

**La monstruosidad en *Freaks*: discutiendo sobre la imagen imperfecta de seres anormales**

Ricardo Andrade  
Universidad de Chile

*“Si los brazos no saben abrazar, repelen”*  
Enrico Castelli

*Freaks: la parada de los monstruos*, dirigida por Tod Browning el año 1932, es ahora una película de culto. Rescatada del olvido burgués, en la actualidad se le ha reconocido su valor subversivo en una época en que lo que se esperaba del cine era conformidad y encauce moral. A grandes rasgos cuenta la historia de un enano, de nombre Hans, que se enamora de la malvada trapecista del circo de nombre Cleopatra. Con la ambición como motivo principal, Cleo y Hércules, el fortachón del circo, intentarán matar al enano para quedarse con su herencia millonaria, no obstante, sus planes son opacados por el grupo de fenómenos o monstruos circenses que, al enterarse de los maquiavélicos planes de la alta y bella mujer, la atacan transformándola en una más de ellos: de volar por los aires cual elegante faisán a una fea y tuerta mujer gallina. La venganza de los freaks se toma los minutos finales del film, con el objeto de que se entienda que su comunión corporal resulta poderosa y corpulenta, capaces inclusive de acabar con los llamados “normales” del circo.

Proveniente del cuento *Spurs* o *Espuelas* de Tod Robbins, *Freaks* es una adaptación defectuosa, al igual que los monstruos que punzan la pantalla. Lo anterior porque el cambio de medio definitivamente implicaría una ruptura o transgresión del discurso original: es imposible la transposición absoluta y fiel de literatura a cine, ya que ambas artes trabajan sobre materialidades distintas, por lo tanto están condicionados por las propiedades de su propio medio. Una transposición inexacta y deforme, acorde con los retazos corporales que vemos en pantalla; sin embargo, ninguna prevalecerá por sobre la otra. La supremacía de alguna de las dos manifestaciones artísticas no vendría al caso, ya que el traspaso sólo se consideraría una influencia imperfecta. Por ejemplo, en el cuento los fenómenos no poseen un código de honor entre ellos, sino que sólo mantienen relaciones de rivalidad para elegir al mejor freak. No existe una regla general que una a los fenómenos, como sí lo tiene la película, en donde ninguno de los deformes es mejor que otro, sino que muy por el contrario, al no haber jerarquías todos forman un conjunto unido e igualitario (todos son considerados como parte de un orden social con sus propios códigos morales). De ahí las palabras del vocero al principio del film: ‘al ofender a uno, se ofende a todos’. Al mismo

tiempo se suma el gran ataque freak, el cual es sustituido, por la ofensa casi individual (tiene el fiel apoyo de su perro) del señor Courbé. Algunos personajes se rescatan, otros pasan al olvido. Claro que se mantiene la relación entre el enano y la bella mujer y la fuerte y polémica frustración sexual que se da entre ambos. El ambiente: el circo tras bambalinas, es el mismo.

Según el texto *La cámara lúcida* del teórico Roland Barthes, la pantalla cinematográfica no es un marco, sino un escondite: “el personaje que sale de ella sigue viviendo” (106). Sabemos de la historia de actores y su incursión en el cine, y además, y esto como propio del relato cinematográfico, no observamos todo lo que realiza cierto personaje: el director elige. El personaje *se pavonea* en la pantalla y desaparece, y luego vuelve a aparecer, y quizá hasta con implicancias nuevas que como espectadores tendremos que intuir. El personaje pasa y desaparece, en la fotografía- a diferencia del cine- se queda, permanece: “[...] en la Foto algo *se ha posado* ante el pequeño agujero quedándose en él para siempre [...] pero en el cine, algo *ha pasado* ante ese agujero; la pose es arrebatada y negada por la sucesión continua de las imágenes [...]” (139). La foto inmoviliza, el cine moviliza, cambia, desaparece y aparece como un fantasma. Es imposible además, fijar nuestra atención en la mayoría de los detalles que son pasados por la pantalla: en un abrir y cerrar de ojos la imagen desaparece.

