diccionarios se sienten forzados a acudir a la poesía para aprehender este término; en su tercera acepción de “voz”, el *DRAE* declama: “Sonido que forman algunas cosas inanimadas, heridas del viento o hiriendo en él”), la potencialidad de este concepto permite y fomenta juegos y exploraciones que sin duda podrían llegar aún mucho más allá de lo que este trabajo ha conseguido.

Si la proteica y heterogénea estructura del concepto de voz lo hace prácticamente inaprensible e inabarcable, la estrategia metodológica que ha impulsado este trabajo hacia el sondeo de los rincones más remotos de esa noción —sólo ahí podría yacer la voz límite— ha enfrentado la investigación, desde muy temprano, con el pensamiento que bordea lo imposible, la impotencia, el impoder... Estas formas de negatividad, en tanto que certeras aproximaciones hacia la nada, han servido como paradójicos faros orientadores que continuamente marcaban esos límites cuyo análisis se proponía desde aquí.

En este sentido, se ha demostrado particularmente fructífera la incorporación en el argumentario del trabajo de aquello que Giorgio Agamben denomina “potencia de no ser” (recuperando el concepto aristotélico de “*adynamia*”, que suele traducirse como “impotencia”, pero que aquí se ha relacionado, más bien, con el término “impoder”, empleado por Maurice Blanchot en referencia a Artaud). Esa “potencia de no ser” se ha propuesto como uno de los rasgos esenciales de la voz límite, en tanto que ha servido para explicar la relación entre dos de los “objetos parciales” señalados por Lacan como potenciales fetiches (es decir, como elementos susceptibles de reificar la diferencia): la voz y la nada —elementos que, como se apuntó en su momento, en esa lista lacaniana de “objetos *a*”, estarían también acompañados por la mirada, el pene y el excremento (otro concepto, este último, merecedor de atención expresa a partir del segundo capítulo del trabajo)—.

La amenaza de que la pura abstracción metafísica hubiese anegado, al modo de una neblina densa e irrefrenable, la indagación sobre una voz perpetuamente lindante con aquello que ya (o todavía) no existe se ha podido compensar —sobre todo en la primera sección de la obra— mediante la constante referencia a proyectos artísticos (e incluso a fragmentos o detalles de estos trabajos) muy específicos y concretos. Los alucinados textos de William S. Burroughs, mucho más allá de su valor estrictamente literario (un mérito que al mismo tiempo se antoja inapelable, pero también muy difícil de ponderar conforme a cualesquiera criterios estéticos habituales), se han manifestado como un valioso nexo potencial de unión entre artistas y pensadores tan aparentemente disímiles como Cage y Descartes, Marinetti y Artaud, Lacan y Alvin Lucier, o Stockhausen y Alan Moore.

De manera similar, la obra y la vida de Burroughs han permitido conectar lo literario con lo performativo (y, desde luego, con lo musical), la tradición poética futurista con las actitudes contraculturales (e incluso con el *punk*), el más delicado refinamiento conceptual con una violenta corporalidad autolesiva y criminal... Aunque a menudo la figura de John Cage —también intelectual y estéticamente desbordante, por supuesto— desempeñe un papel axial o nuclear en el contexto de reflexiones como las que guían un trabajo de las características de éste, Burroughs se ha manifestado en estas páginas como un ser aún más heteróclito que Cage y, en cualquier caso, la superposición de ambas trayectorias (paralelas en el tiempo, en tanto que los autores pertenecen a una misma generación —insuficientemente atendida como tal desde el punto de vista académico—) ha arrojado imprevistas pero fundamentales claves para el desarrollo de esta investigación.

Muy especialmente, la burroughsiana metáfora vírica, en su extensión desde la aplicación original al lenguaje hasta su proyección sobre el concepto de voz, sirvió ya a partir del primer capítulo del texto para abrir un camino que las demás facetas de la voz límite examinadas en la investigación (voz excremental, voz nonata, voz no-muerta, voz adolescente y voz aburrída) se encontraron ya muy horadado desde el punto de vista teórico. El rendimiento de ese juego metafórico se ha manifestado, por ejemplo, en el análisis comparativo del *cut-up* y las *parole in libertà* de Filippo Tommaso Marinetti, aunque también ha podido extenderse hacia el examen de obras de Alan Moore como *The Birth Caul* (trabajo, por cierto, que —en su encarnación como novela gráfica— fue reeditado en 2005 dentro de un volumen significativamente titulado *A Disease of Language* —*Una enfermedad del lenguaje*—). Más allá de todo lo anterior —pero en muy estrecha relación con ello—, la figura del virus también ha ayudado a fundamentar las continuas críticas al antropocentrismo entonadas desde muy diversos epígrafes de esta obra; las perspectivas propias de la vida microbiana, por ser radicalmente diferentes a las humanas, han servido para cuestionar la centralidad de ciertas asunciones éticas, políticas, ontológicas y, desde luego, estéticas.

Pero —incluso aunque quizá no se haya explicitado suficientemente a lo largo del texto, y aunque los elementos que a continuación se citarán se ubiquen en sendos extremos de este volumen— también la idea de enfermedad (cargada, ciertamente, de

ese carácter negativo que se mencionaba unos párrafos más arriba) ha pervivido desde aquellas tempranas evocaciones burroughsianas (que incluían a personajes novelescos aquejados de curiosos padecimientos, tan ignotos como fantásticos) hasta las indagaciones conceptuales relativas a Joseph C. Merrick (afectado por dolencias igualmente ignotas, pero nada fantásticas) en los últimos capítulos del trabajo.

Paralelamente, la correlación entre los numerosos “matasanos” descritos en la literatura de Burroughs (a partir de la propia experiencia médica de este autor) y las experiencias de doctores como Jean Marc Gaspard Itard o Frederick Treves ha constituido otro vector que, atravesando la investigación en su integridad, plantea reflexiones acerca de la constitución de la autoridad por parte de estas figuras cuyo poder —incluso en un contexto tan presuntamente racionalista como el de la Modernidad— trasciende lo estrictamente científico. Esas reflexiones pueden incluso proyectarse, siempre dentro de los confines del presente trabajo, hacia los párrafos relacionados con la recuperación nietzscheana del cuerpo como primordial materia de reflexión filosófica, o los dedicados a analizar —a través del pensamiento de Agamben y de Foucault— cuestiones genuinamente biopolíticas, que nos hacen recordar una famosa sentencia de este último pensador: “[...] el buen filósofo tiene necesidad del médico para conjurar la sombra del alma”<sup>745</sup>.

El trabajo de alegorización emprendido con la metáfora vírica (o, más ampliamente, con las referencias al campo semántico de lo enfermizo) cruza de principio a fin este estudio, pues el paradigma interpretativo representado por estas concepciones ha posibilitado lecturas y aproximaciones relativamente imprevistas hacia fenómenos muy diversos: desde cierta estilística vanguardista y neo-vanguardista —que aquí se ha presentado como el resultado de una autocrítica patologización de las inherentes imposibilidades expresivas de todo acto estético—, hasta la noción sociológica (pues no sólo se trata de una categoría historiográfica) de contracultura, que —como se ha mostrado— puede ser fructíferamente analizada como una forma atrofiada o degenerativa de “cultura”.

---

<sup>745</sup> Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia* (versión castellana de José Vázquez Pérez), Valencia, Pre-Textos, 2004, p. 23.



En un sentido más abstracto, y desde un punto de vista estructural, la fenomenología de lo enfermo —según se ha intentado trazar aquí— nos pone sobre aviso respecto del conjunto de categorías con que se confronta y opone. No solamente lo sano, sino también lo íntegro, lo que está completo, lo correctamente articulado, lo que resulta operativo, aquello que se comporta de modo normal, lo que obedece unas reglas previstas y prefijadas... Las preguntas acerca de cómo y desde dónde se definen todas estas pautas (generalmente implícitas, y por ello ocultas: su torcimiento o corrupción parece el único —o, por lo menos, el mejor— modo de revelarlas) han sobrevolado este trabajo, trascendiendo muy a menudo el orden de lo estético para precipitarse en reflexiones de carácter ontológico. La pregunta por el ser deviene, en este punto, un cuestionamiento en torno al ser debidamente constituido, y a la relación de éste con sus modalidades más defectivas, adulteradas o viciadas.

La oposición entre oralidad y escritura, a su vez, ha propiciado el traslado de esas disquisiciones a un plano en el que este último concepto —entendido de una manera mucho más dilatada que la propuesta por Eric A. Havelock en su *Prefacio a Platón*— refiere, precisamente, a ese ámbito de lo normal, lo normado y lo normativo; lo prefijado, lo previsto y lo predefinido; lo repetido, lo reiterado y lo representado. Un plano que se proyecta hacia lo narrado —y, en esa medida, hacia lo ficticio— o, más ampliamente aún, hacia lo Simbólico (en la acepción lacaniana del término) e incluso hacia lo poético —conforme a unas palabras de José Luis Pardo citadas en el noveno capítulo: “¿No es la poesía (el arte en general) una especie de *sucedáneo consolatorio* de la realidad para compensar al espíritu por aquello que él ansía pero que la historia no le proporciona?”<sup>746</sup>—.

La historia, entendida como ese ámbito en el que las cosas suceden “unas después de otras” (mientras que en la ficción poética lo hacen “unas a consecuencia de otras”<sup>747</sup> —como se pudo leer en el capítulo séptimo—), efectivamente se manifiesta así

---

<sup>746</sup> José Luis Pardo, *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*, Valencia, Pre-Textos, 2011, pp. 235-236 (citado en el apartado “Kant, Freud, Lacan: la inclinación asintótica de la intimidad”).

<sup>747</sup> Así parafraseaba el propio José Luis Pardo a Aristóteles en *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2007, pp. 114-116 (y se recordaba en el inicio de la sección segunda, bajo el epígrafe titulado “La ficción del ‘yo’ y su constitución imaginaria”).

como algo distinto y ajeno a ese dominio de la representación, frente al cual adquiere el carácter irrepetiblemente monstruoso que prácticamente ha terminado protagonizando la investigación<sup>748</sup>. Según se ha defendido en estas páginas, esa historia no se correspondería con aquellos relatos más o menos idealizados contra los cuales se irguió intempestivamente Nietzsche, sino más bien con el ámbito de lo imprevisto y lo imprevisible; con lo crudo, horrible e inaceptablemente acontecido; con lo esencialmente anormal (puesto que no puede ser subsumido bajo norma alguna); con lo que —precisamente desde la perspectiva de esa norma abstracta— se manifiesta como incompleto, como imperfecto, como defectuoso... Una vez más: como algo a la vez enfermo y enfermizo.

Mientras que todo este último campo conceptual nos aboca hacia aquello que Lacan conceptuaba bajo el epítome de lo Real (subrayando el carácter inaprensible, impensable e incluso inimaginable de este registro), el tercer ámbito descrito en las enseñanzas psicoanalíticas del pensador francés —separado tanto de lo Real como del orden de lo Simbólico— ha resultado finalmente el más productivo para las pesquisas conducidas en las páginas precedentes. Acaso la mayor virtualidad de esta decisión pueda reducirse a una idea muy básica, pero que ha hecho posible analizar algo tan escurridizo e inconsistente como la voz límite: la apertura lacaniana del registro de lo Imaginario (en un gesto que simplemente amplifica ciertas audacias freudianas tal vez demasiado prematuras) inaugura un dominio en el que, por supuesto, no rigen —desde luego, no estrictamente— las estructuras normativas propias de lo lingüístico... Pero, por otra parte, y pese a ello, el registro de lo Imaginario no está (al menos, no del todo)

---

<sup>748</sup> Pensando retrospectivamente —y este apartado de conclusiones parece el más apropiado para ello—, esta concepción de la historia como algo carente de cualquier trabazón lógica interna también ha encontrado un curioso modo de expresión en la propia formalización de este estudio, en el que los frecuentes (y en ocasiones violentos) desplazamientos cronológicos en la narrativa aquí necesariamente articulada (desde las vanguardias de principios del siglo XX hasta los kantianos —o, más allá, cartesianos— albores de la Modernidad; desde la contracultura que eclosionó hace ahora cincuenta años hasta los claroscuros de la época victoriana; desde el cine y la filosofía de los años setenta del pasado siglo hasta los infantes bravíos de comienzos del XIX...) fomentan una aproximación escasamente lineal a los acontecimientos analizados, evidenciándose la dimensión ficcional de cualquier ejercicio historiográfico (dimensión que, por lo demás, también constituye uno de los principales núcleos temáticos del presente trabajo).

vedado al acceso consciente del sujeto y, por exponerlo aún más claramente, allí es aún (o ya) posible pensar de cierta manera, aplicar cierta lógica. Hacer bueno, en fin, ese verbo que unas líneas más arriba se había filtrado subrepticamente: analizar.

