

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

Una tesina *Freak*:

“Carnaval tras bambalinas. Para una configuración global del monstruo”

Tesina para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica

Ricardo Andrade Arancibia

Profesora Guía: Kemy Oyarzún V.

Profesora Ayudante: Ana María Baeza

Diciembre, 2009

Prólogo . .	4
Introducción . .	6
Freaks . .	9
Ensayo N°1: Cine y Literatura (y algo de fotografía y teatro) . .	12
Algo de historia: Don'ts and Be Carefuls! . .	29
Ensayo N°2: El circo de 'atrás' . .	36
The Weadding Feast (Banquete de casamiento) . .	41
Ensayo N°3: Diversas consideraciones corporales en <i>Freaks</i> . .	44
Ensayo N°4: Miradas que punzan: Voyerismo en <i>Freaks</i> . .	53
Mirando <i>Freaks</i> en el cine . .	59
Ensayo N°5: "Buenas tardes señor brazo": Lo sublime en <i>Freaks</i> . .	61
Conclusión . .	68
Bibliografía . .	69

Prólogo

Antes de proceder con la demostración de tan inusual atracción, algunas palabras son necesarias acerca de este asombroso tema.

Créalo o no... es tan extraño como parece. En épocas antiguas, cualquier cosa que fuera distinta de lo normal era considerada un presagio de mala suerte o la encarnación del mal. Dioses de la desgracia y la adversidad fueron invariablemente representados bajo la forma de monstruosidades, así también, hechos de injusticia y atrocidad han sido atribuidos a muchos tiranos mutilados y deformes de Europa y de Asia. En la historia, la religión, el folklore y la literatura abundan cuentos de deformes que han alterado el curso del mundo. Goliat, Calaban, Frankenstein, Gloucester, Tom Pouce y Kaiser Wilhelm, son apenas algunos de fama mundial.

El accidente de un nacimiento anormal era considerado una desgracia y los niños con malformaciones eran dejados a la intemperie hasta morir. Si por casualidad, una de esas rarezas de la naturaleza sobrevivía, era siempre mirada con desconfianza. La sociedad les rehuyó por su deformidad y las abrumadas familias tuvieron siempre vergüenza de la maldición puesta sobre ellas.

Ocasionalmente, algunos de esos desdichados eran llevados a la corte donde eran ridiculizados para diversión de los nobles. Otros fueron dejados a su suerte, viviendo de limosnas, robando o muriendo de hambre.

El amor por la belleza es un sentimiento profundamente arraigado que se remonta al principio de la civilización. La repulsión que nos causan los anormales y los mutilados es el resultado del largo condicionamiento de nuestros antepasados. La mayoría de los monstruos, tienen pensamientos y emociones normales. Su vida es verdaderamente trágica.

Ellos son forzados a vivir una vida anormal. Por lo tanto han establecido un código de ética para protegerse de las críticas de la gente normal. Sus reglas son rígidas, estrictas y el daño de uno es el daño de todos; la alegría de uno es la alegría de todos.

La historia que será revelada, está basada en los efectos de este código en sus vidas.

Nunca más una historia así será narrada ya que la ciencia moderna y la teratología están eliminando rápidamente del planeta, tales errores de la naturaleza.

Con humildad y por las muchas injusticias cometidas a esta gente presento a continuación la más espantosa historia sobre los anormales y los indeseables¹.

¹ Mensaje especial que antecede, en la versión en DVD, a la película *Freaks* (1932) del director estadounidense Tod Browning.



Introducción

Mi escritura es honesta.

He pretendido manifestarme *correctamente* estos cuatro años de Literatura y lo he hecho; y lo sigo haciendo fervientemente. Lo que se prestan a leer y que espero disfruten, es escritura teórica, académica, escritura rodeada de historia y crítica, de discursos y contextos, en fin, un conglomerado de lo visto y realizado en estos cuatro años de estudio. Sin embargo, se ve teñida de *algo* que viene incomodándome desde toda mi vida. Siempre se ha manifestado, pero ocultamente: nunca se ha posicionado como una fuerza desde la cual brotan ciertas prominencias desiguales o tal vez similitudes ocasionales. Está velado, mas siempre está. Ahora y motivo de este otro gran cierre académico, alzo la voz y posiciono aquella fatiga, aquella molestia, en el lugar que se merece. No silenciaré aquella transmisión ni la distanciaré de mi objetivo: estará presente mixturándose y confundiéndose. De lo que hablo no es más que de *yo mismo*: eso que me atosiga no es más que mi cuerpo, mi mente. Y es eso lo que viajará en este re-corrido que emprendo, a la par de teorías y cuestiones de especialidad. Así es que no se asusten, ¡oh, caros lectores!, si es que en alguna ocasión se sienten invadidos de *mi presencia*.

El re-corrido es un viaje, es mi viaje: repleto de tropezones y vueltas a empezar. Vuelvo a correr repetidamente en variados lugares. Arreglo mis lentes y observo nuevamente lo mismo que hace segundos, y lo veo distinto, cambiado, transformado: intensifico la mirada. Reaparezco y desaparezco. Me caigo y sigo. Toco y observo. Y todo cubierto de *yo*. Miro mi entorno y encuentro muros y deformidades: escribo desde mi molestia y desde mi deseo. ¿Es necesario que lo diga?, ¿es necesario que explique que lo que me mueve a recorrer distintos pasajes y avenidas es mi curiosidad y mi interés? Una curiosidad que parece una especie de vértigo, impaciencia y ansiedad.

Y como *Nadja* me pregunto qué hago aquí, qué hago aquí sentado escribiendo vuelto casi loco. Y no hay respuesta racional para ello: “Me limitaré aquí a recordar sin esfuerzo aquello que, sin responder a ninguna iniciativa de mi parte, me ha sucedido alguna vez; aquello que me confiere, llegándome por vías insospechadas...” (Breton: 1986, 26).

Hablo desde el gusto y el placer que me produjo observar aquel día caluroso el film *Freaks* (1932) del director estadounidense Tod Browning. ¡Qué película! No me escapé de la sala de clases, ni tampoco comenté al final del encuentro las *poco gratas* imágenes con que fui bombardeado, y mucho menos terminé con náusea. Es que encontrar asquerosos a los personajes de la película, para mí por lo menos, es prácticamente imposible. Ese fue el primer acercamiento. Nunca pensé que iba a terminar escribiendo algunas páginas dedicadas al film. Pero bueno, me muevo a impulsos.

Para lograr definir con claridad mi posición dentro de este trabajo, es que decidí arriesgarme a la forma que personalmente consideré que me acogería con más agrado. Me podrán criticar de “poco académico”, producto de la incorporación resbaladiza de mi *yo*. No obstante, no podía dejar de hacerlo. Recurrí rápidamente al en-sayo, que al parecer era el único modelo que me permitía volver una y otra vez: autosatisfacción placentera. La erótica ensayística como un continuo comienzo: un *tornillo sin fin*. Caminos que nunca finalizan y que están siempre dispuestos a empezar. Me instalo entonces bajo la estética del en-sayo y dentro de él mismo como un sujeto intransitivo, que juega y supone ensayar. Estoy en

los enunciados: mi nombre aparece formado en las palabras utilizadas, mi huella marca cada gota de la tinta ocupada, mi cuerpo se dibuja (como superficie de inscripción) *en* este trabajo, posee mi personalidad y mi encanto.

Por ello entonces es que me vuelvo un travesti, y me visto y desvisto a cada instante: un texto travestido. Y me coloqué mi mejor y más ajustado vestido y mis tacones tipo aguja y salí en busca de la escritura. Espero haberla encontrado. Como un travesti *bien barroco* que aspira a diluirse y disolverse en su escritura. Me encontrarán deambulando en las esquinas y en las calles de mi texto.

Dado lo anterior es que me sitúo en el *en-sayo*: dentro del vestido y me cubro, me transformo. Soy ahora la imagen enigmática de un ente que humildemente intenta provocar: re-lamerse los labios del gusto tras leer esto. Establezco una crítica que intenta ser, como dice Schopf en su texto *Más allá del optimismo crítico*: “literariamente seductora, persuasiva, motivada por el deseo, y en lo posible, portadora de él”.

El ensayo además como un ovni que abduce: aspira lenguajes, desechos, imágenes, formas. Pero no por ello no posee autonomía. Martín Cerda en su obra *La palabra quebrada*, dice que el *en-sayo*: “responde no sólo a un determinado tipo de coyunturas históricas sino, además, a un modo de mirar, asumir y valorar el mundo” (Cerda: 1982, 9). El *en-sayo* entonces como una práctica autónoma que mezcla diversos lenguajes y modos, siempre respondiendo a la práctica del sujeto deseante que decide su manera el enfrentarse a la realidad. Mi manera es así.

El concepto de suplemento indica tanto lo que falta como lo que sobra. En el texto *Ese peligroso suplemento...*, Derrida trata el tema del suplemento en base a las consideraciones de Rousseau, quien condena a la escritura como destrucción de la presencia y al mismo tiempo como la rehabilitación del habla. La escritura sería aquella práctica peligrosa por ser suplemento del habla, en cuanto este último es natural al pensamiento, mientras que la escritura intenta hacer presente al habla, siendo que está ausente. Es la presencia-ausencia. Como sujeto me sitúo *en* el texto, pero al mismo tiempo no estoy: dejo huellas, marcas: “la operación que sustituye al habla por la escritura reemplaza también a la presencia por el valor; al *soy* o al *estoy presente* así sacrificado se *prefiere lo que soy* o *lo que valgo* [...] Renuncio a mi vida presente, a mi existencia actual y concreta para hacerme reconocer en la idealidad de la verdad y del valor” (Derrida: 1998, 183). La escritura apunta a un cuerpo como soporte que sostiene una pluma, y que no está presente, pero sí lo está: diseminado. Por ello es que el ensayo me interesó como forma para trabajar: puedo fluir en la escritura: aparecer y desaparecer como un fantasma; vestirme y desvestirme de mi *sayo*. Desfallezco mientras escribo. “El sujeto cae, cae y cae. El del arte, el de la crítica. Parece que se sostiene, pero la escritura misma lo sustituye, lo separa incesantemente de su voluntad de integración, difiere una y otra vez sus intentos de identidad”. No se logra la correspondencia: no hay igualdad ni semejanza. La escritura entonces, como un suplemento.

El *en-sayo* trabaja con las contradicciones. No le interesa la metáfora como figura que expulsa la diferencia, sino que la alegoría como ese lugar del desplazamiento constante, del movimiento, del cambiar de terreno. En *Retórica a la temporalidad*, Paul de Man, postula el desplazamiento a la retórica, que estuvo aplastada a partir de la tradición por la lógica y la gramática (nivel conceptual del lenguaje). La retórica se ocuparía de lo perturbable del lenguaje. Cuando la dimensión retórica subvierte a la lógica y la gramática estamos frente a la literatura: una retórica que privilegia la lectura, no el signo (ni las correspondencias ni las similitudes). Algo así como el *no lugar*: no saber distinguir o diferenciar el lenguaje figurado del conceptual. He ahí una lectura retórica. No como el simple adorno u ornamento, sino

que como fluido que contamina. En *Resistencia a la teoría*, de Man sigue profundizando sus postulados acerca de la retórica. Dice que no es posible una lectura científica del objeto literario (por tanto rechaza al estructuralismo), sino que una lectura retórica, que para entenderla, no existiría ni receta ni teoría, ya que la teoría comienza cuando el objeto literario es entendido como un fenómeno a base de lenguaje: se resiste la consideración de que no todo lo que ocurre en el lenguaje es conceptuable. Hablar de literatura por tanto y desde el punto de vista teórico, sería prácticamente imposible. El énfasis se traslada a la retórica, que como suplemento supone una lectura desplazada. Naufragando desde lo figurativo a lo textual me encuentro. Por lo tanto no acabo mis lecturas: todas son un volver a empezar; ninguna está cerrada. Son acercamientos, es juego, es especulación espectral.

Otra manera de acceder al concepto de suplemento es mediante las ideas que postula Derrida, en su texto *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*. Siguiendo las ideas de Artaud, Derrida habla acerca del arte teatral como lugar de la destrucción de la imitación, al mismo tiempo que clausura la idea de representación (como se conoce), mediante la fórmula de 'teatro de la crueldad' (o de la vida, si se prefiere). El texto propone un desplazamiento, un movimiento entre el teatro entendido de manera clásica, respecto al 'teatro de la crueldad'. Además se rompería con la escena, en cuanto manifestación de discursos manipulados y manejados, así como terminar con la dominación de la palabra: "[...]

queda al desnudo la carne de la palabra, su sonoridad, su entonación, su intensidad, el grito que la articulación de la lengua y de la lógica no ha enfriado del todo todavía [...] ese movimiento único e insustituible que la generalidad del concepto y de la repetición no han dejado de rechazar jamás". Es una vuelta, una nueva mirada, una variación. Otra característica que me llamó bastante la atención es la cercanía, que al contrario del teatro clásico, se gesta en este 'teatro de la crueldad': el espectador está en medio, mientras el espectáculo lo rodea. Lo anterior claramente puedo extrapolarlo al discurso cinematográfico: nos sentamos en las butacas y nos sentimos *mirados* y punzados: como si nosotros fuésemos el espectáculo.

Voy con *aplomo*. Hago un pacto de sangre y me sitúo en el hacer y el pensar. Intento conjugar ambas nociones, bajo las ideas de la creación de un sujeto autorial difuminado en el texto, un sujeto fantasma, un sujeto rayo como en una noche de tormenta: aparece e ilumina a cada instante; además de teorizar acerca de las cuestiones necesarias que mi impulso me llevó a demostrar y corroborar. Derrida en su texto *¿Qué hacer de la pregunta '¿Qué hacer?'*, habla acerca de estas consideraciones: el ¿qué hacer? Cuando nos enfrentamos al caos, al abismo, a las interrogantes. Mi respuesta: escribir (pensar y actuar). La pregunta '¿qué hacer?' se la realiza el sujeto cosmopolita, el sujeto insertado en la historia, el sujeto moderno. Como lo que propone Kant en su trabajo denominado *¿Qué es la ilustración?*, planteando la Ilustración como aquel período en que el público accede a un estadio de madurez (abandono de la minoría de edad), e incorpora la crítica desde la crisis del dogma. Se accedería entonces a la mayoría de edad el sujeto que accede a la educación (*sapere aude*). La modernidad viene incompleta: ¡hay que criticarla! Foucault en su texto titulado del mismo modo que el de Kant, plantea que la modernidad pasa por esa capacidad de interrogación, de preguntarse '¿qué hacer?', además de proponer que el texto de Kant es la entrada en la historia del pensamiento que se pregunta por sí mismo. Me pregunto, por consiguiente, yo escribo. Un sujeto autónomo que se erige entre los siglos XVII y XVIII, y que tiene la capacidad de adoptar decisiones desde y por sí mismo. La crítica como aquella capacidad de dar cuenta de los nudos de la crisis, según lo expuesto por Grinor Rojo, en su ensayo *Crítica de la crítica*.

Mi trabajo dialoga, genera conexiones en contextos quizá nunca antes pensados. Mi objeto es una película: *Freaks* de 1932, del director Tod Browning. El análisis que le impongo al film es un análisis comparativo y de relación. Como dice Bajtin en su texto *Hacia una metodología de las ciencias humanas*: “Un texto vive únicamente si está en contacto con otro texto (contexto)” (Bajtin: 1998, 384), es decir, hacer dialogar contextos distintos que, incluso, pueden estar muy alejados temporalmente.

Agarro la película y comienzo a otorgarle problemas y preguntas, respecto de las sensaciones que me provocó. Para ello entonces es que mi primer en-sayo se relaciona con cine y literatura: sus comparaciones, sus diferencias; al mismo tiempo que analizo el cine como manifestación artística y técnica. Ocuparé a diversos teóricos del cine y la literatura e intentaré entender esta relación tan discutida y problematizada en la actualidad. Este en-sayo es la puerta de entrada para linear el conflicto entre *Freaks* y las interrogantes posteriores, que, y vuelvo a repetir, son movidas por mi deseo y mi curiosidad. Luego me enfrento al segundo en-sayo: análisis comparativo entre la *vida* de los ‘anormales’ de la película y su correlación con el carnaval bajtiniano. Este trabajo indica una especie de continuidad entre las manifestaciones del carnaval, en la Edad Media y el Renacimiento, con la problemática puesta en tensión en la película. Posteriormente, en el tercer en-sayo, presento al *cuerpo* en su manifestación, tanto ideológica como estética, que acerco a los conceptos de deformidad y monstruosidad. El cuarto en-sayo viaja más allá de la pantalla situándose en los espectadores. Acá las ideas del *voyerismo* y de las miradas punzantes invaden mi discurso y acercan la problemática, tanto a la reflexión cine-voyeur, como a la mirada que la propia pantalla cinematográfica nos da, mirada que se intensifica con la cercanía y los primeros planos de *freaks* que nos agujonean con su cuerpo. Finalmente, mi último en-sayo se relaciona con la idea de lo *sublime* en analogía directa con el poder, que el cine manifiesta en nosotros, y que los *freaks* con sus cuerpos mutilados ayudan a generar. El cómo pasamos de un estado ‘compacto’ a una manifestación volátil de nuestra corporeidad, por la sensación de invasión *freaks*.

Lo anterior a modo de mapa introductorio, cuyos caracteres son manifestaciones perversas de mis sensaciones y de mi gusto del film. Y que tiño con las líneas de mi piel. Aunque dejo de manifiesto que no pretendo realizar una guía para *ver* y *comprender* la película en cuestión. Lo que realizo, y con mucho agrado, es una lectura con categorías que vi y estudié a lo largo de la literatura y que las problematizo en tensión con el discurso fílmico y la historia de *Freaks*.