El propósito de la presente investigación es caracterizar el fenómeno del cuerpo en la película, desde una mirada crítica, interpretativa y estética, en tanto lo que vemos en pantalla afecta nuestra capacidad de separarnos de los *otros* distintos. Para ello, se analizará la monstruosidad sobre la base de lo anormal, lo raro, lo freak y la fealdad.

Lo que primero llama la atención respecto a la problemática a tratar es precisamente aquello que observamos a cada instante: retazos y *ensayos* de ser humano acechando la pantalla, volviéndola más limitada de lo que comúnmente es. El film nos muestra ese show, el de dentro, el de la cotidianeidad de estos seres indecisos: un espectáculo tras bambalinas, monstruoso y atemorizante.

Según el antropólogo y sociólogo francés, David Le Breton, quien en su obra *La sociología del cuerpo* traza las principales cuestiones acerca del cuerpo en la modernidad, nuestro diálogo social, y por consiguiente, nuestro producto como seres *en* sociedad, es enfatizado y definido por nuestro cuerpo: “En lugar de hacer de la corporeidad un efecto de la condición social del hombre, este pensamiento hace de la condición social el producto directo de su cuerpo” (17). A diferencia

del pensamiento de Marx o Engels, quienes consideraban la *calidad corporal* como consecuencia de los trastornos y abusos sociales, Le Breton dice que el asunto es al revés: el cuerpo como la fachada de una casa que regula nuestra entrada o no, el ascendente zodiacal y además como nuestro valor personal dentro de alguna comunidad. El cuerpo nos marca: somos el producto de nuestra propia materialidad.

Tomando en cuenta lo establecido por Le Breton y la temática del film en cuestión, la pregunta es inmediata: ¿cuál es el valor social de un mutilado?, ¿su sustancia corporal alcanza a constituirse positivamente como un producto adecuado para vivir en sociedad? Interrogantes que abren la problematización a variadas aristas- o extremidades- a analizar. Don Prince Radian, ‘el torso humano’ y su condición corporal: ¿tendrá algún valor social su cuerpo? Si el cuerpo es el primer contacto y estigmatiza la existencia de los individuos dentro de su ambiente social, Prince y su cuerpo a la mitad poseerían poco o nada de valor. Por consiguiente, el surgimiento de mundos aparte, atípicos a los convencionales, se vuelve absolutamente necesario, a propósito de entrar en una dinámica social que la sociedad imperante al parecer, no está apta ni dispuesta a ofrecerles. Grupos homogéneos y marginales, conformado por los monstruos y los anormales, los raros y los desalmados, que les otorgue el valor que su materialidad no les alcanzó a suministrarles ipso facto. Si la sociedad como mecanismo de poder y extorsión no es capaz de considerar más que retazos y pedazos a seres deformes, es absolutamente entendible la conformación de grupos periféricos. Y por ende también su código de honor tan ajustado y caballeresco.

*Freaks* entonces, daría a conocer la organización social entre seres que viven en comunidad: la del mundo circense, pero no en su calidad de espectáculo, de show comercial, sino que en su manifestación tras bambalinas: la que ocurre detrás del escenario. Es en ese lugar donde conforman un grupo basado en la unión, el respeto y por sobre todo, en la fidelidad innata que se mantienen entre ellos.