La potencialidad de la tripartición lacaniana es, pues, análoga a lo que podría considerarse el mayor hallazgo de Freud (del cual, sin duda, deriva): la colonización de nuevos territorios para el pensamiento, con la convicción de que la razón —ese instrumento privilegiado por la Modernidad— puede y debe ayudar a cartografiar esos parajes, llámense éstos lo Imaginario, el inconsciente, o de cualquier otro modo (y ello aunque esa racionalidad clásica deba, primero, saberse y reconocerse limitada y, después, necesitada de suplementos o apoyos en su labor, como —por ejemplo— aquellos proporcionados desde la actividad denominada artística, con sus particulares caminos y modos, algunos de los cuales aquí se han podido presentar y hasta desentrañar).

La ubicación conceptual de la voz límite (y, por extensión, de la subjetividad teratológica) en el contexto del registro Imaginario ha permitido trascender esa barrera metodológica que se detectaba ya en la introducción, y que amenazaba con reducir este estudio a una serie de evocaciones líricas en torno a la inefabilidad, o incluso a abstractas especulaciones metafísicas destinadas a revolverse alrededor de si nos es dado pensar la nada. La extraña lógica (oblicua, sutil, frágil...) propia de lo Imaginario —perpetuamente contaminada por lo paradójico, lo extremo, lo ínfimo, lo inesperado, lo irrepetible...— ha ofrecido una zona —una grieta, más bien— a través de la cual se han deslizado las principales meditaciones de este estudio, en la complicidad de creadores que, al proceder de muy diversas disciplinas, emplazamientos geográficos y momentos históricos, han contribuido a desmentir la relevancia de ese tipo de coordenadas —excesivamente privilegiadas desde otras perspectivas académicas— en un análisis como el aquí propuesto.

Esa lógica, que es la propia de lo parcial, de lo menor, de lo distinto y lo disminuido, se corresponde también, y muy apropiadamente, con algunos de los rasgos comunes a los heterogéneos pensadores agrupados por la etiqueta “*French Theory*”. Quizás la anterior retahíla de adjetivos pueda reflejar correctamente el fenómeno

histórico y epistemológico por el cual tiene sentido continuar usando una expresión anglosajona al aludir a estos pensadores franceses: el gesto filosófico por ellos encarnado simboliza, de alguna manera, el declive de París como centro cultural mundial, y el triunfante ascenso económico y cultural, tras la Segunda Guerra Mundial, de los Estados Unidos, desde donde se rescata esa aminorada filosofía europea y se ponen en valor los atributos antes enumerados (al tiempo que se gesta el movimiento contracultural, al que tantas páginas se le han dedicado en esta investigación).

La adecuación del pensamiento de autores como Lacan, Foucault, Derrida o Deleuze (y, en otro orden —generacional y geográfico—, Žižek, Agamben o José Luis Pardo) a las hipótesis fundamentales de este trabajo permite, pues, considerar justificado el recurso a unas fuentes aún poco frecuentadas por el discurso musicológico hispano, cuyas miras podrían darse por extendidas si se consideran las aportaciones que los siguientes párrafos resumen —al tiempo que dan cuenta de otras posibilidades de estudio que, desbordando las posibilidades de este volumen, bien podrían acometerse en futuros proyectos—.

Las ideas deleuzianas —muy filtradas aquí por las de José Luis Pardo— relativas al “ser en cuanto no-ser”, o sobre la noción de “devenir”, han resultado muy enriquecedoras para estas páginas, si bien en ellas no han podido contemplarse explícitamente las reflexiones sobre el concepto de “devenir-animal” vertidas por el filósofo francés (en complicidad con Félix Guattari) en textos como *Mil mesetas*, ni tampoco han cabido —de manera expresa— los argumentos respecto a este asunto, o sobre la enfermedad, pronunciados en la entrevista conducida por Claire Parnet bajo el título *El Abecedario de Gilles Deleuze*. Ciertamente, la aproximación de Carmen Pardo en *La escucha oblicua* al concepto de “imbecilidad animal”, así como —desde muy otra perspectiva— la propia prosa burroughsiana, sí han fomentado especulaciones muy próximas, dentro de este trabajo, a intuiciones deleuzianas como las que se acaban de mencionar a modo de ejemplo, pero futuras investigaciones podrían ahondar en esos temas y así enriquecer la comprensión de casos como el de Victor de l’Aveyron y, sobre todo, el de ese simbiote —híbrido de misceláneos relatos culturales, a menudo opuestos entre sí— que fue Joseph C. Merrick.

En cuanto a Jacques Derrida, su interpretación del mito de Eco y Narciso ha resultado esencial, a partir del séptimo capítulo, para el progreso de la investigación (al abrir e iluminar las conexiones entre dos conceptos aparentemente no relacionados, eco e impoder). No se han acogido aquí —directamente— las indagaciones derridianas acerca de la “*différance*” (tan sugestivas para el escrutinio de la oposición oralidad/escritura... y quizás también —considerando la alusión del neologismo al acto de “diferir”— para un estudio aún más profundo del eco y sus dimensiones ontológicas). Mención aparte merecen las cavilaciones de este autor alrededor de la grabación fonográfica —específicamente, la de la voz de Artaud, que se remonta al capítulo cuatro—, que han coadyuvado a poner en juego las idiosincráticas aproximaciones del pensador argelino hacia la voz, el archivo, la vida/obra de Artaud y las posibilidades de la fonografía (lo cual favoreció enormemente el posterior análisis de estas últimas, apoyado en este trabajo por Jonathan Sterne, brillante heredero y exégeta de Derrida).

La biopolítica foucaultiana —intermediada por la filosofía de Agamben en *Homo sacer*— también ha provisto algunas claves indispensables para la comprensión de la voz límite en su relación con la teratología. Por otro lado, y en el plano de la metodología (que, por supuesto, ha presentado sus consecuencias directamente en el contenido de todos los anteriores capítulos), los enfoques arqueológicos y genealógicos de Foucault —legados, en su forma más remota, desde la filosofía de Nietzsche— fueron causantes de que las pesquisas aquí contenidas renunciases, ya desde sus primeras líneas, a la búsqueda de un origen puro de la voz límite (como si ésta, al referirse al concepto de oralidad, pudiera pensarse como algo previo a la representación, algo inicialmente no mediado o contaminado por la escritura —pero que después hubiera perdido su espontaneidad, cayendo en desgracia—). La narrativa establecida en y por esta investigación se ha conducido, más bien, hacia un modelo en virtud del cual la voz —también en su forma límite— está ya-siempre codificada, representada, prefijada, inventada... sin perjuicio de que existan fuerzas (como las que, en realidad, protagonizan este texto) que se rebelen contra esa dimensión simbólica de la voz, imaginando la posibilidad de que ésta todavía-no sea lenguaje o sonido. De manera análoga, este trabajo ha evitado pensar la monstruosidad como una forma ontológicamente subsidiaria —o derivada— del ser “normal”, ni como el resultado de

su decaimiento. Al señalar —y hasta reivindicar— la dimensión teratológica que constituye el núcleo de todo individuo (el adjetivo “normal” pierde en este nuevo contexto buena parte de su sentido), éste se manifiesta como el ser limitado que es, no tan alejado del animal o de la máquina —ni tan cercano a Dios— como sería tentador suponer; un individuo, por lo demás, esencialmente histórico, que precisamente se constituye como sujeto —y objeto— de conocimiento en ese siglo XIX (inaugurado en la compañía de Itard, y clausurado con la connivencia de Treves) que ha operado como blanquinegro telón de fondo de toda la segunda sección.

Otros pensadores aún “menores” —en el estricto sentido de “aún más periféricos”—, como el ya mencionado Havelock, o los relacionados con la epistemología histórica, han quedado vinculados entre sí mediante algunos de los argumentos que enhebran la investigación (arrojando en el proceso algunas sinapsis inesperadas, como la que une, de un lado, la advertencia havelockiana sobre la imposibilidad de reconstruir la mentalidad homérica —es decir, prealfabética, u oral— y, de otro lado, la metodología de Arnold Davidson, Lorraine Daston y sus colegas, que —muy conscientes de dificultades como la señalada por Havelock— no dejan de buscar modos que permitan recrear, desde los paradigmas cognitivos actuales, los marcos epistémicos propios de otros momentos históricos, con objeto de entender adecuadamente las categorías y conceptos surgidos en ellos).

Mención especial, en lo referido a autores periféricos —si se quiere seguir usando esa cuestionable (y, desde luego, irónica) denominación— merece Rafael Sánchez Ferlosio, convocado en esta investigación como otro destacado pensador —a la par con todos los aludidos en las páginas anteriores—. Por grandes que sean las posibilidades de que nunca hasta ahora todos ellos hubiesen concurrido en un mismo listado bibliográfico —y, particularmente, en uno relacionado con la musicología—, este trabajo ha intentado resaltar el notable (y, por lo demás, evidente para cualquier lector) alcance estrictamente filosófico del pensamiento derramado por Ferlosio en su ensayística. Ya en la introducción de este trabajo se mencionaron algunos sutiles paralelismos entre el autor nacido en Roma y Jacques Derrida. Pero el grueso del texto que antecede estas líneas, más allá de confirmar y reforzar esas concomitancias, también ha presentado a un Ferlosio cuya concepción de lo narrativo no sólo encaja con las tesis

recordadas unos párrafos más arriba, sino que las amplifica y enriquece su espesor, o cuya teorización de la objetividad<sup>749</sup> se ha emparentado de manera imprevista (pero muy inspiradora) con la visión de paralaje planteada por Slavoj Žižek<sup>750</sup>.

Dicho todo lo anterior, las aportaciones de Sánchez Ferlosio que más profundamente han calado en este estudio —haciéndolo discurrir por contornos intelectualmente más fértiles aún de lo inicialmente esperado— son aquellas relacionadas con aquellos que el propio autor tiende a designar como “niños bravíos” y, muy especialmente, con el caso de Victor de l’Aveyron —involuntario protagonista del capítulo octavo de la investigación—. Si bien inicialmente fue la limitada voz de este joven ser —improbable, indómito y opaco— lo que atrajo la atención de este trabajo (especialmente por la problemática relación de esa voz con el lenguaje), las reflexiones ferlosianas en torno a este infante perpetuo —conjugadas con los otros estímulos filosóficos ya mencionados— desplazaron el centro de gravedad de toda la investigación desde lo que se ha terminado denominando “dimensión objetiva” de la voz límite hacia su “dimensión subjetiva”; un giro que se materializa en el salto (o el hueco —en un sentido virtual—) entre la primera y la segunda sección del trabajo, y que refleja otro desplazamiento: el que parte del análisis genuinamente estético de una serie de objetos artísticos (que, por su parte, asumen la forma de obras sonoras, literarias, *performances*, tebeos, etc.), para encaminarse hacia la indagación sobre los modos de subjetividad aludidos en esas creaciones —una inquisición de claras implicaciones ontológicas—.

---

<sup>749</sup> “(L)a objetividad no es algo a lo que se acceda de modo positivo, sino el vacío virtual negativamente definido por el propio movimiento de esa libertad” (Lucien Malson, Jean Itard, Rafael Sánchez Ferlosio, *Los niños selváticos*, *op. cit.* p. 321 [Ferlosio]), según se citó en el capítulo octavo, dentro del apartado titulado “Posibilidad de lo subjetivo como imposibilidad de lo objetivo”.

