



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Del papel a la pantalla: *historia y discurso*
en “Espuelas” y *Fenómenos*.**

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRÍA EN LETRAS
(LETRAS INGLESAS)

PRESENTA
MARIANO BALLESTÉ CHORÉN

DIRECTORA DE TESIS:
DRA. NATTIE GOLUBOV FIGUEROA



MÉXICO, D. F.

2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres y a mis hermanas por estar siempre a mi lado, por su infinito apoyo y cariño.

A mis sobrinos Andrea y Santiago.

A mis cuñados Andrés y Mauricio.

A mis abuelas.

A todos mis alumnos y alumnas por compartir conmigo sus conocimientos e inquietudes, por concederme el gran privilegio de ejercer el arte de la docencia.

A mi maestro Dr. Jorge Ruedas de la Serna por enseñarme la verdadera esencia que yace en lo más profundo del término *humanismo*.

A mi maestro Yordy Ramiro por su gran sentido del humor, su cariño y su maravillosa voz, la cual siempre llevaré en el fondo de mi corazón.

A Liduska Cisarova, Bertha Couvert, Jorge Esperón, Marta Elena Guerra, Carmen Santillán y Alma Rosa Torres por su apoyo y amistad sincera.

A Pepe y a Horacio.

A Rosa por su paciencia, sus palabras de aliento y los infinitos paralelos que ha compartido conmigo.

Índice

Introducción	1
Capítulo I: <i>Historia y discurso</i> .	5
1.2 La <i>historia</i> de “Spurs”.	11
1.3 El <i>discurso</i> en “Spurs”.	19
Capítulo II: La metamorfosis: la adaptación de “Spurs” a <i>Freaks</i> .	28
2.1 La <i>historia abstracta</i> en <i>Freaks</i> .	29
2.2 La <i>historia</i> determinada por el <i>discurso</i> en “Spurs” y <i>Freaks</i> .	39
Capítulo III: <i>Monstruos, prodigios y fenómenos</i> .	71
3.1 El <i>monstruo</i> .	71
3.2 El circo estadounidense y sus <i>fenómenos</i> .	85
Capítulo IV: <i>Freaks</i> : cinta exponente del <i>art-horror</i> .	95
4.1 Definición de <i>horror</i> y <i>terror</i> .	95
4.2 La fórmula: ¿cómo se construye al monstruo?	102
Capítulo V: “Spurs” y <i>Freaks</i> : espejos de la naturaleza humana.	119
5.1 Tiempo del autor.	121
5.2 Tiempo del receptor.	122
5.3 “Spurs”: lo grotesco como una crítica de la sociedad estadounidense.	123
5.4 <i>Freaks</i> : <i>el espejo de medusa</i> .	137
Conclusiones	175
Bibliografía	184
Filmografía	190
- “Spurs” (en inglés y español).	—
- <i>Freaks</i> : “Script Sinopsis”.	—

Introducción



Films, symphonies, buildings, paintings, just like literary texts, constantly talk to each other as well as talking to the other arts. (Graham Allen)

En su libro *Strangers, Gods and Monsters* (2003), Richard Kearney arguye que los seres humanos, desde su aparición en la tierra, han ido construyendo su identidad a través de tres poderosas figuras: *extraños*, *dioses* y *monstruos*. Kearney define la primera figura, los extraños (*strangers*), como aquellos que han servido para que los humanos se identifiquen a sí mismos en contra de otros. Para él, desde la antigua noción de extranjero (*xenos*) hasta la categoría contemporánea de el invasor extraterrestre, las sociedades siempre han estado en busca de un otro: “Greeks had their ‘barbarians’ Romans their Etruscans, Europeans their exotic overseas ‘savages’” (3). La segunda figura, los dioses (*gods*), surge cuando, al no poder comprender y explicar los misterios de la naturaleza, los seres humanos se vieron en la necesidad de crear entes poderosos a los cuales rendir culto. Esto último se puede apreciar en diferentes religiones y creencias donde estas divinidades pueden ser benignas, crueles o caprichosas. Finalmente, tuvo que inventar una tercera figura, los monstruos (*monsters*), con el fin de poder representar a ese otro, real o ficticio, que en la mayoría de los casos pudieran ser convertidos en chivos expiatorios, es decir, en receptáculos del mal, de los pecados y de las desgracias que persiguen a los humanos. Para Kearney, una vez creadas estas tres figuras, los individuos, a través de los siglos, han tenido solamente dos opciones frente a estos seres:

- a) tratar de comprender y aceptar su experiencia de extrañeza.
- b) repudiar esta experiencia de extrañeza y proyectarla en ese otro.

Esta sensación de extrañeza y la reacción que produce es lo que conocemos como *otredad*, es decir, la forma en que percibimos y proyectamos nuestro ser con base en ese otro. Es en el *discurso* del *horror*, uno de los géneros literarios y cinematográficos que más y mejor ha explotado el tema de la *otredad*, en donde podemos encontrar posiciones que van desde intentar comprender a ese otro, hasta repudiarlo y buscar su destrucción. En *Embodying the*

Monster: Encounters with the Vulnerable Self (2002), Margrit Shildrick comenta que el monstruo, como ese otro que se diferencia de nosotros, es un signo necesario para poder determinar cuál es nuestra normalidad. Es decir que, como individuos, requerimos excluir a ese otro para poder fortalecer nuestra propia idea de ser.

Como parte de esta forma que sirve para fortalecer nuestro yo frente a ese otro amenazador, la literatura y el cine siempre han tenido la necesidad de contar historias que giren en torno al ser monstruoso. Durante la época de la Gran Depresión, en los Estados Unidos, muchos guionistas y directores, especialmente los que se dedicaban al género del horror, giraron sus ojos hacia las historias grotescas que eran presentadas en las revistas *pulp*¹. Este fue el caso del director estadounidense Tod Browning, quien en julio de 1932, en Nueva York, estrenaba una cinta a la que el público y la crítica de la época respondían con rechazo y repulsión. Este filme, llamado *Freaks* (*Fenómenos*)², presentaba a un grupo de seres con discapacidades y malformaciones físicas que al final de la historia se hacían justicia por propia mano. Esta polémica cinta surgía como resultado de la *adaptación* de un cuento con el nombre de “Spurs” (“Espuelas”), escrito por Tod Robbins y publicado en *Munsey’s Magazine*³ en 1923.

El presente trabajo tiene la intención de analizar y determinar de qué forma, a través de un proceso de *adaptación* y de *comunicación*, el texto literario “Spurs” dejó de ser un cuento *grotesco* para convertirse en un *texto filmico de horror* con su propio mensaje y sus propias posibilidades de interpretación.

Para poder llevar a cabo este tipo de análisis y para determinar de qué forma se produce el proceso comunicativo entre el texto “Spurs” y *Freaks*, es necesario abordar el tema de

¹ Las revistas *pulp* poseían ilustraciones en vez de fotografías y estaban impresas en un papel áspero hecho con la pulpa de la madera. Así fue como surgió una nueva forma de historieta cuyo nombre provenía del material con que se producía. La principal característica de una *pulp* era que los lectores las leían y las descartaban con la misma rapidez con la que se escribían, situación por la que a los creadores de sus historias no se les reconocía como escritores (*writers*) sino como mecanógrafos (*typers*).

² Cinta también conocida en español con el nombre *La parada de los monstruos*.

³ Frank A. Munsey, hijo de granjeros, había fundado en 1882 una revista semanal para jóvenes llamada *The Golden Argosy*. El estilo de este *magazine* era igual al de las revistas lisas, una combinación de fotografías, artículos y textos de ficción, pero la diferencia radicaba en que la gran mayoría de sus textos, así como la venta de su publicidad, corrían a cargo del mismo Munsey. Siete años después, con vistas a obtener éxito, Munsey editaba un nuevo ejemplar con un precio de 25 centavos, el *Munsey’s Weekly*; pero no fue hasta 1893 que, para poder recuperarse de la baja venta de ambas revistas, cambió el nombre de *Munsey’s Weekly* por *Munsey’s Magazine*, la pasó a tiraje mensual y bajó su precio a 10 centavos, convirtiéndola inmediatamente en éxito de ventas.

estudio a partir de un acercamiento semiótico. Como sabemos, los diferentes tipos de textos filmicos, pictóricos, literarios, musicales o arquitectónicos, por citar algunos, se encuentran en constante relación y conversación entre ellos gracias a la presencia de rasgos o huellas que cada uno deja o imprime en el otro; similitudes o alusiones que, por citar un ejemplo, el crítico brasileño Antonio Candido, en *Estruendo y liberación* (2000), designa con el nombre de *resonancias*⁴. Esta búsqueda por encontrar e intentar identificar qué *resonancias* de un texto aparecen en otros es lo que hoy en día se conoce como *intertextualidad*.

Por otra parte, Victorino Zecchetto, en *La danza de los signos: nociones de semiótica general* (2006), discute que los primeros estudios semióticos, que surgieron en la década de los años cincuenta, se enfocaron principalmente en la lingüística y en la tradición saussureana de cómo se encuentra construido un texto. Es a partir de los años setenta que estas teorías y estudios semióticos se comienzan a interesar en la investigación de otros hechos extra-lingüísticos y otros procesos comunicativos, es decir, que ahora su interés no sólo es preguntarse qué es y cómo se conforma un texto, sino también de qué forma se comunica. Entre los grandes pensadores de esta corriente se encuentra el teórico estadounidense Seymour Chatman.

Para Chatman, quien retoma los términos y la teoría de Genette sobre *historia* y *discurso*, un texto literario y uno filmico, a pesar de que cada uno de ellos utiliza diferentes códigos para su elaboración y transmisión, pueden ser comparados a partir de la *historia* que comparten. Por tanto, dichos relatos pueden aproximarse y estudiarse a partir de la *narratología* (el análisis de sus formas, de su estructura y de su funcionamiento), donde, además, el papel del lector es fundamental, pues éste no es solamente un simple decodificador, sino que a su vez tiene un papel mucho más creativo en el proceso de interpretación. Por lo tanto, debido a la importancia de este tipo de *lector/espectador*, particularmente en la *recepción e interpretación* del *discurso del horror* y de sus signos principales, los monstruos, el primer capítulo tendrá como propósito aplicar la teoría de Chatman al cuento “Spurs”. De esta forma podremos determinar qué es lo que este crítico y semiólogo entiende por *historia* y *discurso*, así como cuál es el proceso de comunicación que él mismo propone.

⁴ Candido concibe la *resonancia* como: “el eco de un texto en otro”. (239)

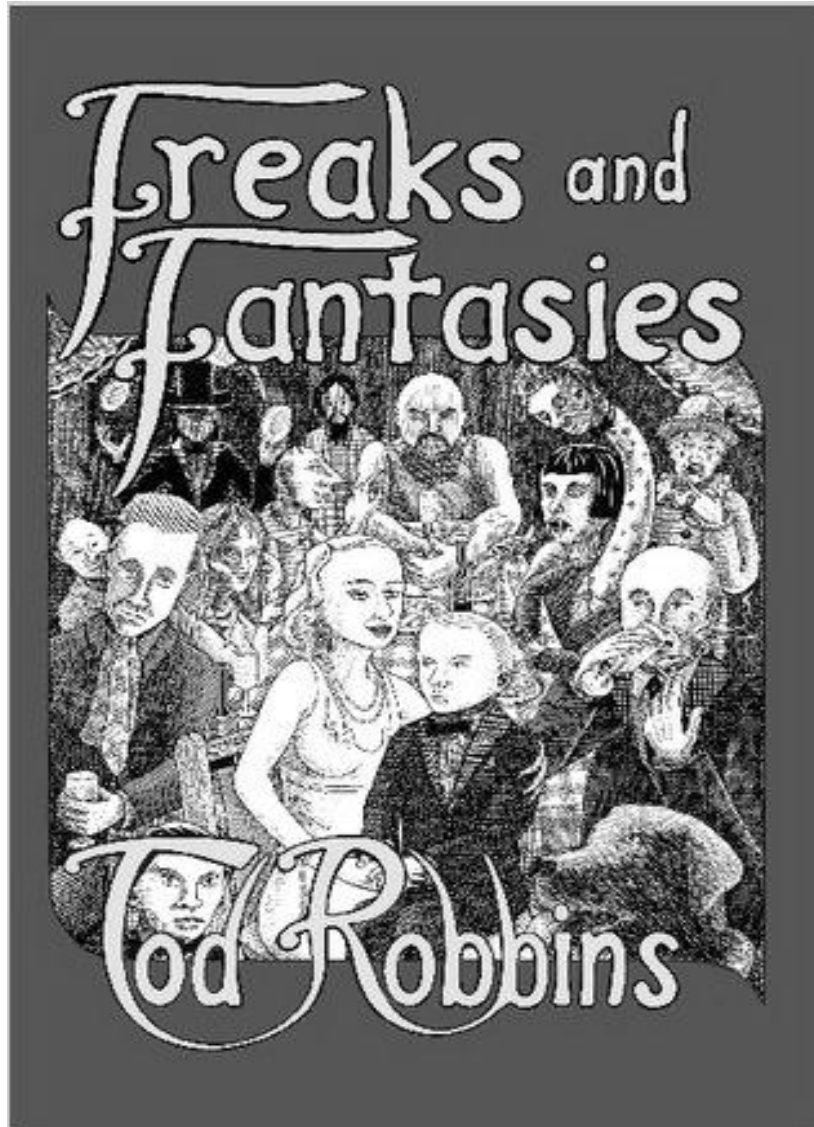
Ahora bien, en el segundo capítulo se describirán algunos de los pasos del *trasvase* o *proceso de adaptación* por los que pasó el cuento de Robbins para finalmente convertirse en la cinta *Freaks*. A través de una comparación entre la *historia* y el *discurso* de ambos textos, se tratarán temas como la transformación de los personajes y sus nombres, la forma en que un *autor implícito* construye su *discurso* para poder transmitir su mensaje a un *lector implícito* y la diferencia que existe entre el *espacio* literario y el filmico, entre otros. Para describir este *proceso de adaptación* y las diferencias que existen entre ambas obras, también se utilizarán algunas de las técnicas y diagramas que propone el crítico de cine José Luis Sánchez Noriega en su libro: *De la literatura al cine* (2000).

Una vez que se hayan descrito y comparado los cambios y similitudes en el *discurso* de ambas obras, en el tercer capítulo presentaremos a los personajes principales, los monstruos o fenómenos. Por medio de algunos ejemplos, que plasman la experiencia de extrañeza de la que habla Kearney, se mostrará que desde una perspectiva semiótica el monstruo y el fenómeno en realidad son seres imaginarios, artificiales, ya que como signos han ido adquiriendo, a través de los siglos, un sinfín de diferentes significados. Así pues, debido a la artificialidad de estos seres, en el cuarto capítulo se analizarán los elementos que convierten a la cinta de Browning en un gran exponente del *art-horror*, género propuesto por el filósofo estadounidense Noël Carroll.