Un grupo de excéntricos e insólitos deformes que se reúnen bajo sus propias normas conductuales, con el propósito de obtener el valor social que su falta de miembros les arrebató. *Freaks* constituye un gran conjunto corporal-invencible. Le Breton comenta la existencia de dos tipos de sociedades, por un lado las sociedades comunitarias y por otro, las individuales. En las primeras: “el cuerpo es el elemento que liga la energía colectiva. A través de él, cada hombre está incluido en el grupo” (32). A contraposición, en las sociedades individualistas, o sea las modernas y occidentales, el cuerpo no constituye conjunto sino que exclusión e indiferencia: el cuerpo marcaría

los límites de la persona, es decir, desde donde comienza y termina, por lo tanto, su espacio soberano y sustancial. Claramente, Le Breton compara ambas sociedades con el objeto de rescatar las comunidades, poseyendo éstas un código de fidelidad extremadamente alto. En las comunidades: “nadie se distingue del grupo, cada uno es una singularidad dentro de la unidad diferencial del grupo” (32). No existiendo jerarquía, las diferencias no se anulan: se manifiestan y se toleran. *Freaks* es eso: una sociedad marcada por cuerpos deformes y monstruosos, mutilados y lisiados, que conforman un núcleo cuyo centro es su propia diferencia. El vocero, al comienzo del film lo dice: “Ofender a uno, es ofenderlos a todos”. Mediante esta lógica de fidelidad casi caballeresca, es que se justificaría a cabalidad el ‘ataque freaks’ a Cleo y Hércules en una de las últimas escenas del film. Los retazos logran unirse y formar, no sólo un cuerpo, sino que miles de cuerpos adjuntados, con cantidad de brazos, cabezas, manos y piernas descomunales. Como átomos de carga eléctrica negativa: mercedores de una fuerza de atracción y unión sorprendentes.

Aquellos sujetos excluidos definitivamente son más cuerpo que mente. Por sobre otro tipo de consideraciones morales o éticas, la función que cumple el cuerpo en la sociedad es radical: o perteneces o te marchas. El cuerpo de los monstruos es constituido entonces, como un cuerpo al límite, negativizado y horripilante. En el capítulo 8 titulado *El cuerpo inhumano*, de Jean-Jacques Courtine, incluido en la obra *Historia del cuerpo* (vol.1), dirigida por el profesor francés Georges Vigarello, se comenta que “el monstruo se comparaba con la bestia [...] encarnaba el fracaso de la creación (360). El monstruo vendría a ser presagio de males: prodigio de acontecimientos diabólicos. Seductor resultaría el cruce que es posible realizar gracias a la etimología del término.

Según el diccionario crítico etimológico de Joan Corominas, la palabra *monstruo* data de 1607 (antes *mostro*: 1250). El término *mostrar* en latín se traduce como *monstrare* y posee el valor de ‘mostrar, indicar, advertir, enseñar’. *Monstrare* es derivado de *monstrum* ‘prodigio’, que a su vez parece serlo de *monere* ‘avisar’. Lo previo es una consideración significativa ya que plantea que *monstrum* (que en latín es ‘prodigio’ y del cual derivó nuestro *monstruo* actual) precede a *monstrare* que significa ‘mostrar’. En la película es eso lo que realiza el director y su equipo: mostrarnos monstruos en la pantalla cinematográfica como si esa fuese la obligación por haber nacido incompleto. Browning nos enseña, nos muestra directamente, sin ningún tipo de mediación- maquillajes o efectos especiales- a personas deformes y mutiladas en su diario vivir. En primeros planos, somos espectadores, durante largos momentos, de diversa cantidad de *freaks* con el fin de incomodar(nos), de molestar(nos). Considero que el valor del *mostrar* que se da en la película es

aún más ‘verdadero’ ya que nos enseña a los *freaks* en su estado habitual: es su vida cotidiana. No hay ‘shows’ circenses. Umberto Eco en *Historia de la fealdad* dice que “el mundo cristiano había llevado a cabo una auténtica “redención” del monstruo [...] y a propósito de la visión pancalística, Agustín nos decía que los monstruos eran bellos por ser criaturas de Dios (114).