<sup>750</sup> Quien, como ya hubo ocasión de exponer, para desarrollar ese concepto parte de la siguiente premisa: “un cambio ‘epistemológico’ en el punto de vista del sujeto siempre refleja un cambio ‘ontológico’ en el propio objeto. O —para expresarlo en los términos de Lacan—, la mirada del sujeto está siempre-ya [*always-already*] inscrita en el propio objeto percibido, bajo la apariencia de su ‘punto ciego’ [*blind spot*], aquello que está ‘más en el objeto que el objeto mismo’, el punto desde el cual el propio objeto devuelve la mirada” (Slavoj Žižek, *The Parallax View*, Cambridge —Mass. —, MIT Press, 2006, p. 17); esta cita se analizó en el epígrafe del octavo capítulo denominado “La monstruosidad inhumana del niño salvaje a través de la *visión de paralaje* de Slavoj Žižek”.

Es en este contexto específico donde la noción de teratología alcanza su total vigencia y sentido, al prorrogar y dotar de un nuevo alcance a la investigación sobre el concepto de enfermedad. Lo teratológico eleva —o sumerge, según se mire— lo enfermizo al nivel de rasgo estructural. La enfermedad se transforma así en el aspecto fundacional de una forma de subjetividad que sólo cabe calificar como monstruosa. Y, en lo que posiblemente suponga la hipótesis más delicada de entre aquellas que este trabajo ha intentado demostrar, esa subjetividad teratológica reúne los rasgos más característicos y definatorios de lo que, a partir de Kant, podemos considerar el sujeto moderno.

La lectura ético-política ofrecida —de manera algo oblicua, y hasta subrepticia— por este trabajo encaja perfectamente en el contexto vindicatorio de esta precisa aproximación a la Modernidad, entendida como un proyecto marcado por el fracaso perpetuo o, más allá incluso, por la imposibilidad. Recuérdese, respecto a esta cuestión —tratada ya en el primer capítulo—, la búsqueda del silencio por parte de Cage, o su afán de hacer desaparecer al sujeto del acto creativo: empresas fallidas desde su propio inicio, pero que han ayudado a proyectar el discurso estético —y quizá no sólo estético— más lejos, al menos en ciertos sentidos, que cualesquiera otras iniciativas artísticas surgidas en Occidente (incluyendo aquellas presuntamente vinculadas a la vanguardia); las obras de Cage —como tantas otras de entre las aquí revisadas— deben constar como imborrables recordatorios de la posibilidad de que determinados fracasos (también en lo estético) resultan, desde cierta perspectiva, mucho más valiosos que algunos éxitos.

Los objetivos del ideario político propio de la Modernidad —que, en última instancia, podrían sintetizarse de manera acaso demasiado simplista en una lucha por la libertad (a través de los medios propiciados por la razón)— impregnan todas y cada una de las aproximaciones artísticas analizadas en este trabajo, en tanto que en ellas pueda subyacer al menos parte del siempre controvertido programa estético vanguardista. La huida —o, más bien, ruptura— de las normas heredadas de la tradición; de reglas (frecuentemente no escritas) cuya supersticiosa pervivencia sólo obedece (según demostraría cualquier análisis racional) al hábito, a la ignorancia o a la pasividad; de leyes que (en su caso, y en su momento) respondían a necesidades o deseos ya



superados o dejados de lado... Todo lo anterior puede describir un programa político ejemplarmente moderno, pero también la desiderata de cualquier artista vinculado al espíritu de la vanguardia.

Removeirse contra sí mismo, contra el tejido normativo imperante, contra la regulación tácita o explícitamente vigente, contra la propia estabilidad (y contra la comodidad que, tal vez falsamente, esos preceptos parecen garantizar)... Imaginar otros órdenes posibles, nuevos espacios de libertad, formas de expresión (y acaso también de sensación, de comprensión, etc.) insólitas... El ciudadano moderno, como el artista moderno, hace suyos estos designios y cuestiona el lenguaje del poder, la morfología de cada uno de sus elementos, su sintaxis aparentemente irrenunciable, la evolución de una semántica que se presenta como irrevocable...

Las manifestaciones estéticas convocadas en esta obra persiguen buena parte de esos objetivos, y convierten las tensiones derivadas de ese esfuerzo en uno de sus rasgos fundamentales. Tales ejercicios pueden asumir formas complejas muy elaboradas conceptual y técnicamente (se encuentran buenos ejemplos de ello, dentro de los trabajos aquí glosados, en la orfebrería serial de *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen, o en la meticulosa y sutil narrativa de Alan Moore) o sencillas hasta lo rudimentario (piénsese en los procedimientos azarosos de los *cut-ups* burroughsianos, o en la simplicidad procesual de *I Am Sitting in a Room*, de Alvin Lucier), pero la idea es siempre la misma: desmontar las estructuras lingüísticas preexistentes, y con ellas los modos de pensamiento (es decir, de emoción, de intelección, de percepción...) que esas estructuras sustentan —para así, al fin, transformar al sujeto que recibe esas obras y, con él, a la sociedad que integra—.

El lector podría aducir, en este punto, que este último excursus, con su inclinación política, ha distraído la argumentación de un camino que apuntaba, más bien, hacia el terreno propio de los niños selváticos, desbrozado para esta investigación principalmente por Sánchez Ferlosio. Pero, en primer lugar, sólo hace falta pensar en las modalidades en que el lenguaje se manifiesta —o, mejor dicho, deja de hacerlo— en sujetos como Victor de l’Aveyron para identificar (como se ha intentado en este trabajo) esas alteraciones y patologías lingüísticas —encarnadas en una voz que sólo puede

calificarse como límite— con los resultados de las indagaciones estéticas presentadas y estudiadas en la primera sección de la obra y, en segundo lugar, basta considerar el marco histórico en el que se encuadran hallazgos como el protagonizado por Jean Marc Gaspard Itard junto con Victor para atestiguar la relación de ese fenómeno con el contexto francés inmediatamente postrevolucionario en el que se gesta el concepto de Modernidad al que se ha venido aludiendo en los párrafos anteriores.

Un momento histórico, el habitado por Itard y Victor, que bien podría describirse como la infancia del mismo periodo en el que se escriben estas mismas líneas, y que los historiadores insisten en llamar contemporaneidad mientras que gremios diferentes siguen discutiendo la pertinencia de adjetivos como moderno, posmoderno, u otros que no terminan de cuajar, para matizar los aparentes cambios que el pensamiento ha atravesado desde entonces; parecería que, como los niños bravíos y otras figuras aquí denominadas teratológicas, el hombre se ha quedado estancado en un determinado estadio de su desarrollo, sin que quepa esperar ya cambios o mejoras sustanciales. Sin duda ciertos aspectos han envejecido tanto desde entonces que cuesta reconocerlos, pero aquí se ha mostrado la pervivencia (más o menos subterránea... y más o menos deteriorada) de ciertas categorías surgidas con —y de— la Modernidad, así como su utilidad en el análisis de fenómenos que hoy pueden continuar generando un insustituible interés no sólo en el dominio de la estética, sino también en muchos otros.

El envejecimiento, o la mera madurez, suele aparejar también la falta progresiva de confianza, de fe o incluso de ilusión —cuando no la aparición de cierto cinismo—. Las creaciones artísticas congregadas en este trabajo muestran, en general, una particular resistencia hacia ese tipo de impulsos desmoralizantes (por mucho que las obras de Burroughs, de Alan Moore, de Lynch... rebosen también un cierto pesimismo, siempre algo irónico). Todas ellas tienen en común —la perspectiva ofrecida por estas páginas finales permite confirmarlo— una cierta ingenuidad, cargada de esperanza, en su voluntad más o menos utópica —o romántica— de plantear cómo las cosas (y no sólo los lenguajes estéticos) pueden ser —o, al menos, ser imaginados— de otras maneras.

Esa constatación permite justificar —aunque sea retrospectivamente— la enorme importancia que, en el transcurso de la investigación, ha ido cobrando la noción de infancia. Desde luego, la propia etimología del término —y esa “ausencia de habla” a la que remite, como ya se recordó— sugería la pertinencia de este concepto en sede de este trabajo. Por otro lado, recibir el apoyo metodológico del psicoanálisis lacaniano también implicaba, muy claramente, una forzosa y continuada referencia a la evolución del niño (particularmente en fases tan críticas como el estadio del espejo). El hecho de que la obra de Alan Moore escogida como objeto de análisis principal en el tercer capítulo —*The Birth Caul (El amnios natal)*— tenga como subtítulo “*A shamanism of childhood*” (“Un chamanismo de la infancia”) no dejaba de dar pistas acerca del creciente protagonismo de la niñez en el estudio (la presencia de *Gesang der Jünglinge* —*El canto de los adolescentes*—, de Karlheinz Stockhausen, como epígrafe destacado en el quinto capítulo podía interpretarse en un sentido similar). Y claro, la dedicación de todo un capítulo —el octavo, donde además se han conjurado algunas de las más complejas reflexiones de la obra— al fenómeno de los niños ferales o bravíos (y, muy en especial, a Victor de l’Aveyron) confirmaba la relevancia de lo infantil en el discurso sostenido por este trabajo.

Pero, más allá de todo lo anterior, la niñez puede entenderse como un vector conceptual que no solamente atraviesa, sino que explica toda esta investigación (de un modo análogo, si se quiere ver así, a como también permite hacerlo —según se mostraba en párrafos anteriores— la noción de enfermedad). El habla ininteligible del bebé remite de modo directo a la noción de balbuceo, aunque significativamente el *DRAE*, en su única acepción de este término, ofrece una definición (“Hablar o leer con pronunciación dificultosa, tarda y vacilante, trastocando a veces las letras o las sílabas”) que en absoluto alude al infante, pero que podría aplicarse con gran adecuación a la totalidad de creaciones artísticas diseccionadas en la primera sección de esta obra (sea su autor Burroughs, Marinetti, Artaud, Moore, Stockhausen o Lucier), y desde luego a la voces de Victor de l’Aveyron y de ese otro infante perpetuo que fue Joseph C. (o John) Merrick.

Si el balbuceo puede (y suele) entenderse como una suerte de experimentación del niño con su propia voz antes de que pueda hacer uso de ella en su forma estándar,

reglada y codificada, casos tan extremos y excepcionales como el de Victor de l'Aveyron (u otros que también se corresponden con la tipología del “experimento prohibido” —por usar la expresión decimonónica reservada para estas anómalas situaciones que, obviamente, la ética impide reproducir en el laboratorio—) pueden considerarse como una forma hiperbólica y radical de esa misma aproximación a la voz. En otras palabras: cuando ese balbucir se convierte en la forma estructural que sostiene toda la relación del sujeto con la voz, el concepto de teratología se impone al intentar caracterizar a ese sujeto.

Lo mismo puede predicarse, ahora es claro, respecto de la noción —revisada unos párrafos más arriba— de lo enfermizo. Cuando deviene un rasgo estructural, permanente e irrevocable en la configuración de un individuo, se puede atestiguar (conforme a la terminología defendida en este trabajo) la presencia de un ser teratológico. Niños y enfermos vendrían, así, a conformar determinados rasgos que, trasladados a un plano de abstracción como características no temporales, no circunstanciales, no excepcionales... terminan por evocar esa figura ejemplar —pero irrepresentable— de la alteridad que es el monstruo.

La paradoja, herramienta esencial del tipo de lógica que ha orientado esta investigación, vuelve a manifestarse: todo sujeto normal llega a serlo por haber sido, previamente, niño. Y, podría añadirse, también por estar continuamente acechado por la posibilidad de la enfermedad. De ahí que lo infantil y lo enfermizo deban considerarse imágenes privilegiadas de la alteridad, de aquello que no somos —de “lo otro”—, en tanto que la propia definición de la subjetividad normalmente constituida surge por oposición a esos estadios temporales o hipotéticos.

Esta concepción que se acaba de describir puede desmoronarse muy fácilmente por las dos vías exploradas paralelamente a lo largo de este trabajo: cuando esos rasgos (infantiles o enfermizos) se manifiestan de manera exagerada y permanente —caso de los seres que aquí se han dado en llamar teratológicos—, o cuando se considera que todo sujeto (por normalmente constituido que pueda parecer) nunca deja de albergar, en el núcleo más profundo e íntimo de su subjetividad, las características más propias y genuinas del niño y del enfermo.