Mi trabajo como un juego, como una manera de mover mi curiosidad. Antepongo mi deseo, lo tengo a una distancia prudente (pantalla cinematográfica), y lo domestico, haciéndolo palpable en estas hojas de *papel impreso de mí*. Tal como dice Žižek en su *Guía de cine del perverso*: el des(espero) de que en la pantalla salgo ‘algo’, de que emerja algo inesperado. Mi trabajo como un retrete averiado: la histeria de ver lo que no debería suceder, lo que no debería devolverse... pero se devuelve.

Freaks

La película *Freaks* de Tod Browning, cuenta la historia de Hans, un enano que trabaja en el circo de Madame Tetrallini, que se enamora de la malvada trapecista de nombre Cleopatra.

El film comienza con un vocero quien está presentando a diversos monstruos. Llega donde según él está el fenómeno más impactante de todos. Se oye un grito de una de las

mujeres asistentes a la exhibición. Mediante un flash-back se comienza a contar entonces la historia de aquel monstruo viviente.

Hans admira a Cleo, quien es llamada artísticamente 'faisán del aire'. El enano en ese entonces se encontraba comprometido con Frieda, otra enana del circo, sin embargo, poco le importa, ya que se obnubila de pasión por Cleo. Se comienza a tejer una amistad entre la trapecista y el liliputiense, amistad que deriva en pretensiones amorosas por parte de Hans. A Cleo no le importan los sentimientos de Hans, sino su dinero. Tal actitud de Cleo se ve intensificada una vez que se entera, junto con Hércules (su amante, 'el fortachón del circo') que Hans recibirá una cantidad de dinero importante, producto de una herencia. A Cleo entonces se le ocurre casarse con el enano para quedarse con su fortuna, y matarlo ya que los enanos no son personas fuertes. Se celebra el banquete de bodas con la mayoría de la gente del circo reunida. En un instante, Cleo, que dice estar muy feliz de casarse con Hans, besa a Hércules, lo que al enano claramente le causa asombro y espanto. Luego, Angelo, otro enano, se para sobre la mesa y les da de beber a todos los asistentes de la copa del amor. Lo que se pretendía era considerar a Cleo como una más de ellos. "La aceptamos como una de nosotros" gritan todos los freaks al unísono, mientras beben de la copa. Cuando es el turno de Cleo, ésta agarra la copa, y les grita: "¡Sucios, asquerosos, freaks!". Inmediatamente les lanza el contenido de la copa, y le pide a gritos que se vayan, que ella no va a ser una de ellos. Hans luego cae enfermo producto del veneno que Cleo le echó al trago del liliputiense.

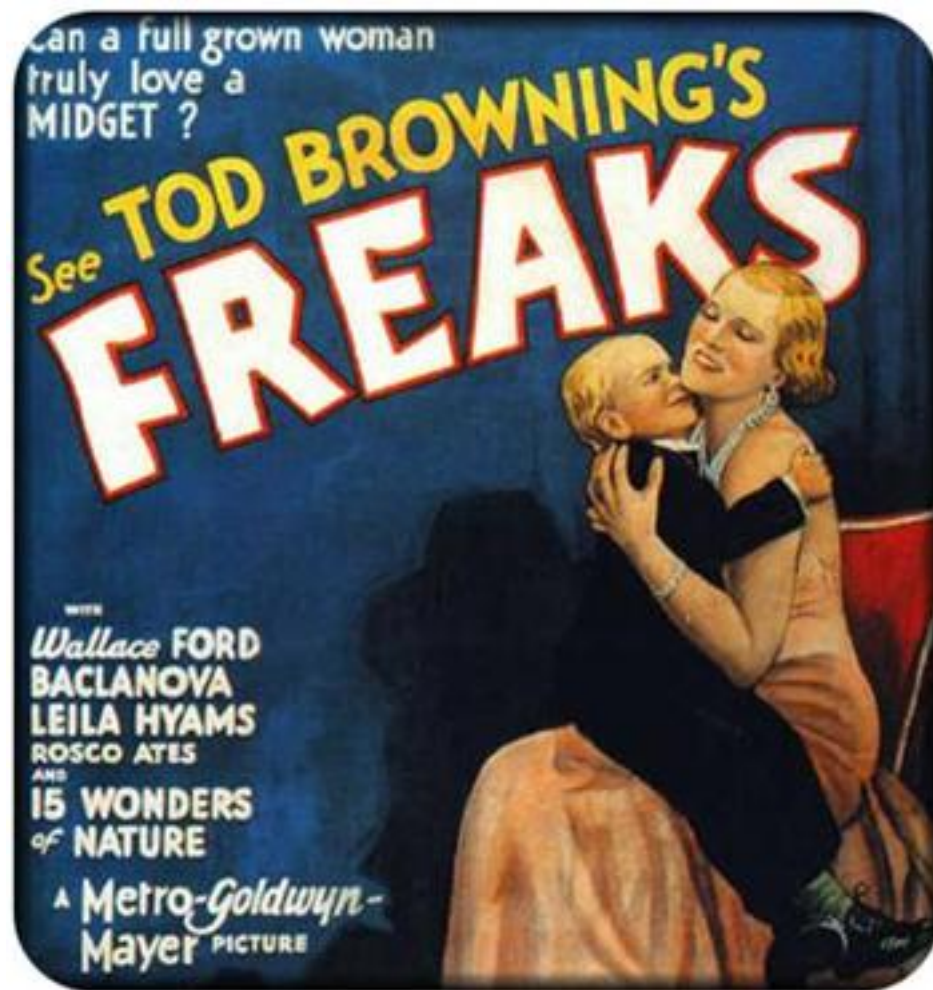
Sin embargo, lo que ni Hércules ni Cleo sabían, es que los *freaks* descubrirían la maldad de ambos, y planearían una venganza. En un día de tormenta, mientras los carrmatos del circo se mudaban de sitio, Hans le exige la botellita de veneno que Cleo le suministraba- cuyo interior lo estaba matando- y comienza el ataque *freaks*. Mientras tanto en otro carrmato, Phroso, payaso del circo y amigo de los *freaks*, lucha contra Hércules ya que éste último pretendía asesinar a Venus, domadora de focas del circo y también amiga de los *freaks*.

Todos los *freaks* se arrastran y avanzan hacia Cleo y Hércules, para vengarse. En esa monumental escena es posible observar a la mayoría de los fenómenos, unidos todos para capturar a los dos "normales" que se burlaron de Hans, y de todos, "porque burlarse de uno, es burlarse de todos".

Luego volvemos donde el vocero quien continúa hablando de ese horripilante fenómeno que fue atacado y mutilado por no respetar el código de fidelidad que rige a los "anormales". Se ve entonces, a Cleo convertida en mujer-gallina.

Posteriormente, se ve a Hans en su mansión. Llegan Phroso, Venus y Frieda, quien lo consuela diciéndole que no fue su culpa y que lo ama.

Al mismo tiempo se entretienen otras historias, que si bien son mínimas en comparación a la que precede, también manifiestan la vida de los *freaks* y ayudan a que nosotros como espectadores, nos inmiscuyamos con ellos.



Ensayo N°1: Cine y Literatura (y algo de fotografía y teatro)

Cuando dispuse mi atención y mi ánimo a este proyecto, sabía que una de mis tantas misiones era la de investigar acerca de la relación entre cine y literatura. Mas, para ello, no bastaba involucrarme tan sólo en la ya mencionada vinculación, sino que además indagar en qué es el cine. Ello fue lo complicado, ya que me di contra el suelo: no sabía nada acerca del cine. Y la verdad es que no sentía culpa, puesto que no hace falta saber los manejos y decretos del cine, para sentarse holgadamente a disfrutar de un film. Sólo hace falta, para ello, involucrarse sintiéndose parte de lo que se ve y por supuesto, jugar: a molestarse con algún puntiagudo personaje o quizás aliarse a la pareja de bellos enamorados, o tal vez sentirse un detective maniático (y que le teme a las alturas) o hasta no desear nunca que *se sepa la verdad*, etcétera. Pueden ser muchos los dispositivos de atención. Sin embargo, y producto de mi identificación con la literatura, es que creo necesario comprender *algo* de los parentescos y diferencias entre ambas manifestaciones artísticas, al mismo tiempo que comprender un poco acerca de la estética y técnica del cine. Para aquel propósito es que navegaré por diversos teóricos del cine y de su relación con la literatura, con reseñas al film y por supuesto a *Espuelas*, cuento de base para la creación de *Freaks*. Pero, y lo digo desde ya, sólo será una leve pincelada, un pequeño bosquejo: nada muy detallado y específico.

Una de las cosas que sabía del cine, era que a éste, a diferencia de la fotografía, se le agregaba movimiento. Presenciar alguna película era como observar diversas fotografías, pero que al agregarles movimiento, dichos fotogramas comenzaban a relacionarse entre sí. Todo esto gracias al movimiento. Pues bien, lo anterior no se consideraría tan errado, sólo habría que pulir algunos acercamientos. Gilles Deleuze, filósofo francés, en su obra *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, trata acerca del cine y sus significaciones, y es en base a los conceptos de Bergson acerca del tiempo que comienza a entender el cine, no sólo como fotografía en movimiento, sino que además deja en claro que al fotograma, para la creación del arte cinematográfico no se le añade desde fuera el movimiento, sino que el movimiento viene incorporado: “El cine procede con fotogramas [...] Pero lo que nos da, y esto se observó con frecuencia, no es el fotograma, sino una imagen media a la que el movimiento no se añade, no se suma: por el contrario, el movimiento pertenece a la imagen media como dato inmediato” (Deleuze: 2003, 15). Lo que Deleuze postula es que no se le agrega movimiento a cortes inmóviles, sino que lo que se nos entrega son cortes móviles. El cine nacería como una reflexión al movimiento.

Ahora bien, y tomando en consideración el apartado anterior, y también alejándome un poco del lado *físico* expuesto, es que tomo la característica de *movimiento* que posee el cine para identificarlo positivamente con la impresión de realidad que evoca el cine y que al mismo tiempo nos acerca al film, generando en nosotros, los espectadores, una especie de *participación* fílmica. Christian Metz, semiólogo, sociólogo y teórico cinematográfico, en sus *Ensayos sobre la significación en el cine* habla acerca del cine, y en algunos puntos contrastándolo con la fotografía (en alusión a la obra de Roland Barthes, la cual posteriormente comentaré); Metz dice que la fotografía apunta a un pasado, algo así como un certificado de presencia de *que estuve allí* o *que aquello pasó en cierto*

momento: “el espectador de cine no apunta hacia un haber-estado-allí sino a un estar-aquí viviente” (Metz: 1972, 21). Lo anterior explicaría la ‘irrealidad real’ de la fotografía, debido a la conjunción ilógica entre el *aquí* y el *ahora*: siempre, al presenciar una fotografía, sabemos que lo que observamos no se halla en realidad *aquí*.

Creo que ahora me explico un poco el poder emotivo y punzante de la fotografía: ver, por ejemplo, la imagen de alguien al cual se amó infinitamente y que, por cualquier tipo de motivo, ya no se encuentra en aquel lugar en donde posó para el lente: en su lugar ahora hay nada. ¡Qué nostálgica es la lógica-ilógica de la fotografía! Pero en fin, volveré a los rieles cinéticos del film. El cine en cambio, como ya mencioné, apunta a un involucramiento y a un estar-aquí constante, lo que unido al fenómeno del movimiento que el cine proclama, le otorgaría la idea de impresión de realidad. Nosotros como espectadores, percibimos el movimiento como algo actual, aunque lo que se reproduzca sea un movimiento pasado. No hay escapatoria en el cine, debido a la atmósfera de realidad que éste nos da, y al hipnotismo de sus imágenes: la película nos queda en la retina y no nos deja despegarnos por un buen rato. No postulo que la fotografía no tenga tal capacidad, ya vimos lo nostálgica que puede llegar a ser, sin embargo no deja entrar *en*, finalmente el recuerdo le gana a la percepción, no permitiendo el paso a la conjugación entre el objeto al cual observamos y nuestras percepciones. Simón Feldman, en su texto sobre el guión cinematográfico, dice como motivo introductorio: “[...] capacidad específica del cine para penetrar en profundidad la conciencia de cada uno de sus espectadores, concentrado casi hipnóticamente en los estímulos de la gran pantalla, aislado de los demás asistiendo en forma ininterrumpida a la proyección, desde el principio al final” (Feldman: 2005, 38). Más aún, la atención que le otorgamos a una película es inmensa, y se ve acentuada gracias a la oscuridad de la sala: todo se encuentra listo para que se inicie la magia de la representación. Nuestros sentidos están al acecho.

En la obra de Roland Barthes, *La cámara lúcida*, el teórico francés, efectúa su análisis acerca de la fotografía, sobre todo en base a las sensaciones que ciertas imágenes, y ciertos primeros planos de ciertas fotografías le provocan (*punctum*, como él le llama). Además relaciona en variadas ocasiones al cine con la fotografía, acercándolos o alejándolos. Barthes dice que el cine posee un dispositivo, que al parecer la fotografía no posee, y es el del ‘campo ciego’. Lo antepuesto indicaría que la pantalla no es un marco, sino un escondite: “el personaje que sale de ella sigue viviendo” (Barthes: 1994, 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 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 [...]” (Ibid. p. 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.

Metz hace alusión al teatro, visto siempre desde la perspectiva de contraste con el arte cinematográfico. El teórico rechaza algunas teorías del teatro que lo contraponen con el cine, en cuanto el primero daría cuenta en porcentajes elevadísimos de la realidad, mientras que el cine sólo nos presentaría imágenes. Metz claramente *defiende* al cine, ya que, y como he venido ya advirtiendo casi majaderamente, el cine nos involucra percibiendo las imágenes-movimiento siempre en un tiempo presente, por tanto a la teoría del teatro como

merecedor de ese cierto *estatus* la destroza en pedacitos, y claro, con argumentos muy esclarecedores. Metz dice que se cree en la ficción del cine mucho más que en la ficción del teatro. Para él, el teatro, y al ocupar elementos de la realidad para su representación, se olvida de la diégesis, o sea la ficción que se nos cuenta, en comparación con el material que ocupa el cine, que al ser más irreal, aporta a la diégesis mucha más realidad. El espectador percibe imágenes (material sobre el cual trabaja el cine) y nunca las confunde como espectáculo de la realidad. El cine le otorga a la imagen diversas características de la realidad (proceso que Metz denomina *realidad parcial*) tales como el respeto textual de los contornos gráficos, y por sobre todo, la presencia real del movimiento, lo que aumentaría en nosotros el vuelo imaginativo, y por consiguiente le otorgaríamos mayor realidad a la ficción o diégesis: “La *realidad parcial* integrada al material del espectáculo, al no ser lo suficientemente fuerte para imponerse como una *parte de la realidad*- lo cual opone el cine al teatro- pasa por entero a cuenta de la diégesis” (Metz: 1972, 33). La *realidad parcial* de la cual habla Metz acrecentaría en el cine un imaginario con realidad, a diferencia del teatro que sería un imaginario sin realidad (por ser *típicamente* real.) Con lo anterior no quiero más que evidenciar el carácter de *realidad* que manifiesta y expresa el cine: una *realidad parcial* que se vincularía directamente con la ficción. El teatro, por su parte, al ser *demasiado real* “corre el riesgo de no aparecer más que como el simulacro demasiado real de un imaginario sin realidad” (Ibid. 33).

En el cine las distancias se acortan. Nos sentimos parte de su expresión y de su lenguaje, producto de la imagen que nos presenta², y no solamente una o más imágenes, sino que imágenes-movimiento. Como ya he mencionado es esto último cualidad fundamental para la impresión de realidad de los films que somos espectadores. Por más fantástico que este sea, o por más *freak* que se nos presente, la ilusión de realidad siempre está; ilusión que no se debe al tratamiento de los temas o al más o menos maquillaje utilizado por los actores, sino que a la realidad que nosotros como espectadores, le otorgamos: “[...] la impresión de realidad que nos proporciona el film no se debe en absoluto a una fuerte presencia del actor, sino, muy por el contrario, al débil grado de existencia de esas criaturas fantasmáticas que se agitan en la pantalla, incapaces de resistir a nuestra constante tentación de investir las con una ‘realidad’ [...] que sólo proviene de nosotros, de las proyecciones e identificaciones que se mezclan en nuestra percepción del film” (Ibid. 27). A contrapunto, el teatro, al ser ‘demasiado real’, o mejor aún, ser una reproducción de la *vida* misma, gravita en que la ficción que nos presenta no la experimentemos como real.

En lo citado anteriormente, que responde a una especie de recapitulación de la escritura previa, mencioné la palabra *maquillaje* en vinculación con la realidad que emana del discurso filmico, cuya percepción no se basa en los actores y su actuación, sino, como ya advertí, en la realidad que le otorgamos nosotros a la ficción, ficción que es ayudada por los elementos de la realidad que se le agregan a la imagen, tales como el movimiento, entre otros. La idea de maquillaje entonces no tendría mucha cabida. Pero, ¿qué ocurriría si somos partícipes de un film en donde no hay *maquillaje* y efectos especiales?, ¿cómo sería nuestra percepción de la realidad cinematográfica que se nos muestra?