Finalmente, el último capítulo girará en torno a la *recepción* de ambas obras, a la *interpretación* y a la relación que existe entre el *lector/espectador implícito* y el *lector/espectador real*. A su vez, se propondrán dos posibles interpretaciones, una de “Spurs” y otra de *Freaks*, con el fin de comprender qué fue lo que generó y sigue generando un sentimiento de rechazo y repulsión en la gran mayoría de los espectadores de la cinta. De acuerdo con la política, las costumbres y los gustos de los años veinte y treinta veremos la función que estos textos ejercen como “espejos” críticos de una humanidad decadente.

Capítulo I

Historia y discurso en “Spurs”



Freaks and Fantasies. (Gavin L. O'Keefe), en línea, internet 4 de octubre de 2009, disponible en www.ramblehouse.com/Freaks&Fantasies.jpg

We tell stories to ourselves; of our journey from birth to death, friends, families, who we are and who we want to be. Or public stories about history and politics, about our country, our race or our religion. [...] Either way – however large or small the story – the human impulse is to make sense of each moment by referring it to a larger narrative. We need to live in a world not of our own making.
(Bryan Appleyard)

El ser humano siempre ha tenido la necesidad de contar historias. Desde el momento en que adquirió conciencia, cuestionó su existencia, sus experiencias y su relación con otros seres y objetos. Al inicio se ayudó de gestos acompañados por sonidos nasales y guturales hasta que llegó a desarrollar la capacidad necesaria para poder verbalizar su mundo. A partir de entonces, plasmó una gran cantidad de experiencias, reales o imaginarias, en diferentes *formas de expresión* como la literatura o la pintura. A través de ellas, comenzó a organizar los acontecimientos de sus relatos en una secuencia determinada por él mismo y que hoy conocemos como *narrativa*.

Si abordamos esta *narrativa* a partir de una *expresión literaria*, nos encontremos con un sinfín de textos que pueden abarcar desde poemas, novelas, ensayos o cuentos folclóricos, entre otros, hasta llegar a los relatos que aparecen durante la última década del siglo XIX en las revistas *pulp*. Es en este tipo de publicaciones, como se comentó en la introducción, donde aparece el relato de Tod Robbins, “Spurs”. Para poder comprender en qué difiere una narrativa literaria de otros tipos de narrativa, proponemos iniciar con el siguiente resumen de “Spurs”: Jacques Courbé, un enano que trabaja como bufón en un circo, se enamora perdidamente de una compañera que hace malabares sobre un caballo, Jeanne Marie. Un día, el enano decide confesarle su amor y proponerle matrimonio. A pesar de que Jeanne

Marie se encuentra enamorada de Simón Lefleur, su pareja de actos, acepta la propuesta de Courbé, ya que éste posee una cuantiosa fortuna.

Una vez, en la fiesta de bodas, delante de todos los demás fenómenos, Jeanne Marie ofende a Courbé diciéndole que ella es capaz de cargarlo sobre su espalda de una punta de Francia a la otra.

Un año después, Jeanne Marie aparece frente a Simón pidiéndole que la rescate de Courbé y su perro San Eustaquio, pues ambos la han hecho caminar varios kilómetros diarios hasta que cubra la distancia que hay entre una punta de Francia y la otra. Poco después Courbé aparece montado sobre su perro, mata a Lefleur y ordena a Jeanne Marie que lo lleve de vuelta a casa sobre su espalda. Finalmente, el dueño del circo los ve alejarse mientras murmura para sí mismo: “Él es tan sensible, ay, ¡justo la clase de hombre que siempre acaba dominado por su mujer!” (Robbins, 172)

Si comparamos las líneas anteriores con el cuento original veremos que, aunque utilizan otras palabras y una extensión diferente, la *historia* que ambos textos presentan es la misma. ¿Qué hace posible que la vida de su personaje principal, Courbé, pueda ser presentada de diferentes maneras, a través de palabras, imágenes, posturas de ballet, música o mímica, entre otras muchas formas de expresión?

En la introducción se comentó que el crítico Seymour Chatman, en su libro *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (1978), retoma los términos *historia* y *discurso* de Gérard Genette¹ y divide el relato o narración en estas dos partes fundamentales: la *historia*, elemento intangible que será plasmado y transmitido por algún medio en particular, y el *discurso*, la forma en que esto se llevará a cabo.

¹ Para Chatman, a diferencia de Genette, los términos de *historia* y *discurso* pueden ser aplicados a cualquier tipo de texto narrativo, independientemente del medio que utilice como forma de expresión.

Para poder comprender qué entiende el *estructuralismo* por *historia*, así como las partes que la componen desde una perspectiva teórica, es necesario llevar a cabo el procedimiento de separar la *historia* del *discurso*. Para poder realizar esta operación abstracta es indispensable abordar este estudio a partir de una perspectiva semiótica ya que: “A narrative is the semiotic representation of a series of events meaningfully connected” (Herman y Vervaeck, 13). Si tomamos el cuento “Spurs” como ejemplo, veremos que, para poder realizarlo, fue necesario crear y construir una cadena escrita por medio de un conjunto de signos lingüísticos. En este caso, según J.S. Petöfi, un *texto* debe entenderse como “un conjunto de unidades lingüísticas vinculadas en un conglomerado total de intención significativa” (Petöfi en Allende y Condemarín, 175).

Como podemos ver en el siguiente ejemplo, un signo se conforma de un *plano de la expresión* y un *plano del contenido*.

<i>Plano de la expresión</i> (significante)	<i>Plano del contenido</i> (significado)
<i>Un enano trabaja en un circo.</i>	La imagen que las palabras del <i>plano del la expresión</i> generen en la mente del lector.

En el *plano de la expresión* se encuentran ciertos sonidos en un orden determinado que evocan la imagen que se encuentra en el *plano del contenido*. A su vez, cada uno de estos planos se encuentra compuesto por otros dos elementos que no pueden ser separados sin destruir el signo, estos son *sustancia* y *forma*.

La *sustancia* del *plano del contenido* de un signo contendrá todos los conceptos, sentimientos, pensamientos, preguntas y todo aquello que comparten mentalmente y pueden expresar los seres humanos independientemente de la lengua que éstos puedan hablar. Mientras que, por otro lado, en la *forma* se hallará la manera en que cada persona, de acuerdo con su cultura y su lengua, expresa la *sustancia* antes mencionada.

Por lo que toca a la *sustancia* del *plano de la expresión* del signo, ésta abarcará todos los sonidos posibles que los seres humanos pueden producir, mientras que la *forma* se compondrá del número de sonidos que cada lengua toma de dicha *sustancia* y la organiza conforme a sus propias reglas. Por ejemplo, si en el siguiente diagrama, que Chatman tomó de Saussure y Hjelmslev, aplicamos esta teoría para ver de qué forma se construye el idioma español a diferencia del esquimal, veremos que en su *forma de la expresión*, tanto el idioma español como el esquimal adquirieron de la *sustancia de la expresión* sólo aquellos sonidos vocálicos que les eran de utilidad; razón por la cual en el idioma esquimal² la /i/ posee algo del sonido de la /e/ del español, mientras que la /a/ tiene de la /e/ y de la /o/, para que, finalmente, la /u/ tenga de la /o/.

Plano de la expresión
(significante)

Plano del contenido
(significado)

<i>Sustancia</i>	Se conforma de todos los sonidos posibles que la humanidad puede producir	Se compone de todos los pensamientos, sentimientos y todo aquello que comparten todos los seres humanos.														
<i>Forma</i>	<table><tr><td>I</td><td>E</td><td>A</td><td>O</td><td>U</td></tr><tr><td>I</td><td></td><td>A</td><td></td><td>U</td></tr></table>	I	E	A	O	U	I		A		U	<table><tr><td colspan="2">Enano</td></tr><tr><td>dwarf</td><td>midget</td></tr></table>	Enano		dwarf	midget
I	E	A	O	U												
I		A		U												
Enano																
dwarf	midget															

² Información extraída de Amigo, Lourdes y otros. *Norma Lenguaje: libro de consulta* 7, 18.

Ahora bien, si comparamos el español con otro idioma como el inglés, también se puede apreciar que, en su *forma del contenido*, el español y el inglés tomaron de su *sustancia* ciertas palabras para referirse a determinados objetos que rodean al ser humano. La diferencia que existe entre ambos, si tomamos en cuenta el ejemplo del cuadro anterior, radica en que mientras los ingleses pueden tener dos palabras para dirigirse y distinguir a alguien de corta estatura, los españoles pueden poseer sólo una.

Una vez que hemos detallado la forma en que se compone un signo, debemos tomar en cuenta que la forma en que Hjelmslev, Saussure y Chatman aplican el mismo diagrama no es igual. Mientras que los dos primeros nada más lo consideran para el estudio de la lingüística, el crítico estadounidense propone utilizarlo para abordar diferentes tipos de expresiones como las literarias, filmicas, mímicas, corporales, musicales, pictóricas, entre otras. Razón por la cual, su propuesta y modificación del diagrama queda de la siguiente manera:

	<i>Plano de la expresión</i> (significante)	<i>Plano del contenido</i> (significado)
<i>Sustancia</i>	Cualquier medio de comunicación que pueda transmitir historias. Por ejemplo: verbal, cinemático, pictórico, mímico, etc.	Las representaciones de objetos y acciones, ya sea en mundos reales o imaginarios, que puedan ser imitadas por un medio narrativo. Son todas aquellas posibilidades infinitas, antes de ser procesadas por los códigos culturales del autor y de su sociedad.
<i>Forma</i>	Es el <i>discurso narrativo</i> . Es decir, la estructura que utiliza determinado medio para organizar y presentar esos elementos que ha tomado de la sustancia.	Es la <i>historia</i> que se compone de eventos, existentes y la forma en que se relacionan.

Como podemos observar, una vez que Chatman distingue estos dos planos, *expresión* y *contenido*, así como sus principales características, les designa los términos *historia* y *discurso*. Para él, al igual que para Genette, la *historia* será y estará representada por el *plano del contenido*, el *qué* se cuenta, mientras que en el *plano de la expresión*, que veremos más adelante, lo hará el *cómo* se cuenta.

Plano de la expresión

Discurso
(el *cómo*)

Plano del contenido

Historia
(el *qué*)

A continuación, aplicaremos la teoría de Chatman y analizaremos con más detalle qué son la *historia* y el *discurso* a partir del cuento de Tod Robbins, “Spurs”.

La historia de “Spurs”

Story is all the events which are to be depicted in a narrative and which are connected by means of a plot. (Paul Cobley)

	<i>La historia</i> (Plano del contenido) (significado)
<i>Sustancia</i>	Es abstracta y se conforma de toda la gente, objetos, sentimientos e ideas que comparte toda la humanidad antes de que sean procesadas por los códigos culturales del autor.
<i>Forma</i>	Eventos Acciones Acontecimientos Existentes Personajes Escenarios

La *historia*, como se puede apreciar en este esquema, se encuentra ubicada en la sección que corresponde al *plano del contenido* (al *significado*). Su *sustancia* se conformará de todo ese infinito de objetos y acciones no tangibles que en algún momento pueden ser imitados por algún medio narrativo. Del mismo modo, para Chatman, la *forma* se compondrá de dos *significados* fundamentales: los *eventos* (que se dividen en *acciones* y *acontecimientos*) y los *existentes* (que integran a los *personajes* y a todos aquellos detalles que crean y forman

parte del *escenario*). En el momento en que un artista escoge un medio de expresión específico para presentar su *historia*, estos dos *significados* serán representados por determinados *significantes* que dependerán de las reglas que dicho medio de expresión seleccionado posea. Debido a esto, Chatman arguye que: “Story, in my technical sense of the word, exists only at an abstract level; any manifestation already entails the selection and arrangement performed by the discourse actualized by a given medium. **There is no privileged manifestation**³” (37).

Es a partir de esta propiedad de la *historia*, existir sólo en un nivel abstracto, que surge el verdadero problema de su estudio. En respuesta a algunos críticos que consideran el análisis de la *historia* como algo mecánico o una simple apreciación terminológica, Chatman expresa que: “Noam Chomsky and other modern thinkers have shown us the vital importance of specifying what we “already know” at an intuitive level. Every one “already knows” how to walk, but that does not embarrass the science of physiology’ (55). Por esta razón, para el teórico estadounidense, el estudio de la estructura y funcionamiento de la *historia* en un texto, al igual que el del *discurso*, siempre deben abordarse desde una perspectiva *metalingüística*, es decir, a partir de un acercamiento y un análisis retrospectivo después de haber sido leído o presenciado por el lector/espectador. Es debido a esto último que, para el estructuralismo, la *historia*, a pesar de no ser algo concreto o tangible, cuenta con algunas de las siguientes características.

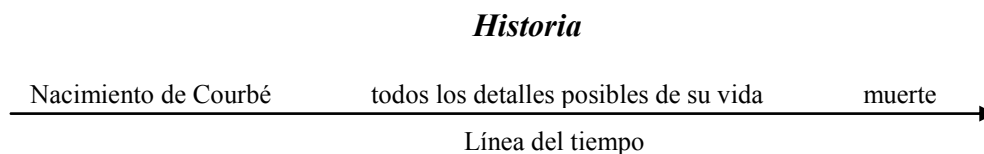
1. *Orden*:

Una de las cualidades más importantes de la *historia* es que ésta se rige por un *orden* que se encuentra establecido por las leyes que rigen nuestro universo. Desde el punto de vista

³ Las negritas son mías.

teórico, la *historia*: “[...] is the continuum of events presupposing the total set of all conceivable details, that is, those than can be projected by the normal laws of the physical universe” (Chatman, 28). En la práctica, este *continuum* de eventos, que presupone concebir un conjunto infinito de detalles y posibilidades que un *discurso* jamás podría abarcar en su totalidad, siempre tendrá que ser inferido por el lector/espectador. Por ejemplo, al narrar una *historia*, no siempre será necesario presentar el nacimiento de un personaje para que el lector/espectador sepa de antemano que esto tuvo que suceder de acuerdo con las leyes de nuestro propio universo y nuestra existencia. Cuando escuchamos o presenciamos un relato inferimos y organizamos, conforme a esa lógica, los eventos que en el *discurso* pueden ser omitidos o presentados en otro orden y en un sinfín de diferentes maneras.