Entonces, habría un juego interesantísimo entre el derivado de *monstrum* que es mostrar, exhibir. ¿Es necesario- y me planteo la pregunta- tener que obligadamente mostrar a los monstruos? Sin duda que si nos vamos al étimo, sí, hay que mostrarlos, exhibirlos, darlos a conocer. De ahí los circos como manifestaciones, de ese revelamiento: los *freaks* tienen que ser mostrados. No habría monstruos sin imágenes. Además, es posible realizar una valoración entre *prodigio* y *avisar*, ambas palabras vinculadas a monstruo. Así, la consideración de que los monstruos venían con la impronta de ser “un apoyo temido del diablo o un enviado milagroso de Dios, funesto presagio de su ira” (361), por lo que se tendría que comunicar: el cuerpo monstruoso tiene que ser mostrado y además avisado a la población. Courtine dice que en la época clásica:

“En cuanto se extiende la noticia de un nacimiento monstruoso, el pueblo acude rápido, precediendo apenas a las carrozas aristocráticas y a la cohorte de sabios. Aparecen los panfletos, el rumor crece, la multitud se agolpa, cada vez más numerosa, transformando de inmediato el domicilio donde se ha producido el acontecimiento en teatro circunstancial. El monstruo es entonces objeto de espectáculo, y da lugar a un comercio” (367).

Lo previo recuerda al hijo recién nacido de la ‘mujer barbuda’ y ‘el esqueleto humano’. ‘La mujer cigüeña’ le avisa a Phroso quien se encontraba platicando con Venus. El payaso Phroso parte de inmediato, seguido de algunos *freaks*. Todos los presentes se contentan con el nacimiento. Phroso le pregunta a Frances, quien con su pie tira hacia atrás el cobertor que cubría a la recién nacida: “¿no es una belleza?, ¿qué es?, una niña, le responde Frances, ¡vaya! eso es genial, va a tener barba- replica Phroso y todos ríen”. Hay algarabía: ¡se celebra la llegada de un nuevo *freak*! Es importante que todos se enteren. Además perpetuará la especie: será un *freak* como su madre y su padre, como todos.

En 1732, el anatomista Jacques-Bénigne Winslow formula de nueva manera las consideraciones médicas, respecto a la función de los huesos. Anteriormente se consideraba la estructura ósea como un armazón que le daba forma al cuerpo, sosteniéndolo; los huesos, como fundamentos del edificio corporal. Winslow agrega a esta definición el concepto de movimiento, de

flexibilidad y de ligereza, por lo tanto comienza a indagar en el concepto de *montaje*: cuerpos como un ensamblaje de piezas. Se realiza entonces una analogía entre el cuerpo y una máquina (que vendría a la par con concepciones que remiten al universo como un inmenso mecanismo). Las máquinas, compuestas por diferentes piezas, son dables de des-armar, de des-formar, de conocer sus partes. El cuerpo, por consiguiente y en armonía con esta noción de máquina, sería un dispositivo capaz de formarse de diversos fragmentos, de pedazos, de partes; y tal como las máquinas, de esas fracciones, se formaría un todo que tendría funciones determinadas: si una de las partes no funciona, la máquina (cuerpo) se deterioraría. El cuerpo, por tanto, al conformarse de diversos fragmentos depende de la correcta relación y puesta en marcha de todas sus partes: “esta noción de ‘pieza’ [...] designa ante todo un fragmento. Un pedazo. Representa, en ese sentido y en materia de anatomía, un avatar de la noción de ‘parte’” (316).