Lo que precede no es más que *Freaks*. En la cinta dirigida por Browning no se utilizó maquillaje alguno (salvo en una particular escena que trataré en su debido momento). Los actores son *reales*, y sí, podrían rebatirme diciéndome que todos los actores son reales, no obstante éstos- los de *Freaks*- son bastante especiales, distintos, *incompletos*. Lo que Browning intenta es elevarnos hasta la máxima expresión de realidad. Si bien

² La imagen se nos presentaría como una frase o enunciado y no como una palabra, debido a la relación que diversas partes de la imagen establecen con otras partes de la misma.

para la película se hizo un casting, los beneficiados no se eligieron precisamente por sus dotes actorales (la mayoría de los *freaks* no tenía idea cómo actuar), sino por su cuerpo, por su forma, por su rareza. Considero que lo anterior respondería a un intento de situarnos en la perspectiva de sujetos que no necesitaríamos identificar ficciones (pese a que estamos en presencia de una), sino más bien mostrarnos la realidad como ha sido y como es. El realismo en el cine no indica cotidianeidad ni usos familiares. Un film de materia completamente *irreal* puede manifestar el *mismo* realismo que podría expresar un film de corte cotidiano. Una obra fantástica, sólo es tal en la medida en que nos convence, en cuanto lo *irreal* se conforma como *realidad*. Pretendo decir que en el cine estamos inmersos gracias al poder del movimiento en *realidades*, ya sean realidades como tal o irrealidades si quiera sospechadas. Perfectamente a *Freaks* la podría ubicar en el grupo de realidades puestas en escena, ya que como especifiqué no se utilizaron efectos especiales de gran envergadura, mas, ocurre algo, un *algo* que mientras escribo me atosiga e inquieta y que lo formulo de la siguiente manera: si *Freaks* es una película que evidencia una realidad suprema (no maquillaje, no efectos especiales) ¿es plausible de encasillarla en un film *realista*? La respuesta a tamaña interrogante, me genera debate.

Considero *Freaks* como una muestra hiperrealista por todos los fenómenos ya mencionados, sin embargo, algo no me calza, no me deja respirar tranquilamente: ¿es dable creer que la película en cuestión muestra efectivamente una *realidad típicamente cotidiana*? Pues bien, la respuesta que estimo correcta es un NO, y un NO con mayúscula. El fundamento se posaría en nuestro espanto, en el miedo de ver lo que no estamos acostumbrados. El efecto de *realidad* que como espectadores le regalamos a la película, equivale a una *realidad* dañada y fisurada, que se oculta bajo nuestras convicciones y lo políticamente correcto y visto: no es común, creo, rodearse de gente deforme y monstruosa, ya sean mutilados, cortados, rasgados, etcétera. Le otorgamos realidad, pero una realidad dañada. Además, ¿no hubiese sido más lógico ver a gente maquillada actuando como fenómenos circenses? Pues claro que sí, habría sido mucho más fácil acceder a la ficción y a la historia considerando que lo que observamos, si bien poseería elementos de la realidad, sería *irreal* ya que lo que vemos finalmente 'no existe'.

Los personajes de *Freaks* son fenómenos de carne y hueso.

Browning anunció que realizaría audiciones para el rodaje de una película cuya trama se desarrollaría en el extraño mundo del circo itinerante. La MGM se vio acosada por cantidad de fotografías, de cuya elección se desprendió el elenco más bizarro nunca antes visto. A continuación un re-corrido muy veloz por algunos de los personajes: lo más *freak* de lo *freak*:

Primer grupo:



Imagen 1: Hans (Harry Earles) y su prometida en el film, Frieda (Daisy Earles.) Ambos eran liliputienses alemanes.

Nota de imagen³

³ Harry y Daisy en realidad eran hermanos. Junto a otras dos hermanas, Grace y Tiny (también liliputienses), habían viajado por Estados Unidos, donde se presentaban como la Familia Doll.



Imagen 2: Johnny Eck, “el medio muchacho”, que no poseía ni la parte inferior del abdomen ni las piernas. Se dice que fue el freak más querido por Browning.



*Imagen 3: Josephine Joseph, "mitad hombre-mitad mujer".
Nunca se supo a ciencia cierta si era hombre, mujer o hermafrodita.*



*Imagen 4: Los microcefálicos o pinhead, cabezas de alfiler. En la foto las
hermanas Zip y Pip (cuyos nombres reales eran Elvira y Jenny Lee Snow.)*



Imagen 5: Frances O'Connor también conocida como "La Venus del Milo Viviente". No tenía extremidades superiores. Poseía una habilidad asombrosa con los pies: podía comer, beber, escribir e incluso vestirse.



Imagen 6: Koo Koo, “la mujer ave” (Minnie Woolsey.) Su enfermedad es muy extraña, se dice que quizás padeciera del síndrome de Virchow-Seckel, que se caracteriza por un retraso del crecimiento intrauterino, microcefalia, enanismo proporcionado y facies peculiar

Nota de imagen ⁴

⁴ Dato freak: Se dice que Koo Koo podía estar sentada totalmente inmóvil en una silla por muchas horas.



Imagen 7: Pete Robinson, “el esqueleto humano”, cuyo peso aproximadamente era de unos 27 kilos

Nota de imagen ⁵

Os dejaré un rato libres de fotografías y punzadas. Y volveré al cine.

Ya me referí a la idea de movimiento en el cine, y ya amplíé el tema a la impresión de realidad que convoca el arte cinematográfico. A lo anterior me gustaría agregarle el concepto de *simultaneidad* que trabaja Arnold Hauser en su obra *Historia social de la literatura y el arte*, más específicamente en el texto *Bajo el signo del cine*. Hauser, en su análisis comparativo e histórico, en relación al nacimiento del cine, dice que el cine sería el arte que expresaría más impresionantemente el concepto de tiempo simultáneo. En las demás artes, también se gestó ese pensamiento acerca de la *simultaneidad* y Hauser lo recoge para luego desencadenar en el cine, como el prototipo de dicho fenómeno. Hauser toma como base a Proust, diciendo que si bien representa la cumbre de la novela psicológica, también marca el desplazamiento a la realidad especial del alma: “Porque, una vez que la totalidad de la existencia se ha convertido meramente en el contenido de la conciencia, y las cosas adquieren su significación pura y simplemente a través del médium espiritual por el que son experimentadas, ya no puede entrar en cuestión la psicología según la entendieron Stendhal, Balzac, Flaubert, George Eliot, Tolstoi o Dostoievski” (Hauser: 1988, 405). Lo que inicia Proust, lo continuará Joyce con su *Ulises*, en donde se manifiesta una fluencia de ideas y asociaciones, además de corriente de la conciencia y monólogo interior infinito e ininterrumpido: analogía con el movimiento sin cortes.

El arte moderno, por consiguiente, se caracterizaría por el abandono del argumento, eliminación del héroe, por prescindir de la psicología y sobre todo por el montaje técnico y la mezcla de las formas temporales y espaciales en el cine. El montaje sería una manifestación

⁵ Dato muy *freak*: Pete estaba casado con Bunny Smith, “la mujer obesa”, que pesaba alrededor de 210 kilos.

de esa *simultaneidad*, y el cine, como se sabe, utiliza el montaje como recurso ineludible para su expresión. Si bien el montaje cinematográfico, ha ido perdiendo sus valores de significancia extrema (como por ejemplo, en la consideración de montaje de Eisenstein), sí posee el valor de unión y de continuidad. Gracias al montaje, que Bazin, en su texto *¿Qué es el cine?*, lo define como “la creación de un sentido que las imágenes no contienen objetivamente y que procede únicamente de sus mutuas relaciones”, podemos comprender a cabalidad a lo que remite Hauser con *simultaneidad*. Es como pasar de la imagen a los enunciados, a las relaciones, al lenguaje del discurso fílmico. Metz es enfático: “aun en dos imágenes yuxtapuestas al azar, el espectador descubriría una ‘continuidad’” (Metz: 1972, 79). Lo que intenté explicar es la relación entre la novela que comienza a desprenderse de la psicología, y necesita la *simultaneidad* como forma de expresión y unión, con el cine, en donde el montaje realiza tamaña acción, de relación, de continuidad, de mezcla entre lo temporal y lo espacial. Sin embargo, lo que inicia la literatura y el arte contemporáneo, se extienden con una fuerza potente en el cine; y lo que comenzó siendo una similitud, termina por constituirse como una diferencia: ninguna de las demás artes mezcla el espacio con el tiempo, donde el espacio tiene un régimen casi temporal, y viceversa: “[...] como si el espacio y el tiempo en la película estuvieran relacionados por ser intercambiables sus funciones, las relaciones temporales adquieren un carácter casi espacial, lo mismo que el espacio se actualiza y adquiere unas características temporales; en otras palabras un cierto elemento de libertad se introduce en la sucesión de sus momentos” (Hauser: 1988, 407). En el cine el tiempo puede ser detenido en primeros planos, ser invertido en retrospectivas, ser repetido; acontecimientos paralelos pueden ser mostrados separadamente, lo mismo que sucesos alejados temporalmente, pueden ser mostrados sucesivamente. Algo así como tratar discontinuamente el tiempo.

Si ya mencioné esta nueva concepción del tiempo conformando esa *simultaneidad*, de la cual hablé, y que el cine posee la capacidad de llevarlo a su máxima potencia, convoqué inevitablemente a nuestra querida literatura. Una semejanza entre el cine y la literatura es trabajar con la *expresividad*, es que ambas disciplinas trabajan con la expresividad, pero no con una desplegada expresividad (como la música, por ejemplo), sino que tienen que darle significado connotativo: “El espectáculo filmado, natural o preparado, poseía ya su expresividad propia puesto que, en suma, era un pedazo del mundo, y este último tiene siempre un sentido. Las palabras de que parte el novelista tienen también un sentido preexistente, puesto que son pedazos de la lengua, que significa siempre” (Metz: 1972, 122). Tanto el cine y la literatura, tienen que aplicarle significado connotativo a la expresión de la cual se hacen cargo, ya que la película (conformada de imágenes) como el lenguaje verbal de la literatura, ya vienen con alguna carga propia. Claro que, si bien se conforma una similitud entre la literatura y el cine, la expresividad del cine es una expresividad que trabaja sobre otra expresividad: un rostro, un paisaje: la cámara le otorga nuevos significados. La literatura también, claramente, sin embargo opera sobre convenciones ya establecidas: el arte de la palabra se injerta, no sobre una expresión primaria (paisaje, rostro) sino sobre convenciones ya establecidas, y que, por palabras del propio Metz, ampliamente inexpresivas. Las palabras, por consiguiente, no poseerían expresividad (sólo significancia): la literatura le entregaría fuerza connotativa y expresividad. El cine, por el contrario, le daría expresividad a elementos que ya poseerían aquella cualidad.

Cuando leemos tenemos que activar ciertas capacidades en nosotros con el objetivo de una comunicación literaria efectiva. El discurso literario implica una decodificación del código en que se nos presenta la obra (por lo tanto el desconocimiento del código sería destructor para nuestro entendimiento), para luego desencadenar en la vertiente imaginativa del mundo que la literatura nos entrega. Si se cumplen los requisitos

estipulados, podemos enfrentarnos a la lectura, y de esta manera, acceder a un montón de interpretaciones, tanto textuales como personales. El lector asume un rol activo e interpretativo.

El discurso fílmico por su parte, porta imágenes-movimiento que unidas entre sí (movimiento), darían la impresión de realidad que he venido conjeturando hace ya bastantes líneas. A esto claramente habría que agregarle el sonido⁶, por lo que el film sería un discurso eminentemente visual y sonoro (o sea audiovisual). Son las imágenes en movimiento, que unidas al sonido, nos entrega el arte cinematográfico; y es eso lo que percibimos en el momento preciso de enfrentarnos a un film. En el cine, por consecuencia, viene el mundo constituido en un *hic et nunc*, siendo nosotros capaces de reconocer la imagen que se nos presenta (no así comprenderla). La tesis de magíster de Matías Rebolledo, *Transformaciones de la voz narrativa en la transposición de textos narrativos al cine: las resistencias de una narración silenciosa*, comenta también las particularidades entre el discurso literario y el cinematográfico: “[...] en el cine, el mundo viene constituido, previo a su argumento; en el discurso literario, en cambio, parte básica de su comprensión consiste en formarse esa imagen del mundo” (Rebolledo: 2008). Lo anterior conllevaría a la relación de lenguaje icástico en el cine, en oposición al discurso literario: en la literatura las palabras están mediadas por un *alguien* que las cuenta, las palabras además representan a un referente que tiene que ir enlazada con otras, por tanto habría que esperar seguir la lectura para saber qué más se nos dice acerca de alguna palabra o concepto (lectura diacrónica); en el cine, por el contrario, se nos *presenta* la imagen-movimiento (sonora), con una capacidad visual (y auditiva) que la palabra no logrará nunca. El cine al *mostrarnos* su discurso nos *presenta* imágenes, imágenes que no sólo corresponden a palabras (vemos lo que nos dice), sino que a enunciados, producto de la estrategia del montaje; entendemos, por lo tanto, al discurso fílmico como discurso icástico, debido a su no ocultamiento: sin disfraces.

La película en cuestión: *Freaks*, tiene como primer motor el cuento corto *Spurs* (*Espuelas*) de Tod Robbins, escritor norteamericano de horror y misterio⁷. El cuento narra la historia de un enano francés llamado Jacques Courbé (media apenas 28 pulgadas), que trabajaba en un circo, cuyo show lo ejecutaba sobre su perro: St. Eustache. El señor Courbé se enamora de su compañera Jeanne Marie, una osada jinete (alta y hermosa, por supuesto), que realizaba su función con el hombre hercúleo del circo: Simon Lafleur. Jacques le pide matrimonio a Jeanne Marie y ésta acepta, pero claramente no por amor, sino que con el propósito de robarle el dinero a Jacques. Se celebra la boda, y en el banquete, Jeanne Marie monta en sus hombros al pequeño Jacques, asegurando que podría llevarlo de un confín a otro de Francia. La celebración termina con una gresca monumental entre los fenómenos del circo, con el fin de demostrar quién era el *mejor monstruo* y quién el que atrae más al público. Un año más tarde Jeanne Marie visita a Simon a su carromato, quien no la reconoce ya que su aspecto es demacrado y envejecido: dejó de ser la apuesta y amazónica mujer del circo. La mujer le cuenta al fortachón los malos tratos que recibe de Jacques y le pide ayuda para acabar con ellos. Jacques la ha mantenido como una prisionera humillándola y maltratándola. Uno de los maltratos a los que somete Jacques a Jeanne Marie es trasladarlo montado en sus hombros hasta que cubra el ancho de Francia, tal como ella lo advirtió, de broma, en la celebración de su boda. Lamentablemente para Jeanne Marie, el señor Courbé y su perro llegan al lugar en

⁶ El sonido fue agregado al cine a finales de la década del 20. Ese tema lo retomaré en un apartado al final de este en-sayo.

⁷ El cuento *Spurs* forma parte del libro *Who wants a Green Bottle?*. En el año 2007 se recopila, bajo el título *Freaks and*

Fantasies, algunos de sus mejores cuentos.

donde estaba junto a Simon. Jacques mata a Simon, hundiendo su pequeña espada en el cuerpo del acróbata, y vuelve a capturar a la condenada Jeanne Marie. El enano le dice a su esposa que sea más cuidadosa, y la felicita porque ya lleva cubierto casi la mitad del ancho de Francia.

Observo que el cuento sí tiene similitudes con la película. Tampoco esperaba similitud y fidelidad absolutas. Rebolledo comenta algunas formas de transposición que según Sergio Wolf, autor argentino, son posibles de generarse en el traspaso de literatura a cine, que van desde una mayor relación con el texto (lectura adecuada) hasta películas que no le deben mucho al texto. Considero que *Freaks* no es una transposición directa, ya que muchos de los temas del cuento no son mantenidos, de hecho modificados brutalmente. 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 *Freaks*, 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.

Considero que el traspaso en este caso particular aumenta las probabilidades de jugar con el film. El cuento es bueno, y esto es una opinión personalísima, sin embargo *no tan bueno*. No deja entrever ideologías y tejidos varios que nos lleven a nosotros, lectores del cuento, a volar(nos) y especular mil situaciones distintas. En el transcurso de esta investigación me he dado cuenta las enormes posibilidades de acercamiento a la película. Claramente el texto las tiene, mas, estoy tan encariñado con los *Freaks* de la pantalla, que me es imposible despegarme de ellos. Quizás si hubiera leído el cuento antes, mi opinión sería un poco distinta. ¡Qué importante las primeras impresiones! Y mi primer acercamiento me bastó para rendirme a los pedazos con más poder que he visto alguna vez en mi vida.

No está de más acotar que el cambio de medio, definitivamente implica una ruptura o transgresión del discurso original: es imposible la transposición absoluta de una novela al cine, manifestando una fidelidad absoluta. Ambas artes, tanto el cine como la literatura, trabajan sobre materia distinta, por tanto están condicionados por las propiedades de su medio.

Voy ahora con la segunda presentación *freak*:

Segundo grupo:



Imagen 8: Prince Radian, "el torso viviente": sin ninguna extremidad. Sin duda uno de los freaks más impactantes

Nota de imagen ⁸

⁸ Prince se casó y tuvo 5 hijos con su devota esposa. Además hablaba alrededor de 4 idiomas.



Imagen 9: Las siamesas Paris y Daisy Hilton, unidas por la cadera, compartían un mismo sistema articulario.



Imagen 10: El simpático Schlitze, quien sufría de microcefalia. Él era un 'pinhead' (o cabeza de alfiler), pero la vestían como mujer con el fin de facilitar sus necesidades fisiológicas.



Imagen 11: Angelo Rossitto (o Angelino). Mide apenas 89 centímetros. Fue uno de los actores más prolíferos de su carrera, participando entre 1927 y 1987 en más de 70 películas.