En el siguiente diagrama podemos ver cómo la *historia*, al ser una entidad mental y por lo tanto abstracta, forzosamente debe seguir, antes de ser plasmada en un medio de expresión determinado, un orden cronológico y lógico que va de acuerdo con la forma en que los seres humanos experimentamos nuestra vida con base en las leyes establecidas por nuestro universo.



Si acudimos al cuento de Robbins y consideramos algunos de los siguientes *eventos* importantes que aparecen en él, podremos ver la diferencia que existe entre la *historia abstracta* y aquella que se encuentra ya determinada por un *discurso*.

- Courbé trabaja como bufón en un circo.
- el enano se enamora de una malabarista ecuestre.
- Jeanne Marie se encuentra enamorada de un compañero con el que hace malabares.
- el enano le confiesa su amor y le pide matrimonio.
- en el banquete de bodas el enano es humillado por ella.
- él se venga imponiéndole un gran castigo.

Al comparar los *eventos* anteriores con todas las posibilidades infinitas de *acciones* y *acontecimientos* que podrían suceder en la vida de Courbé, veremos que el *discurso* literario únicamente ha mostrado una pequeña cantidad de éstos. Con esta información el lector no puede ser testigo de todas esas posibilidades infinitas que la *historia* abstracta contiene acerca de la vida del enano, situación por la que se ve obligado a tener que inferir todo aquello que el *discurso* no le ha presentado.

2. Declaraciones:

La *historia*, como acabamos de comentar, además de tener un *orden* ya establecido, también se compone de pequeñas estructuras que Chatman llama *declaraciones* (*statements*). Es importante aclarar que a partir de este momento, los ejemplos que presentaremos no deben ser considerados como oraciones en español, sino únicamente como pensamientos. Este es el caso de las siguientes *declaraciones* que, como Chatman señala con sus propios ejemplos, deben ser vistas como ideas más que como enunciados provenientes de algún idioma en particular, pues cada medio de expresión las presentaría de forma diferente⁴.

⁴ En su ejemplo Chatman comenta que: “Both the English sentence „He stabbed himself” and the mime’s plunging an imaginary dagger into his heart manifest the same narrative process statement.” (Chatman, 32)

- 1) El enano trabajaba como bufón en el circo.
- 2) Él no tenía amigos entre los demás fenómenos.
- 3) Courbé fue humillado en su fiesta de bodas.
- 4) Al final logró llevar a cabo su venganza.

Como se puede apreciar, no todas estas declaraciones son iguales, ya que la segunda difiere de las demás al no referirse a un *evento*. Lo que esta *declaración* hace es presentar la cualidad de un personaje, en este caso del enano Courbé. Por este motivo, para Chatman, las *declaraciones* se dividen en dos: *proceso* (*process*) e *inacción* (*stasis*)⁵. Mientras las primeras se remiten a todas aquellas que tienen que ver con los *eventos* (divididas a su vez en dos: las *acciones*, el *hacer* (*Do*), o los *acontecimientos*, el *suceder* (*Happenings*)), las segundas se encuentran relacionadas con los *existentes* (con el *ser* (*IS*)). Para poder comprender esto, tomemos el siguiente fragmento del cuento, pero sin perder nunca de vista que éste sólo puede ser considerado como algo abstracto, mental, no como un texto escrito.

“No, no my little one!” she laughed. “You cannot escape your wife so easily! What, you would fly from my arms before the honeymoon!”
 “Let me down!” he cried again. “Can’t you see that they are laughing at me?”
 “And why should they not laugh, my little ape? Let them laugh, if they will, but I will not put you down. No, I will carry you thus, perched on my shoulder, to the farm. It will set a precedent which brides of the future may find a certain difficulty in following!” (154)

En este ejemplo, podemos distinguir que las *declaraciones* de *proceso* son:

1. “Let me down!”, que pertenece al tipo de *hacer* (*Do*), debido a que el enano lleva a cabo la acción de pedir que lo bajen.

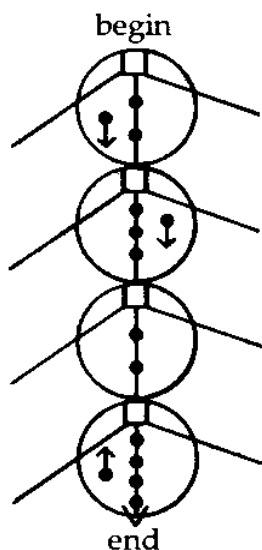
⁵ La traducción al español de estos términos es de María Jesús Fernández Prieto.

2. “Let them laugh, if they will, but I will not put you down.”, que se refiere al *suceder* (*happenings*), pues Courbé se ve afectado por las acciones que lleva a cabo su esposa, no él.

Por lo que toca a las *declaraciones* de *inacción*, que son aquellas que comunican la identidad de un *existente* o sus cualidades (*ser (IS)*), podemos encontrar como un claro ejemplo los siguientes *rasgos* de Courbé: “The bridegroom, **his dark little face flushed with happiness and wine**⁶, sat at the head of the board” (150).

3. *Núcleos/satélites*⁷:

Como acabamos de comentar: los *eventos*, que son las *acciones* si son realizadas por los personajes y *acontecimientos* si son experimentadas por los mismos, no sólo tienen una



conexión lógica entre ellos, sino una lógica de jerarquía. De acuerdo con su importancia, Chatman, al igual que Barthes⁸, divide estos *eventos* en dos clases de funciones: *núcleos* (*kernels*) y *satélites* (*satellites*).

Por su parte, los *núcleos* son: “nodes or hinges in the structure, branching points which force a movement into one of two (or more) posible paths” (53). Como se observa en la figura, cada órgano viene significando un bloque narrativo completo en cuyo interior se encuentran los *núcleos* y los

satélites. Los primeros están representados por unos cuadrados, mientras que los segundos, por pequeños órganos negros. Los *núcleos*, a su vez, se unen entre sí por medio de una línea

⁶ Las negritas son mías.

⁷ La traducción al español de estos términos es de María Jesús Fernández Prieto.

⁸ Para Barthes *noyau* y *catalyse*.

vertical que indica la dirección principal en la lógica de la *historia*. Es por esto, su relación con la lógica de la *historia*, que no pueden ser eliminados sin afectar la misma.

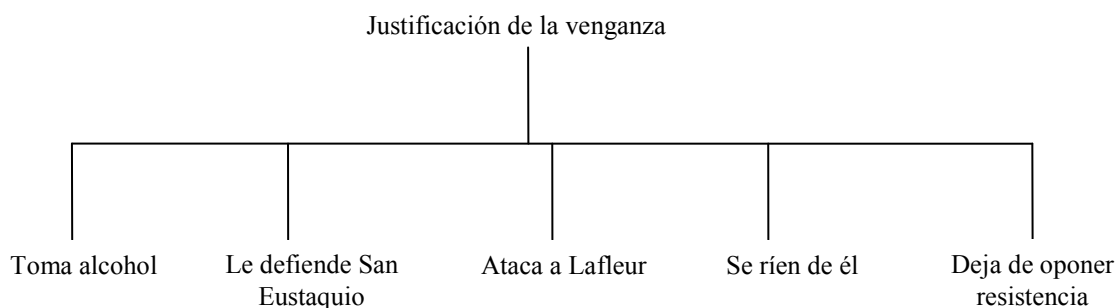
Por otra parte, las líneas externas, que se dirigen a la izquierda y a la derecha, indican la posibilidad de otras alternativas narrativas que no se han llevado a cabo. Desde una perspectiva teórica, este “esqueleto” compuesto de *núcleos* permite una elaboración infinita de la *historia* en cuanto a posibilidades de elección se refiere.

Por lo que toca a los *satélites*, éstos son parte del código hermenéutico y, a medida que avanza el argumento o la trama, van llenando, elaborando o completando a los *núcleos*: “they form the flesh on the skeleton” (54). A su vez, los *satélites* no representan elección, sino que son el resultado de las elecciones previamente tomadas en los *núcleos*. A diferencia de estos últimos, los *satélites* no son cruciales ya que pueden ser eliminados sin que afecten la lógica de la trama, aunque, desde una perspectiva estética, sí empobrecen la narrativa.

En resumen, los *núcleos* y los *satélites* son funciones que aparecen insinuándose las unas a las otras dentro de una secuencia determinada. Para Chatman, el *núcleo* representa un *evento* importante de la *historia*, mientras que el *satélite* sirve para llenar, elaborar o completar dicho *núcleo*.

En una *historia* existen *eventos* que son más importantes que otros, pero esto sólo lo sabrá el lector hasta que, al final de su lectura, reúna todos los elementos que el artista por medio del *discurso* le ha brindado poco a poco. Wallace Martin, en *Recent Theories of Narrative* (1986), explica que determinar en una *historia* cuáles son los *núcleos* y cuáles los *satélites* no es una tarea fácil, ya que el papel de cada *evento* cambia a partir del nivel y la importancia en la que sea juzgado. Por ejemplo, si tomamos en cuenta cada una de las secuencias que se encuentran en la base del siguiente diagrama, veremos que, en su

momento y por separado, cada una es en sí misma un *núcleo* que cuenta con sus respectivos *satélites* (que amplían y embellecen su información).



En el momento del banquete de bodas, cada una de estas secuencias es importante, pero si las analizamos desde un nivel superior inmediato, como la justificación de la venganza por parte de Courbé, que ahora sería nuestro *núcleo* principal, veremos que la única que permanece siendo también un *núcleo* es *se ríen de él*. Mientras ésta última continúa siendo importante para la lógica de la trama, las demás podrían ser eliminadas afectando únicamente la cuestión estética.

Así pues, podemos concluir que la *historia* es todo ese conjunto abstracto de objetos y personajes que pueden llevar a cabo determinadas *acciones* o que pueden padecer ciertos *acontecimientos* en un universo lineal e infinito en cuanto a posibilidades se refiere. En el momento en que un *autor* construye y transmite una *historia*, a través de un medio de expresión en particular, sólo está presentando aquello que ha seleccionado y decidido mostrar, dejando que todas aquellas otras posibilidades infinitas de dicha *historia*, incluso la jerarquía de los *núcleos* y de los *satélites*, finalmente sean inferidas por un *lector/espectador*.

El discurso en “Spurs”

Genette’s “discourse” contains all the features that a writer adds to the story, especially changes of time sequence, the presentation of consciousness of the characters, and the narrator’s relation to the story and the audience. (Wallace Martin)

	<i>El discurso</i> (Plano de la expresión) (Significante)
<i>Sustancia</i>	Manifestación { Verbal Cinemática Mímica Pictórica etc.
<i>Forma</i>	Estructura de la transmisión narrativa.

El *discurso*, a diferencia de la *historia*, se encuentra ubicado en la sección que le corresponde al *plano de la expresión*, al *significante*. Debido a esto, el *discurso*, por lo que toca a su *sustancia*, se conforma de todos aquellos signos que en una *declaración*, de acuerdo con el medio de expresión seleccionado, toman el lugar y representan ese infinito de elementos mentales que forman parte de la *historia* (*acciones, acontecimientos, personajes y escenarios*). Así, por ejemplo, si el medio de expresión es verbal, una palabra será la encargada de representar un objeto o un hecho determinado, mientras que, por otro lado, si es mediante el arte del ballet, lo hará a través de un movimiento corporal.

Por su parte, la *forma* se refiere a la manera en que cada medio organiza y presenta dichos signos, es decir a las reglas que conforman su estructura narrativa. De modo que la principal característica del *discurso*, a diferencia de la *historia* será que: “Narrative

constitutes the second level of structuralist narratology. This level no longer concerns the abstract logic of sequences but rather the concrete way in which events are presented to the reader” (Herman y Vervaeck, 59). En otras palabras, y como veremos a continuación, el *discurso*, al igual que la *historia*, también posee un *orden* en el que presenta sus *eventos*. La diferencia entre ambos radica en que desde el punto de vista del primero sí se puede romper el orden cronológico establecido por las leyes que rigen nuestro universo. A partir de este momento, distinguiremos dos tipos de *historia*: la *historia abstracta* (mental) y la que veremos a continuación, la que se encuentra determinada por un *discurso*.

El tiempo del relato: tiempo de la historia y tiempo del discurso.

En el siguiente diagrama propuesto por Sánchez Noriega podemos ver que existen dos tipos de tiempo con respecto a un relato:

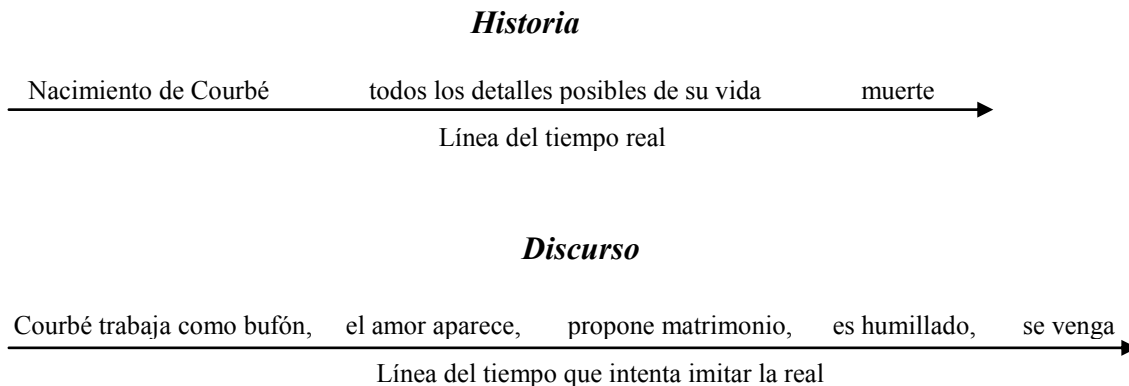
A. Tiempo externo al relato	A1. Tiempo del autor A2. Tiempo del receptor
B. Tiempo interno al relato	B1. Tiempo de la enunciación narrativa (<i>tiempo diegético</i>) B2. Tiempo del enunciado narrativo (<i>tiempo del discurso</i>)

La importancia del *tiempo externo al relato* radica en que nos permite comprender la forma de *recepción* que tuvo una obra, tanto en su propia época como en tiempos posteriores. Por este motivo, este tipo de tiempo, tanto en “Spurs” como en *Freaks*, será analizado en el quinto capítulo.