La toma en consideración de esa proximidad —o, más bien, identidad— estructural entre el sujeto “normal”, por una parte, y, por otra, el enfermo o el niño, es decir, el descubrimiento de que nada esencial distingue al infante, al infecto y al individuo “ordinario”, resulta tan difícil de asumir —tan insoportable— como la existencia de lo monstruoso. Tal y como se ha expresado en este trabajo (en lugares dispersos, por lo que resulta ahora apropiado reunir y sintetizar estas ideas), confluyen en el niño, en el enfermo y en el monstruo determinadas características —lo espontáneo, lo imprevisible, lo incontrolado e incontrolable...— que eluden los principios más esenciales de la representación, ofreciendo una insalvable resistencia a cualquier sometimiento normativo, codificable, regulado, legal. Todas esas características, como el perspicaz lector ya habrá olfateado, señalan —y delimitan— una de las más importantes nociones estudiadas por este trabajo, cuya redefinición —tal y como aquí se ha planteado— aspira a contarse entre las aportaciones del mismo: la oralidad.

La oralidad, forma paradigmática del “impoder”, inaprensible fluir de la existencia en (dentro, sobre...) la misma existencia —sin conciencia alguna de sí misma—, aspiración máxima de todas aquellas poéticas que se niegan a capitular ante la imposición de los códigos, normas, leyes, reglas... que rigen la representación —es decir, ante aquello que aquí también se ha denominado, más simple y efectivamente, escritura—. Infantil intuición, al cabo, de que hay —o podría haber— algo “más acá” de la adulta representación, algo previo (en términos lógicos, no cronológicos) a ella y a sus férreos mecanismos, algo no contaminado, no sometido, libre...

Incluso si eso que estas páginas han llamado oralidad es una pura entelequia (en el sentido más extendido de esta expresión); si, al igual que todas esas aspiraciones políticas de la Modernidad (destacando entre ellas la libertad), se puede asegurar su carácter irrealizable e imposible... su estudio —y no a otra cosa se han dedicado los últimos cientos de páginas— aún puede proporcionar alguna utilidad: por lo pronto, quizás ayude a aclarar los mecanismos que rigen aquellos otros dominios —los de la escritura (entendida, de nuevo, en el específico pero amplio sentido aquí propuesto)— propios de lo que sí existe (de manera repetida, previsible y, por tanto, evidente), e incluso a cuestionar la eficacia, naturalidad, objetividad, inmutabilidad, etc. de estos dominios. Además, en un segundo —pero fundamental— término, aunque ese examen

no pueda más que proporcionar algún eco de aquel primer dominio —irreal, o incluso fantástico—, sí desde luego servirá para tantear, al menos, las fronteras —los límites— que lo separan de aquello que indudablemente afirmamos como existente y conocido.

Esta conclusión repliega el discurso de este trabajo sobre sus mismos orígenes (pues lo que se acaba de afirmar concuerda con las ya remotas premisas que fundaron el análisis de la voz límite). Pero con este gesto también puede ponerse en relación —si es que hasta ahora parecían conceptos demasiado separados— la investigación acerca de la voz límite con otra trama argumental que ha recorrido todo el estudio (y especialmente su segunda sección): la distinción entre el ámbito de la realidad y el de la ficción, lo acontecido y lo narrado, la historia y la poesía, lo verdadero y lo ficticio...

Ya se ha recapitulado, unos párrafos más arriba, la posibilidad de pensar esas dualidades aplicando la teratológica noción de enfermedad al primero de los términos de cada binomio. Ahora, acumulando las reflexiones vertidas en estas últimas páginas, lo que se sugiere es desarticular, precisamente, esas dualidades y disolverlas en un continuo de perfiles deliberadamente borrosos, donde las propias ideas de límite o de frontera comienzan a carecer de sentido. Regresando a las aportaciones del psicoanálisis —fundamentales en la elaboración de estos argumentos—, tanto Freud como Lacan advirtieron que no existen cortes —sólo continuidad— entre el plano consciente y el plano inconsciente (mejor expresado: que se trata de un mismo plano, por mucho que desde un lado no sea posible divisar claramente el otro), ni entre los registros de lo Real, lo Simbólico y lo Imaginario (recuérdese la metáfora lacaniana conforme a la cual esas tres dimensiones se entretrejen como un nudo borromeo). Pues bien, uno de los más grandes estremecimientos a los que el tejido argumentativo de este trabajo se ha visto sometido es el resultante de incorporar estas ideas dentro de su propio hilo argumental.

La posibilidad —o, si se sigue lo anteriormente expuesto, la obligación— de no distinguir nítidamente entre la realidad y la ficción, entre lo acontecido y lo narrado, etc. puede representar un valioso estímulo para la creatividad poética, pero aquí se ha intentado trazar la desintegración de esas oposiciones en un contexto estricta y paradigmáticamente académico, asumiendo las dificultades y los riesgos intelectuales de tal empresa (incluso bajo el amparo nietzscheano de los pensadores

postestructuralistas). Más allá de todo ello, y con más peso aún, la necesidad —derivada de asumir las premisas antes referidas— de fundir todos esos planos o, por acudir a lo más concreto, de confundir —con toda la intención y voluntad— a un Joseph C. Merrick con un John Merrick... ha planteado problemas y conflictos que trascendían lo meramente conceptual para proyectarse en un terreno ético.

Las conclusiones alcanzadas tras ese ejercicio, al igual que verifican la relativa arbitrariedad con la que las ciencias han ido estableciendo los límites entre unos y otros registros o conceptos, también desintegran —y en este punto la figura de Nietzsche retorna triunfante— esa oposición entre el comportamiento ético (o moral) y el que no lo es. O, al menos, contribuyen a situar ese tipo de disquisiciones no en un ficticio plano ideal, ajeno al tiempo y al espacio, sino en la concreción de un ejercicio que tiene más de genealógico que de puramente historiográfico. Pues entre las comprobaciones que merece la pena destacar aquí figura el resultado de extrapolar un razonamiento antes explicitado hacia este ámbito preciso de los hiatos y las continuidades.

Si, como ya se ha repetido, sólo cabe pensar el sujeto (al menos, el sujeto que nace con la Modernidad) como un ser que alberga, en su propio núcleo oculto, aquellos aspectos a la vez excesivos y defectivos (sobrehumanos e infrahumanos —pero siempre inhumanos—) que aquí se han denominado teratológicos, una simple analogía permite concebir la historia como la médula inaccesible de la poesía, lo acontecido como el centro más remoto de lo narrado, la realidad como la sustancia más profunda e intocable de la ficción, etc. Esta imprevista topología de la *extimidad* (por recordar la expresión de Mladen Dolar, quien también acuñó el doble binomio “*inclusión exclusiva/exclusión inclusiva*”, analizado en el último capítulo) no solamente encuentra la unidad donde otros discursos proponen cesuras y hasta oposiciones; también refleja un insólito orden, una jerarquía que reubica lo verdadero no frente a lo falso, sino en su propio corazón, y que igualmente sitúa los anteriores pares de términos en una relación análoga a la que el psicoanálisis establece entre el inconsciente y el yo consciente. La *extimidad* retiene lo excluido —lo no simbolizable— en su interior, (im)posibilitándolo.

Desde este punto de vista, entonces, elementos previamente contradictorios devienen no solamente complementarios, sino que, más allá, el vínculo que se establece entre ellos es de necesidad; la relación entre ellos es constitutiva. Sin esa inexpresable dimensión interna, que José Luis Pardo ha caracterizado como la intimidad, se produce lo que este autor expresó —respecto del lenguaje— con las siguientes palabras, también citadas en el noveno capítulo: “Y un lenguaje que careciese de tales aspectos sólo lo sería, como el hombre asocial de Aristóteles, en un sentido equívoco y falseado, es decir, no sería y no es un lenguaje humano”<sup>751</sup>.

De todas estas meditaciones se desprende, polémicamente, una doble —o, más bien, múltiple— comprensión de lo falso: el uso de este término en la última cita de Pardo no puede equivaler a aquel que primero se contraponía (y luego se complementaba) con lo verdadero, como tampoco puede ser un mero sinónimo del adjetivo “ficticio”, ni remitir al concepto de narración. Aunque unos párrafos más atrás se haya señalado la dimensión ética subyacente a numerosas reflexiones contenidas en este trabajo, es reseñable que el término “mentira” apenas ha aparecido en sus páginas —sólo en alguna nota al pie, y muy tangencialmente—. Sin duda esta concreta distinción podría haber recabado una vigilancia más atenta en el discurso del trabajo, sobre todo si se tiene en cuenta esa implícita —y, por ello, tan sospechosa— relación entre voz y sinceridad que tan fácil es encontrar incluso en múltiples frases hechas de nuestro idioma. Pero el estudio de estas sugerentes implicaciones deberá quedar relegado a futuras investigaciones.

Más allá de frases hechas y metáforas desgastadas, lo que podría enunciarse (no sin cierto riesgo de grandilocuencia) como “teoría del eco” sí ha merecido la atención propia de una de las principales aportaciones del presente trabajo. Así se manifiesta en los títulos de hasta cuatro epígrafes del mismo, en los que se alude respectivamente a “Eco y Narciso, dos escrituras”, a “una genealogía del eco imaginario”, al “estadio del eco”, y a “la primacía ontológica del reflejo/eco”. El desplazamiento de este concepto desde las experiencias de John Cage en aquella cámara significativamente anecoica hacia campos tan diversos como la mitología, la fonografía, la ontología, la acústica, la

---

<sup>751</sup> José Luis Pardo, *La intimidad*, Valencia, Pre-Textos, 1996. p. 37 (la cita está extraída de los párrafos dedicados a “La auténtica falsedad del ‘otro aspecto’ del lenguaje. Intimidad, animalidad, lengua, voz”).



poesía o la arquitectura (combinada, esta última, con la historia, la arqueología, o incluso la paleoantropología de Iégor Reznikoff) ha convertido al eco uno de los principales motores argumentales de esta investigación.

La interpretación derridiana del mito de Eco y Narciso permitió relacionar —allá por el séptimo capítulo— la maldición de la ninfa con una forma de escritura (al basarse, como el reflejo especular, en una suerte de repetición, que sigue unas normas previsibles, y que permite una suerte de reconocimiento del sujeto en su propia voz). El eco multiplica al sujeto, pero en ese proceso cuestiona su mismidad, devolviéndole una voz que ni se corresponde enteramente con aquel sujeto, ni tampoco pertenece a otro: el eco mide —y designa— ese salto que, en palabras de Slavoj Žižek, “separa al Uno de sí mismo”<sup>752</sup>, un intervalo que aquí ha recibido nombres distintos: paralaje, intimidad, estadio del espejo... y que tiende, por el camino de lo infinitesimal, hacia el vértigo de la nada. El eco es voz límite. Es una energía que trasciende aquello que parecía contener esa misma energía, que rebasa sus propios confines e invita a reconsiderarlos como elementos (im)posibilitadores. Así podría resumirse el impulso poético de *I Am Sitting in a Room*, la composición del tartamudeante Alvin Lucier analizada en las últimas líneas de la primera parte del trabajo, y que aúna los dos efectos descritos por José Luis Pardo en una cita recogida en el capítulo noveno: “esta sensación [de extrañeza] aumenta si, en lugar de escuchar mi propia voz repetida por el eco, la oigo captada en una cinta magnetofónica”<sup>753</sup>.

La fonografía, que aquí ha sido definida como “una técnica de generalización del eco”, nos confronta con una desorientación teratológica, con la voz de un cuerpo acusmático, con un yo alterado —un alter-ego—. Como el eco, disuelve la diferenciación entre lo interior y lo exterior; también trastorna y confunde el sonido original y su repetición, otorgando a ésta una primacía ontológica respecto de aquello que refleja. El eco sugiere concebir la sombra, la huella y el reflejo no como efectos, sino como causas, de la misma manera que aquí se ha evitado considerar al monstruo

---

<sup>752</sup> Slavoj Žižek, *The Parallax View*, *op. cit.* p. 7 (estas palabras fueron comentadas en el apartado titulado “La monstruosidad inhumana del niño salvaje a través de la *visión de paralaje* de Slavoj Žižek”).