Imagen 12: Elizabeth Green, "la mujer cigüeña". Se dice que exageró sus rasgos faciales para pertenecer al elenco de la película. Era una fanática empedernida del cine.

Hay también otros *freaks* que forman parte del elenco de la película, como Martha Morris, "la beldad sin brazos" (parecida a Frances O'Connor), la mujer barbuda (Olga Roderick), entre otros.

Algo de historia: Don'ts and Be Carefuls!

Anterior a la producción y estreno de *Freaks* en 1932, en Estados Unidos ocurrían diversos acontecimientos que marcarían las etapas posteriores en cuestión al discurso cinematográfico y su recepción. Por un lado se fundó la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood, en el año 1927, con su corolario de premios anuales. A lo anterior se le suma el lanzamiento del cine sonoro, acontecimiento que marcó una nueva etapa en el cine y que acometió como toda una revolución. Los premios de la Academia paulatinamente comienzan a premiar películas que utilizaron el recurso sonoro en su estética. Ya en los premios del tercer período (1929-1930) distinguiría exclusivamente a films sonoros.

Con el advenimiento del cine sonoro se comienza a invertir más en salas de cine y también por supuesto, en el proceso de producción de las películas. Además, y según los datos entregados por Homero Alsina en su texto *Cine sonoro americano y los Oscars de Hollywood*, la cantidad de público que asistía a los cines ascendió considerablemente: "[...] el hecho poderoso fue que el público cinematográfico americano creció de 57 millones de espectadores semanales en 1927 a 110 millones en 1929" (Alsina; 1975, 34). Las cifras indicaban un aumento de casi el 100%, que según el autor, no sólo se debe a la calidad del producto o a la exhibición de estrellas, sino que en grado alto a la incorporación del cine sonoro.

Ya desde la década del 20 existían empresas productoras en Estados Unidos tales como Universal, Paramount, Fox, Warner y MGM (productora de *Freaks*). Lo único que les quedaba a las productoras era amoldarse a las nuevas condiciones que traía consigo el cine sonoro. La primera en acoplarse fue Warner, luego le siguió Fox y así sucesivamente. Hecho curioso es que Warner estaba casi en quiebra cuando decidió estrenar *Don Juan*, de John Barrymore, film con acompañamiento musical, un año después lo haría con *The Jazz Singer*, en donde uno de los personajes decía unas pocas palabras y cantaba dos canciones. Lo que fue una última última de Warner causó un triunfo sorprendente, dejando históricamente registrada la fecha del 6 de octubre de 1927, como el día de inicio del cine sonoro.

Toda este revuelo ocasionado por el cine podría indicar que Estados Unidos se encontraba en perfectas condiciones políticas, sociales y por sobre todo económicas, sin embargo, paradójicamente a lo que el cine experimentaba como tal, el país de Norteamérica no pasaba por un buen momento: caída de valores en Wall Street en 1929. Con este grave acontecimiento, que produjo pérdidas millonarias, crisis económica, desempleos y hasta suicidios, la industria cinematográfica continuó su apogeo: "[...] paradoja que los historiadores explican doblemente por el entusiasmo que despertó el cine sonoro y por 'el probado valor del cine como opio para sociedades deprimidas'" (Ibid. p. 41).

Frente a este panorama de auge del cine norteamericano y a la masiva afluencia de público que generó el cine sonoro, alzaron la voz diversos grupos, con el fin de moderar los

argumentos, las tramas y las escenas que el cine exhibía. El primer intento de moderación y canalización, paradójicamente tal vez, fue producido por la propia industria, quien contrató al político republicano Will H. Hays. Este señor tenía que mantener en alto los niveles artísticos y morales en Hollywood, evitar escandalillos provocados por las celebridades y además manejar las relaciones públicas de Hollywood. En 1927 y tras un cuidadoso análisis de los temas tratados en los films, Hays formuló una lista de indicaciones titulada *Don'ts and Be Carefuls* (11 cosas que el cine no debía hacer y 27 con las que tenía que ser cauto: “Entre las prohibiciones se incluían palabras ‘profanas’, desnudez, drogas, perversiones sexuales, trata de blancas, higiene sexual y materias afines. Entre las recomendaciones [...] figuraba todo lo relativo a crímenes, armas, torturas, crueldad, representantes de la ley y ciertas insinuaciones sobre el sexo, como los ‘besos excesivos o lujuriosos’” (Ibid. p. 32). La idea de esto era censurar y coartar los espacios de representación, al mismo tiempo de moderar los escándalos y desvanes de las estrellas de Hollywood *fuera de pantalla* (misión que claramente Hays no logró cumplir a cabalidad: orgías sexuales, suicidios, sobredosis, etcétera. Obviamente no era el espectáculo que se quería presenciar.

Las formulaciones de Hays no lograron efectos importantes, ya que sus reglas no constituyeron una ley interna. Siguiendo los pasos de Hays se encuentran diversos grupos conservadores que observaban en el cine y en los actores un medio de perversión para la sociedad, un tipo de desenfreno puesto en pantalla, que sin duda, podrían provocar efectos devastadores en el público. Llama la atención el papel jugado por Joseph I. Breen, quien tenía que aprobar las películas mediante el otorgamiento del Sello de Aprobación, sin el cual ninguna sala importante del país se atrevería a exhibir el film.

Ahora detendré un poco a la historia. Teniendo en cuenta la censura existente en la época y las gestiones que los directores y el equipo técnico de un rodaje tenían que efectuar, no me calza *Freaks*. Si el espanto era gigantesco, ¿por qué *Freaks* pudo exhibirse? La verdad es que esa pregunta no puedo responder(me)la. Quizás, y como *Freaks* se rodó en 1931, aún las leyes no actuaban de manera firme y potente. Eso puede ser. ¡En fin! Eso está en la historia, y guardado, al parecer, bajo siete llaves y candados y cajas fuertes. Lo que sí sé, y me causó un asombro de proporciones cuando lo escuché, fue que el estreno de *Freak* produjo el “suicidio laboral” de Browning. Las críticas lo despedazaron. Del director exitoso y trabajajólico, que había probado suerte junto a importantes actores de la talla de Bela Lugosi (*Drácula*⁹) y Lon Chaney (apodado “el hombre de las mil caras”), pasó a ser despreciado y mutilada su carrera como director cinematográfico. La crítica despedazó a Browning, e inclusive le recomendaron que exhibiera su película, no en salas de cine, sino que en centros médicos y psiquiátricos. Luego de su estreno fue censurada. De hecho en Gran Bretaña, no se exhibió sino hasta 1963.

Además se suma a esta controversia la supuesta censura que sufrió la película, con el borramiento de una de sus escenas finales. Se dice que el ataque *freak* no sólo afectó a la malvada Cleopatra, sino que también a su cómplice: Hércules, quién es también convertido en *freak*: es castrado por los fenómenos por lo que su voz se vuelve agudísima. Hércules transita desde lo varonil y machista excesivo a lo femenino y delicado. Claro que esa escena, si es que de verdad existió, se encuentra perdida quizás dónde.

Las versiones en DVD actuales, incorporan además la escena en donde se ve a Hans sentado solo en su estudio, triste y sin deseos de hablar con persona alguna. Su mayordomo le comunica que lo quieren ver, a lo cual Hans le dice que no ha visto a nadie en años. Entran al estudio Frieda, Venus y Phroso. Frieda abraza a Hans y le dice que lo ama. Este

⁹ Dirigida por Browning anterior a *Freaks* el año 1931.

es el final de la película que se incluye en las versiones actuales. Después de aquello: los créditos.

Hollywood y la crítica nos entregan la imagen de un Browning *decapitado* en intenciones. Claro que lo anterior comienza a cambiar. La película fue rescatada del limbo, junto con la imagen *trizada* de su autor: comenzó exhibiéndose en museos y festivales de terror, hasta que en 1986 MGM lanzó *Freaks* para el mercado hogareño. Los tiempos al parecer cambiaron. De hecho actualmente *Freaks* es considerada un clásico de culto entre los cinéfilos.



Imagen 13: Tod Browning

Presenté a los *freaks*. Una muestra de los *otros* no vendría mal, creo:



Imagen 14: Cleopatra (Olga Baclanova)

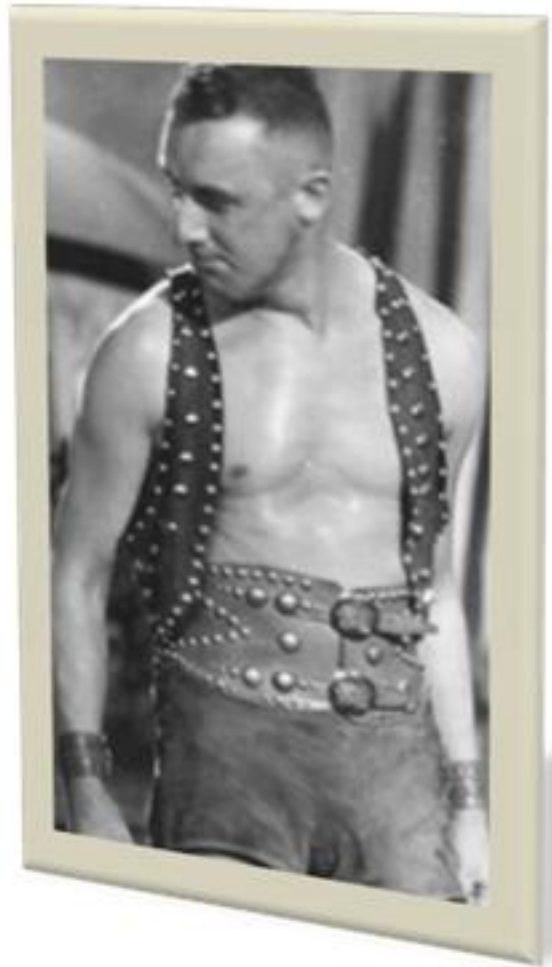


Imagen 15: Hércules (Henry Victor)



Imagen 16: Phroso (Wallace Ford)



Imagen 17: Venus (Leila Hyams)



Imagen 18: Madame Tetrallini (Rose Dione)



Imagen 19: Roscoe (Roscoe Ates)

Existen también otros personajes “normales” en el film, tales como el prometido de una de las siamesas, los hermanos Rollo, un hombre traga sables, un lanza llamas, entre otros.

Ensayo N°2: El circo de ‘atrás’

“Que el lobo huya de las ovejas por su propia voluntad, que las encinas produzcan manzanas doradas..., que los mochuelos compitan con los cisnes, y que el pastor Títiro sea Orfeo...” (Égloga VIII)

Sin duda uno de los aspectos más fenomenales de la película es su realismo. No se utilizó maquillaje ni efectos especiales prácticamente en todas las escenas del film. Los *freaks* que observamos son así, dentro y fuera de la pantalla: es ese su cuerpo, son esas sus facciones, sus ademanes, sus gestos. Estamos en presencia de un grupo de *freaks* puestos en escena- en la pantalla cinematográfica- y de cuya ‘vida’ somos testigos. No se trata del espectáculo circense: sólo en dos ocasiones vemos a artistas del circo (en este caso Cleopatra y Hércules) realizando sus correspondientes actos. En cambio, lo que sí observamos, y durante la mayor parte del film, es la vida tras bambalinas, la vida detrás de la plataforma circense. Observamos el espectáculo de *atrás*, que, como veré luego, es un espectáculo llamativo y lleno de luces, alegría y tristeza, triunfos y decepciones: el espectáculo de la vida misma.

Somos espectadores de un circo, pero no de cualquier circo, sino que del circo de *atrás*, el que está oculto, del que no somos partícipes una vez cancelado el valor correspondiente de la entrada con el fin de sentarse y observar los diversos ‘shows’. La cámara nos lleva por los rincones ocultos, pasadizos secretos y laberintos místicos, que se ocultan por detrás del telón. Es una invitación a *saber más*, a saber lo prohibido.

Las características anteriores que la película trae consigo, son de por sí llamativas. Es una invitación a *pasar*. Se entra por la *salida de emergencia*, y se llega a los carromatos, a los animales del circo, a los artistas desmaquillándose. Se tejen enredos amorosos. Se olvida. Se ama. ¡Y todo repleto de *freaks*! Lo tratado tiene un correlato que me interesa de sobre manera, y es la vinculación con algunas características del carnaval, que Mijail Bajtin trata en su monumental obra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de Françoise Rabelais*. Bajtin agarra las características del carnaval, en el sentido de conjunto de diversas festividades, de ritos y de formas de tipo carnavalesco, y las posiciona en la obra de Françoise Rabelais: Gargantúa y Pantagruel. Lo que intentaré por cierto, es manifestar una especie de continuidad entre el tratamiento que Bajtin hace del carnaval en la ‘vida’ de los *freaks* en su contexto de normalidad y cotidianidad, por ello, es que me interesaba realizar la distinción de que lo que observamos no es el espectáculo circense en su extensión grandilocuente y repleta de lentejuelas y brillos, sino que el *otro* espectáculo: el de la vida misma.

Bajtin habla de las características del carnaval como fenómeno transcurrido en la Edad Media y principios del Renacimiento. El carnaval vinculado directamente con la vida y que luego será extrapolado al contexto literario (carnavalización). Creo necesario realizar esta distinción, que Bajtin la trabaja en un artículo titulado *Carnaval y literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa*, en donde dice que: “El carnaval mismo [...] no es un fenómeno literario. Es una forma de *espectáculo sincrético* de carácter ritual”. La diferencia entre carnaval y carnavalización radicaría en que la primera respondería al conjunto de fiestas populares de tipo carnavalesco, mientras que la carnavalización, sería la influencia determinante del carnaval en la literatura y en los diferentes géneros artísticos. El carnaval

a lo largo de todos sus procesos va perdiendo fuerza, por tanto se convertiría en un proceso de carnavalización, que actuaría, por sobre todo en la novela, otorgándole la *narratividad* como recurso técnico, esto quiere decir que el carnaval, discurso meramente dialógico, al traspasarse a la literatura, esta generaría la esencia de la *narratividad*, por lo que yo, escritor, puedo citar las palabras del otro. Me parece que claramente habría también una relación, aunque bastante lejana temporal y espacialmente, entre las películas, que son *narratividad* (que es contar 'algo', que es darle la voz al otro para que se exprese y se dirija), con las influencias del carnaval. Lo que postulo es que el cine está carnavalizado, claro que mediado por la literatura y la novela, claramente. Algo así como una carnavalización indirecta.

Lo anterior que podría resultar bastante antojadizo, lo proyecto a *Freaks* con el claro objetivo de demostrar que lo que realiza es Browning es el anclaje de ciertos fenómenos del carnaval, demostrado tanto en la temática y en las escenas del film, como también en los 'actores' que se escogieron. No sé si es una razón consciente. Lo más probable es que no. Pero bueno, creo que yo la puedo hacer, ¿o no?

En el carnaval que habla Bajtin, lo que se pone de manifiesto no es un espectáculo, sino que es la vida misma la que se interpreta: Me explico: el carnaval constituía un "segundo mundo y una segunda vida a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas"(Bajtin: 1989, 11). Esta *segunda vida* se contradecía con la *vida oficial*, la del Estado Feudal, la de la Iglesia. El carnaval entonces como una manifestación propia de la vida, lo que indicaría una *dualidad del mundo*, o sea que en algún tiempo determinado, las personas *vivieran* en carnaval, por tanto hablar de asistentes o participantes estaría errado completamente. El carnaval se vive, no se actúa.

Lo anterior claramente hace eco en *Freaks*. Lo que la película nos muestra no es el espectáculo circense: diversas proezas efectuadas por ágiles acróbatas, o hermosas trapecistas, tampoco payasos ni domadoras, ni magos ni nada. Tampoco público. Por el contrario nos muestra el *circo de atrás*. Bajtin dice: "[...] el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria. Ya que una escena destruiría el carnaval (e inversamente, la destrucción del escenario destruiría el espectáculo teatral)"(Ibid. 13). Por lo tanto sería un equívoco relacionar al teatro con el carnaval: ambas concepciones difieren radicalmente el uno del otro. El carnaval se vive, es para todo el pueblo. No es espectáculo teatral.

La vida de los monstruos, eso es lo que se puede relacionar con el carnaval. No el 'show'. Aunque claro, en lo previo habría una paradoja, una contradicción. Ya el ir al cine es una manifestación de un espectáculo, sabemos que lo que vemos en pantalla es la *escena*, sabemos que somos espectadores. Estamos frente a ficción y lo sabemos, y la interpretamos como tal. Creo que el tratamiento de *Freaks* es bastante complejo en ese sentido, ya que juega con ambos vectores. Por un lado sabemos que lo que observamos y contemplamos gustosamente es una película, es *cine*, mas sin embargo, lo que se nos muestra, que si bien está condicionada por la *escena* (cinematográfica), también cruza hacia el otro lado, hacia lo prohibido, lo oculto, hacia la *obscena*, o sea, lo que no se puede mostrar. La pornografía también juega con eso: situar en *escena* lo que ocurre bajo cuatro paredes y generalmente, hago la salvedad, en íntimo. *Freaks* respondería al mismo tratamiento: mostrar en *escena* lo que está detrás de ella: la *obscena*. Eso que ocurre cuando nadie te ve. Considero por ello, que es posible tratar a la película respecto a las *sensaciones* que como film nos provoca: al parecer los en-sayos que proceden no están injustificados.

Freaks por consiguiente sería la puesta en *escena* de lo prohibido: la *escena-obscena*. Si bien la *escena* rompería con las estipulaciones carnavalescas, la *vida* de los *freaks* le otorga el valor de ‘carnavalización’, debido a lo que se nos presenta, que es la *vida vivida* por los *freaks* tras bambalinas.