Por lo que toca al *tiempo interno al relato*, veremos que se compone de los siguientes elementos:

1. Orden:

Como señalamos con anterioridad, la *historia abstracta* siempre seguirá la misma dirección y el *orden* ya establecido por el tiempo que los seres humanos experimentamos. Una vez que el autor, de la *historia abstracta*, escoge y determina cómo plasmar los *eventos* y los *existentes* a través de su *discurso*, tiene dos posibilidades: “respetar” el orden cronológico real, donde los eventos se desarrollan 1,2,3,4, o cambiar el orden de los hechos 1,3,4,2, por medio del uso de *anacronías* (*analepsis* y *prolepsis*⁹). Si retomamos el diagrama de la *historia abstracta* y lo comparamos con la *historia* del *discurso*, veremos que el autor respetó y siguió la misma secuencia cronológica de la primera para construir su relato de “Spurs”.



Debido a la sencillez de su estructura, pues además pertenece a un género literario que debe ser fácil de comprender por parte del lector al que va dirigido, “Spurs” es un *relato lineal*, es decir, que en la distribución de sus *eventos* no presenta ningún tipo de anacronía. Lo que

⁹ *Analepsis*: anacronía que surge cuando los hechos que se narran acontecieron con anterioridad al ahora desde el que se están contando.

Prolepsis: cuando esos hechos sucederán en un futuro próximo o lejano.

sí aparece en el texto es la *elipsis*, un ejemplo puede ser la *elipsis explícita*¹⁰ que encontramos después del banquete de bodas: “**A year had rolled by**¹¹ since the marriage of Mademoiselle Jeanne Marie and Monsieur Jacques Courbé” (155). Ésta tiene como propósito preparar al lector para la aparición y descripción de Jeanne Marie un año después:

The door swung slowly open and revealed the visitor. She was a tall, gaunt woman dressed like a peasant. The wind had blown her hair into her eyes. Now she raised a large, toil-worn hand, brushed it back across her forehead and looked long and attentively at the bareback rider.

“You don’t remember me?” she said at length.

Two lines of perplexity appeared above Simons Lafleur’s Roman nose; he slowly shook his head. He, who had known so many women in his time, was now at loss. Was it a fair question to ask a man who was no longer a boy and who had lived? Women change so in brief time! Now this bag of bones might at one time have appeared desirable to him. (*Ibid.*)

A partir de este momento, por medio del diálogo, el narrador descubre algunos acontecimientos que se dieron durante ese año. De esta forma el lector se entera del castigo que Courbé impuso a la joven francesa.

“Well, Simon, the little demon has figured out the exact distance in leagues. Each morning, rain or shine, we sally out of the house – he on my back, the wolf dog at my heels – and I tramp along the dusty roads till my knees tremble beneath me from fatigue. If I so much as slacken my pace, if I falter, he goads me with his cruel little golden spurs, while, at the same time, St. Eustache nips my ankles.” (157)

Es a través de este tipo de diálogos que podemos ver de qué forma el *narrador*, a lo largo del *discurso*, va combinando los elementos de la *diégesis* con los de la *mimesis*¹². Por un lado brinda información y comentarios sobre los personajes, mientras que por otro intenta imitar el tiempo real por medio de los diálogos entre ellos.

¹⁰ Como se verá en el segundo capítulo, la *elipsis* se da cuando el *discurso* omite un fragmento de la *historia*.

¹¹ Las negritas son mías. Esta *elipsis* es de suma importancia, pues como se verá en el quinto capítulo, el paso de un año y un día muestra una de las principales características del *chivalric romance* inglés.

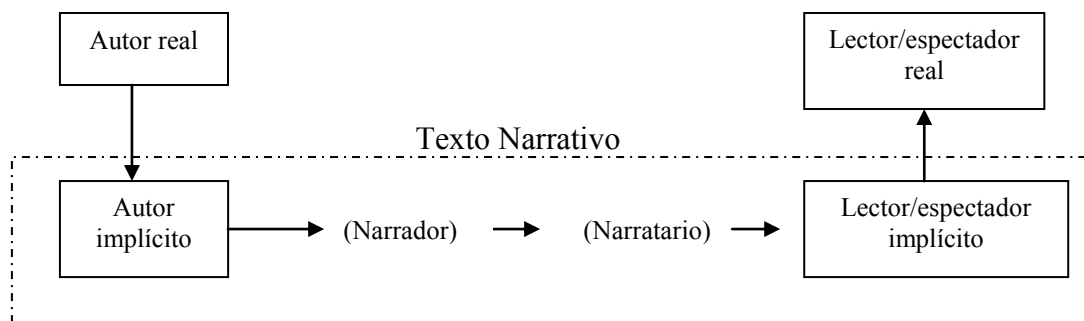
¹² En la *diégesis* aparece la voz del narrador, ya que por medio de éste se resumen eventos y conversaciones. En la *mimesis* se intenta evocar e imitar la realidad escenificándola por medio de diálogos. Ambos representan, en su aplicación a lo largo de un texto, los dos polos opuestos de todo un abanico de posibilidades.

2. *Duración y frecuencia:*

Por otra parte, con respecto al *tiempo interno del relato*, también existen otras dos categorías: *duración y frecuencia*. Mientras la primera se refiere a la velocidad del relato, la cual Genette estimó en el número de líneas o páginas para describir la duración de la *historia* en minutos, horas o años, la segunda lo hace observando las relaciones temporales entre *historia* y *discurso*. Es decir, se encarga de estudiar cuántas veces aparece un evento de la *historia* dentro del *discurso*. Estas dos categorías serán abordadas en el siguiente capítulo, donde analizaremos la adaptación de “Spurs” a *Freaks*.

La importancia del discurso.

La verdadera importancia del *discurso*, como comenta Sánchez Noriega en *De la literatura al cine*, es que en él surge lo que conocemos como *proceso narrativo*, en otras palabras, “la narración en cuanto proceso de comunicación” (83). Como podemos observar, el siguiente esquema muestra las categorías básicas del *proceso comunicativo* que propone Chatman. Este proceso de comunicación se inicia a partir de lo que la teoría denomina como *autor real*, y termina en lo que se conoce como *lector/espectador real*. El *discurso* se estructura a partir del *autor implícito* y abarca hasta *el lector/espectador implícito*. A continuación comentaremos lo que cada una de estas partes significa.



1. *El autor real:*

El *autor real* se puede definir como la persona o grupo de personas de carne y hueso, conocidas o anónimas, cuya importancia radica en el comentario de sus trabajos, presentación o difusión de los mismos. Por lo que se refiere al *autor real* de “Spurs” poco se sabe: Clarence Aaron “Tod” Robbins nació Brooklyn, Nueva York, el 25 de junio 1888, perteneció a la alta sociedad estadounidense, fue un atleta universitario destacado, escribió varias historias para las revistas *pulp* y emigró de su ciudad natal a la Riviera francesa. En este lugar fue encerrado durante la Segunda Guerra Mundial en un campo de concentración debido a que se negó a dejar Francia a pesar de la ocupación nazi. Murió en 1949.

Tod Robbins escribió cuentos¹³ para revistas como *All-Story Weekly*, *Top Notch*, *Munsey*, *Fantastic Novels* y *The Thrill Book*, entre otras. Este escritor se dedicó a escribir relatos que giran en torno a mundos y personajes grotescos. Por lo general sus cuentos, basados en la venganza, el asesinato y el destino, se enfocan más en lo grotesco que en lo sobrenatural, tal es el caso de “Spurs”, publicado en febrero de 1923 en la revista *Munsey’s Magazine* [v78 #1].



1.1 *Objeto real/ objeto estético.*

Chatman discute que para que un *autor real* pueda manifestar una *historia*, convirtiéndola en un *objeto estético*¹⁴, antes que nada debe escoger un *objeto real* donde plasmarla. Este

¹³ Algunas de sus obras son: *Silent*, *White and Beautiful and Other Stories*, *Who Wants a Green Bottle?* *And Other Uneasy Tales*, y *The Unholy Three*, está última adaptada al cine también por Tod Browning.

¹⁴ El *objeto estético*, a diferencia del *objeto real*, que se encuentra en el mundo exterior, es aquello que viene a existir cuando el observador acepta experimentar al *objeto real* desde una perspectiva estética.

objeto puede ser un conjunto de hojas impresas, un pedazo de mármol, una cinta de celuloide, un lienzo cubierto en algunas partes o en su totalidad con pintura, ondas de aire vibrando a diferentes frecuencias, entre otros. En el caso de “Spurs”, el *objeto real* es un conjunto de hojas impresas cuya característica especial es conformar una revista que, como se comentó en la introducción, pertenece al género *pulp*.

Una vez que el material del *objeto real* ha sido escogido por el *autor real* y su *historia* estructurada por medio del *discurso* que presenta su *autor implícito*, del cual hablaremos más adelante, es que se puede tener un *objeto estético*. Para que un texto, literario, cinematográfico, pictórico o musical, entre otros, pueda convertirse definitivamente en un *objeto estético*, es indispensable que, en algún momento, el lector, espectador u oyente experimente el *objeto real* construyéndolo o reconstruyéndolo en su mente de forma estética.

2. Autor implícito:

Como comenta Wayne Booth, el *autor real*¹⁵, a medida que escribe, no solamente crea una imagen ideal o impersonal de él o ella misma, sino una versión implícita que siempre será diferente a la de otros textos escritos por otros *autores implícitos* (cf. Booth en Chatman, 148). Por lo cual, la diferencia que existe entre el *autor real* y el *autor implícito* radica principalmente en que el primero será aquel que experimente en carne propia los acontecimientos históricos y culturales que le lleven a la acción de querer transmitir una

¹⁵ Para Chatman, confundir al *lector implícito* con el *autor real* sin lugar a dudas afecta nuestra recepción, apreciación y aproximación teórica de una obra.

Our acceptance of their universe is aesthetic, not ethical. To confound the “implied author”, a structural principle, with a certain historical figure whom we may or may not admire morally, politically, or personally would seriously undermine our theoretical enterprise. (149)

historia a través de algún medio en particular, mientras que el segundo se encargará de construir ese *mundo diegético* de acuerdo al medio y a las reglas que haya escogido para tal fin.

El *autor implícito*, para poder hacer oír su voz y dirigirse al lector, necesita de una *instancia enunciativa* que cuente la *historia*, el *narrador*. A su vez, al *narrador* le corresponde un *narratario* que es “el modelo de comportamiento ante el texto establecido por el *autor implícito* para el espectador o lector real” (Sánchez Noriega, 84).

3. Caracterización y focalización a través del narrador:

Por lo que se refiere al cuento de Robbins, encontramos que el encargado de presentar la *historia* es un *narrador extradiegético*¹⁶ con *focalización cero*¹⁷. Debido a que no existe otro personaje que al narrar otra *historia* rompa con la que este narrador está presentando, podemos determinar que este relato es de *un solo nivel narrativo*¹⁸. A su vez, este narrador *extradiegético* no posee una *omnisciencia neutra*, sino que tiene una *omnisciencia editorial*, es decir que hace algún tipo de valoración; tal y como se puede apreciar en el siguiente fragmento:

Monsieur Jaques Courbé had one living relative – not a dwarf, like himself, but a fine figure of a man, a prosperous farmer living just outside a town of Roubaix. The elder Courbé had never married and so one day, when he was found dead from heart failure, his tiny nephew – **for whom, it must be confessed, the farmer had always felt an instinctive aversion**¹⁹ – fell heir to a comfortable property. (147)

¹⁶ Narrador que no participa en la historia que está narrando. No tiene forma antropomórfica.

¹⁷ “[...] el narrador se impone a sí mismo restricciones mínimas: entra y sale *ad limitum* de la mente de sus personajes más diversos, mientras que su libertad para desplazarse por los distintos lugares es igualmente amplia.” (Pimentel, 98)

¹⁸ Si algún personaje narrara otra *historia*, dentro de la que el narrador principal está presentando, sería un relato *metadiegético*. Como se verá en el siguiente capítulo, esta segunda narración podría tener como propósito una función: *explicativa*, *temática*, *distractiva/obstructiva*.

¹⁹ Las negritas son mías.

La narración en tercera persona del singular le permite a este narrador representar el pensamiento y los diálogos de los personajes por medio del lenguaje verbal de los mismos. Debido a que éste cuenta una estadounidense que sucedió con antelación, antes del momento en que desarrolla su *discurso*, su relación con la *historia* es *posterior*²⁰, característica por la que el texto se encuentra estructurado con base en el tiempo pasado.

4. El lector/espectador implícito y el lector/espectador real.

Según Umberto Eco, la instancia *lector* o *espectador implícito* “puede ser entendida como la imagen del destinatario ideal presupuesto por el texto” (Eco en Neira Piñeiro, 63). Es decir, que esta instancia representa un conjunto de competencias necesarias para poder comprender de forma correcta un determinado texto. El *autor implícito*, al crear su *discurso*, tiene en mente a un *lector implícito* (lector ideal) con el cual compartir su *historia*. Este lector debe contar forzosamente con el manejo de los códigos que cada medio de expresión posee, así como de ciertos conocimientos artísticos, culturales o históricos, entre otros.

Para Chatman, el término *implícito* significa que tanto el *autor* como el *lector/espectador* son inherentes a la narrativa: “When I enter the fictional contract I add another self: I become an implied reader” (Chatman, 150). Caso contrario, el *autor* y el *lector/espectador real*, al ser personas de carne y hueso, son externos y accidentales a la narrativa. Una vez que el *proceso de comunicación* se ha terminado, el *lector/espectador real*, que se ha enfrentado a un texto narrativo, puede o no tener tales competencias necesarias que se esperan del *lector/espectador implícito*. Por lo que toca a “Spurs” y a la cinta *Freaks*, esto último se abordará en el último capítulo.

²⁰ Las otras relaciones entre historia y narrador son: *anterior*, *simultaneidad* e *intercalada*.

Capítulo II

La metamorfosis: la adaptación de “Spurs” a *Freaks*



The Bizarre Love Triangle. En línea, internet 4 de octubre de 2009, disponible en http://www.olgabaclanova.com/picture_gallery/movies/freaks/x36_love_triangle_6.jpg

All matter is transformed into other matter.
(Kate Atkinson)

En su libro *Sideshow U.S.A* (2001), Rachel Adams comenta que: “*Freaks*, loosely based on the short story „Spurs’ by Tod Robbins, takes place behind the scenes at a low-budget traveling circus, [...]” (62). Pero, ¿qué entiende Adams por “vagamente basado en el cuento”? Para J. L. Sánchez Noriega, hoy en día, uno de los errores más comunes de un espectador es querer comparar de forma superficial un *texto literario* con uno fílmico. La mayoría de los lectores/espectadores juzgan el valor de un *texto fílmico* a partir de una opinión personal sobre el *texto literario* que lo inspiró o en el cual está basado. Este tipo de decisiones no consideran que, para llevar a cabo el *trasvase* o *adaptación* de una narrativa a otro medio de expresión, es necesario que el texto pase por toda una etapa de transformación. Al igual que Sánchez Noriega, y contrariamente a Adams, encontramos que Bernard F. Dick, en *Anatomy of the Film* (2004), opina que:

The adaptation is a version not the version, since there can be several film versions of a particular novel or a play. [...] The adaptation may preserve the essence of the original, even though it alters plot details (perhaps even drastically), adds or eliminates characters, and changes the conclusion so that it is the opposite of what it was in the original. (254-255)

Si tomamos en cuenta esta definición, veremos que la cinta de Browning pertenece al tipo de adaptaciones que elimina o añade *personajes*, altera la trama de forma drástica y cambia el final de forma completa. Es por ello que, en vez de considerar, como lo hace Adams, que la película está vagamente basada en “Spurs”, es mejor pensar que esta cinta es el resultado de una *adaptación libre*; término que, a su vez, es respetuoso con el cuento que la inspiró.