Esta noción de fragmento entraría en relación con el cuerpo-máquina en la medida en que sus partes constituyan un ‘todo’ y ayuden, por ende, al buen funcionamiento de ese cuerpo. El corazón, y los demás órganos funcionarían en la medida en que están conectados, y por supuesto, en sus respectivos espacios. Las personas no podemos quitarnos el corazón (aunque en determinadas etapas de nuestras vidas consideremos que nuestro corazón fue usurpado o robado, y la sensación se parezca a la del desfallecer), no tenemos tal capacidad: la máquina fallaría. Entonces, y en base a estas concepciones, ¿qué pasaría con cuerpos monstruosos? Sin dudarlo, todas las partes no se encuentran: faltan. No obstante, a veces también sobran, lo que se podría considerar, quizá, como lo mismo: demasiadas partes tienden a la saturación y al mal funcionamiento. En la película a los *fragmentos* les faltan otros *fragmentos*, otras *partes*, lo que conllevaría a la noción de *cuerpo incompleto*: cuerpo faltante o sobrante. A cada una de las hermanas Hilton claramente les sobra algo, y ese algo es su propia hermana. Al ya re-mencionado Prince, le falta, y bastante; lo mismo que a Johnny, la parte inferior de su cuerpo; a Ángelo le falta estatura; y a Pete grasa. Caso especial es Josephine/Joseph, el freak ambiguo, del que no sabemos si es hombre o mujer; situándose en el borde, Josephine/Joseph es la más pura indecisión, la mixtura, aunque sin conocer si sus fragmentos sobran o faltan respondería al mismo patrón de corporalidad incompleta.

Y reaparece el concepto de *suplemento*: aquello que falta y sobra al mismo tiempo. El mal también vendría a ser, y esto considerando a Derrida quien sigue a Rousseau, un excedente: “El mal es exterior a una naturaleza, a lo que por naturaleza es inocente y bueno. Sobreviene a la naturaleza. Pero siempre lo hace bajo la especie de la suplencia de lo que *debería* no faltarse a sí” (*Ese*

*peligroso* 186). La negatividad del mal siempre sería una suplencia: como la escritura al habla. Cleopatra, por consiguiente, vendría a conformar la perversidad y malignidad de lo bueno e inocente: aquello que los *freaks* tienen de más. Es imposible creo, interpretar la figura de los *freaks* como un *algo completo*: los observamos siempre a través de aquello que les falta o sobra, o que les falta y sobra al mismo tiempo. La escritura de sus cuerpos está tensionada, en pos de ese peligroso suplemento que los mantiene en el borde, en la periferia.

Las materialidades corporales ejercen poder. Si nuestros contornos crecen en la normatividad social: cero problemas. Pero, como se ha advertido, hay cuerpos que no calzan, que están fuera. Y lo abyecto re-suena una y otra vez. Asumir un ‘sexo’, como dice Butler, está vinculado a la *identificación* de uno con su cuerpo. Pero, ¿y si no nos sentimos calzados dentro de ese molde? Judith Butler dice: “Esta matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos requiere pues la producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son “sujetos” [...]. Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas ‘invisibles’, ‘inhabilitadas’ de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de sujetos [...]” (*Cuerpos* 20). Esto, sin necesariamente categorizar el espectro de lo *abyecto* a categorías relacionadas con la identificación ‘sexual’ y ‘genérica’, sino que a todo tipo de cuerpos, cuyas vidas no se creen como tal y cuya materialidad es considerada no importante. Y vuelven a asomarse las imágenes *freaks*, cuya materialidad corporal al no calzar, al no poder  *echar a andar la máquina* como corresponde, no tendrían la misma importancia de otros cuerpos. Los *freaks* como cuerpos infernales, cuya materialidad está al límite del abismo.

Pues claro: lo *queer-freak*. En el artículo de Beatriz Preciado *Multitudes queer. Notas para una política de los “anormales”*, Preciado habla acerca del cuerpo hetero (*straight*) y el cuerpo raro (*queer*) y dice lo siguiente: “El cuerpo hetero (*straight*) es el producto de una división del trabajo de la carne según la cual cada órgano es definido por su función. Toda sexualidad implica siempre una territorialización precisa”. Lo anterior recuerda la idea de cuerpo-máquina, en donde cada fragmento de nuestro cuerpo vendría a ser parte de esa gran máquina que somos nosotros. Preciado lo extrapola a la sexualidad: y lo *queer* está ahí. El cuerpo de la multitud *queer* vendría a proyectarse como esa ‘desterritorialización’ (o *desmaquinización*) del cuerpo hétero: las partes corporales sexuales, no tendrían el correlato maquinario, por ejemplo, de la reproducción. Lo *queer-freak* vendría a incorporar ese movimiento, esa multiplicidad de cuerpos: “son los drag-kings, las bolleras lobo, las mujeres barbudas, los trans-maricas sin polla, los discapacitados-ciborg”. Así

se sintonizan ambos conceptos: lo *queer* y lo *freak*: desmantelando la máquina, rompiéndola en pedacitos.