Existe una escena que creo, marca la pauta de lo que postulo. Es una de las primeras escenas del film: Madame Tetrallini junto a los *freaks* en un parque disfrutando y jugando. Es la primera escena que marca el contraste entre lo que escuchamos como alegato entre un empleado y su jefe, y luego los cuerpos *freaks* descansando en el parque. El empleado le comienza a explicar a su jefe que en su propiedad hay muchas cosas arrastrándose de una manera horrible, cosas retorcidas, gimoteando... Claramente el señor dueño de la propiedad no le cree. La cámara nos lleva, a nosotros como espectadores, por ese recorrido en busca de los *freaks*, en busca de esas cosas horribles.



Al ver a los señores ‘normales’, mis queridos y adorables *freaks* corren donde Madame Tetrallini, quien le explica al dueño de la propiedad que son gente de circo, que son *niños*, que simplemente están disfrutando sin hacer daño a nadie. El señor accede y les permite seguir en el lugar. Es esa la primera instancia en la que los *freaks* se muestran en su conjunto. Se nos muestra su vida cotidiana. Ver fenómenos retozando tranquilamente no es común, por tanto identifico la escena como esa *obscena*: una dinámica entre lo *que se debe mostrar* y lo que ‘no’.

En el carnaval, en la fiesta popular, las diferencias jerárquicas se anulan. El que era rey o emperador, sería súbdito; el subordinado pasaba a ser el rey. La diferencia por tanto no se anulaba, sino que por el contrario, se resaltaba. Es el juego de lo que *no es* en el discurso oficial. Esto se produce por la incorporación de lo *otro*: “yo desde mi mundo hablo con el otro”. En *Freaks* no existe el prototipo del mejor *freak*: todos son iguales. El *otro* habla desde su propio lugar. Eso es el dialogismo: se acoge la diferencia desde la otra mirada,

la del otro. Lo previo contrasta con el banquete representado en *Spurs*, en donde todos los *freaks* pelean por el primer lugar.

El mundo al revés sería esa visión carnavalesca de lo opuesto: se es lo que no es comúnmente. El tópico del mundo al revés se manifiesta en literatura desde la época de Virgilio con sus *adynata*. Lo que antes se censuraba, hoy se alaba. En su obra *Literatura europea y Edad Media latina*, Ernest Robert Curtius, bosqueja el tópico del mundo al revés de la siguiente manera: "los ciegos conducen a los ciegos, precipitándose todos al abismo; las aves vuelan antes de criar alas; el asno toca el laúd; los bueyes danzan; los labradores se hacen militares; los Padres de la Iglesia, San Gregorio Magno, San Jerónimo, San Agustín, y el padre de los monjes, San Benito, están en la taberna, ante el juez, o en el mercado de carnes [...]"(Curtius: 1975, 144). Lo que siempre es, hoy ya no. Una de las características del carnaval que nos habla Bajtin, es esa inversión de roles y esa abolición de las jerarquías. *Freaks* apunta a ese motivo, sobre todo al final del film: 'niños' como los llamó en la escena ya antes descrita Madame Tetrallini a sus *freaks*, toman armas y se vuelven invencibles. No son niños, tampoco se dejan aplastar: los *freaks* cambian las estereotipadas jerarquías.

Incluso van más allá. Lo feo no tiene porque ser malo, lo bonito no necesariamente es bueno. Rompen con las perspectivas naturalistas acerca de la condición genética y física que resonaría en su aspecto físico. Ahora todo cambia. ¡Estamos en el carnaval! Los buenos, pero feos, finalmente ganan y triunfan.

Además una figura que me parece importante y que se relaciona con el tópico del mundo al revés, es el también tópico: *puer senex*, o el niño anciano. También dentro de los cuerpos *freaks* es posible considerar diverso accionar tópico, en cuanto al cuerpo como materialidad. A fin de cuentas lo que realizan ellos es una protesta a favor de su cuerpo. Hans representa a ese *puer senex* que, con la estatura de un niño, posee facciones de adulto. Frieda también, algo así como la niña moza.



Imagen 20: Hans, el *puer senex*.

En el carnaval existe un predominio de la vida material y corporal. Las imágenes del cuerpo, de lo deforme, de la bebida, de la satisfacción de las necesidades corporales predominan. Todas estas características gestarían el Realismo Grotesco, que formaría el sistema de imágenes de la cultura popular. Se otorgan nuevas concepciones a las

consideraciones corporales, en donde el cuerpo adquiere un valor positivo. El pueblo conformaría un cuerpo. Y el 'gran cuerpo' formado por los *freaks* en el ataque a Cleopatra y Hércules, es un cuerpo carnavalizado. El crecimiento, la fertilidad y la superabundancia corporal se manifiesta en *Freaks*, en donde, simples pedazos, retazos, fragmentos se unen y conforman un cuerpo poderoso y renovador.

Otro rasgo sobresaliente de las imágenes populares del Realismo Grotesco es la degradación, o sea "la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto" (Bajtín: 1989, 25). Lo cósmico o elevado estaría en estrecha relación entonces, con lo corporal, en donde lo corporal, no era considerado un aspecto negativo. A Cleo la llaman 'faisán del aire' o 'pavo real del aire': hermosa y voladora. Era la trapeicista del circo, siempre en los aires, pero nunca perdía su belleza. Eso es lo que le cautiva a Hans. Pero lamentablemente, las intensiones de la mujer no eran buenas, y los *freaks* tienen que actuar, y siempre en conjunto. Los fenómenos responden a un código de ley muy ajustado, en donde ofender a uno es ofenderlos a todos. Hans, al saberse defraudado, es ayudado por todos los *freaks*, quienes atacan a Cleopatra, y la degradan: de las alturas en donde ella se posaba y seducía al público, pasa a la tierra. Cleo deja de volar: se transforma ahora en la mujer-gallina.



En la foto, Cleopatra, luego del ataque *freak*. Lamentablemente, para ella, ya no podrá seguir volando por los aires: ahora sólo graznará. El traspaso entonces de lo alto a lo bajo, se refleja en la nueva Cleo. Claro que, al igual que en el carnaval, en donde el cuerpo poseía

connotación positiva, la degradación de Cleo también lo es. Y esto porque los propios *freaks* la transformaron en una de ellos: su cuerpo ahora es monstruoso, tal como ella misma les gritó en la fiesta de bodas. No puede tener valor negativo, ya que la terminan configurando como una *freak* más y ellos no se pueden considerar a sí mismos como negativos. ¿Me explico bien? La consideración del cuerpo como ese algo colectivo y de carácter positivo, es decir, no individualizado y limitado: el cuerpo como motivo de volver a comenzar, de volver a la tierra: de nacimiento. ¡Nace una nueva *freak*! Además esta es la única escena en que se aplica maquillaje y efectos especiales.

The Weadding Feast (Banquete de casamiento)

Sin duda una de las escenas más atrayentes de *Freaks* es la escena de la fiesta de celebración, de la boda entre Cleo y Hans, que se realiza al interior de la carpa circense. Allí comparten 'normales' y *freaks*. El motivo de la alimentación es recurrente en el carnaval: "Las imágenes del banquete están estrechamente ligadas a las del cuerpo grotesco" (Ibid. 251). Allí los *freaks* se regocijan y disfrutan del comer y del beber.

Claro que, al mismo tiempo que se celebra el matrimonio entre la malvada muchacha alta y el enano, los *freaks* como grupo social constituido consideran que es el momento indicado para beber de la Copa del Amor. Cleo, entonces, tendría que beber de aquel cáliz para transformarse en una *freak* más. Al estar casada con un enano, Cleopatra debe formar parte del grupo de los monstruos, por tanto obedecer sus códigos y reglas. Es una metáfora alimentaria que indica la pertenencia a un determinado conjunto de personas, algo así como un pacto.

Los *freaks*, felices y eufóricos comienzan a gritar al unísono: "gooble-gooble, ¡Una de nosotros!". Cleo, se levanta de la mesa, y les grita: ¡FREAKS! Luego los echa de la carpa. Se pueden ver los cuerpos de los *freaks* mediante un plano subjetivo de Cleo: los vemos a través de su mirada, su mirada discriminadora y *trituyente*.



Imagen 21: Cleo no bebe. En su lugar lanza el contenido de la Copa del Amor, a los freaks

Cleo sosteniendo la Copa del Amor, sin intenciones de beber, claramente. Ella no va a ser una de ellas. El carnaval también genera nuevas formas de comunicación, pues bien, en el carnaval *freak*, Cleo dice aquella palabra por primera vez. De hecho y como dato curioso, desde ese momento se comenzó a utilizar la palabrilla aquella con el objeto de identificar a la gente rara, extraña.



Ensayo N°3: Diversas consideraciones corporales en *Freaks*

“Si los brazos no saben abrazar, repelen”

-Enrico Castelli-

El otro día me corté. La cicatriz fue profunda: podía ver mis huesos y mis órganos, mi venas y mis arterias; y por sobre todo mi sangre. Agarré mi riñón y jugué con él y luego tomé mis pulmones que olían a aire. El corazón lo dejé pegado al techo y pinté *tu* nombre con mi sangre en la pared. Luego el corazón cayó sobre mi cabeza. Así, me di cuenta que podía realizar diversas *actividades* con partes de mi cuerpo: descubrí la materialidad de éste. De hecho aún leo *tu* nombre escrito al *conchevino*.

Tenemos cuerpo, sí, claramente, pero ¿nos acordamos de él?, ¿es el cuerpo lo que marca nuestra existencia, nuestro volumen en el espacio?, ¿sería posible vivir *sin cuerpo*? No pretendo responder con exhaustividad a las preguntas previas, serán más que nada acercamientos a los lineamientos generales acerca de la teoría del cuerpo.

Lo que primero llama la atención y choca a nuestra mirada, como tren descarrilado, son los cuerpos que observamos en la película: esos retazos y *ensayos* de ser humano que observamos continuamente en las principales tomas del film. *Freaks* nos muestra, nos entrega ese show: un espectáculo monstruoso y atemorizante. Es por ello que creo pertinente plantear las problemáticas corporales que manifiesta la película.

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 social, es enfatizado 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” (Le Breton: 2002, 17). A diferencia del pensamiento de Marx o de 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 nuestra primera llegada, nuestra apariencia y además como nuestro valor dentro de la sociedad. Nuestro cuerpo nos marca: somos el producto de *eso*, de nuestro cuerpo (de *eso* que somos también nosotros mismos).

Muy en sintonía me siento con Le Breton respecto a lo tratado. Es por ello que lo considero como primera instancia para tratar el problema del cuerpo en *Freaks*. Y la pregunta es inmediata: ¿cuás es el valor social de un mutilado?, ¿su sustancia corporal alcanza a constituirse positivamente como producto social?

Al parecer este en-sayo estará lleno de interrogantes: ¿el problema de la cuestión del cuerpo posee muchas aristas (o extremidades)! Pienso en don Prince Radian, ‘el torso humano’ y su condición corporal: ¿qué valor social tiene su cuerpo?, ¿tendrá alguno? Si el cuerpo es el primer contacto y marca la existencia de los individuos dentro de su ambiente social, la verdad es que creo que Prince poco tiene de valor. Por ello entonces, la creación de mundos aparte, para de esta forma, entrar en una dinámica social que la sociedad imperante al parecer, no está apta para entregarles. Nunca pensé que escribiría esto, ya que he considerado desde algún tiempo, que la existencia de grupos *homogéneos* no es necesaria,

mas sin embargo, sí lo es, y con mis estimados monstruos lo corroboro. Es necesario una organización social que les otorgue valor, sea cual sea su cuerpo: tenga brazos o no, piernas o no, no tenga brazos ni piernas, sea raquíptico o minusválido, microcefálico o enano. 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 de la periferia. Y por ende también su código de honor tan ajustado.

Freaks entonces, daría a conocer la organización social entre seres que viven en comunidad: la del mundo circense¹⁰. Un grupo de excéntricos e insólitos deformes que se reúnen bajo sus propias normas conductuales, con el objetivo 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” (Ibid. 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*. *Es este mi espacio, por tanto no te entrometas; soy soberano de mi persona y de mi sustancia*. Claramente, Le Breton compara ambas con el objeto de rescatar a las sociedades comunitarias o tradicionales, 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” (Ibid. 32). Es algo así como lo trazado en el capítulo previo: no hay jerarquías; 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, 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 caballerescas, es que se justificaría a cabalidad el ‘ataque freaks’ a Cleo y Hércules. No quiero entrar en especificaciones morales acerca de la venganza como motivo del film, sólo quiero expresar que al verse atacados, humillados y ofendidos, forman el cuerpo más grande y poderoso de todos. 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: merecedores 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 gran obra *Historia del cuerpo* (vol.1), dirigida por el profesor francés Georges Vigarello, se dice acerca del monstruo: “el monstruo se comparaba con la bestia [...] encarnaba el fracaso de la creación” (Courtine: 2005, 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). Tomado del latín bajo *monstruum*, alteración del latín *monstrum* por influjo de *monstruosus*, a causa de la vacilación entre *mortuus* (participio pasado de *morior*: morir) y *mortus* y casos análogos. Por su parte, la palabra *mostrar* en latín

¹⁰ Tal como lo traté en el ensayo anterior, no es el mundo circense en su calidad de espectáculo, de show, sino que en su manifestación tras bambalinas: detrás del escenario. Es ahí donde conforman un grupo basado en la unión, el respeto y por sobre todo, en la fidelidad que se mantienen entre todos.

se denomina *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 Browning y su equipo: mostrarnos monstruos (o fenómenos si se quiere) en la pantalla cinematográfica. Todos somos testigos de *freaks* que se *muestran*. Browning nos enseña, nos muestra directamente, sin ningún tipo de mediación (maquillaje 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.

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 circos¹¹ 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” (Ibid. 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” (Ibid. 367). Lo previo me 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:

“Phroso: ¿No es una belleza? ¿Qué es? Frances: Una niña. Phroso: ¡Vaya! Eso es genial. Va a tener barba. (Todos ríen)”.

¹¹ Creo que no está de más agregar que también en la televisión se *exhiben* a personas con algún grado de deformidad física para la entretención- y la burla- del público. Ejemplo de esto es el programa Morandé con Compañía de canal MEGA.



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 partes, 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’”(Mandressi: 2005, 316)¹².

Tal panorama (me) produce varias inquietudes. Esta noción de fragmento entraría en relación con el cuerpo-máquina en la medida que sus partes constituyan un ‘todo’ y ayuden por ende, al buen funcionamiento de ese ‘todo’, de ese cuerpo. Mi corazón, que en los inicios me cayó en la cabeza, por un momento me deja sin respirar, sin poder comer, sin saltar, sin cantar... sin vida. El corazón, y los demás órganos funcionarían en la medida en que están conectados, y por supuesto, en sus respectivos lugares. Las personas no podemos sacarnos 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, ¿qué pasaría con cuerpos monstruosos? Sin dudarlo, todas las partes no se encuentran: faltan. Sin embargo, a veces también sobran, lo que se podría considerar, quizá, como lo mismo: demasiadas partes tienden a la saturación y al mal funcionamiento, por lo demás. En la

¹² Rafael Mandressi es incluido dentro de la obra ya citada Historia del cuerpo. Vol. 1.

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 Angelo le falta estatura; y a Pete grasa. Eso por nombrar sólo a algunos. Caso especial es Josephine/Joseph, ¿le faltará pene?, ¿o le sobraré? No se sabe. Josephine/Joseph está en el borde, en la indecisión; es la mixtura. Claro que al no conocer sus partes, sus fragmentos (si sobra... o falta), respondería del mismo modo a la clasificación corporal incompleta.



En la foto anterior el(la) nombrado(a) Josephine/Joseph, con sus lados derecho e izquierdo. Al parecer, sus fragmentos no lograron comunión, y luchan unos con otros para ganar la lucha de la proyección: y creo que están empatados.

Todo lo anterior me recuerda el concepto de *suplemento* que traté en la Introducción, respecto a mis consideraciones escriturales de estos en-sayos. Eso que falta y sobra al mismo tiempo, que excede, adjunto y vicario. El mal también vendría a ser, y esto siguiendo 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"(Derrida: 1998, 186). Y me re-suenan Cleo, la malvada.



La negatividad del mal siempre sería una suplencia: como la escritura al habla. Cleo, 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. La escritura de sus cuerpos está tensionada, en pos de ese peligroso suplemento que los mantiene en el borde, en la periferia. Pero, Cleo igual: *suplementaria* mental.

Las materialidades corporales ejercen poder, ya lo revisé respecto al producto social y a la valoración del cuerpo en la sociedad. Si nuestros contornos crecen en la normatividad social: cero problemas. Pero, como ya he venido advirtiendo, hay cuerpos que no calzan, que están fuera. Y lo abyecto re-suena en mi cabeza, 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? 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 [...]"(Butler: 2002, 20). No hay eso sí, que especificar el espectro de lo *abyecto*, simplemente 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 aparecer en mi cabeza 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 que no importan. Cuya materialidad está al límite del abismo.

Pues claro: lo *queer-freak*. Leer algo de Beatriz Preciado, es como leer las inscripciones de su cuerpo. Y di en el clavo con algunas cuestiones que me daban vuelta y que no podía traerá tierra. En su artículo *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 de la boca, de la vagina, del ano”. Lo anterior me hace retomar 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 hetero: 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 entonces hago sintonía entre ambos conceptos: lo *queer* y lo *freak*: ambos desmantelan a la máquina, la rompen en pedacitos.