Como veremos a través del presente capítulo, el cuento “Spurs” tuvo que sufrir toda una metamorfosis para poder convertirse en una cinta como *Freaks*.

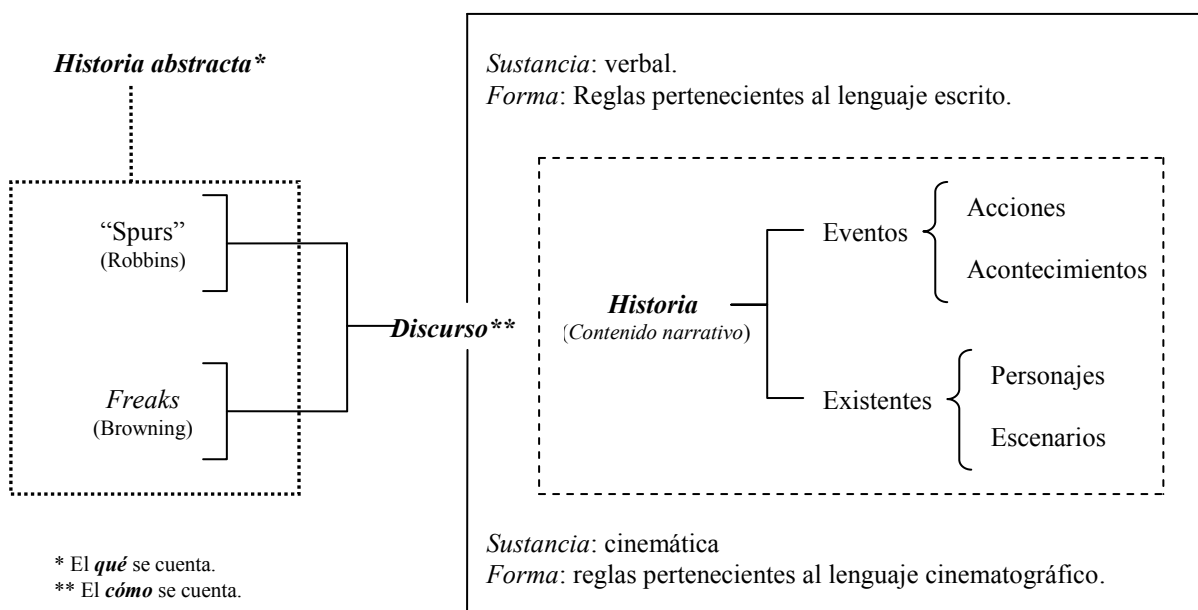
La historia abstracta en Freaks.

En el primer capítulo comentamos que, a partir de una *historia abstracta*, un *autor implícito* crea un *discurso* para poder trasmitirla a un *lector/espectador implícito*. A continuación veremos que en el caso de “Spurs” y de *Freaks*, a pesar de que ambos textos comparten la misma *historia abstracta*, un enano que por humillación lleva a cabo una venganza, su *discurso* es completamente diferente.

Como se puede observar en el siguiente diagrama, y como se señaló en el capítulo anterior, el *discurso* del cuento surge como resultado del deseo de un *autor real*, en este caso Tod Robbins, por transmitir y compartir una *historia abstracta* (mental). Cuando Tod Browning buscó una *historia* nueva para crear su cinta, acudió al texto de Robbins como fuente de inspiración. Es debido a esto último que tanto *Freaks* como “Spurs” comparten el mismo motivo principal, la venganza del enano, es decir, *el qué* se cuenta.

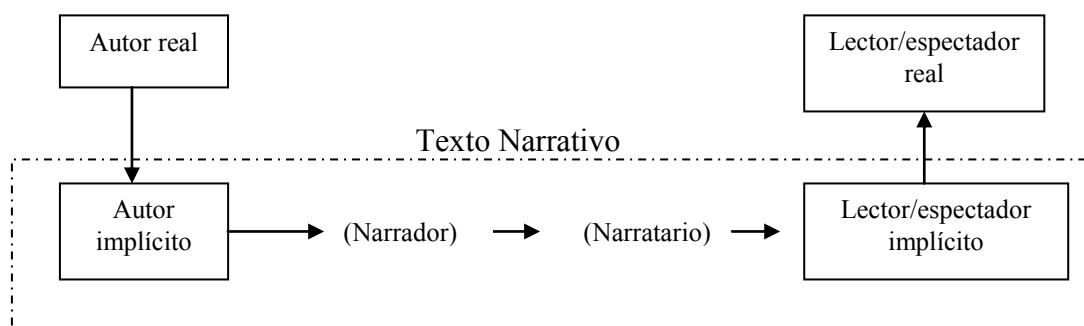
Plano del contenido.

Plano de la expresión.



Por otra parte, en este mismo diagrama, podemos ver que es en el *discurso* de ambos textos, *el cómo* se cuenta, que la *historia* (como contenido narrativo) cambia de acuerdo con los códigos que conforman el medio de expresión en el que son narrados. Por ejemplo, mientras “Spurs” se construye por medio de una *sustancia* verbal y una *forma* que sigue y respeta las reglas que pertenecen al lenguaje escrito, *Freaks* lo hace utilizando una *sustancia* cinemática y una *forma* que se adhiere a las reglas que rigen el lenguaje cinematográfico.

En el capítulo anterior presentamos y describimos cada una de las partes del *proceso comunicativo* que propone Chatman. Es por esto que, a partir de este momento y en el mismo orden en que lo aplicamos al *texto literario*, lo haremos con cada una de las partes que pertenecen al *texto filmico*.



1. *El autor real*¹

Charles Albert “Tod” Browning, quien nació el 12 de julio de 1880 en Louisville, Kentucky, fue una persona sumamente controversial. A los doce años, según él mismo, escapó de su

¹ En el caso del cine, por practicidad, y porque en los diferentes trabajos de un director se pueden apreciar algunas de sus características, es que se considera al director como el *autor real*. La realidad es que, al igual que en la literatura, pueden participar varias personas en la elaboración de un *discurso*. En el cine, además del director, casi siempre intervienen otras personas tales como: guionistas, camarógrafos, tramoyistas, maquilladores, etc.

casa por primera vez y se incorporó a un circo. En aquella época era muy frecuente que la gente, y en especial los niños, se unieran a los circos: “The act of „running away’ involved breaking away from one’s community for the imagined economic opportunities and unfettered life with the circus” (Davis, 30). Pertenecer al mundo del circo significaba la oportunidad de poder cambiar completamente las perspectivas de vida que se tenían en los pequeños poblados, pues abría las puertas para viajar a diferentes regiones, conocer nuevas costumbres y formas de pensar.

W.E. “Doc” Van Alstine: “At an early age, I had a yearning for the showbusiness. School didn’t interest me a bit. I hated books. I wasn’t a danged bit interested in reading about what somebody else did, or where they went, or what they saw. I wanted to go, do, and see things for myself, and I couldn’t think of any better way to satisfy my ambition than to join up with a circus.” (Davis, 75)

Browning, a lo largo de sus viajes y actuaciones, desempeñó diferentes papeles tales como presentador de circo, *geek*² (llamado *Bosco the Snake Eater*), payaso, hombre de Borneo, comediante de color, bailarín en un vodevil llamado *Lizard and Coon*, y *The hypnotic living corpse* (suerte que consistía en ser enterrado en un ataúd de dos a tres días para después ser desenterrado frente a varios espectadores).

Una vez que Browning dejó el mundo circense y comenzó a trabajar como actor en Hollywood, bajo el mando de D.W. Griffith³, apareció en dos comedias biográficas que se estrenaron en octubre de 1913, *Scenting a Terrible Crime* y *A Fallen Hero*. En 1915 dirigió su primera película, *The Lucky Transfer*, cuyo tema giraba en torno al mundo de la traición, el asesinato y los detectives.

² Gente de circo que realiza actos grotescos como comer pollos o serpientes vivas.

³ Director de la película *Intolerance*, donde Browning también participó al dirigir la secuencia de la historia moderna.

En junio del mismo año, debido a su alcoholismo, Browning sufrió un accidente automovilístico en Vernon, donde uno de sus compañeros perdió la vida y él quedó sumamente herido.

Of the survivors, Browning was hurt the worst, his right leg fractured in three places below the knee, his upper body pinned and crushed, with unspecified internal injuries that, according to *San Francisco Chronicle*, made his recovery “doubtful”. (Skal y Savada, 48)

Una de las secuelas del accidente que más afectó a Browning fue haber perdido todas sus piezas dentales, pues: “Dentofacial injuries tend to have significant psychological ramifications, and for a man, teeth have a primal symbolic resonance with hardness, aggression, and maleness — the loss of teeth can be experienced as a kind of emasculation” (Skal y Savada, 49). Así pues, algunos críticos consideran que el accidente, la pérdida de su dentadura y el daño sufrido en ciertas partes del cuerpo propició que Browning sintiera gran interés, incluso fascinación, por temas como la castración, la mutilación y la deformidad. Bajo esta perspectiva se puede apreciar la gran relación que existe entre su vida y sus *personajes*; seres que sufren terribles experiencias por la falta, pérdida o discapacidad de una parte del cuerpo.

A partir del trágico accidente, su obsesión por el espectáculo y el circo ambulante aumentó hasta convertirse en una constante que aparecerá a lo largo de su producción cinematográfica. Sus películas más importantes tendrán como principal característica reflejar un mundo oscuro y conflictivo, en donde sus *personajes* deformes, física o moralmente, sufren y enfrentan su destino en las ferias, los carnavales y los espectáculos públicos.

1.1. *Objeto real/estético:*

A diferencia de “Spurs”, cuyo *objeto real* es el papel impreso procedente de la pulpa de la madera, el *objeto real* de *Freaks* es una cinta de celuloide en el cual se han impreso imágenes y grabado sonidos. Por lo tanto, como puede verse, el *objeto real* cambia de acuerdo con el medio de expresión que el *autor real* escoja para narrar su *historia*. Como se comentó en el capítulo anterior, y de la misma forma que en el caso de “Spurs”, para que esta cinta de celuloide pueda llegar a transformarse en un *objeto estético* se necesita forzosamente de la voluntad y la apreciación del propio espectador.

2. *Autor implícito:*

En el caso del cuento de Robbins, el *autor implícito* crea un *narrador extradiegético* con *focalización cero* que es el encargado de presentar por medio del lenguaje escrito toda la *historia* de Jacques Courbé. Por lo que toca a *Freaks*, su *autor implícito*, como se verá más adelante, crea un *narrador intradiegético heterodiegético* que en realidad sólo presenta, por medio del lenguaje hablado, el inglés, una muy pequeña parte de la *historia* de Cleopatra y Hans. En este aspecto, como podemos apreciar, existe una gran diferencia entre el *texto literario* y el *filmico*, ya que en el *texto filmico* siempre existirá un narrador que cuenta su relato a través de imágenes y sonidos y que recibe el nombre de *narrador cinematográfico*⁴. Por lo tanto, todo narrador que aparezca en escena o forme parte del *mundo diegético* filmico siempre será creación de este *narrador cinematográfico*.

⁴ Como comenta Neira Piñeiro en *Introducción al discurso narrativo filmico* (2003), otros nombres son: *mostrador de imágenes*, *gran imaginero*, *narrador invisible*, *meganarrador*, *enunciador* o *narrador implícito*.

3. Caracterización/focalización.

- *El narrador (implícito o explícito) y el plano narrativo en Freaks:*

Como acabamos de comentar, el narrador de “Spurs” es *extradiegético*⁵ con *focalización cero*. Su relato es una narración *posterior* puesto que retoma los *acontecimientos* de un tiempo pasado en que transcurrió la *historia*. Este narrador, a su vez, tiene la libertad de dar su opinión con respecto a lo que ocurre durante la misma.

Por lo que toca al filme de Browning podemos ver que aparecen dos tipos de narrador:

1. Un primer narrador, *narrador cinematográfico (implícito)*⁶, que se encarga de ser el creador de un segundo narrador y de presentar todas aquellas imágenes que este último no puede presentar, pues al ser un personaje perteneciente al mundo de la diégesis no puede narrar por medio de imágenes.
2. Un narrador *secundario*⁷, *narrador intradiegético (explícito)*, que presenta y concluye la *historia* de Cleopatra por medio de palabras. Una vez que deja de hablar y sale de *campo*, es el primer narrador, el *cinematográfico*, quien se hace cargo de presentar la *historia* por medio del lenguaje cinematográfico.

Así pues, la *historia* de *Freaks*, a diferencia de “Spurs”, no es un *relato de un solo nivel*, sino que es un *relato de segundo orden* o *metadiegético*. Por ejemplo, el primer relato, que el *narrador cinematográfico* presenta, tiene relación con la vida del presentador

⁵ Narrador que no participa con los personajes en la *historia*.

⁶ Gaudreault y Jost consideran que, en el cine, es el narrador implícito o *cinematográfico* el que narra por medio de imágenes y sonidos, mientras que el narrador explícito sólo lo hace por medio de palabras.

⁷ Me refiero a que el presentador de circo es narrador secundario, ya que la corriente crítica de Gaudreault y Jost considera la existencia de un narrador que siempre está por encima de cualquier otro que aparezca a lo largo del filme, el *narrador cinematográfico*.

de circo; ese instante en que, conforme a su trabajo, está a punto de narrar la *historia* del enano a sus espectadores (*narratarios*). En el momento en que este *barker*⁸ comienza a narrar un acontecimiento posterior, y debido a que es un *personaje diegético*, da cabida a una *analepsis* que rompe el *orden lineal* del primer relato. Por esta razón, su aparición en escena es “mínima” si la comparamos con el tiempo que se dedica al segundo relato, el que realmente nos presenta el tema importante: el porqué de la deformidad de la bella Cleopatra.