Volviendo a la figura del monstruo como aquel ser de cuya *imagen* construimos un *enigma*; aquella “presencia repentina, exposición imprevista, una alteración perceptiva intensa, una suspensión temblorosa de la mirada y del lenguaje, una cosa irrepresentable” (367). Es el vértigo, cuando no sabemos a qué aferrarnos, a qué tomarnos, a qué sostenernos. Lo monstruoso nos paraliza. En su texto *De lo demoniaco en el arte*, Enrico Castelli dice que lo monstruoso no puede rechazarse: “siempre se puede repeler la lujuria o la gula. ¿Cómo rechazar en cambio, lo que no posee consistencia ni naturaleza humana, por más prepotente que sea?” (13). Sería imposible evadir la mirada, y si se logra hacer, nuestros pensamientos no saldrán de aquella figura deforme que nos *tienta*.

Entre Hans y Cleopatra existe una tensión sexual irremediable, tensión que también es posible advertir en el cuento *Spurs*, antecedente directo del film. Tal tensión recae en la frustración del enano: nunca podrá ver cumplidas sus ansias de *pertenecer* a Cleopatra, ya que ésta no lo amará jamás, sino que lo arrastrará a su caída: el enano se da contra el suelo: no puede amar a alguien mucho más alta que él. La seducción demoniaca, por lo tanto, como aquello que nunca llegará a realizarse, nunca se consumará. Demoníaca y aterradora seducción que termina con Hans solo y triste. Castelli además comenta: “El impulso viene a ser una potenciación del ser humano. En efecto, tenemos impulsos (*cupiditas*) cuando carecemos de algo que nos urge. Allega el impulso” (32). Hans se impulsa a Cleo, y no cae en sus brazos, sino que al abismo, abismo que casi lo tritura por completo.

Como la película rompe con los grupos: bello-bueno y feo-malo, son Cleo y Hércules, finalmente, los malvados demonios que arremeten por los senderos de lo *horrendum* y lo seductor. Incluso el enano quien fue seducido por la fuerza demoníaca de Cleo, cae en la tentación de lo que quizás nunca pudiese ocurrir: “La tentación más terrible: el ofrecimiento de un real absurdo, o sea, de aquello que había podido ser si *otra cosa* no hubiese sido” (39). Según Castelli, el cáncer del espíritu resulta del vivir aquella tentación de lo real absurdo. Hans cae en lo real absurdo, al amar a la endemoniada gigante. Por suerte, el enano logra evadir el abismo de la pasión, seducción y tentación del mal. Finalmente, aquellos brazos que no supieron abrazar fueron los de la trapecista, volviéndose manifestaciones infernales del oportunismo y la ambición.



## **Bibliografía**

- Barthes, Roland (1994) *La cámara lúcida: notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith (2002) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- Castelli, Enrico (1963) *De lo demoníaco en el arte*. Santiago: Universidad de Chile.
- Courtine, Jean Jacques (2005) “El cuerpo inhumano”. En *Historia del cuerpo (v.1)*. Madrid: Taurus.
- Derrida, Jacques (1998) “Ese peligroso suplemento...”. En: *De la gramatología*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Eco, Umberto: *Historia de la fealdad* (2007). Lumen.
- Le Breton, David (2002) *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

## **Filmografía**

- Browning, Tod (1932): *Freaks*.