<sup>753</sup> José Luis Pardo, *La intimidad*, *op. cit.* p. 155 (la cita está extraída del epígrafe “Animalidad maquina: hacia una genealogía del eco imaginario”).

como una malograda copia —una degeneración— del sujeto normal: la oblicua continuidad infinitesimal entre el monstruo y el sujeto sometido a la norma representacional equivale a la que separa —o, más bien, une— el registro de lo Imaginario y el orden de lo Simbólico. El ser teratológico —y lo que de teratológico tiene todo sujeto— es puro eco, allí donde no existe ya la alteridad, pero tampoco es posible la identidad, donde —como forzosa consecuencia— no se puede distinguir lo acontecido de lo narrado, donde se entremezclan realidad y ficción.

Este paradigma interpretativo, trabado lentamente desde las páginas iniciales de la obra, pero explicitado a partir de su séptimo capítulo, encuentra en el resto de la sección segunda su más concienzudo examen. Y a lo largo de ese ejercicio el cine se erige en tribuna privilegiada desde la cual observar —y escuchar— el debate entre todas esas parejas de categorías disolutas que ya pueden sintetizarse bajo los términos de oralidad y escritura.

Los casos en los cuales se basan, respectivamente, las películas *L'enfant sauvage* y *El hombre elefante* presentan una enorme complejidad en cuanto se refiere a la trabazón de lo histórico y lo legendario; muy poco de lo que se conoce sobre sus protagonistas (asumiendo —tal vez erróneamente— que éstos sean Victor de l'Aveyron y J. Merrick, y no el Dr. Itard y el Dr. Treves) puede ser dado completamente por cierto. El hecho de que la voz limitada —en tantos sentidos— de esos personajes teratológicos recabe una importancia fundamental en sendas narraciones excede lo casual y lo anecdótico: la voz (o su degeneración) representa, acaso, la principal barrera —o límite— para acceder al conocimiento de esos individuos monstruosos, y ello justifica la importancia de su análisis en este trabajo.

Otros muchos aspectos de estas películas, como se ha demostrado, permiten pensar a través de ellas algunos de los principales problemas suscitados en la investigación (en particular, aquel que cuestiona los límites entre realidad y ficción). Por ejemplo, la implicación personal de François Truffaut en los dos extremos de las cámaras que filmaban *L'enfant sauvage*, como actor y director, y también en su identificación con algunas vicisitudes del propio Victor de l'Aveyron. O la relación con el film (de ausencia y presencia simultáneas) de Jean-Pierre Léaud (a quien Truffaut

dedica, como se recordará, la película). Tampoco aparece Kyle MacLachlan en *El hombre elefante*, pero el hecho de que ambos directores, Truffaut y Lynch, hayan trabajado reiteradamente con este tipo de sosias o alter-egos (que, además, guardan cierto parecido físico con cada uno de ellos) sin duda ha añadido otro nivel al cuestionamiento sobre la realidad y su representación filmica. Las relaciones entre Truffaut/Léaud y Lynch/MacLachlan son extrañamente “familiares”, como también lo son las establecidas entre Itard/Victor y Treves/Merrick; en ellas los vínculos paterno-filiales se entremezclan con un homoerotismo que, relegando a la mujer a un plano muy secundario, y ofrece una representación del afán masculino por la procreación (en solitario) muy semejante al descrito por Mary Shelley en su novela *Frankenstein* (tal y como hubo ocasión de analizar en el último capítulo del trabajo —propiciando estas reflexiones la incorporación en el trabajo de una fructífera perspectiva de género, que no obstante podría desarrollarse mucho más allá de los limitados confines estas páginas—).

En un plano más técnico, ambas películas hacen uso del blanco y negro (lo que se conjuga bien con una marcada austeridad —y hasta contención— formal, de corte clasicista, tanto en el plano escénico como en el interpretativo), en un afán de dotar de cierto carácter documental a sus respectivas narraciones. Pero, al mismo tiempo, también son perfectos ejemplos de dramatismo, e incluso de una sentimentalidad con posibilidades lacrimógenas (de las que, en cualquier caso, nunca se abusa). Se trata, en fin, de dos propuestas estéticas poco o nada vanguardistas —al menos conforme a las definiciones más extendidas de este término—, si bien su uso de ciertos recursos sí ha permitido establecer un diálogo, también en este nivel, con las demás propuestas estéticas aquí estudiadas.

Más allá de todos estos parecidos —que tan fecundos se han demostrado para el análisis conjunto de las dos propuestas estéticas—, y con carácter más general, la incorporación de obras cinematográficas ha enriquecido particularmente la constelación de creaciones artísticas aquí estudiadas —un repertorio que, vale la pena recordarlo, incluía ya textos novelísticos, poesía visual y fonética, fragmentos teatrales correspondientes a una obra radiofónica, cómic (o novela gráfica, o tebeo... derivado, a su vez, de una *performance*), composiciones musicales vinculadas, en un caso, a la

tradición electroacústica europea, y, en otro, a la tradición experimental norteamericana...—.

Además de contribuir así a la erosión de cualquier barrera mental entre la “alta cultura” y la “cultura popular” (terrenos que, por lo general, la musicología patria continúa delimitando de manera estricta, bien desde un lado, bien desde el otro), la adición del cine a esa lista de medios expresivos también ha servido para prolongar la especulación —vertebradora de todo el trabajo— relacionada con la fonografía. Películas como *L'enfant sauvage* y *El hombre elefante* registran las voces limitadas y limítrofes (reales o ficticias, poco importa eso ahora) de Victor de l'Aveyron y Merrick, seres monstruosos cuya memoria naufraga en el dominio de lo Imaginario, y así transfieren al dominio de la escritura —de una cierta escritura— lo que pertenecía esencialmente a la oralidad, estableciendo una fricción entre esos dos ámbitos análoga a la de la aguja sobre el disco fonográfico.

Y es que, aunque la escucha acusmática sea sólo una posibilidad ofrecida por la cinematografía, el análisis de este medio expresivo ha permitido contrastar, en el capítulo noveno, algunas de las hipótesis sobre las teorías de Pierre Schaeffer planteadas inicialmente en el cuarto capítulo (que, a su vez, también ha dado cobijo al lúcido y más actualizado pensamiento de Michel Chion, quien con su idea de “renderización” ha ofrecido otra perspectiva desde la cual considerar la posibilidad —tan importante para este proyecto— de que lo Real pueda estar ya ínsito en la propia forma simbólica). La aparente materialidad técnica del cine ha ayudado, pues, a encarnar algunas reflexiones sobre la relación entre la tecnología y el resto de conceptos estudiados por este trabajo, tema que merece los últimos apuntes de estas conclusiones.

No es necesario demostrar que el cine, como la fonografía, es mucho más que un dispositivo tecnológico. En el primer caso, un valioso acervo académico —representado en estas páginas por eminentes críticos, muchos de ellos escogidos por su cercanía respecto al pensamiento filosófico postestructuralista— evidencia este hecho, y señala un largo camino por recorrer para los estudios musicológicos que decidan centrarse en las posibilidades estéticas del sonido grabado. Partir del sustrato tecnológico que posibilita el registro literalmente fonográfico (esto es, el de la voz) para, desde ahí,

ahondar en otras cuestiones como las aquí examinadas constituía una tentadora posibilidad, que además habría ayudado a ubicar este trabajo en la órbita de otras investigaciones musicológicas relacionadas con la creación electroacústica —la cual, como evidencia su propia denominación, continúa definiéndose por su dimensión tecnológica—, o con los llamados *media studies* (e incluso podría haber establecido el atractivo concepto de cibernético como uno de los ejes del análisis).

El riesgo de tal orientación —que terminó siendo descartada— radicaba en la posibilidad de una mala interpretación (o una más difícil comprensión) de los verdaderos objetivos de esta tesis doctoral. Llegados a estas páginas finales, debería ser claro que los conceptos aquí sondeados —la voz límite, la vocalidad teratológica— pueden manifestarse tanto en aquellos casos en los que los modelos de subjetividad ordinarios o “normales” se aproximan al concepto de “animalidad”, como cuando lo hacen en la dirección de “lo maquinal”. Un estudio centrado en la alteración tecnológica de la voz desde premisas puramente estéticas sin duda podría haber dilucidado esta última posibilidad, iluminando algunos de sus resultados artísticos más brillantes, e incursionando —tal vez— en el terreno de la ciencia-ficción (al cual, por cierto, se aproximan numerosos pasajes de la obra de William S. Burroughs).

Pero ninguno de esos dos destinos —ni lo animal ni lo maquinal— era tan importante, desde la perspectiva de esta investigación, como los caminos conducentes hacia ellos. La problematización de los procesos —históricos y conceptuales— que construyen (y, conforme a ejercicios como los aquí propuestos, desmoronan después) oposiciones tales como las que confrontan lo animal con lo maquinal, lo humano y lo inhumano, lo acontecido y lo narrado... merecían —y excitaban— la atención de este trabajo desde sus comienzos, y por ello la noción de límite se irguió como referencia para esta línea de pensamiento, al referir —de manera problemática— aquello que todavía/ya no es o existe; aquello que se codea con el vacío y la nada. Tal expresión podría alcanzar, en el mejor de los casos, la vocación revelada por su origen etimológico, el “*limes*” latino —que remite a la idea de paso o frontera, pero también a los lodazales o terrenos cenagosos, llenos de limo y por tanto muy fértiles, donde originariamente se ubicaban esos bordes—.

El concepto de límite se ha demostrado, en fin, provechoso para un trabajo que —bajo la forma de un catálogo de insignificancias— se proponía tantear algunos de los bordes no sólo de la disciplina musicológica, sino también de la propia creación musical. Si el sujeto, todo sujeto, es monstruoso (y si toda codificación —toda actividad simbólica—, por formalizada que esté, alberga en su propio núcleo la semilla de lo teratológico), es posible repensar la música —entendida incluso en sus acepciones más tradicionales y normativizadas— desde este mismo punto de vista. En otras palabras: más allá de su carácter experimental o de su voluntad estéticamente subversiva, todo acto o comportamiento musical (en tanto que, en última instancia, acto humano) contiene dentro de sí —según la perspectiva aquí sostenida— esa dimensión inhumana, simultáneamente defectiva y excesiva, que estas páginas han asociado con la teratología y con su concreción en la voz límite.







## **BIBLIOGRAFÍA**



**Agamben, Giorgio:** *Homo sacer I. El poder soberano y la nuda vida* (traducción de Antonio Gimeno Cuspinera), Valencia, Pre-Textos, 1998.

Agamben, Giorgio: *Lo abierto. El hombre y el animal* (traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro), Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.

**Álvarez Fernández, Miguel:** *Voz y música electroacústica: una propuesta metodológica*, trabajo de investigación defendido en el Dpto. de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 2004.

Álvarez Fernández, Miguel: “Posibilidades (e imposibilidades) de los ‘nuevos medios tecnológicos’ en la creación sonora”, en *Actas del Congreso Internacional Nuevos Materiales y Tecnologías para el Arte (NMTA)*, Madrid, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2005.

**Álvarez Fernández, Miguel y María Bella:** “Itinerarios del sonido: 14 artistas escuchan Madrid”, en *Pasajes de arquitectura y crítica*, nº 68, Madrid, junio de 2005.

Álvarez-Fernández, Miguel: “El serialismo y la música electroacústica en los orígenes del ‘dogma digital’”, en *Doce Notas Preliminares*, nº 17 (verano 2006).

Álvarez-Fernández, Miguel: “Últimos capítulos de la Historia de la Estética Musical (algunas causas y efectos, aún vigentes, de la posmodernidad)”, en *Quodlibet*, nº 50, mayo-agosto 2011.

**Andreatta, Moreno, François Nicolas y Charles Alunni (eds.):** *A la lumière des mathématiques et à l'ombre de la philosophie: Dix ans de séminaire mamuphi*, IRCAM-Editions Delatour, 2014.

**Aragüés, Juan Manuel y Jesús Ezquerro Gómez (coordinadores):** *De Heidegger al postestructuralismo: panorama de la ontología y la antropología contemporánea*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014.