En un relato *metadiegético*, la relación entre el primer relato y el segundo se lleva a cabo por medio de distintas funciones: *explicativa*, *temática* o *distractiva* y *obstructiva*⁹. En el caso de *Freaks* la narración del presentador tiene como función principal ser *explicativa*, ya que reconstruye una *historia* pasada para poder explicar a sus espectadores las causas que llevaron a la mutilación del fenómeno que en ese preciso momento se encuentran presenciando.

Por otra parte, *Freaks*, a diferencia de “Spurs” y como puede verse en el siguiente esquema que resume el papel de los narradores, no es un *relato lineal*, ya que el narrador cinematográfico rompe con el *primer nivel narrativo* y crea uno de segundo orden en el preciso instante en que el *barker* comienza a contar su *historia*. Todo aquello que le rodea y que tiene relación con su mundo desaparece para dar cabida a otro mundo *diegético*, al que pertenecen todos los *personajes* que interactúan con Hans y Cleopatra.

⁸ Término perteneciente al mundo del circo que proviene del verbo *bark*, que en inglés significa ladrar.

⁹ “[...] a) *explicativa*: cuando se trata de proporcionar diversas explicaciones mediante la narración de hechos del pasado [...]; b) *temática*: cuando el relato segundo no mantiene continuidad diegética alguna con el primero y se presenta – como en las parábolas y fábulas- como un inserto con valor de ejemplo, como lección moral de la que hay que deducir un mensaje que tiene su función en el relato primero.; y c) *distractiva* y *obstructiva* respecto al relato primero, como *Las mil y una noches*, en el sentido de que no hay ningún nexo entre ambos niveles, mas allá de la voluntad del autor implícito.” (Sánchez Noriega, 88)

Narrador cinematográfico:

Es el encargado de crear al presentador de circo y a todo ese mundo diegético que se crea con imágenes y sonidos. No tiene forma antropomórfica debido a que no pertenece al mundo diegético.

Primer nivel narrativo***Narrador intradiegético:***

Es el encargado de presentar por medio de palabras la *historia* de Hans. Tiene forma antropomórfica pues pertenece al mundo diegético.

Segundo nivel narrativo o metadiegético

Hans trabaja como presentador, el amor aparece, propone matrimonio, es humillado, se veng

Línea del tiempo que intenta imitar la real

Si analizamos el primer relato en *Freaks*, veremos que éste surge cuando el *narrador cinematográfico*, para interesar al espectador, presenta un cartel de circo que anuncia el espectáculo del día. Es interesante observar que este cartel no sólo introduce el tema, los fenómenos, sino que también muestra los créditos de la película. Unos instantes después de que el espectador ha comenzado a leerlo, irrumpe una mano que lo destruye por la mitad, es la mano del segundo narrador.



Una vez que el cartel ha sido arrancado, el *narrador cinematográfico* conduce al espectador ante el *barker*, quien termina de romperlo por completo y de tirar lo que queda de éste.



Es en este punto donde el espectador/a cae en la cuenta de que el cartel no iba únicamente dirigido a él o a ella, sino también a una multitud que ahora le acompaña para ser testigos de un relato, los *narratarios*.

“We didn't lie to you, folks. We told you we had living, breathing, monstrosities.”
(Goldbeck y Gordon, 1)



Las palabras del presentador son claras: “No les mentimos, amigos. Les dijimos que teníamos monstruos vivientes” (0:00:33). En el mundo del circo, como se verá en el siguiente capítulo, los *barkers* atraían a sus clientes por medio de un *discurso* que despertara la curiosidad y el interés en sus espectáculos y criaturas. En el exterior de la carpa se le daba al espectador un pequeño adelanto de lo que podría encontrar y presenciar a lo largo del *show*. Una vez dentro de ésta, se narraba la *historia* concebida especialmente para cada tipo de fenómeno o prodigio, la cual giraba en torno a su deformidad o a sus atributos.

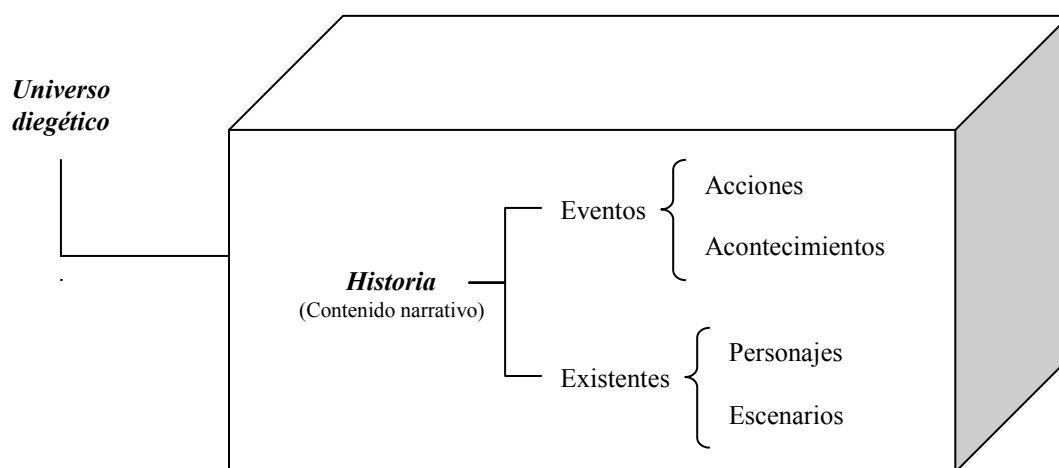
4. Lector/espectador implícito y lector/espectador real.

En el capítulo anterior se comentó que el *lector/espectador implícito* se refiere a la imagen ideal de receptor que se crea el *autor implícito* para poder transmitir su *discurso*. Por otra parte, para Chatman, el *lector/espectador real* es el ser de carne y hueso que, al firmar un *contrato*¹⁰ de ficción, deja su propio ser para “convertirse” en ese *lector/espectador implícito*. Estas características las abordaremos en el último capítulo, cuando tratemos la *recepción*, los valores y los pensamientos que presentan y comparten tanto *el espectador implícito* de *Freaks* como su *espectador real*.

¹⁰ La figura del lector es: “como un interlocutor y el mensaje es considerado un texto, es decir, un campo metodológico que se lee en forma transversal, no cerrado sino abierto a nuevas significaciones que desbordan la intencionalidad del autor y que abarcan otros espacio y experiencias lúdicas. En el nivel metodológico, surge la noción de *contrato* para aludir al pacto enunciativo que interviene como lazo de unión simbólica entre el autor y el lector del texto.” (Zecchetto, 27)

La historia determinada por el discurso en “Spurs” y Freaks:

El *autor implícito*, como se comentó en el primer capítulo, es el encargado de construir todo aquello que forma parte del *mundo diegético*. A continuación, desde la teoría de Chatman, y conforme a las propiedades del *discurso literario* y *cinematográfico*, veremos cada uno de los elementos que componen este *universo diegético*.



- Los eventos

Los *eventos*, tanto en el *texto literario* como en el *filmico*, son todas aquellas *acciones* y todos esos *acontecimientos* que aparecen a lo largo de la *historia*. Chatman discute que debe entenderse como un *acontecimiento* todo *suceso* que sea experimentado por uno o varios *personajes*, mientras que las *acciones* son todos aquellos *eventos* que éstos realicen. La forma en que estos *eventos* se presentan a través de un *discurso* tiene que ver con lo que se conoce como el *tiempo del relato*:

- | | |
|-----------------------------|--|
| A. Tiempo externo al relato | A1. Tiempo del autor |
| | A2. Tiempo del receptor |
| B. Tiempo interno al relato | B1. Tiempo de la enunciación narrativa (<i>tiempo diegético</i>) |
| | B2. Tiempo del enunciado narrativo (<i>tiempo del discurso</i>) |

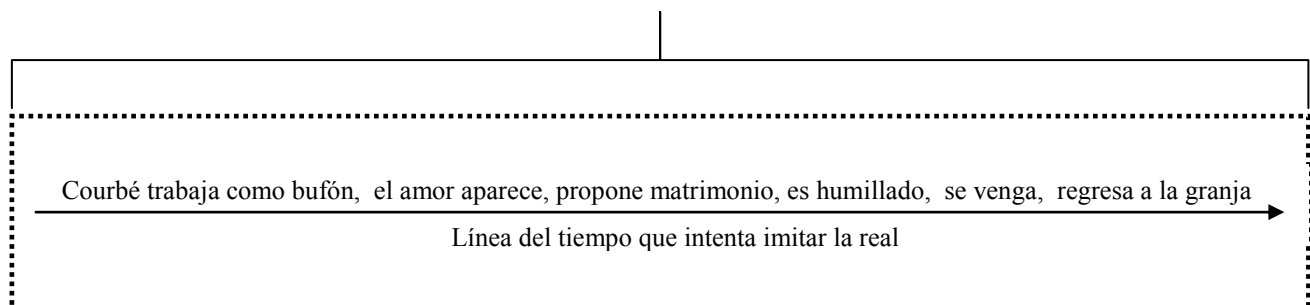
Como ya se comentó en el capítulo anterior, el *tiempo externo al relato* de “Spurs” y *Freaks* será analizado en el quinto capítulo. Ahora bien, por lo que toca al *tiempo interno del relato* existen dos tipos de tiempo, el de la *enunciación narrativa* o *diegético* y el del *enunciado narrativo* o del *discurso*. En *Freaks*, éstos son los elementos que los componen:

1. Orden:

Como ya se discutió con anterioridad, en “Spurs” el orden en el que el *autor implícito*, por medio de un narrador, organiza los *eventos* (*acciones/acontecimientos*) es lineal: 1, 2, 3, 4. Esto quiere decir que el narrador respeta el orden cronológico real tal y como puede verse en el siguiente diagrama. El *narrador extradiegético* de Robbins no tiene necesidad de utilizar anacronías pues empieza a relatar en orden los *eventos* en la vida de Courbé, desde su experiencia como bufón, hasta llegar al momento de la venganza final y al retorno que emprende a su granja junto con su esposa.

Discurso: “Spurs”

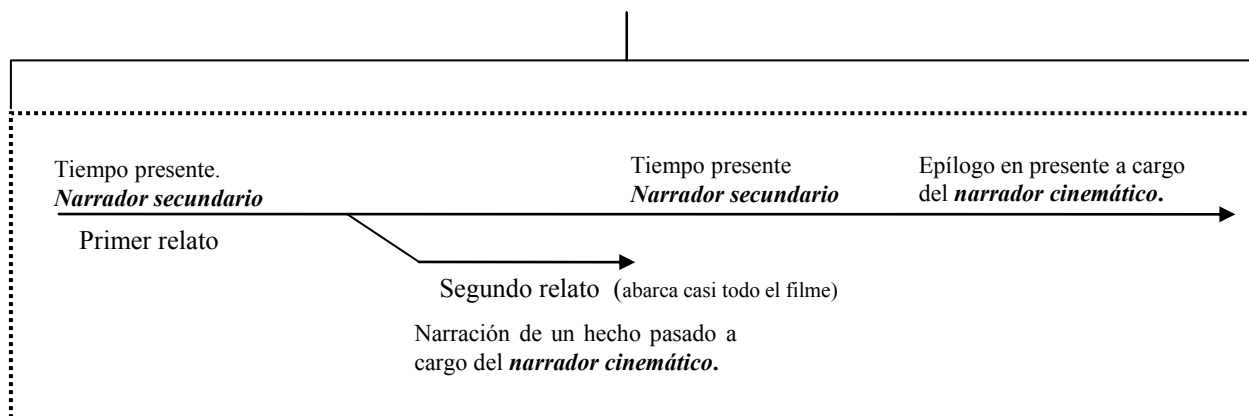
Narrador extradiegético (creador del mundo diegético)



Por el contrario, y como se puede apreciar a continuación, en *Freaks* el *orden de eventos* se estructura de forma diferente:

Discurso: Freaks

Narrador cinematográfico (creador del mundo diegético, incluido el segundo narrador).



Como puede verse en este esquema, a diferencia de “Spurs”, el relato de *Freaks* no es lineal. El primer paso que lleva a cabo el *narrador cinematográfico* es introducir al *narrador secundario*, al *barker*. Este segundo narrador, que se encuentra en el tiempo presente¹¹ del primer relato, se alista para contar una *historia* acontecida en el pasado. Una vez que este personaje termina su *discurso* verbal e introduce el segundo relato, por medio de una *anacronía*¹², *analepsis externa homodiegética completiva*, deja la narración en imágenes nuevamente a cargo del *cinemático*.

Este *segundo relato*, el porqué de la cinta, termina cuando los fenómenos copan a Cleopatra junto al árbol. Después, por medio de un encadenado, se regresa al *primer relato*, donde aparece nuevamente el *segundo narrador* para señalar y mostrar a su público una

¹¹ El cine siempre se percibe como tiempo presente, pues, a diferencia de la literatura que cuenta con palabras para señalar el tiempo, éste debe introducir forzosamente objetos o efectos que cumplan con este fin.

¹² *Prolepsis* o *analepsis*. Las *anacronías* constan de un *alcance* y una *amplitud*. *Alcance*: la distancia temporal que se da entre el tiempo presente y un tiempo anterior o posterior. *Amplitud*: el periodo de tiempo que abarcan. Estas también pueden ser: *externas*, *internas* o *mixtas*; “*externas*, cuando el momento narrado es anterior al comienzo del relato o posterior a su conclusión, *internas* si ese momento se enmarca en el tiempo del relato base y *mixtas* si el arco temporal abarca tanto un tiempo dentro relato primero como fuera de él” (Sánchez Noriega, 101). Las *anacronías* también se distinguen en *homodiegéticas* y *heterodiegéticas*. Las primeras pueden ser *completivas* (para explicar y rellenar lagunas con el fin de hacer comprender el relato), *repetitivas* (para recordar, subrayar o señalar información que ya se dio a conocer con anterioridad), e *interativas* (si hacen referencia a hechos habituales). Las segundas sirven para destacar los rasgos de determinados personajes, a diferencia de la literatura en el cine no son frecuentes.

especie de pato deforme; lo que quedó de la bella Cleopatra. Una vez que las palabras del *barker* desaparecen, es el *narrador cinematográfico* quien nos muestra a la criatura deformada, para finalmente, dentro del primer relato, pero en otro lugar, dar paso al epílogo, donde nos presenta un Hans rico y arrepentido que acabará llorando en el regazo de su enamorada Frieda.