¿Y Castelli...? A Castelli, que inició mi reflexión con aquel epígrafe, lo quise dejar para el término. Vuelvo a la figura del monstruo como aquel ser, de cuya *imagen* construimos un *enigma*, aquel ente maravilloso; aquella: “presencia repentina, exposición imprevista, una alteración perceptiva intensa, una suspensión temblorosa de la mirada y del lenguaje, una cosa irrepresentable”(Courtine: 2005, 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 trata lo demoniaco o monstruoso en base a categorías estéticas. Lo que me guió en el texto es la no capacidad de rechazo hacia lo inconsistente, lo ‘anti-natura’: “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?”(Castelli: 1963, 13). Sería imposible evadir la mirada, y si se logra hacer, nuestros pensamientos no saldrán de aquella figura deforme que nos *tienta*.

Freaks se realiza, se concluye, bajo el alero monstruoso de la nueva Cleo. La película llega a un cierre en ese término. El final es otro, cuando Hans y Frieda se juntan, se abrazan y se dicen cuánto se aman, sin embargo este *otro* cierre indica la conclusión simbólica de la historia principal. La alegoría en cambio, indicaría el proceso: “La alegoría, a diferencia del *símbolo*, describe los elementos fundamentales de un acto vicioso; representa una descriptiva de las condiciones y no una condensación de la escena final”(Ibid. 15). Símbolo: la Cleo-gallina; alegoría: la persecución y el ataque.



Imagen 22: En la foto, Angelo, el enano, alegoriza el proceso: ataque freaks a Cleopatra.

Entre Hans y Cleopatra existe una tensión sexual irremediable, tensión que también es posible advertir en el cuento. Tal tensión re-cae en la frustración del enano: nunca podrá ver cumplidas sus ansias de *pertenecer* a Cleo. Extiende el término: no es solamente tensión sexual, es tensión amorosa. Cleo no lo amará jamás. Para Hans, Cleopatra resulta inteligible, clara, manifiesta, seductora, por lo demás. Pero, lo arrastra a su caída: el enano se da contra el suelo: no puede amar a alguien mucho más alta que él. La seducción demoniaca como aquello que nunca llegará a realizarse, nunca se consumará.



¡Qué bella foto!: Cleo seduciendo a Hans, mas la sombra de Hércules los cubre a ambos. La seducción nunca llegará a puerto. 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”(Ibid. 32). Hans se impulsa a Cleo, y no cae en sus brazos, sino que al abismo, abismo que lo ve romperse en miles de pedacitos.

Como la película rompe con los grupos: bello-bueno y feo-malo, son Cleo y Hércules 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 pueda ocurrir (el amor entre el enano Hans y la trapecista Cleo): “La tentación más terrible: el ofrecimiento de un real absurdo, o sea, de aquello que había podido ser si *otra cosa* no hubiese sido”(Ibid. 39). Según Castelli, el cáncer del espíritu resulta del vivir aquella tentación de lo real absurdo. Se excluye Cleo y Hans: no logran conexión. Hans cae en lo real absurdo, al amar a la endemoniada gigante. Por suerte Hans logra salir del abismo de la pasión y seducción y tentación del demonio Cleo.

Ensayo N°4: Miradas que punzan: Voyerismo en *Freaks*

I don't wanna be a pinhead no more I just met a nurse that I could go for -The Ramones-

Desde que utilizo mi imaginación conscientemente, he descubierto las exquisiteces que este atormentado y cruel mundo pone a disposición de sus habitantes: el oído se enriqueció con los compases melódicos de la molesta señora Amos¹³; el gusto adquirió esa llamativa marca del azúcar en grandes cantidades; y el tacto volvió rutina la *misión* del maravilloso instinto canalizado a través de las huellas que *tú* cuerpo me despliegas. La visión por su parte se silenció, sin embargo, siempre me envolvió: nunca fui un cuerpo *vacío de mirada*, mas cuando quería disfrutar la ocultaba. Ocultar la mirada en una especie de vista inútil. No es un mirar hacia dentro, no es puesta en abismo, es el disimulo del cuerpo que observa. De hecho en este preciso instante escondo mi mirada que ocupa *gran parte de mi cuerpo*, de la página pecaminosa que, motivo de mi no-independencia económica, aún no puedo saborear con la vista sin ningún disimulo. Pero ¿cuáles son las razones profundas de ese ocultar(me)?, ¿podemos reconocernos todos como unos *voyeristas*?, ¿qué relación es posible establecer entre mis queridísimos fragmentos de cuerpo y la relación siniestra entre ojo y pantalla cinematográfica?

La obra cinematográfica de Tod Browning posee un hilo conductor bastante claro y que deja huella al momento de detenerse en su producción: *lo que se supone que es A, no es siempre A, de hecho no es A, y se vuelve, no sólo B, sino que hasta Z*. Con sus películas nos despojamos de las apariencias y de lo “políticamente correcto” para situarnos en otra área, en un área supuestamente desconocida, pero que si adentramos al terreno, nos damos cuenta que es otra arista, otra visión, otra mirada (más adelante explicaré en detalle lo que significa “mirada” en oposición a “visión” u “ojo”). Lo anterior con el fin de situar y de generar, en la conciencia espectral de la lectura de “esto”, un marco de referencias, no sólo de mi objeto llamado *Freaks*, sino que del conjunto que significó la estrategia Browniana.

Freaks se pregunta acerca del cómo nos ocultamos tras el vestido de las apariencias y fingimos a más no poder para mantener el estatus que la construcción social nos otorga.

Entiendo *Freaks* como una muestra hiper-realista del ocultamiento de la mirada, una mirada que rebosa el aparato textual situándose fuera del alcance cinematográfico derramándose en las mentes y actitudes de los espectadores, algo así como el cántaro de acuario: se atesta y se desparrama por los campos celestes de las constelaciones. Tomando la noción entonces de la recepción como fenómeno interpretativo y de asociación, considero significativo comenzar desde ahí, desde cuando el arte dejó camino libre a las *verdades* de cada cual. Con lo anterior no pretendo dejar de lado las consideraciones textuales (en este caso textuales y cinematográficas) que presenta el film: no es el placer de la sobre interpretación, que en variadas ocasiones me he visto yo engatusado por sus tentaciones. Quizás un poco de teoría de la recepción no vendría mal. Claro que manifestando(les) que extrapolaré la información que proviene del discurso literario-narrativo, al discurso

¹³ En referencia a la cantante y compositora y música y pianista, Tori Amos.

cinematográfico, en esta especie de bien llamado *en-sayo* que realizo o que pretendo estar realizando.

Las primeras consideraciones acerca de la formación de la teoría de la recepción, fueron introducidas por el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer, quien es conocido por su obra *Verdad y Método* y por su renovación en la Hermenéutica. Lo que postula Gadamer se relaciona con la comprensión de la obra literaria, que para él no puede darse sino que accionando los *efectos*. Lo anterior no es más que formular la pregunta, que está implícita en el texto, y que uno, en calidad de lector tiene que advertir, considerando que cada obra literaria es una especie de respuesta a tal interrogante. Además habría que considerar que los efectos son distintos dependiendo de la época en que se lea. Todas estas propuestas realizadas por Gadamer son el fundamento teórico para que otros autores, ya en la segunda mitad del siglo XX, intensificaran tales aseveraciones. Me refiero a Hans-Robert Jauss y a Umberto Eco (por nombrar algunos). Jauss dice como premisa que para comprender un texto literario es necesario hacer dialogar horizontes. Lo anterior se refiere a dos tipos de horizontes, el primero al horizonte de expectativas interno, des-plegado por el lector implícito, que potencia las dimensiones del mismo; y el otro horizonte se refiere al horizonte del lector explícito, que cada uno de nosotros porta, dependiendo de la época en que nos insertamos¹⁴. Claro que, y vuelvo a repetir, no es un fluir sin canaleta: “El acto constitutivo del proceso total de recepción es la recepción de estructuras, esquemas o ‘señales’, que orientan previamente, en cuyo marco de referencia es percibido el contenido del texto (sea proceso, descripción o comunicación) y esperada la realización de su significado. En este acto bosqueja el lector, que sigue esas indicaciones, el horizonte de expectativas implicado por el texto”(Jauss: 1987, 69).

Umberto Eco, por su parte, en su texto *El lector modelo* dice que al texto es el lector quien debe actualizarlo, ya que éste viene incompleto. Además lo que se actualiza en el texto son los elementos no dichos: “No dicho significa no manifiesto en la superficie, en el plano de la expresión: pero precisamente son esos elementos no dichos los que deben actualizarse en la etapa de la actualización del contenido” (Eco: 1981, 74). Cuando leemos siempre activamos en nuestra memoria todo un conjunto de situaciones incorporadas y re-incorporadas de nuestra época.

Creo pertinente haber entregado este panorama para entender un poco la recepción, e identificar ahora, la posibilidad del receptor (también espectador) para influir dentro del “sentido” de la obra literaria (o película), claro que aceptando las limitaciones que entrega el texto (o la película reflejada en la pantalla). Sin embargo, todas estas consideraciones que se dan en la segunda mitad del siglo XX, ya venían de antemano un tanto en el aire, con la reflexión acerca del gusto como categoría estética. Me parece pertinente, antes de bucear en las profundidades de la córnea, explicar esa nueva consistencia del arte, que muy unida a la concepción moviediza de *gusto* como categoría estética, le otorga visiones y puntos de vistas muy distintos al cegamiento- para nada casual- del arte. Valeriano Bozal, en su texto *El gusto*, realiza un recorrido discursivo en torno a la noción de “arte” y cómo esta ha ido variando a lo largo de distintas etapas históricas. Da énfasis a la noción ilustrada como el primer motor que ejerce oposición a la noción de institucionalidad en el arte. La noción de *institución* en el arte dejó de ser un atenuante, dejándole libre el paso a actuantes dentro del mundo de las artes que no quieren velar por un reconocimiento social en relación a algún tipo de institución, sino que quieren manifestarse en concordancia con sus ideales

¹⁴ No está demás acotar que ese horizonte de expectativas externos y que nos acompaña en el momento de leer un texto literario (o de ver una película), está repleto de nuestros prejuicios y leemos en base a tales prejuicios.

estéticos, ideales que, positivos o negativos, actúan de manera discordante e incluso, por qué no decirlo, ofensiva.

Lo anterior no es más que darle independencia al arte y no hacerlo subsidiario de alguna categoría extra, externa, de afuera, alguna categoría otra, que domine las creaciones en base a un gusto y un placer adquirido, y que además impone: “si algo resulta claro antes de la reflexión ilustrada es que el sujeto no es fundamento del gusto. El gusto se funda sobre categorías externas, que el sujeto reconoce y valora, pero que siempre están dadas de antemano”(Bozal: 1999, 29). El gusto- y el placer- como categorías estéticas propias de las obras de arte cambian una vez llegado el siglo XVIII, ya no configurándose como dependientes de otras realidades externas. Las concepciones dieciochescas tuercen el panorama que se vivía anteriormente entregándole cierta autonomía al gusto: lo que causaba espanto y era considerado de mala calidad (por tanto de mal gusto), ahora podría causar gustosas impresiones. Joseph Addison en *The Spectator*, una serie de artículos escritos sobre el tema *Pleasures of the Imagination*, y al cual hace referencia Bozal, se planteó la cuestión acerca del nuevo tratamiento del placer: “al fundar el placer estético en el gusto, se configura un dominio que es autónomo, que no necesita de otros referentes extrínsecos para alcanzar la legitimidad de su explicación, que no apela ni a la moral ni a la religión, tampoco a la política o a la historia, ni siquiera a la utilidad social”(Ibid. 40). Lo anterior no significa que el artista no *mire* su realidad, sino que ya no se subyuga a ideales *otros* que lo único que hacen es coartar la libertad e instalar moldes específicos, que las creaciones artísticas tienen que seguir obligadamente. Ya obras del Rococó vienen con ese dispositivo que, alejado de la academia que aplasta, posterga e invierte, le entrega una realidad al trabajo de artistas varios que disconformes con el mundo, critican a su manera lo que con sus ojos observan.

Además de esta autonomía del arte y de su gusto y placer, de las cuales he venido advirtiendo, subyace paralelamente la fundación de un sujeto emancipado de ideales otros que no sólo acontece a la figura del artista o creador o *demiurgo*, como quiera llamarse, sino que también a la recepción del arte y a la figura del espectador o receptor o lector. He aquí el punto importante en cuestión: el arte dejó de re-presentarse en consideraciones varias y *de afuera* para posicionarse directamente en la mente de los que observan o escuchan o leen. Por ende entonces, el gusto (como categoría estética) varía de un extremo a otro: entre el buen y el mal gusto, entre lo excitante y lo raro, lo mesurado y lo descomunadamente poroso. Y... ¡uno elige lo que quiere ver! (me reduciré a escribir “ver” u “observar” o “mirar”, ya que lo que acá me concierne es el género cinematográfico, pero mi discurso puede considerarse parte también de *los que leen*). Aunque también puedo ocultar mi mirada, como en el cuadro de Fragonard, *La camisa alzada*, en donde se tiene la sensación de ver la escena a través de un ojo de cerradura o de algún agujero practicado en la pared. La vista o la mirada adquieren relevancia y al contemplar una obra de arte lo hacemos con la etiqueta (quizás un poco incómoda) de *voyeristas*, de maniáticos del mirar, de mirones, si se prefiere: “la mirada, conviene recordarlo, de un sujeto, de un mirón que no busca su complacencia sino en el acto mismo de mirar y en el mundo que a la mirada se remite, en lo que al mirar descubre”(Ibid. 39).

Para entrar de lleno en el mirón, creo necesario definir con mayor precisión algunos conceptos. Para ello Lacan en su discurso *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, y más específicamente en las clases 6 y 7: *La esquizia del ojo y de la mirada y La anamorfosis*, define el ojo anatómico y la mirada, diferenciando claramente ambas concepciones, en función de la pulsión escópica¹⁵. Para Lacan, la existencia del sujeto

¹⁵ Algo así como el deseo de mirar y de ser mirado. La palabra escópica viene del griego skóp que significa mirar.

tendría estrecha relación con lo Otro, lo social, en su caso con la voz y la mirada de la madre en vínculo con su hijo. Nunca postularía que Cleo es una especie de “madre” ni nada por el estilo, así que obviaré tajantemente tales acercamientos. Lo que me interesa en esta parte es la definición y el análisis de los conceptos. La esquizia a la cual hace referencia Lacan tiene que ver con el regreso a lo real¹⁶, es “eso” que persiste después del despertar. Una especie de esquizia-esquizofrénica, ya que siempre la primera escena es traumática: es esa demencia de lo primero, es la demencia del ojo en contacto con la realidad. Pero, aún no basta con esto. Es necesario distinguir: ¿qué diferencias existen entre la esquizia de la mirada y la esquizia del ojo?

La mirada estaría “manchada” por la subjetividad: “en nuestra relación con las cosas tal como es constituida por la vía de la visión y ordenada en las figuras de la representación, algo se transmite de piso en piso para estar siempre en ella en algún grado elidido- eso es lo que se llama la mirada”(Lacan: 1987, 81). La visión se vincularía con la tradición de la dialéctica de lo verdadero, mientras que la mirada con nuestra aventura, nuestros traumas, nuestras sorpresas. La mirada, para intentar ser más claro, estaría vinculada con el objeto, no directamente con el sujeto. Me explico: la mirada se encuentra en la realidad, en lo Otro, en lo social: es la “mancha”, lo que nos *mira* constantemente, es la pantalla cinematográfica, es la escopofilia, es el placer y el miedo. Pasamos a ser espectáculos, especulaciones, espectros, espejos, objetos-para-ser-mirados desde todos los ángulos. Lacan caracteriza el mundo como omnivoyeur: “el mundo es omnivoyeur, pero no es exhibicionista- no provoca nuestra mirada. Cuando empieza a provocarla, entonces también empieza la sensación de extrañeza”(Ibid. 83). Existe una imposibilidad de escapar de la mirada del Otro, siendo esta misma mirada la que Lacan relaciona con la madre en contacto con el niño, y la que configura al sujeto. Nosotros vemos, generalmente vemos, pero miramos cuando el *mundo nos devuelve la mirada, su mirada*, cuando nos sorprende, cuando nos atosiga: “La mirada, en cuanto el sujeto intenta acomodarse a ella, se convierte en ese objeto puntiforme, ese punto de ser evanescente, con que el sujeto confunde su propio desfallecimiento”(Ibid. 90). La mirada es como un agujijón molesto.