**Arnaud, Jean-Pierre:** *Freud, Wittgenstein et la musique. La parole et le chant dans la communication*, París, PUF, 1990.

**Artaud, Antonin:** *L'ombilic des limbes*, París, Gallimard, 1968.

Artaud, Antonin: *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, 1974.

Artaud, Antonin: *Les Tarahumaras*, París, Gallimard, 1974.

Artaud, Antonin: *El teatro y su doble* (traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda), Barcelona, Edhasa, 1978.

**Attali, Jacques:** *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música* (traducción de José Martín Arancibia), Valencia, Ruedo Ibérico, 1977.

**Barber, Llorenç:** *John Cage*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1985.

**Barthes, Roland:** *Lo obvio y lo obtuso* (traducción de C. Fernández Medrano), Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1986.

Barthes, Roland: *El placer del texto y lección inaugural* (traducción de Nicolás Rosa y Óscar Terán), México D. F., Siglo XXI, 1998.

Barthes, Roland: “Una problemática del sentido”, en *Variaciones sobre la escritura* (traducción de Enrique Folch González), Barcelona, Paidós, 2002

Bayle, Laurent (ed.): “Musique: Texte”, *Les Cahiers de L'IRCAM, Recherche et Musique*, nº 6, IRCAM-Centre Georges-Pompidou, enero de 1994.

**Beardsworth, Sara:** *Julia Kristeva: Psychoanalysis and Modernity*, Albany, State University of New York Press, 2004.

**Benjamin, Walter:** *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (traducción de Jesús Aguirre), Buenos Aires, Taurus, 1989.

**Bernstein, Haskell E.:** “Boredom and the Ready-Made Life”, en *Social Research*, vol. 42, nº 3, otoño de 1975.

**Billig, Michael:** “Lacan’s Misuse of Psychology. Evidence, Rhetoric and the Mirror Stage”, en *Theory, Culture & Society*, vol. 23, nº 4, 2006.

**Bindas, Kenneth J. y Kenneth Heineman:** “Image Is Everything? Television and the Counterculture Message in the 1960s”, en *Journal of Popular Film and Television*, vol. 22, nº 1, primavera de 1994.

**Blanchot, Maurice:** *El libro por venir* (traducción de Cristina de Peretti y Emilio Velasco), Madrid, Trotta, 2005.

**Bockris, Victor:** *Con William Burroughs: conversaciones privadas con un genio moderno* (traducción de J. M. Álvarez Florez), Barcelona, Alba, 1998.

**Bossis, Bruno:** *La voix et la machine. La vocalité artificielle dans la musique contemporaine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

**Boulez, Pierre:** *Points de repère, tome I: Imaginer*, París, Christian Bourgois-Seuil, 1995.

Boulez, Pierre: *Points de repère, tome II: Regards sur autrui*, París, Christian Bourgois, 2005.

Boulez, Pierre: *Points de repère, tome III: Leçons de musique. Deux décennies d’enseignement au Collège de France (1976-1995)*, París, Christian Bourgois, 2005.

**Brando, Marlon y Robert Lindsey:** *Brando: Songs My Mother Taught Me*, Toronto, Random House of Canada, 1994.

**Bull, Michael y Les Black (eds.):** *The Auditory Culture Reader*, Oxford-Nueva York, Berg, 2003.

**Burroughs, William S.:** *Junkie*, Nueva York, Ace Books, 1953.

Burroughs, William S.: *The Ticket That Exploded*, Nueva York, Grove Press, 1967.

Burroughs, William S.: *The Third Mind*, Nueva York, Viking Press, 1978.

Burroughs, William S.: *The Adding Machine: Selected Essays*, Nueva York, Seaver Books, 1986.

Burroughs, William S.: *The Soft Machine*, Londres, Paladin, 1986.

Burroughs, William S.: *El almuerzo desnudo* (traducción de Martín Lendínez), Barcelona, Anagrama, 1989.

Burroughs, William S.: *Naked Lunch*, Nueva York, Grove Press, 1992.

**Cage, John:** *A Year from Monday. Lectures and Writings*, Londres, Marion Boyars, 1985.

Cage, John: *Escritos al oído* (presentación, edición y traducción de Carmen Pardo), Murcia, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 1999.

**Carnwath, Tom e Ian Smith:** *The Heroin Century*, Londres-Nueva York, Routledge, 2002.

**Cecil, Paul (ed.):** *A William Burroughs Birthday Book*, Brighton, Temple Press Limited, 1994.

**Chartier, Roger:** *El mundo como representación* (traducción de Claudia Ferrari), Barcelona, Gedisa, 1992.

**Chiland, Colette:** “Adolescents: those we speak of and those we don’t”, en *Journal of Adolescence*, nº 4, 1981.

**Chion, Michel:** *David Lynch* (traducción de José Miguel González Marcén), Barcelona, Paidós, 2003.

Chion, Michel: *La voz en el cine* (traducción de Maribel Villarino Rodríguez), Madrid, Cátedra, 2004.

**Chopin, Henri:** *Poésie sonore internationale*, París, Jean-Michel Place, 1979.

**Colpitt, Frances:** “The Issue of Boredom: Is It Interesting?”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 43, nº 4. (verano de 1985).

**Connor, Steven:** *Dumbstruck. A Cultural History of Ventriloquism*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 2000.

**Cornut, Guy:** *La voz*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1985.

**Costello, Donald P.:** “From Counterculture to Anticulture”, en *Review of Politics*, vol. 34, nº 4, octubre de 1972.

**Cox, Christoph y Daneil Warner (eds.):** *Audio Cultures. Readings in Modern Music*, Nueva York-Londres, Continuum, 2004.

**Cueto, Roberto:** “El otro lado del jardín. Representaciones de la maldad infantil”, en *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad* (coordinado por Vicente Domínguez), Madrid, Valdemar, 2003.

**Cureses, Marta:** *Agustín González Acilu. La estética de la tensión*, Madrid, ICCMU-Gobierno de Navarra, 1995.

Cureses, Marta: “Index Santos”, en *Carles Santos*, Castellón, Espai d’Art Contemporani de Castelló, 1999.

Cureses, Marta: “Carles Santos”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XXII, Londres, MacMillan Publishers, 2000.

**Cureses, Marta y Xosé Aviñoa:** “Contra la falta de perspectiva histórica (bases para la investigación musical contemporánea en España)”, en *Revista catalana de musicologia*, nº 1, 2001.

Cureses, Marta: “Carles Santos”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9, Madrid, Sociedad General de Autores, 2001.

Cureses, Marta: “Josep M. Mestres Quadreny”, en *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear (X)*, Barcelona, Edicions 62, 2003.

Cureses, Marta: “De Fluxus a Zaj”, en *Artransmedia Creaciones Transcontinentales* (catálogo de la exposición), Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo-Gobierno del Principado de Asturias, 2006.

Cureses, Marta: “Carles Santos”, en *Diccionario de la Música Valenciana*, vol. II, Valencia, Fundación Autor-ICCMU-Institut Valencià de la Música, 2006.

Cureses, Marta: *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*, Madrid, ICCMU, 2007.

Cureses, Marta: “SONDA. Elogio de la Revista”, en *SONDA* (reedición en versión facsímil a cargo de Antonio Álvarez Cañibano), Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza del Ministerio de Cultura, 2009.



Cureses, Marta: “La universalidad como categoría”, en *Josep M. Mestres Quadreny. De Cop de Poma a Trànsit Boreal. Música, Arte, Ciencia y Pensamiento*, Barcelona, Centre d’Arts Santa Mónica-Angle Editorial, 2010.

Cureses, Marta: “Monográficos y programas especiales 1985-2008”, en *Ars Sonora 25 años. Una experiencia de Arte Sonoro en radio* (ed. por José Iges), Fundación Autor, 2012.

**Cusset, François:** *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cía. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos* (traducción de Mónica Silvia Nasi), Barcelona, Melusina, 2005.

**Daney, Serge:** *La maison cinéma et le monde, Volume 1. Le temps des Cahiers 1962-1981*, París, Editions P.O.L, 2001.

**Das, Lina:** “I felt raped by Brando”, entrevista con Maria Schneider publicada en *Daily Mail*, 19 de julio de 2007 (disponible en <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-469646/I-felt-raped-Brando.html>).

**Daston, Lorraine y Katharine Park:** *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*, Nueva York, Zone Books, 2001.

**Daston, Lorraine y Peter Galison:** *Objectivity*, Nueva York, Zone Books, 2007.

**Davidson, Arnold:** “The Horror of Monsters”, en *The Emergence of Sexuality. Historical Epistemology and the Formation of Concepts*, Cambridge —Mass.—, Harvard University Press, 2001.

**De Man, Paul:** *The Rhetoric of Romanticism*, Nueva York, Columbia University Press, 1984.

**De Villena, Luis Antonio:** *La revolución cultural (desafío de una juventud)*, Barcelona, Planeta, 1975.

**Debord, Guy:** *La sociedad del espectáculo* (traducción de José Luis Pardo), Valencia, Pre-Textos, 1999.

**Decroupet, Pascal y Elena Ungeheuer:** “Through the Sensory Looking Glass: The Aesthetic and Serial Foundations of Gesang der Jünglinge”, en *Perspectives of New Music*, 36. 1, 1998.

**Deleuze, Gilles:** *Conversaciones* (traducción de José Luis Pardo), Valencia, Pre-Textos, 1995.

Deleuze, Gilles: *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)* (traducción de José Luis Pardo), Valencia, Pre-Textos, 2005.

Deleuze, Gilles: *Dos regímenes de locos: (textos y entrevistas, 1975-1995)* (traducción de José Luis Pardo), Valencia, Pre-Textos, 2007.

**Derrida, Jacques:** *Márgenes de la filosofía* (traducción de Carmen González Marín), Madrid, Cátedra, 1989.

Derrida, Jacques: *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl* (traducción de Patricio Peñalver), Valencia, Pre-Textos, 1993.

Derrida, Jacques: “The Rhetoric of Drugs”, en *Points... Interviews 1974-1994*, Elisabeth Weber (ed.), Stanford, Stanford University Press, 1995.

Derrida, Jacques: *Espectros de Marx: el Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional* (traducción de Cristina de Peretti y José Miguel Alarcón), Madrid, Trotta, 1998.

Derrida, Jacques: *Las voces de Artaud*. Entrevista con Èvelyne Grossman, *Magazine littéraire* n° 434, 2004 (traducción de Dulce María López Vega disponible en <http://descontexto.blogspot.com.es/2013/02/las-vozes-de-artaud-entrevista-jacques.html>).

**Descartes, René:** *Discurso del método* (traducción de Antonio Rodríguez Huéscar), Barcelona, Orbis, 1983.

**Desjardins, Aline:** *Aline Desjardins s'entretient avec François Truffaut*, París, Ramsay, 1987.

**Dickens, Charles:** *David Copperfield*, Londres-Nueva York, Penguin Books, 1996.

**Dolar, Mladen:** *A Voice and Nothing More*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2006 — versión en español: *Una voz y nada más* (traducción de Daniela Gutiérrez y Beatriz Vignoli), Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2007—.

**Domínguez, Vicente (coordinador):** *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*, Madrid, Valdemar, 2003.

**Edgerton, Michael Edward:** *The 21st-century voice*, Lanham, Scarecrow Press, 2004.

**Emmerson, Simon:** *The Language of Electroacoustic Music*, Basingstoke-Hampshire, Macmillan, 1986.

**Eno, Vincent y El Csawza:** “Entrevista a Alan Moore”, en *Strange Things Are Happening* vol. 1, n° 2, mayo-junio 1988.

**Erlmann, Veit (ed.):** *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening and Modernity*, Oxford-Nueva York, Berg, 2003

**Escohotado, Antonio:** *Historia de la drogas*, vol. 1, Madrid, Alianza, 1995.

**Farley, Frank H.:** “The Hypostatization of Death in Adolescence”, en *Adolescence*, vol. 14, nº 54, verano de 1979.

**Fernández Porta, Eloy:** *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Córdoba, Berenice, 2007.

**Ferrando, Bartolomé:** *La mirada móvil: a favor de un arte intermedia*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2000.

Ferrando, Bartolomé: *Trazos*, Valencia, Riialla Editores, 2000.