2. Duración:

La *duración* se refiere a la velocidad que existe en un relato. En la literatura, de no ser en algunos textos experimentales, como señala Neira Piñeiro, es prácticamente imposible que se de una *isocronía* entre el *tiempo de la historia* y el del *discurso*¹³. Esto se debe a que o el tiempo de lectura cambia de acuerdo con cada lector o que el tiempo debería ser parecido al real en lo que a las acciones narradas se refiere. La *duración* del *tiempo diegético* en “Spurs” es, aproximadamente, de un año y unos cuantos días, mientras que el tiempo de su *discurso* dura nada más algunos minutos, el tiempo que tarda el lector en leer diecisiete páginas en total. Por lo tanto, medir el tiempo exacto del *discurso* en este cuento no es fácil, pues éste varía al depender de la velocidad de lectura de cada lector. Caso contrario sucede en el texto filmico, donde el tiempo diegético de *Freaks* dura unos cuantos días que son descritos en 70 minutos exactos de *discurso*. Como podemos ver, a diferencia del relato literario, el cine sí permite medir la *duración* del *discurso* de forma más objetiva ya que es similar a una representación teatral.

Por otro lado, como comenta Luz Aurora Pimentel en *Relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa* (1998), la forma de analizar la relación entre el tiempo de la *historia* y del *discurso* no termina con sólo comparar de forma aislada cada uno de ellos, sino que:

¹³ Únicamente las escenas con diálogos son lo que más se acerca a la idea de *isocronía*, pero sin llegar a ella.

No obstante, y muy a pesar de la ilusión de duración que nos viene de la *historia*, los sucesos diegéticos tienen una duración que depende finalmente del espacio para ellos destinado en el texto narrativo; dicho de otra manera, la experiencia temporal que vive el lector depende no tanto del tiempo diegético en sí, sino del tiempo del discurso. (Pimentel, 43).

Por tanto, para ella, un análisis más preciso debe basarse en comparaciones entre el tiempo que dura un evento de la *historia* y el tiempo que el *discurso* le dedica. Genette, “indica como medida aproximada de la velocidad la relación entre la extensión del relato en líneas y páginas y la duración de la *historia* en horas o minutos [...]” (Sánchez Noriega, 102). Esta característica da pie a lo que también se conoce como *densidad narrativa*, es decir, la cantidad de *eventos* que suceden de acuerdo con la extensión en páginas. Por ejemplo, si en un texto se dedican pocas páginas a varios *eventos*, el relato dará la sensación de ser más ágil a si se dedican muchas páginas a describir uno solo.

Para determinar estas variaciones de ritmo narrativo, es decir, si el tiempo del *discurso* es mayor, menor o igual al tiempo de la *historia* se utilizan las siguientes posibilidades:

1. Sumario (TR < TH)

El *sumario* sirve para acelerar la narración al evitar describir ciertos *eventos* de la *historia*. Esto hace que el relato sea menor al tiempo de la *historia*. Como se observa en el siguiente ejemplo de “Spurs”, el narrador ha decidido resumir en unas cuantas palabras todas aquellas funciones donde Courbé ha sido humillado en la arena.

Now it came about, **after many humiliating performances**¹⁴ in the arena, made palatable only by dreams, that love entered the circus tent and beckoned commandingly to Monsieur Jacques Courbé. (146)

¹⁴ A partir de aquí, en los ejemplos, las negritas son mías.

2. Dilatación (TR > TH)

Es el procedimiento en donde se ocupa más tiempo en narrar ciertos *eventos* del relato de lo que en realidad ocupan en el tiempo de la *historia*. En “Spurs”, por ejemplo, este tipo de dilación se da cuando el narrador está describiendo la reacción de Jeanne Marie, a la petición de matrimonio y amenaza por parte del enano, y de pronto detiene los *eventos* de la *historia* para comentar lo que él opina y lo que Jeanne Marie piensa en ese momento.

[...] “Do you laugh at my love? I warn you, mademoiselle – do not laugh at Jacques Courbé!”

[...] **Why, the ridiculous little manikin was serious in his live-making. This pocket-sized edition of a courtier was proposing marriage to her! He, this splinter of a fellow, wished to make her his wife! Why, she could carry him about on her shoulder like a trained marmoset! [...] First she must listen to everything the dwarf had to say, draw all the sweetness out of this bonbon of humor before she crushed it under the heel of ridicule.**

“I am not laughing,” she managed to say. [...]. (149)

En la cinta esto no sucede.

3. Pausa (TR=n, TH=0).

En la *pausa*, el tiempo de la *historia* se detiene completamente mientras el del *discurso* continúa. En el cuento este tipo de pausa total no existe, ya que no hay descripciones extensas de lugares u objetos que interrumpan el hilo principal de la *historia*. Por lo que toca a la cinta, por ejemplo, el narrador cinematográfico sí detiene la *historia* al romper la cadencia natural de imágenes de forma artificial cuando presenta el siguiente rótulo:



The Wedding Feast

4. Escena (TR = TH)

La *escena* se refiere a la *isocronía* entre la duración temporal de la *historia* y el del relato. A pesar de que el *texto literario* intenta aproximarse a esta *isocronía* por medio de la *mimesis*, nunca lo logra. Un ejemplo de esto puede verse en el cuento, cuando el narrador, al tener que explicar de dónde proviene la voz de Griffio, detiene la *historia*.

“You, Monsieur Hippo and Mademoiselle Lupa, both are wrong,” **said a voice which seemed to come from the roof.** “Surely it is none other than me whom the people come to stare at!” (152)

Esto último no siempre sucede en el cine, donde, al igual que en una representación teatral, “hay perfecta isocronía en el plano (toma) y, sobre todo, en el plano-secuencia o toma en continuidad de los diálogos y acciones que tienen lugar en un tiempo y espacio continuos” (Sánchez Noriega, 105). En varias *escenas* de la película de Browning podemos observar a los *personajes* interactuando y dialogando como si fuese una obra de teatro, es decir, que la *historia* y el *discurso* van de la mano. Esto último a pesar de que no es más que una ilusión, ya que, a diferencia del teatro que se representa en vivo, en el cine son *fotogramas* de objetos, animales o personas que ya no están y que a cierta velocidad¹⁵ engañan al ojo, haciéndole creer que el movimiento que ve es natural. Por esta razón, el teórico y crítico André Bazin considera al cine como *falso amigo*.

5. Elipsis (TR=0, TH=n)

Una *elipsis* se utiliza cuando se quiere que el relato omita un evento de la *historia*. Un ejemplo en “Spurs” es:

¹⁵ Veinticuatro fotogramas por segundo. En el cine mudo por lo general eran dieciséis o veinte fotogramas por segundo.

A **year had rolled by** since the marriage of Mademoiselle Jeanne Marie and Monsieur Jacques Courbé. (155)

Por otra parte, en *Freaks*, este tipo de recurso se puede apreciar cuando aparece el rótulo que mencionamos con anterioridad, el de la fiesta de bodas, ya que éste omite los días que los *personajes* necesitaron para su planeación.

3. *Frecuencia:*

La *frecuencia* es el número de veces que un evento de la *historia* aparece en el *discurso*. Existen tres tipos de frecuencia: *relato singulativo* (cuando se cuenta una sola vez un acontecimiento que ha sucedido una vez), *relato repetitivo* (se cuenta varias veces el acontecimiento que ha sucedido una sola vez) y *relato iterativo* (se cuenta una sola vez el acontecimiento que ha sucedido varias veces).

En el caso de “Spurs” y de *Freaks*, ambos textos son *singulativos*, ya que los *eventos* que aparecen en la *historia* son nombrados el mismo número de veces en el *discurso*, es decir, una sola vez.

- Los *existentes*

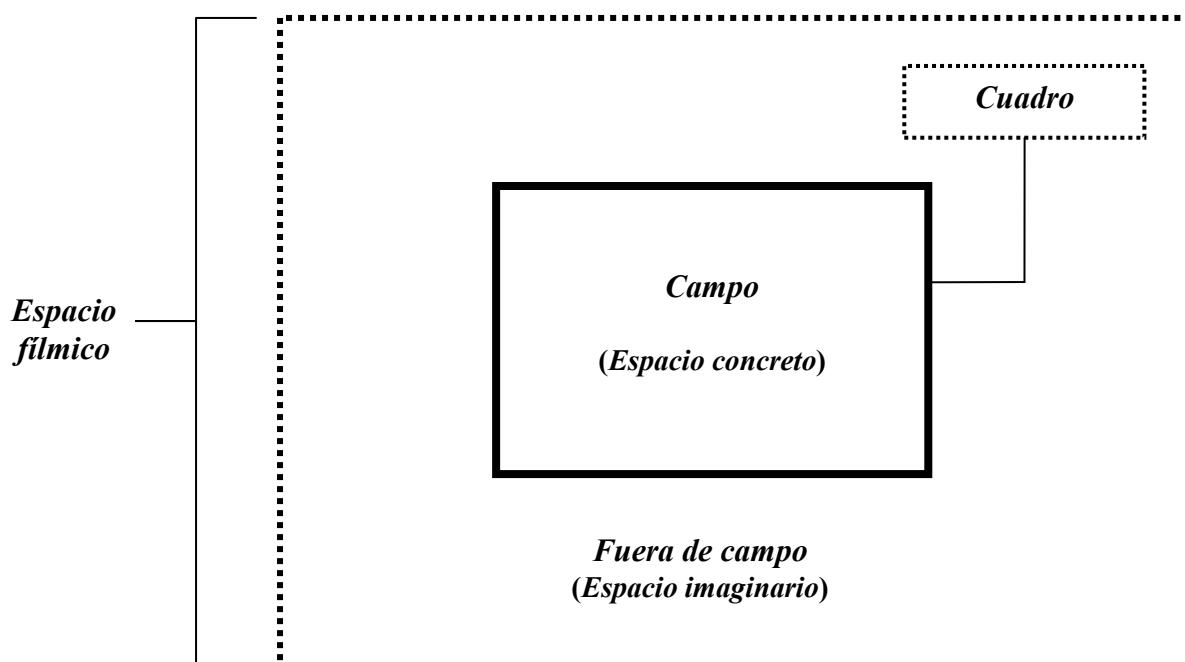
En su tercer capítulo, “Story: Existents”, Chatman aclara que la dimensión que trata los *eventos* de la *historia* es el *tiempo*, mientras que la dimensión que lo hace con los *existentes* de la *historia* es el *espacio*. Este *espacio* que aparece en un *texto literario* o *filmico*, en

donde se aprecian los diferentes tipos de *existentes* (*personajes y escenarios*), recibe el nombre de *espacio literario* o *espacio filmico* respectivamente.

Chatman, a su vez, explica que, de la misma forma que existe un *tiempo de la historia* y un *tiempo del discurso*, también existe un *espacio de la historia* (*story-space*) y un *espacio del discurso* (*discourse-space*). El primero de estos espacios está representado, de forma explícita, por todo el mundo que se muestra en escena, y, de forma implícita, por todo aquello que el espectador no puede ver pero que pertenece al mundo *diegético*. Es decir, todo lo que los *personajes* pueden ver, oír o aludir por medio de una acción.

Por otra parte, a grandes rasgos, el *espacio del discurso* es: “the focus of spatial attention. It is the framed area to which the implied audience’s attention is directed by the discourse, that portion of the total story-space that is “remarked” or closed in upon, according to the requirements of the medium, through a narrator or through the camera eye- literally, as in film, or figuratively as in verbal narrative (Chatman, 102). Por lo tanto, el *espacio del discurso* surge a partir del momento en que el *autor implícito*, por medio de un narrador literario o cinemático, escoge solamente aquello que debe ser presentado al *espectador implícito* al cual dirige su relato. Como podemos apreciar en el siguiente diagrama, el *espacio filmico*, a diferencia del *espacio* en una *narrativa verbal*, está determinado por un marco llamado **cuadro**¹⁶ cuyo interior presenta de forma visual una parte del mundo *diegético* que está siendo narrada.

¹⁶ Para Chatman la importancia del *cuadro* radica en que éste es el encargado de diferenciar y separar lo real de lo imaginario.



Este fragmento visual del mundo *diegético* que es presentado dentro del *cuadro* se llama *campo*, mientras que todo aquello que se encuentra en su exterior y que no es visible para el espectador recibe el nombre de *fuera de campo*¹⁷.

A continuación veremos que debido a las reglas que rigen al lenguaje de cada medio de expresión, literario y filmico, es que surgen grandes diferencias entre los *escenarios* y *personajes* que conforman el *espacio* de “Spurs” y *Freaks*.

Escenarios

Una de las principales diferencias que existen entre el *discurso literario* y *filmico* es que el primero se construye a partir de palabras, mientras que el segundo lo hace básicamente a

¹⁷ Para poder diferenciar el *fuera de campo* que en algún momento del *discurso* ha sido mostrado del que nunca lo ha sido, críticos como Noël Burch utilizan términos como *fuera de campo concreto* y *fuera de campo imaginario* respectivamente.

través de signos icónicos (la imagen fotográfica en movimiento); por lo general acompañados de sonidos y diálogos. Debido a estas cualidades, los *escenarios* y *personajes* en un *texto literario* deben crearse por medio de descripciones, las cuales son reconstruidas en la mente del lector. Desde una perspectiva básica, el autor implícito de un *texto literario* debe forzosamente hacer una pausa en la *historia* para poder presentar y describir las cualidades de sus *escenarios* y de sus *personajes*. Por lo que toca al cine, esto no es necesario, pues tanto *escenarios* como *personajes* ya tienen una imagen análoga a la realidad, la cual ya les proporciona características específicas. El lenguaje cinematográfico no necesita detener su *historia* para poder describir a sus *existentes*, simplemente los presenta.

Si esto último se podría considerar como una virtud del lenguaje cinematográfico, también se debe tomar en cuenta que el cine no posee la libertad, con la que cuenta la literatura, de poder presentar por medio de la imagen mundos abstractos que no estén determinados por un *cuadro*, un *campo* y un *fuera de campo*. Como comentamos con anterioridad, respecto al cuadro: “Una imagen está netamente limitada por sus márgenes. Sólo es visible lo que aparece dentro de dichos márgenes, y por tanto el artista de cine está obligado (...) a hacer una selección¹⁸ (...)” (Arnheim en Neira Piñeiro, 127). Esto puede verse claramente si comparamos de forma *literal*¹⁹ un fragmento verbal de la descripción de la boda en “Spurs” y un *fotograma* de *Freaks*.

¹⁸ También el artista puede no escoger una imagen determinada con la intención de generar una inferencia por reacción. Un ejemplo podrían ser los gestos de una actriz provocados por algo que no aparece en imagen, técnica utilizada especialmente en el género del horror. En *Freaks* esto se aprecia al inicio de la cinta, cuando el *barker* señala el lugar donde se encuentra Cleopatra deformada y una mujer grita al ver lo que hay adentro.