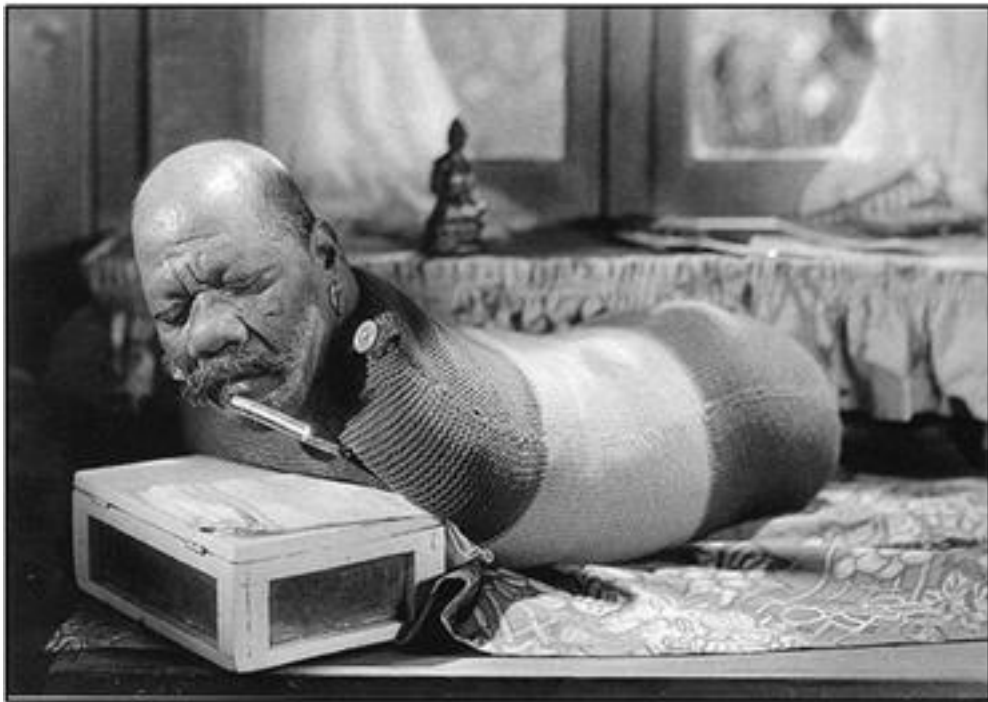
Más allá del efecto de la castración, al cual Lacan apunta en relación con las esquizias, y que, para ser honesto, no entiendo, sí puedo jugar con las palabras: los *freaks* no sólo nos castran, nos devoran, nos cortan, nos trozan e incluso a veces nos vomitan y nos devuelven nuevamente. Los *freaks* nos miran constantemente, clavan su agujijón en nuestras mentes de cristal y nos punzan: nos pulsan esquizofrénicamente, nos rodean con sus miradas, nos vuelven compulsivos: obsesivos compulsivos. Creo que no es casualidad que mis queridos monstruos posen en primeros planos constantemente. Y, ¿es grato? Schlitzie, uno de los microcefálicos, posa en reiteradas ocasiones y en primeros planos incluso. Sin miedo. La idea es mostrar y mostrar realidades, sin maquillaje, como la mayoría de los “efectos” del film.

¹⁶ Me aventuro e intento definir lo *real*: Aquello que no se puede representar ni expresar, ya que al hacerlo, se pierde la esencia del objeto. Lo *real* está mediado por lo imaginario y lo simbólico.



Imagen 23: Schlitzie, el pinhead más querido de Browning

Vemos *en-sayos* de seres humanos, cubiertos con sus pieles, que nos miran sin cesar, cortándonos y triturándonos. Es en este panorama en que nos transformamos en voyeristas de la película: ocultando nuestra mirada al sentirnos mirados por todos lados. Otro de los *en-sayos*, de los errores, don Prince Radian. Si bien no hay *freaks* mejores que otros, creo que él sí llama mucho la atención:



Tomando en consideración lo anterior, podemos- como humanos mirones- compartir visiones, paisajes, cuadros, experiencias, mas... ¿qué ocurre cuando vemos “eso”? Considero que *Freaks* se constituye como ese mirar escondido, del cual no queremos formar parte, pero que nos atrae como un imán. Browning quiere presentarnos eso, y me apoyo yo en él y su producción, para extender el fenómeno del que *mira sin ser visto* o que *oculta su mirada en convenciones y apariencias* al fenómeno del receptor cinematográfico. Nos sentamos en las butacas y observamos, en función de una contemplación secreta. Y las salas de cine ayudan, en su contraste extremo entre la oscuridad de las butacas, que nos aíslan a nosotros como espectadores unos de otros, y el brillo parpadeante de la pantalla. *Freaks* es de esos filmes que nos ocultan y nos encogen: del cual supuestamente no queremos participar.

Anteriormente mencioné la palabra “mancha”. Creo firmemente que es hora de un análisis más puntiagudo, *más pinhead*. Según el texto de Slavoj Žižek, *Mirando al sesgo*, mancha sería: “el detalle misterioso que ‘sobresale’, que no ‘calza’ en la red simbólica de la realidad y que, como tal, indica que ‘algo está fuera de lugar’”(Žižek: 2002, 192). Es bastante patente, ¿no? La mancha se articula en relación con la mirada: es la sorpresa, es el trauma. Es algo así como el punto de anamorfosis del cual habla Lacan, y que Žižek recoge para esclarecer la analogía entre la etapa fálica y el concepto de mancha. Žižek dice: “[...] el elemento que, visto de frente, es una mancha sin sentido, pero que, si miramos [...] desde un determinado punto de vista lateral, adquiere de pronto contornos definidos”(Ibid. 152). Es la escena que pasa desapercibida, que es sin-sentido, que se puede destrozar o pisotear; son los monstruos, los espectros. La metáfora de la anamorfosis de la cual Žižek habla en relación a Lacan, se asemejaría a esa mancha informe, que vista de frente desde un frente cotidiano, le agrego-sería sólo eso, asumiendo rasgos claros y distintos si lo miramos desde un costado, desde otro ángulo. ¿Qué ocurre Cleo?, ¿No crees que los monstruitos, los “freaks” que afanosamente insultaste en tu boda, puedan dar miedo, puedan tener “sentido”? Cleo estruja más la vista y se siente mirada por los *freaks*, la comienzan a acechar, a molestar, a atosigar: los en-sayos se vuelven “algo”. Žižek vincula la anamorfosis con lo fálico, en relación a ese detalle que no concuerda, que sobresale de la escena superficial idílica y la desnaturaliza. Sí, se desnaturalizan a los *freaks*: no pueden tomar armas ni manejarlas, pues bueno, sí pueden: Cleo está atrapada.



Imagen 24: Cleo es mirada por los freaks que la acechan (la miran), para luego acabar con ella.

Cleopatra asediada, perseguida. Como la anamorfosis en los cuadros: la mirada se sorprende y sí, lo que parecía ser una masa descompuesta, ahora cobra sentido: un gran sentido.

Pero, ¿qué pasa cuando vemos algo que *no* queremos ver?, cuando creemos que no debemos mirar: ¿dejamos de hacerlo?, ¿nos paramos de nuestros asientos destrozando la pantalla o nos quedamos estupefactos y sentados sin poder retirarnos de la sala? Como el personaje de *Cine Prado*, de la mexicana Elena Poniatowska, ese personaje exquisitamente obsesivo y hermoso que devora las pantallas del cine debido a su involucración extrema con la película estrenada en cine Prado, y por los celos hacia esa actriz a la cual apuñala metafóricamente a través de la pantalla cinematográfica:

“Como todos los desengañados, maldigo el día en que uní mi vida a su destino cinematográfico [...]” -Cine Prado¹⁷ - Elena Poniatowska.

Mirando *Freaks* en el cine

Nos sentamos. Nos quedamos ahí. Vemos la película. *Freaks* nos muestra cómo somos espectadores de un circo, del *circo* de atrás, el que no vemos cuando pagamos nuestra entrada y asistimos al espectáculo circense que se da en la ciudad. Es el morbo, es la disgregación, es el carnaval de opuestos, es cuando el sentido común se nos empareja con

¹⁷ El cuento “Cine Prado”, al cual hago referencia, está incluido en el libro de cuentos *De noche vienen*.

el morbo y nos sentimos placenteros de mirar. Pero recordémoslo es un mirar oculto, un mirar escondido, es ese mirar pornográfico que quise dar a entender previamente, un mirar que nos toca nuestra realidad, un mirar lleno (o falto) de brazos, manos, raquítrico u obeso, un festival de “anormalidades” y “bestialidades”. Vemos a Prince Radian, “el torso viviente” que sin poseer ninguno de sus miembros es posible situarlo como aquel ser prototipo que te deja con mayores efectos estomacales al terminar de ver el filme: es que resulta imposible verlo sin encogimiento. Ocultamos entonces nuestro cuerpo, en especial nuestros brazos y manos, y pensamos que no quisimos ser así: no quisimos ser obscenos en esa escena de la cual formamos parte.

Prince y todos los “*freaks*” nos miran desde sus cuerpos mutilados, y nosotros nos conformamos como “enteros” en esa mirada: los miramos gemir, babear, saltar, cantar y reír afanosamente. Y nos plegamos en los asientos por no poder identificarnos, y damos las gracias cuando aparece uno como nosotros: es como cuando pequeños, y compartimos la televisión con nuestros padres vemos que no es sólo un beso lo que se está dando la pareja de enamorados, sino que se dan más y se dan y se dan y se dan mucho más; añoramos que la escena cambie; ya no queremos ser más esos viciosos observadores que pudorosos observan y se lamentan. *Freaks* apunta a ese motivo: a no mirar el espectáculo sino que la vida misma de esos inadaptados seres deformes que nos refriegan en nuestra cara y ojos lo anormal que han de ser. Nos sentimos que miramos más de la cuenta hasta ya casi volvernos como ellos¹⁸. Y no queremos más. ¿Nos paramos y nos vamos? No. Estamos disfrutando. Ese deleite, ese placer que descaradamente negamos al finalizar la película y nos encontramos con un amigo que nos pregunta: “¡ey! ¿qué tal *Freaks*?” y respondimos tajantemente: “¡Horrible! Quiero vomitar.” Y por supuesto que no la recomendamos.

Intento manifestarme correctamente, pero me coloco eufórico fácilmente al mencionar la película, al mencionar ese placer que tan perfectamente Browning entrega en cada una de sus tomas. No se debe a que sea cine ese sentimiento torrentoso, sino que observamos más de la cuenta: la vida [obscena] de los *freaks*. Me considero un fiel *vouyerista* de la película en cuestión, y no lo niego, aunque claro, no lo sería como tal ya que lo reconozco: no me oculto de ese(os) cuerpo(s), sino que lo(s) miro hasta saciarme. Tal vez soy un *freaks*. Quizás.

¹⁸ No es azaroso creo, que en el momento del coito se haga el amor, o sea, se fundan ambos cuerpos.

Ensayo N°5: “Buenas tardes señor brazo”: Lo sublime en *Freaks*

“If I cannot inspire love, I will cause fear”¹⁹

-*Frankenstein, Mary Shelley*-

La cámara se pasea libremente por los vagones del metro: unas niñas juegan a chispear los dedos, un señor da vuelta la hoja del periódico que disfruta tranquilamente, una señora obesa se dispone a llenar su boca con un graso chocolate, un amigo toca su guitarra, un joven aprieta el botón de su *mp3*, el otro lee, la otra se pinta las uñas, una pareja se acaricia sus rostros... *Atención pasajeros: ¡combinación!* La gente se levanta y camina a las escaleras. La cámara se estaciona arriba y aguarda expectante enfocando el pasamano: las manos delgadas de las niñas, la mano gruesa de aquel hombre de negocios, la mano regordeta y *enchocolatada* de la señora gorda, la uñas rasgadas del músico, la mano del joven con audífonos, la del universitario, la de la muchacha con esmalte de uñas de colores, las manos de la pareja de enamorados entrelazadas y unidas simbólicamente por unos anillos color plata... Cuando ya todos han subido a la *combinación*, de manera más rápida de la habitual, la cámara se satura con color piel: la mano de un *gigante* cubre el lente. La cámara se aleja un poco y es también su brazo. *Manota, manota, manota...* repetía asustada la cámara. Esa mano y ese brazo gigantes *pegados* a un menudo cuerpo masculino: la diestra le *correspondía* a él, mas la siniestra era la afectada, la deforme, la desproporcional. Espantoso fue el contraste entre el manejo del llavero que, con su diestra y sin ningún tipo de problemas realizaba; en tanto que *siniestramente* se acariciaba su cabeza de joven normal, que pasaba a medir apenas centímetros de diámetro. El efecto podría ser abrumador: al cambio de lo habitual a lo inhabitual, de lo cotidiano a lo poco común, de lo “normal” a lo *freak*. A nadie, creo, le significará nada.

Lo anterior refleja aquella *dulce* experiencia, que quizás todos hemos experimentado alguna vez y que a través de un pequeño *salto*, cambia nuestra perspectiva del día. Si bien está configurado de manera distinta a lo que realmente ocurrió: sí, un día me encontré con aquel ser... y con aquel brazo... y con aquella mano, que la situaba alrededor de su cara para acariciar sus mejillas. Inmóvil, en el metro de nuestra ciudad, no atinaba derechamente a mirarlo: no podía ser tan obvio: mi mirada podía pulverizarlo, y creo que ya lo estaba suficiente: seis y media de la tarde, *hora peak*, muchas miradas caían y re-caían, una y otra vez, sobre el señor. Desde ese día he venido pensando acerca de aquella rara sensación, de enfrentarse cara a cara (o cara a brazo) con personas que conformarían el grupo de los anormales, y que es, como ya se sabe, el tema recurrente de estos en-sayos.

La película *Freaks*, y tal como se ha venido advirtiendo a lo largo y ancho de esta investigación, nos muestra, en primeros y perversos planos, la imagen de seres que encarnan algún tipo de malformación física: no tienen brazos, no tienen piernas, o no tienen ni brazos ni pernas; además de seres con cierto grado de daño neurológico, daño que se vuelve patente en sus rasgos físicos y ademanes: los *pinhead* o cabezas de alfiler, por ejemplo. Como espectadores somos bombardeados por imágenes inhabituales y chocantes

¹⁹ “Si no puedo inspirar amor, causaré miedo” (*Shelley: 1980, 145. La traducción es mía*).

que vemos constantemente, y que además (retomando lo analizado en el ensayo anterior) nos agujonean con su mirada, con su cuerpo, con sus deformidades. Así entonces, vamos generando sensaciones a las cuales no estamos acostumbrados, producto claramente del panorama poco corriente al cual somos invitados. No soy Dios, pero sí titiritero: tengo la facultad de manejar mi “dinámico informe” como a mí me plazca. Es por ello que me adentro a la categoría de lo *sublime*, como aquello que se *siente* frente a situaciones tales que paralizan y encantan, al mismo tiempo que punzan y gustan. Aún así, considero pertinente advertir que la categoría que utilizaré a continuación puede que no provoque con el mismo efecto y afecto a personas interesadas en la *monstruosidad* y su estética, como a quienes tales categorías no les produzcan ni comezón. Pero bueno, como todo en mi ensayo es casi juego especulativo, este es otro más de mis acercamientos.

La palabra *sublimar* es merecedora de dos acepciones, a saber:

- 1.- Engrandecer, exaltar, ensalzar o poner en altura.
- 2.- Pasar directamente del estado sólido al de vapor²⁰.

La segunda acepción responde a un proceso físico de cambio de estado, a la cual agregó que para que el proceso se cumpla a la perfección, no debe el estado líquido mediarlo: es un traspaso directo desde lo macizo a lo volátil²¹. Quise comenzar con esta definición ya que me parece contribuye a la organización específica de lo que trataré; a ese cambio de forma desde lo reunido y compacto (inclusive, y si aplico metonimia podría vincularlo con lo *corporal*), a lo *sin forma* y volátil (si se prefiere incluso *sin cuerpo*). Lo anterior con el objeto de revelar esa sensación *sublime* que de por sí manifiesta un cambio, un cambio por lo demás, extremadamente abrupto. Digo que lo *sublime* sin dudarlo es una categoría que respecta a la variación, al cambio: ¡nadie permanece en estado de indiferencia luego de ser beneficiados (o tal vez víctimas) de lo *sublime*! Lo que postulo por consiguiente es la necesidad de un estudio de lo *sublime*, tanto en la recepción como espectadores de la película, así como en algunas escenas de la película en donde se encarna lo sublime en su grado máximo y gozando de todos los requisitos cumplidos.

Edmund Burke, escritor y pensador político, en su encantador texto *De lo sublime y de lo bello*, trata dichos conceptos, a través de un recorrido bastante explicativo y repleto de ejemplos, acerca de estas dos categorías estéticas. Ambas nociones las contrasta producto de que tratarían concepciones y objetivos totalmente opuestos. El discurso de Burke se apoya en consideraciones biológicas y fisiológicas para su análisis acerca de lo *sublime*, por tanto es aquella razón la que me impulsa a utilizarlo.

Burke dice que el placer y el dolor son ideas, ideas simples que según él no pueden definirse, independientes la una de la otra, lo que significaría que al vernos arrebatados de dolor (por las implicancias que sean) no necesariamente viene una emoción que sea absolutamente de placer verdadero; lo mismo se aplicaría en relación al placer: “[...] el dolor y el placer, en su manera más simple y natural de afectar, son ambos de naturaleza positiva, y en modo alguno dependientes necesariamente el uno del otro para su existencia” (Burke: 1997, 24). Sin embargo, el teórico denomina *deleite* a la “sensación que acompaña la remoción de dolor o peligro [...]” (Ibid. 27), por tanto habría una emoción que, sin compararse

²⁰ Ambas acepciones fueron extraídas del diccionario de la Real Academia Española: <http://www.rae.es/rae.html>. Extraído el 02/12/09.

²¹ Es sabido que en el estado sólido las moléculas se encuentran muy fuertemente unidas producto de la potente fuerza de atracción que estas se ejercen, lo que significa que los sólidos sean merecedores de forma y volumen constantes. En el estado gaseoso en cambio, las moléculas no se atraen por lo que se encuentran muy separadas; además no tiene forma ni volumen fijo.

al verdadero placer, vendría a ser algo así como una especie de *placer relativo*, que siempre, eso sí, se entrelazaría con la idea de dolor (posteriormente retomaré estas cuestiones más puntigliosamente.)