Ferrando, Bartolomé: *El arte intermedia: convergencias y puntos de cruce*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2004

Ferrando, Bartolomé: *Latidos*, Madrid, Huerga y Fierro, 2006.

Ferrando, Bartolomé: *Fronteras de la voz*, Madrid, Huerga y Fierro, 2008.

Ferrando, Bartolomé: *Arte y cotidianeidad. Hacia la transformación de la vida en arte*, Madrid, Árdora, 2012.

**Figaredo, Rubén:** *Juan Hidalgo. El sonido del gesto*, tesis doctoral presentada en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo el 6 de noviembre de 2007.

**Fletcher, John y Andrew Benjamin (eds.):** *Abjection, Melancholia, and Love: The Work of Julia Kristeva*, Londres-Nueva York, Routledge, 1990.

**Fónagy, Ivan:** *La Vive Voix: Essai de psychophonique*, París, Payot, 1983.

**Foucault, Michel:** *Nietzsche, la genealogía, la historia* (traducción de José Vázquez Pérez), Valencia, Pre-Textos, 2004.

**Fragio, Alberto:** *De Davos a Cerisy-La-Salle: La epistemología histórica en el contexto europeo*, Saarbrücken, Editorial Académica Española, 2011.

**García Fernández, Isaac Diego:** *Josep María Mestres Quadreny: sinestesia y azar en la composición musical*, tesis doctoral presentada en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo el 26 de septiembre de 2011.

**González Lapuente, Alberto (ed.):** *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. VII. La música en España en el siglo XX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012.

**González Lapuente, Alberto:** “Hacia la heterogénea realidad presente”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. VII. La música en España en el siglo XX* (ed. por Alberto González Lapuente), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012.

**Gottstein, Björn:** *Musik als Ars scientia. Die Edgard-Varèse-Gastprofessoren des DAAD an der TU Berlin 2000-2006*, Berlín, Pfauverlag-DAAD, 2006.

**Greene, Naomi:** “Antonin Artaud: Metaphysical Revolutionary”, en *Yale French Studies*, nº 39, Literature and Revolution, 1967.

**Greenson, Ralph R.:** “On Boredom”, en *Journal of the American Psychoanalytic Association*, vol. I, 1953.

**Grüner, Eduardo:** “La letrina de lo real: entrevista a Slavoj Žižek”, en *Debats*, nº 95, invierno de 2006.

**Halffter, Cristóbal y Luis Ignacio Parada:** *El placer de la música*, Madrid, Síntesis, 2004.

**Haraway, Donna:** *Primate visions. Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, Nueva York-Londres, Routledge, 1989.

Haraway, Donna: "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century", en *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, Nueva York-Londres, Routledge, 1991.

**Havelock, Eric A.:** *Prefacio a Platón* (traducción de Ramón Buenaventura), Madrid, Antonio Machado Libros, 2002.

**Hayles, N. Katherine:** "Voices out of Bodies, Bodies out of Voices: Audiotape and the Production of Subjectivity", en *Sound States: Innovative Poetics and Acoustical Technologies*, ed. por Adalaide Morris, Chapel Hill-Londres, The University of North Carolina Press, 1997.

**Heckler, Susan E. y Stewart Shapiro (eds.):** *Proceedings of the Society for Consumer Psychology Winter 2001 Conference*, , Scottsdale (AZ), American Psychological Society, 2001.

**Hernández Busto, Ernesto:** "En la casa en ruinas", en *Letras libres*, julio 2002.

**Hill, Leslie:** "Julia Kristeva: Theorizing the Avant-Garde?", en *Abjection, Melancholia, and Love: The Work of Julia Kristeva* (John Fletcher y Andrew Benjamin, eds.), Londres-Nueva York, Routledge, 1990.

**Hirs, Rozalie y Bon Gilmore (eds.):** *Contemporary compositional techniques and OpenMusic*, IRCAM-Editions Delatour, 2013.

**Hispano, Andrés:** *David Lynch. Claroscuro americano*, Barcelona, Glénat, 1998.

**Hitchcock, Susan Tyler:** *Frankenstein: A Cultural History*, Nueva York, W. W. Norton, 2007.

**Hoeveler, Diane Long:** "Frankenstein, feminism, and literary theory", en *The Cambridge Companion to Mary Shelley*, Esther Schor (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

**Holtzman, Steven R.:** *Digital Mantras. The Languages of Abstract and Virtual Worlds*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1994.

**Hoskins, Courtney:** *On François Truffaut*, capítulo 2 (no existe otra numeración); artículo disponible en <http://www.courtneyhoskins.com/writing/thesis-the-representation-of-children-in-the-films-of-francois-truffaut-english-version/>.

**Howell, Michael y Peter Ford:** *La verdadera historia del Hombre Elefante* (traducción de Eugenia Vázquez Nacarino), Madrid, Turner, 2008.

**Huet, Marie-Hélène:** *Monstrous Imagination*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1994.

**Hughes, David:** *The Complete David Lynch*, Londres, Virgin Books, 2001.

**Iges, José (ed.):** *Ars Sonora 25 años. Una experiencia de Arte Sonoro en radio*, Madrid, Fundación Autor, 2012.

**Insdorf, Anette:** *François Truffaut*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

**Kahn, Douglas y Gregory Whitehead (eds.):** *Wireless imagination. Sound, radio and the avant-garde*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1992.

**Kahn, Douglas:** *Noise Water Meat. A History of Sound in the Arts*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1999.

**Kaiero, Ainhoa:** *Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*, tesis doctoral presentada en el Departamento de Arte de la Universitat Autònoma de Barcelona el 25 de marzo de 2007.

**Kant, Immanuel:** *Crítica de la razón pura* (traducción de Manuel García Morente), Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1928.

**Kellaris, James J.:** “Identifying Properties of Tunes That Get Stuck in Your Head: Toward a Theory of Cognitive Itch”, en *Proceedings of the Society for Consumer Psychology Winter 2001 Conference*, Susan E. Heckler y Stewart Shapiro (eds.), Scottsdale (AZ), American Psychological Society, 2001.

Kellaris, James J.: “Dissecting Earworms: Further Evidence on the Song-stuck-in-your-head Phenomenon”, en *Proceedings of the Society for Consumer Psychology Winter 2003 Conference*, Christine Page y Steve Posavac (eds.), New Orleans (LA), American Psychological Society, 2003.

**Kraemer, J. M., C. Neil Macrae, Adam E. Green, William M. Kelley:** “Sound of silence activates auditory cortex”, en *Nature*, 434, 10 de marzo de 2005.

**Kristeva, Julia:** *Polylogue*, París, Seuil, 1977.

Kristeva, Julia: *Semiótica I y II* (traducción de José Martín Arancibia), Madrid, Fundamentos, 1978.

Kristeva, Julia : *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, París, Éditions du Seuil, 1980.

Kristeva, Julia: *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística* (traducción de María Antoranz), Madrid, Fundamentos, 1988.

Kristeva, Julia: *Al comienzo era el amor: psicoanálisis y fe* (traducción de Graciela Klein), Barcelona, Gedisa, 1996.

Kristeva, Julia: *Sentido y sinsentido de la rebeldía: literatura y psicoanálisis* (traducción de Guadalupe Santa Cruz), Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1999.



**Laboratorio de Creaciones Intermedia:** *Ruidos y susurros de las vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2004.

**Lacan, Jacques:** *Lacan, The Language of the Self: the Function of Language in Psychoanalysis*, Londres-Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1981.

Lacan, Jacques: *Escritos* (traducción de Tomás Segovia), Buenos Aires-México D. F., Siglo XXI, 2005.

**Lacasse, Serge:** *'Listen to my voice': The Evocative Power of Voice in recorded Rock Music and other Forms of Vocal Expression*, tesis doctoral defendida en la Universidad de Liverpool, 2000.

**Laseca, Roc —... y compañía—:** “Sujetos metodológicos: 7 reflexiones + 2 emails para una musicología emergente”, en *Revista de Musicología*, vol. XXX, nº 2, diciembre de 2007.

**Laseca, Roc:** *La escucha periférica. Semioestética del arte sonoro*, tesis doctoral presentada en el Departamento de Pintura y Escultura de la Universidad de La Laguna el 12 de septiembre de 2011.

**Lechte, John:** *Julia Kristeva*, Londres-Nueva York, Routledge, 1990.

**Lejeune Löffler, Marie-Raymonde:** *Les mots et la musique au XX<sup>e</sup> siècle. A l'exemple de Darmstadt 1946-1978*, París, L'Itinéraire-L'Harmattan, 2003.

**Licata, Thomas (ed.):** *Electroacoustic Music: Analytical Perspectives*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, 2002.

**Lifschitz, Edward:** “Hearing Is Believing: Acoustic Aspects of Masking in Africa”, en *West African Masks and Cultural Systems*, Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Central, 1988.

**López-Calo, José y Carlos Villanueva (eds.):** *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 2001.

**Lydenberg, Robin:** “Sound Identity Fading Out. William Burroughs’ Tape Experiments”, en *Wireless imagination. Sound, radio and the avant-garde*, Douglas Kahn y Gregory Whitehead (eds.), Cambridge (Mass.), MIT Press, 1992.

**Lyons, John D.:** “Artaud: Intoxication and its Double”, en *Yale French Studies*, nº 50, Intoxication and Literature, 1974.

**Liotard, Jean François:** *La condición postmoderna* (traducción de Mariano Antolín Rato), Madrid, Cátedra, 1984.

**Lochhead, Judy y Joseph Auner (eds.):** *Postmodern Music/Postmodern Thought*, Londres-Nueva York, Routledge, 2002.

**Loiperdinger, Martin:** “Lumière’s Arrival of the Train: Cinema’s Founding Myth”, en *The Moving Image*, vol. 4, nº 1, primavera de 2004.

**Malson, Lucien et al.:** *Los niños selváticos* (traducción y comentarios de Rafael Sánchez Ferlosio), Madrid, Alianza editorial, 1973.

**Marco, Tomás:** *Pensamiento musical y siglo XX*, Madrid, Fundación Autor, 2002.

**Marinetti, Filippo Tommaso:** “Bombardamento di Adrianopoli” (traducción de Pilar García disponible en <http://sillonz.wordpress.com/2009/09/01/filippo-tommaso-marinetti-zang-tumb-tumb/>).

Marinetti, Filippo Tommaso: *Manifiesto tecnico della litteratura futurista*, Milán, Direzione del Movimento Futurista, 1912 (traducción de José Antonio Sarmiento disponible en <http://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/manitec.html>)

**Martini, Omar:** “El lado oscuro de Alan Moore: una entrevista realizada por Omar Martini”, en *Alan Moore, retrato de un caballero extraordinario* (traducción de Raúl Sastre), Gary Spencer Millidge y Smoky Man (eds.), Manacor (Mallorca), Recerca editorial, 2004.

**McCaffery, Steve:** “From Phonic to Sonic. The Emergence of the Audio-Poem”, en *Sound States: Innovative Poetics and Acoustical Technologies*, Adalaide Kirby Morris (ed.), Chapel Hill-Londres, University of North Carolina Press, 1997.

**McLuhan, Eric y Frank Zingrone (eds.):** *McLuhan: escritos esenciales* (traducción de Jorge Basaldúa y Elvira Macías), Barcelona, Paidós, 1998.

**McLuhan, Marshall:** *Understanding Media: The Extensions of Man*, Nueva York, Signet Books, 1964.

**McLuhan, Marshall y Quentin Fiore:** *The Medium is the Massage*, Nueva York, Touchstone, 1989.

**Medina, Ángel:** *Los atributos del capón. Imagen histórica de los cantores castrados en España*, Madrid, ICCMU, 2001.

Medina, Ángel: “Virtudes, vicios y teoría del canto en la época del Maestro Mateo”, en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo* (José López-Calo y Carlos Villanueva, eds.), A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 2001.

Medina, Ángel: “Inventario de la lucidez: Ramón Barce (1928-2008)”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, nº 17, 2009.

Medina, Ángel: “Las venas de Galatea: de la música humana a la cámara anecoica”, en *Quintana*, nº 8, 2009.