Para Burke, los seres humanos estamos generalmente en un estado de indiferencia y somos remecidos por pasiones que pueden pertenecer a la autoconservación del individuo o a pasiones relativas a la sociedad. Las primeras son las pasiones más poderosas de todas, vinculadas principalmente con el dolor y el peligro; las segundas en cambio responden a objetivos como la propagación y a la relación con los otros hombres, animales y seres inanimados. Las pasiones de las que me haré cargo son las del primer orden, ya que en esas se encuentra la idea acerca de lo *sublime*. Entonces, una vez que somos removidos por diversas pasiones, pasaríamos de un estado de indiferencia a un estado de placer o de dolor, dependiendo de la pasión que nos afecte.

Según Burke lo *sublime* se relaciona con la idea de dolor y terror: “Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo *sublime*, esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir”(Ibid. 29). La idea de lo *sublime* se vincularía con el dolor y el terror, siendo aquella la diferencia radical entre lo *sublime* y lo bello, ya que este último se relacionaría con las causas y consecuencias del amor²². Para que seamos presas de lo *sublime* es favorable que nos rodeemos de condiciones algunas que activen en nosotros el complemento sublime; algunas de estas ideas son el temor, la oscuridad y el poder. No puedo olvidar también el papel que ejerce el asombro como consecuencia del estado *sublime*: “[...] de ahí nace el gran poder de lo sublime, que, lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebatada mediante una fuerza irresistible. El asombro [...] es el efecto de lo sublime en su grado más alto [...]”(Ibid.42).

La primera de éstas, el temor, va directamente vinculada con el asombro, en cuanto lo que nos causa miedo o temor tiene que de algún modo ser sorpresivo para nuestra vista. Como espectadores de *Freaks* sentimos temor al vernos invadidos por personajes deformes o mutilados que punzan nuestro cuerpo. Sin duda *Freaks* es una película que causa temor, producto del asombro a nuestra vista de aquello que no vemos cotidianamente²³. Fue como mirar ese brazo y mano descomunales aquella tarde en el metro: grandeza de proporciones asombrosa y terrorífica. Y que te punza. En un artículo relacionado con la construcción estética *sublime* en *Frankenstein*, de Beatriz González Moreno, de la universidad de Castilla-La Mancha, se relaciona el temor mirado desde la óptica burkeana en base a la estructura del personaje de la obra de Shelley: “sólo cuando el miedo está presente, sea en el grado que sea, podemos atender a la revelación de lo sublime”(González Moreno: 2003, 183). Lo que realiza la autora es un ejercicio comparativo entre la construcción *sublime* de la criatura, basándose en las categorías que Burke sistematiza en relación con lo *sublime*. Me parece pertinente vincular a la criatura de *Frankenstein* con mis monstruitos porque del mismo modo en que González Moreno sintetiza las características constitutivas del ser al que da vida Víctor Frankenstein en resonancia con los ideales de lo *sublime* en Burke, intento yo demostrar lo mismo mediante la fórmula cine-espectador y algunas escenas de la película.

²² Amor como afecto amoroso que tiene que estar desprovisto de la posesión del objeto (deseo y lujuria)

²³ El verbo *stupeo* para los romanos se utilizaba para indicar un estado de ánimo asombrado, producto del efecto del terror.

Lo mismo ocurría con la palabra *atonitus* que expresa igualmente la alianza entre ambos términos.

La oscuridad es otro factor de lo *sublime*, en comparación con la claridad: “[...] las imágenes oscuras, confusas e inciertas ejercen mayor poder en la fantasía para formar pasiones más grandes, que el que tienen aquéllas que son más claras y determinadas”(Burke: 1997, 46,47). Para que una cosa sea muy terrible entonces es necesaria la oscuridad. Al presenciar una película la vemos a oscuras: la pantalla de a poco comienza a iluminar y nos introduce *dentro* de las secuencias de imágenes. Las salas de cine al ser sombrías, no sólo ejercen ese mirar escondido del cual hablé en el capítulo anterior, sino que también ayudan al efecto *sublime*... ¡y la imagen aparece de sopetón!²⁴ El asombro entonces de la primera imagen germinada de la oscuridad más extensa y profunda. La luz nacida de la oscuridad causaría asombro y también formaría parte de las situaciones de sublimidad: “Una rápida transición de la luz a la oscuridad, o de la oscuridad a la luz, tiene [...] un efecto mayor”(Ibid. 60). González Moreno retoma el tema de la oscuridad y lo relaciona con la atmósfera de oscuridad que rodea al espectador al momento de enfrentarse por medio de la lectura a Frankenstein; la autora dice: “La mente cae, entonces, en conjeturas terribles ante la imposibilidad de conocer nuestro grado de seguridad y nos incita a ponernos a salvo, ante una situación fuera de nuestro control físico” (González Moreno: 2003, 182). Lo anterior relacionado con las descripciones del engendro que crea Víctor, ya que no responden con exactitud a lo *que realmente es*. Comparativamente también en la película hay un vacío, una oscuridad si se prefiere: el inicio deja un punto de interrogación que será el motor que inicie la historia en el film. Nunca tenemos una noción clara acerca del monstruo que el vocero presenta, sólo escuchamos el grito de la dama que lo presencia y la cara de espanto de los asistentes:

“Vocero: [...] Les dijimos que teníamos monstruos vivientes. Ustedes se rieron de ellos y se asustaron de ellos, pero es sólo de casualidad que no nacieron como ellos. [...] Su código de conducta es su ley. Ofender a uno de ellos es como ofenderlos a todos. [...] Amigos, ella era una hermosa mujer. Un príncipe se disparó de amor por ella. Era conocida como pavo real del aire (o faisán del aire)²⁵”.

Lo anterior forma parte del diálogo enunciado por el vocero que presenta a la *nueva Cleo* en contraste físico ¡siempre físico! con la Cleo que la antecede. Deja cierta oscuridad en el espectador, que luego será esclarecida por la Cleo nueva. Sólo se sabe que el contraste es descomunal. Nos envuelve en la metáfora de la oscuridad: no sabemos cómo está Cleo ahora, sólo sabemos que se diferencia bastante de la que le precede.

Otro de los factores que mencioné es el poder. Acá quisiera detenerme un poco más: ser más *pinhead*. El terror y la oscuridad tienen que venir acompañadas de la pasión del poder y de la fuerza: “Siempre y cuando la fuerza sólo sea útil, y se emplee para nuestro beneficio o placer, nunca será sublime [...] allí donde encontramos fuerza, y sea cual sea la luz bajo la cual consideremos el poder, observaremos juntamente lo sublime que acompaña el terror, y el desprecio unido a la fuerza que es útil e inocente”(Burke: 2001, 49). La realidad exterior nos domina: lo que observamos nos comienza a amenazar. Acerca de los *freaks* que observamos atentamente, sabemos que tienen un arma secreta escondida; así es

²⁴ Además: al presenciar una película en el cine y producto de la oscuridad de las salas no sabemos qué es lo que está haciendo con exactitud las personas de la fila anterior y posterior, e inclusive la propia persona que tenemos a nuestro lado. La oscuridad sin duda que es un requisito importantísimo para la idea de lo *sublime* que vengo realizando, al mismo tiempo tal idea se ve desdoblada en intensidad en las salas de cine.

²⁵ **En algunos diálogos nombran a Cleo como la “faisán del aire” y en otros como “pavo real del aire”. Finalmente el significado se entiende como tal en ambas acepciones.**

como lo anuncia el vocero: la ley de los *freaks*, la ley de los anormales, el código de ley de los monstruos. No obstante, y pese a todo, el poder que puedan ejercer en el momento en que los contemplamos en el transcurrir del film, no es devastador: es simplemente feo, y la fealdad por sí sola, según Burke, nunca puede generar el efecto de lo *sublime*. Siempre es necesario algo más. Sabemos que los *freaks* amenazan y acechan, y es de esa manera cómo los vemos punzándonos, sin embargo donde se logra con mayor medida el efecto de lo *sublime* es en el ataque de los *freaks*, en una de las escenas finales. Observamos a los *freaks*, a esos retazos, a esos pedazos, conformándose como un *todo orgánico* que comienza no sólo a tener *sentido*, sino que a derrochar poder. La escena de la cual hablo, que *relata* el ataque de los *freaks* contra Cleo y Hércules, supone para mí, el momento de mayor sublimidad dentro de la película, y en el cual sentimos que aquellos monstruitos comienzan a tomar forma. No postulo que sea *el único* momento de sublimidad, ya que como he venido advirtiendo, la película de por sí es *sublime*, sin embargo, considero que aquella escena oscura, lluviosa y repleta de *freaks* arrastrándose para llegar a su objetivo, a su blanco, que no es más que vengarse para demostrar que como colectivo forman, no sólo uno, sino que miles y millones de cuerpos en acción, es la gran escena *sublime* por excelencia.



Imagen 25: En la foto, los freaks se arrastran en una noche de tempestad, para ir en busca de Cleo y Hércules. A esta escena le denomino “el ejército freak”. Se destaca en la foto Schlitzie y un fenómeno que sólo aparece en esta escena: un diminuto muchacho negro que tenía aletas en lugar de brazos.

Sin duda que *Freaks* tensiona nuestros sentidos y nos paraliza, nos des-compone, nos transforma. Por ello es que quise involucrar la noción de *sublimar*, como esa variación que experimenta nuestro cuerpo, al vernos invadido por lo *sublime*. Hay también, un concepto que mencioné anteriormente en este mismo ensayo que Burke denomina *deleite*, el cual

estaría estrechamente conectado con las ideas de dolor y peligro. Este *deleite* es una especie de placer que no puede existir sin una relación con el dolor. Pues bien, Burke dice que el dolor y el peligro a ciertas distancias provocarían deleite: “Cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles, pero a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos, como experimentamos todos los días”(Ibid. 29). A todo lo que excite este deleite, Burke lo llama *sublime*. Lo que intento expresar es que al observar la película y al estar insertos dentro de la atmósfera de lo *sublime*, existe una especie de disfrute, un disfrute que se manifiesta simple y llanamente porque el personaje de la ficción no somos ninguno de nosotros. A menos que un lisiado o un mutilado sea espectador del film (motivo que provocaría una especie quizás de identificación más que de diferenciación: no quiero generalizar), nosotros, espectadores “completos”, nos compadeceríamos de los personajes de la pantalla por medio de la diferenciación: *yo no soy como tú*, al mismo tiempo que nos sentiríamos gozosos y quizás hasta felices, disfrutando del “sufrimiento” de los demás: “El deleite que experimentamos en semejantes cosas nos impide huir de las escenas miserables; y el dolor que sentimos nos incita a consolarnos nosotros mismos, consolando a aquéllos que sufren; y todo esto antes de cualquier razonamiento, gracias a un instinto que nos impulsa hacia sus propios fines sin nuestra participación”(Ibid. 35). Entonces, al mirar *Freaks* nos sentiríamos deleitados²⁶ y gozosos, de que aquello que ocurre en pantalla no nos esté pasando a nosotros, y hay más, de que aquello que vemos en pantalla no seamos nosotros. No queremos ser monstruos, claramente. Me remito netamente al cuerpo como motivo de diferenciación con los *freaks*, mas sin embargo, (me) ocurre algo especial: la identificación con los *freaks* es mucho mayor que la identificación con Cleopatra o Hércules, por tanto ese deleite que menciono, puede que se diluya, y (me) dé absolutamente lo mismo no tener los miembros necesarios, con tal de vencer el “mal”, vencer a Cleo. ¡En fin! Me limito a dar acercamientos al film.

Lo previo me recuerda a Kant, quien en su texto *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, desarrolla dos facultades de conocer: el sublime matemático y el sublime dinámico. El primero se relaciona con el grandor de los objetos, lo que conllevaría a una conformidad subjetiva de nuestras facultades cognoscitivas. En el sublime matemático la idea de grandeza es absoluta, de grande en todo respecto, es decir, por sobre toda comparación, es sublime. Tiene que ver, no con un medir matemático exacto, sino que con nuestra idea acerca de lo “grande”. De lo anterior se desprende también la idea de que lo sublime está en cada uno de nosotros. La mera intuición es estética, por tanto lo sublime vendría a ser esa manifestación estética que se hace a algo que para quien observa es “grande”. En cambio lo sublime dinámico es cuando la naturaleza, que no tienen prepotencia sobre nosotros es considerada como un poder: “La sublimidad, por tanto, no está contenida en ninguna cosa de la naturaleza, sino sólo en nuestro ánimo, en la medida en que podemos llegar a ser conscientes de nuestra superioridad sobre la naturaleza en nosotros [...]”(Kant: 1983, 185). Acá, en lo sublime dinámico, es la intensidad la que se eleva a una potencia tal que aniquila nuestro cuerpo, dejándonos aterrorizados, al mismo tiempo que activa el pensamiento de superioridad frente a aquello que nos está punzando. Lo anterior sin duda se relaciona con lo *sublime* que he venido advirtiendo y tratando, ya que si bien nos sentimos atacados y amenazados, en este caso por imágenes de cuerpos monstruosos, tenemos la facultad de mirarnos como superiores en comparación con aquello que nos aguijonea. Nos

²⁶ Reitero que cuando Burke habla de *placer* lo hace para referirse al placer verdadero, o sea al que no tiene que existir mediado por el dolor. En cambio, para ocuparse de aquel placer relativo que sí se vincula estrechamente con la idea de dolor, utiliza la palabra *deleite*.

sentimos prácticamente invencibles. Lo *sublime* estaría contenido, por ende, en nosotros, no en la naturaleza.

Podemos deshacernos y atemorizarnos al extremo de rompernos en pedacitos, pero finalmente, siempre volveremos a integrarnos: nuestras moléculas se volverán a juntar y seguiremos *siendo*.

Conclusión

La verdad es que el término del presente trabajo no me deja conforme. Me guié por mi deseo y mi yo fluyó por entre las líneas y los interlineados, las palabras y las oraciones, las suspensiones y repeticiones. El deleite de ver la película me llevó por divagaciones, quizás un tanto extrañas, quizás hasta rebuscadas; mas, es como soy yo.

Aún así, y como enuncié en un principio no me siento satisfecho. Y creo que la respuesta a tal sentimiento no es más que las grandes perspectivas que un tema de esta envergadura posee. *Freaks*, mi *Freaks*, tiene mucho más. Este trabajo fue sólo un adelanto.

Intenté desvestirme de mis manos, mis pies, mis piernas, mis brazos: con-formar mi contorno como un *freak* más. Y me dediqué a jugar, a indagar, a analizar la película teóricamente, quizás literariamente. Y especulé, y no me callé. Inventé, y soñé. Sin embargo, queda más: el cuerpo de esta escritura no está completo. Aún está mutilado y deforme, lleno de prominencias y doble.

Quizá algún día me dedique a seguir inscribiendo y escribiendo en esta superficie *corporal* y textual.

Por ahora el espectáculo terminó.

Bibliografía

- Alsina Thevenet, Homero (1975) *Cine sonoro americano y los Oscars de Hollywood*. Buenos Aires: Corregidor.
- Bajtín, Mijail (1979) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Françoise Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial,
- _____ (1971) “Carnaval y literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa”. En: *ECO, Revista de la cultura de Occidente*, nº129.
- _____ (1998) “Hacia una metodología de las ciencias humanas”. En: *Estética de la creación verbal*. Mexico D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Barthes, Roland (1994) *La cámara lúcida: notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Bozal, Valeriano (1999) *El gusto*. Madrid: Visor.
- Breton, André (1986) *Nadja*. Santiago: Universitaria.
- Burke, Edmund (1997) “De lo sublime y de lo bello”. En *Indagación filosófica sobre el origen de lo sublime y lo bello*. Madrid: Tecnos.
- 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.
- Cerda, Martín (1982) *La palabra quebrada: ensayo sobre el ensayo*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Courtine, Jean Jacques (2005) “El cuerpo inhumano”. En *Historia del cuerpo (v. 1)*. Madrid: Taurus.
- Curtius, Ernest Robert (1975) *Literatura europea y Edad Media Latina (v. 1)*. México: Fondo de cultura económica.
- Deleuze, Gilles (2003) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Derrida, Jacques (1998) “Ese peligroso suplemento...”. En: *De la gramatología*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Eco, Umberto (1981) “El lector modelo”. En *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Feldman, Simon (2005) *Guión argumental: guión documental*. España: Gedisa.
- González Moreno, Beatriz (2003) “Lo sublime hecho carne. La representación estética de la criatura en Frankenstein”. En: *Estudios ingleses de la Universidad Complutense*. Versión en línea: <http://revistas.ucm.es/fll/11330392/articulos/EIUC0303110179A.PDF>_Extraído el 3/12/2009.
- Hauser, Arnold (1988) “Bajo el signo del cine”. En *Historia social de la literatura y del arte*. Barcelona: Labor.
- Jauss, Hans Robert (1987) “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”. En: *Estética de la recepción*. Madrid: Arco.

Kant, Immanuel (1983) "Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime".
En *Textos estéticos*. Santiago: Andrés Bello.

Lacan, Jacques (1987) *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

Le Breton, David (2002) *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Mandressi, Rafael (2005) "Disecciones y anatomía". En *Historia del cuerpo (v. 1)*. Madrid: Taurus.

Metz, Christian (1972) *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Rebolledo, Matías (2008) *Transformaciones de la voz narrativa en la transposición de textos literarios al cine: las resistencias de una narración 'silenciosa'*. Versión en línea: http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2008/rebolledo_m/html/index-frames.html. Extraído el 28/10/2009.

Schopf, Federico (1995) "Más allá del optimismo crítico". En *La crítica literaria chilena*. Concepción, Chile: Editora Aníbal Pinto

Žižek, Slavoj (2002) *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.

Filmografía:

Browning, Tod (1932): *Freaks*.

Žižek, Slavoj: *La guía de cine del perverso*.