**Mellor, Anne K.:** *Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*, Londres, Routledge, 1990.

**Millidge, Gary Spencer y Smoky Man (eds.):** *Alan Moore, retrato de un caballero extraordinario* (traducción de Raúl Sastre), Manacor (Mallorca), Recerca editorial, 2004.

**Molina, Miguel:** *Baku: Symphony of Sirens. Sound Experiments in the Russian Avant Garde*, Londres, ReR Megacorp, 2008.

**Moore, Alan y Dave Gibbons:** *Watchmen*, Nueva York, DC Comics, 1987.

**Moore, Alan y Eddie Campbell:** *The Birth Caul*, Paddington (Australia), Eddie Campbell Comics, 1999 —versión en español: *El Amnios Natal* (traducción de David Macho), Madrid, La Factoría de Ideas, 2000—.

Moore, Alan y Eddie Campbell: *From Hell*, Northampton, Kitchen Sink Press, 2000.

**Morris, Adalaide Kirby (ed.):** *Sound States: Innovative Poetics and Acoustical Technologies*, Chapel Hill-Londres, The University of North Carolina Press, 1997.

**Moscoso, Javier:** “Los efectos de la imaginación: medicina, ciencia y sociedad en el siglo XVIII”, en *Asclepio*, vol. LIII, nº 1, 2001.

**Newton, Robert R.:** “Conformity and Contemporary Adolescence”, en *Religious Education*, vol. 6, nº 4, julio/agosto de 1967.

**Nietzsche, Friedrich:** *Más allá del bien y del mal* (traducción de Andrés Sánchez Pascual), Madrid, Alianza, 2007.

**Niles, Don:** “Altérateurs de voix de Papouasie-Nouvelle-Guinée: ou comment la confusion des données appauvrit l'organologie”, en *Cahiers de musiques traditionnelles*, nº 2, 1989.

**Nono, Luigi:** *Écrits*, París, Christian Bourgois, 1993.

**O'Brien, Daniel:** *The Hannibal Files: The Unauthorised Guide to the Hannibal Lecter Trilogy*, Londres, Reynolds & Hearn, 2001.

**Olson, Greg:** *David Lynch: Beautiful Dark*, Lanham/Maryland, Scarecrow Press, 2008.

**Ovidio:** *Metamorfosis* (traducción de Ely Leonetti Jungl), Madrid, Espasa Calpe, 1994.

**Page, Christine y Steve Posavac (eds.):** *Proceedings of the Society for Consumer Psychology Winter 2003 Conference*, New Orleans (LA), American Psychological Society, 2003.

**Palacios, Fernando:** “La música como afición”, en *Quodlibet*, nº 5, junio 1996.

**Pardo, Carmen:** “John Cage: un oído en la intemperie”, en John Cage, *Escritos al oído* (presentación, edición y traducción de Carmen Pardo), Murcia, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 1999.

Pardo, Carmen: *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*, Madrid, Sexto Piso, 2014.

**Pardo, José Luis:** *La banalidad*, Barcelona, Anagrama, 1989.

Pardo, José Luis: *Deleuze: violentar el pensamiento*, Madrid, Cincel, 1990.

Pardo, José Luis: *La intimidad*, Valencia, Pre-Textos, 1996.

Pardo, José Luis: “Las tres alas: aproximación al pensamiento de Gilles Deleuze”, en *Revista de Occidente*, nº 178, marzo de 1996.

Pardo, José Luis: *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2007.

Pardo, José Luis: *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*, Valencia, Pre-Textos, 2011.

**París, Diana:** *Julia Kristeva y la gramática de la subjetividad*, Madrid, Campo de Ideas, 2003.

**Park, Katharine y Lorraine J. Daston:** “Unnatural Conceptions: The Study of Monsters in Sixteenth- and Seventeenth-Century France and England”, en *Past and Present*, nº 92, agosto de 1981.

**Payán, Miguel Juan:** *David Lynch*, Madrid, Ediciones JC, 1991.

**Pérez Castillo, Belén:** “La Voz despojada. Algunos elementos de renovación vocal en la música española”, en *Revista de Musicología*, vol. XXX, nº 2, diciembre de 2007.

**Pinch, Trevor y Karin Bijsterveld (eds.):** *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

**Pinillos, José Luis:** *La mente humana*, Madrid, Temas de Hoy, 1991.

**Platón:** *La república* (traducción de Manuel Fernández-Galiano y José Manuel Pabón), Madrid, Alianza, 1988.

Platón: *Fedón. Fedro* (traducción de Luis Gil Fernández), Madrid, Alianza, 1998.

**Rabourdin, Dominique:** *Truffaut par Truffaut*, París, Chêne, 1985.

**Reich, Wilhelm:** *The Orgone Energy Accumulator, its Cientific and Medical Use*, Maine, Orgone Institute Press, 1951.

**Reznikoff, Iégor:** “On the Sound Dimension of Prehistoric Painted Caves and Rocks”, en *Musical Signification: Essays in the Semiotics Theory and Analysis of Music*, Berlín, Mouton De Gruyter, 1995.

**Rheingold, Howard:** “Untranslatable words”, en *The Whole Earth Review*, 22 de diciembre de 1987.

**Rodley, Chris (ed.):** *Cronenberg on Cronenberg*, Londres-Boston, Faber and Faber, 1992.

Rodley, Chris (ed.): *David Lynch por David Lynch* (traducción de Manu Berástegui y Javier Lago), Barcelona, Alba Editorial, 1998.

**Rosenthal, Raymond (ed.):** *McLuhan: pro y contra* (traducción de Mario Giacchino), Caracas, Monte Ávila, 1969.

**Ross, Alex:** *El ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música* (traducción de Luis Gago), Barcelona, Seix Barral, 2009.

Ross, Alex: *Escucha esto* (traducción de Luis Gago), Barcelona, Seix Barral, 2012.

**Roszak, Theodore:** *El nacimiento de una Contracultura*, Barcelona, Kairós, 1972.

**Ruiz de Samaniego, Alberto J. y Miguel Ángel Ramos (eds.):** *La generación de la democracia. Nuevo pensamiento filosófico en España*, Madrid, Tecnos-Alianza, 2002.

**Russolo, Luigi:** *L'Arte dei rumori*, Milán, Edizione Futuristi di "Poesia", 1916.

**Sánchez Ferlosio, Rafael:** *Ensayos y artículos*, vol. II, Barcelona, Ediciones Destino, 1992.

**Santana, Sandra:** *El laberinto de la palabra. Karl Kraus en la Viena de fin de siglo*, Barcelona, Acantilado, 2011.

Sandra Santana, "La lengua salvaje: violencia, signo y escritura en Jacques Derrida y Claude Lévi-Strauss", en *De Heidegger al postestructuralismo: panorama de la ontología y la antropología contemporánea* (Juan Manuel Aragüés y Jesús Ezquerro Gómez, coordinadores), Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014.

**Sarmiento, José Antonio:** *La otra escritura. La poesía experimental española 1960-1973*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1990.

Sarmiento, José Antonio: *La música del vinilo*, Cuenca, Taller de ediciones del Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

Sarmiento, José Antonio: *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX* (catálogo de la exposición), Madrid, Instituto Cervantes-SECC-AECID, 2009.

Sarmiento, José Antonio: *Música y acción* (catálogo de la exposición), Granada, Centro José Guerrero, 2012.

**Savater, Fernando:** *Despierta y lee*, Madrid, Alfaguara, 1988.

**Schaeffer, Pierre:** *¿Qué es la música concreta?* (traducción de Elena Lerner), Buenos Aires, Nueva Visión, 1959.

Schaeffer, Pierre: *Tratado de los objetos musicales* (traducción de Araceli Cabezón de Diego), Madrid, Alianza, 1988.

**Schafer, Robert Murray:** *The Soundscape. The Tuning of the World*, Rochester-Vermont, Destiny Books, 1994.

**Schor, Esther (ed.):** *The Cambridge Companion to Mary Shelley*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

**Singer, Marc:** “Descubriendo el amnios natal”, en *Alan Moore, retrato de un caballero extraordinario* (traducción de Raúl Sastre), Gary Spencer Millidge y Smoky Man (eds.), Manacor (Mallorca), Recerca editorial, 2004.

**Sontag, Susan:** *Contra la interpretación* (traducción de Horacio Vázquez Rial), Madrid, Alfaguara, 1996.



**Spadoni, Robert:** *Uncanny Bodies: The Coming of Sound Film and the Origins of the Horror Genre*, Berkeley-Los Ángeles-Londres, University of California Press, 2007.

**Stavrakakis, Yannis:** “Wallon, Lacan and the Lacanians. Citation Practices and Repression”, en *Theory, Culture & Society*, vol. 24, nº 4, 2007.

**Sterne, Jonathan:** *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham-Londres, Duke University Press, 2003.

**Sterne, Jonathan (ed.):** *The Sound Studies Reader*, Londres-Nueva York, Routledge, 2012.

**Stockhausen, Karlheinz:** *TEXTE zur MUSIK*, vols. I-XVII, Colonia-Kürten, DuMont-Stockhausen Verlag, 1963-2014.

Stockhausen, Karlheinz: *Stockhausen on music*, compilado por Robin Maconie, Londres-Nueva York, Marion Boyars, 1989.

**Sucasas, Alberto:** *La música pensada. Sobre Eugenio Trías*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013.

**Tannenbaum, Mya:** *Stockhausen. Entrevista sobre el genio musical*, Madrid, Turner, 1988.

**Trías, Eugenio:** *La edad del espíritu*, Barcelona, Destino, 1994.

Trías, Eugenio: *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2007.

Trías, Eugenio: *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2010.

**Truffaut, François:** *Le plaisir des yeux*, Cahiers du Cinéma, París, 1987.

**Vallejo, Américo:** *Vocabulario lacaniano*, Buenos Aires, Helguero Editores, 1980.

**Vásquez Rocca, Adolfo:** “William Burroughs y La Metáfora Viral”, en *LUKE* n° 75, junio de 2006, accesible en <http://www.espacioluke.com/2006/Junio2006/vasquez.html>.

**Viel, Nicolas:** *La musique et l'axiome: Création musicale et néo-positivisme au 20<sup>e</sup> siècle*, IRCAM-Editions Delatour, 2014.

**Wagner, Geoffrey:** “Malentender los medios de comunicación: la oscuridad como autoridad”, en *McLuhan: pro y contra* (traducción de Mario Giacchino), Raymond Rosenthal (ed.), Caracas, Monte Ávila, 1969.

**Walz, Eugene P.:** *François Truffaut: A Guide to References and Resources*, Boston, G.K. Hall, 1982.

**Wangh, Martin:** “Boredom in Psychoanalytic Perspective”, en *Social Research*, vol. 42, n° 3 (otoño de 1975).

**Weber, Elisabeth (ed.):** *Points... Interviews 1974-1994*, Stanford, Stanford University Press, 1995.

**Weiss, Allen S.:** “Radio, Death, and the Devil. Artaud’s ‘Pour en Finir avec le Jugement de Dieu’”, en *Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avant-Garde*, Douglas Kahn y Gregory Whitehead (eds.), Cambridge (Mass.), MIT Press, 1992.

Weiss, Allen S.: “Erotic Nostalgia and the Inscription of Desire”, en *Experimental Sound & Radio*, Allen S. Weiss (ed.), Cambridge (Mass.), MIT Press, 2001.

**Weiss, Allen S. (ed.):** *Experimental Sound & Radio*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2001.

**Wilden, Anthony:** “Lacan and the discourse of the Other”, en Jacques Lacan, *Lacan, The Language of the Self: the Function of Language in Psychoanalysis*, Londres-Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1981.

**Wiles, David:** *The Masks of Menander. Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*, Cambridge (Mass.), Cambridge University Press, 1991.

**Wishart, Trevor:** *On Sonic Art*, Ámsterdam, Harwood Academic Publishers, 1996.

**Zatorre, Robert J., Andrea R. Halpern, Marc Bouffard y Jennifer A. Johnson:** “Behavioral and neural correlates of perceived and imagined musical timbre”, en *Neuropsychologia*, 42, 2004.

**Žižek, Slavoj:** *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1992.

Žižek, Slavoj: *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*, Nueva York, Routledge, 2001.

Žižek, Slavoj: *The Parallax View*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2006.