¹⁹ Me refiero a *literal*, porque la imagen, al igual que la palabra, también remite a un sinfín de posibles significados por parte del espectador.

The wedding of Mademoiselle Jeanne Marie was celebrated in the town of Roubaix, where Copo's Circus had taken up its temporary quarters. Following the ceremony, a feast was served in one of the tents, which was attended by a whole galaxy of celebrities. (Robbins, 150)



Por lo que toca a la literatura, si tomamos en cuenta este fragmento literario, veremos que, después de que el narrador ha comentado sobre la boda, la ceremonia, el banquete y la galaxia de celebridades, el *autor implícito*, si lo considerara necesario, debería describir por medio de palabras el escenario donde sus *personajes* interactúan. Así pues, la descripción por medio de palabras en un *texto literario* permite que sea la mente del lector la cree sus propias imágenes mentales.

Por otro lado, en el cine, como se aprecia en el *fotograma*, la pura imagen, no sólo ya describe el escenario sino además las características físicas de los *personajes*. La imagen y la forma de los *existentes*, a diferencia de la literatura, ya no son creadas por la mente del espectador. A continuación se pueden ver algunos *fotogramas* que muestran los interiores y exteriores de los *escenarios* del *mundo diegético* en donde la cinta toma lugar. Describir en una obra literaria *escenarios* parecidos, que nunca pueden ser equivalentes a los que el cine muestra al momento y fusionados en una sola imagen, hubiera necesitado de una gran cantidad de páginas así como de una gran maestría técnica y artística por parte del escritor.



Personajes

Una de las primeras modificaciones que sufrió el *texto literario* en su *adaptación cinematográfica* fue la de los nombres de sus *personajes*. En este cuadro podemos ver cómo éstos cambiaron radicalmente.

NOMBRES DE PERSONAJES

TEXTO LITERARIO

TEXTO FÍLMICO

Jacques Courbé

Hans

Simón Lafleur

Hércules

Jeanne Marie

Cleopatra

Papa Copo

Madame Tetrallini

En el caso de *Freaks*, el cambio de nombres no se debe a problemas relacionados con los derechos de autor, sino más bien a la intención de otorgar diferentes rasgos y cualidades a los *personajes*, así como más fuerza y carga simbólica. A continuación veremos que estos *personajes* no sólo sufrieron alteraciones en sus nombres propios, sino que también mantuvieron, adquirieron o perdieron diferentes características.

Jacques Courbé / Hans

El cuento de Robbins inicia con las siguientes líneas:

Jacques Courbé was a romanticist. He measured only twenty-eight inches from the soles of his diminutive feet to the crown of his head; but there were times, as he rode into the arena on his gallant charger, St. Eustache, when he felt himself a doughty knight of old about to do battle for his lady. (145)

En este párrafo Robbins muestra dos características sumamente importantes en lo que concierne a su personaje principal. Por un lado, el narrador aclara desde el comienzo que monsieur Courbé posee una deformidad física, es un enano, mientras que por el otro es un

romántico, un caballero dispuesto a rescatar, junto con su corcel St. Eustache²⁰, a su dama en peligro. En el siguiente párrafo, el narrador destruye por completo la posibilidad de que Courbé pueda ser un héroe de cuentos de hadas. Por una parte, el narrador explica que St. Eustache no es más que un perro corriente parecido a un lobo, mientras que por la otra, introduce tres preguntas irónicas que describen perfectamente el infierno terrestre que vive Courbé.

1. “What matter that Monsieur Courbé’s entrance was invariable greeted with shorts of derisive laughter and bombardments of banana skins and orange peel?”
2. “What matter that he had no lady and that his daring deeds were severely curtailed to a mimicry of the bareback riders who preceded him?”
3. “What mattered all these things to the tiny man who lived in dreams and who resolutely closed his shoe-button eyes to the drab realities of life?” (146)

Estar sometido a una constante humillación, pues la gente no sólo se conforma con reírse de su deformidad sino que además le arroja basura, obliga a Courbé a evadir su papel de bufón haciéndole resguardarse en el mundo de la fantasía. Su estatura, que literalmente lo mantiene cerca de la tierra (la realidad), es el único medio por el que puede contar con un trabajo para mantenerse junto con su perro. El circo le paga por sus servicios, pero, a cambio, Courbé se ve obligado a soportar el desprecio y la burla de los demás. Por esta razón, el pequeño ser necesita desesperadamente defenderse del mundo que le rodea, de modo que utiliza su imaginación como un escudo con el cual se protege de la dura realidad.

Imagination was the armor that protected him from the curious glances of a cruel, gaping world, from the stinging lash of ridicule, from the bombardments of banana skins and orange peel. Without it, he must have shriveled up and died. (146)

²⁰ Nombre del perro que Courbé toma de un general romano: “who in time of Trajan is converted by the sight of a crucifix which appears between the horns of a stag which he is hunting. He is told by the stag that he must be tried by sufferings”. (Hibbard Loomis, 5)

Es en este universo de fantasía donde Courbé crea aventuras que únicamente puede compartir con St. Eustache, ya que el enano: “had no friends among the other freaks in Copo’s Circus” (146). Para el enano, los otros fenómenos del circo son individuos que no tienen la capacidad ni la facilidad de acceder al mundo de la ficción; su puerta se encuentra cerrada debido a que no poseen la llave que les permite abrirla. En realidad, a éstos no les interesa encontrar o utilizar dicha llave, pero eso sí, según Courbé, envidian y desconfían de aquél que la posee.

Por otra parte, en la *adaptación* de Browning, el protagonista principal es el pequeño Hans. Este personaje que viste de etiqueta y posee buenos modales se asemeja al de Courbé



en el uso de sus vestimentas. Si para Courbé portar el atuendo del caballero medieval es convertirse en uno, para Hans ponerse un traje de etiqueta le permite formar parte del grupo selecto de los caballeros de su época, el de los *gentleman*. A diferencia de esta

similitud que ambos comparten, Hans es un presentador de circo de origen alemán, de raza aria²¹, mientras que Courbé es un francés que, como bufón acompañado de un perro que se hace pasar por corcel, padece cada función de una lluvia de objetos y desperdicios. A su vez, en *Freaks*, Hans cumple con dos funciones principales. La primera (desde la *diégesis*): ser el encargado de presentar el show de Madame Tetrallini y de llevar a cabo, junto con los otros fenómenos, su venganza final. La segunda (como un fenómeno real de circo):

²¹ Característica que según Adams: “It is not accident that the wealthiest character in *Freaks* is a tiny man with German accent, the literal embodiment of myopic, small-minded European aristocracy”. (Adams, 80)

representar, junto con Frieda, a los enanos que la *teratología*²² define como Hypopituitary²³.

A pesar de que Hans y Courbé no comparten el mismo tipo de trabajo dentro del circo, ambos enanos poseen una característica que les une fuertemente: su deseo sexual. Por lo que toca a Courbé, el narrador nos dice que:

[...] In an instant the dwarf was engulfed in a sea of wild, tumultuous passion.
[...] All his tiny body was shaken with longing for her. Her buxom charms, so generously revealed in tights and spangles, made him flush and cast down his eyes. (146)

Por el otro lado, como se observa en el primer *fotograma*, Hans se ve cautivado por los atributos de Cleopatra, razón por la que con su mirada recorre, de pies a cabeza, el cuerpo de la bella trapezista. En el segundo, el rostro del enano muestra su deseo sexual.



Respecto al carácter de ambos *personajes* hay que destacar que existe una diferencia significativa, pues ésta cambia totalmente la imagen final que el lector/espectador se crea sobre cada uno de ellos. En el caso de “Spurs”, al final de la *historia* Courbé sí disfruta cuando lleva a cabo su venganza, pues ésta le convierte en el “triunfador”. Al matar a

²² *Teratología* es la ciencia encargada de estudiar las anomalías y malformaciones del organismo humano, animal y vegetal.

²³ Término que se aplica a los seres humanos de pequeña estatura que poseen un cuerpo bien proporcionado.

Simón Lafleur, el enano obtiene poder absoluto sobre Jeanne Marie. Por lo tanto, el texto, a lo largo de la trama, conserva, a pesar de las supuestas discapacidades de Courbé, un criterio misógino por parte del escritor: el hombre puede y debe ejercer su poder sobre la mujer, incluso el más pequeño de los hombres.

“Yes, madame,” Monsieur Jacques Courbé continued. “I fancy that you will be quite a docile wife by the time you have done.” He paused and then added reflectively: “It is truly remarkable how speedily one can ride the devil out of a woman –with spurs!” (161)

Las últimas palabras del enano, que muestran el uso que le da a las espuelas y que a su vez dan nombre al relato, reflejan el futuro que le espera a Jeanne Marie. Ella será sometida al terrible castigo de ser expuesta a la humillación y al yugo de su marido, como un animal.

Por lo que se refiere a *Freaks*, Hans, a pesar de su amenaza al estilo Courbé: “Don’t laugh at me”, muestra claramente que su carácter no es tan agresivo. A lo largo de la película, el enano es completamente manipulado por Cleopatra, situación que lo convierte en presa de sus constantes burlas que, junto con las de Hércules y otros *personajes* del circo, le transforman en una especie de bufón. Mientras que en “Spurs” Courbé logra liberarse de las humillaciones recibidas por medio de una solitaria venganza, en *Freaks* Hans termina haciendo lo contrario. Al final de la *historia*, si el enano logra salvar su vida, vencer a Hércules y Cleopatra, y cobrar su herencia, es gracias a la ayuda de los otros fenómenos. Si, por otra parte, Courbé logra saborear su venganza al matar, desde su perspectiva, al villano y quedarse con su doncella al puro estilo romántico, Hans pierde su virilidad, pues sufre una especie de castración en el momento en que se arrepiente de lo que hizo y termina llorando amargamente en el regazo de Frieda.

Having failed in his efforts “to be a man” (i.e., to win Cleo’s respect and to control her punishment), Hans is recast at the end as Frieda’s “baby”. Sobbing in his fiancée’s arms, he seems to be destined for maternal rather than sexual love. (Hawkins, 271)

Por lo tanto, con la comparación entre ambos *personajes* se aprecia claramente de qué forma en el *texto literario* y el filmico los papeles se han invertido. Mientras Courbé, al final del cuento, experimenta una especie de redención, pues obtiene el poder sobre la mujer que lo ha humillado, Hans, con todo y su revancha, se ve sometido al cariño y a la comprensión maternal de una mujer de su misma estatura²⁴.

Jeanne Marie / Cleopatra

El guión sinóptico de Goldbeck y Gordon señala que una de las características físicas importantes que debe poseer el personaje de Cleopatra es: “a voluptuous „Queen of the Air”” (Goldbeck y Gordon, “Freaks Script Synopsis”, 4). En este aspecto, y al comparar la imagen de la trapecista con la descripción que el narrador de “Spurs” hace de Jeanne Marie, podemos resaltar que el *texto literario* ha sido respetado.

A tall, blonde woman of the amazon type, she had round eyes of baby blue which held no spark of her avaricious peasant’s soul, carmine lips and cheeks, large white teeth which flashed continually in a smile, and hands which when doubled up, were nearly the size of the dwarf’s head. (146)

Con esta descripción también podemos observar que existe un contraste importante entre los orígenes de los dos *personajes* femeninos. En el cuento, el narrador, con pocas palabras, comenta al lector que los ojos azules de Jeanne Marie no muestran la verdad que en ellos se

²⁴ Esta imagen final, la de un Hans arrodillado y con la cabeza en el regazo de Frieda, también puede remitir a *La piedad* de Miguel Ángel; representación de los sacrificados, de aquéllos que nunca son reivindicados.

oculta, poseer el alma de una campesina avara. Con esto, el lector infiere que Jeanne Marie proviene del campo, que es una mujer que seguramente no tuvo acceso a una educación escolar y que por lo tanto se ve forzada a evitar la pobreza al tener que trabajar en un circo. Unas oraciones después, cuando Courbé le propone matrimonio, Jeanne Marie está a punto de reírse y humillarlo, pero al saber que el enano tiene tierras y dinero, reflexiona lo siguiente:

She had been a bareback rider for years and she was weary of it. The life of the circus tent had lost its tinsel. She loved the dashing Simon Lafleur, but she knew well enough that this Romeo in tights would never espouse a dowerless girl. (149)

Debido a esto, Jeanne Marie llega a la conclusión de que si acepta la propuesta del enano podrá tener lujos y una estabilidad económica que en ese momento no posee. Sabe bien que sólo con dinero podrá regresar a comprar y mantener el amor de Simón Lafleur.

Por otro lado, en *Freaks* el espectador no sabe cuál es el origen de Cleopatra. Sólo deduce, por su comportamiento, que gusta de la champaña, las joyas, y la compañía de hombres fuertes y varoniles, esto último puede verse dentro de su carromato, pues posee fotografías de hombres con estas características.

En cuanto al trabajo que Jeanne Marie y Cleopatra realizan en el circo, vale la pena decir que la primera presenta sus acrobacias sobre la espalda de un caballo (*bareback rider*), mientras que la segunda es una trapecista²⁵. El acto de Cleopatra, a diferencia del de Jeanne Marie, sí es importante para el desarrollo de la *historia*. Las palabras del presentador, aunadas a la imagen de Cleopatra en el trapecio, describen una belleza comparable con la de un ave cuya hermosura sólo puede ser admirada, ya que al hallarse en las alturas, es

²⁵ En el circo existían cuatro filas que mostraban la jerarquía de los actores y los trabajadores: “In the women’s big-top dressing tent, the first row was the most spacious and private position in the tent, indicating where the star players – usually bareback riders and aerialists – dressed.” (Davis, 65)

inalcanzable. Todo aquel que intente acercarse a ella, incluso alguien perteneciente a la realeza, padecerá un doloroso final²⁶: “Friends, she was once a beautiful woman. A royal prince shot himself for love of her. She was known as the peacock of the air...” (Goldbeck y Gordon, 1).

Pero, ¿por qué el *barker* escoge el pavo real para presentar a Cleopatra? Es interesante observar que este pájaro tiene como una de sus características principales la de poder engañar al ojo. Según James Elkins, en *The Object Stares Back* (1997), los pavos reales son mapas de visión y sus patrones se aplican universalmente, por lo que ellos demuestran que no somos libres de ver lo que queramos. “[...] our ability to see peacocks has been trampled by clichés. Peacocks certainly are not absolutely beautiful, since they hide their wings, bellies and rump feathers, which are mud or leaf colored” (238). Así que la comparación del pavo real con Cleopatra tiene como objetivo principal advertir al espectador que el sentido de la vista no es tan confiable, pues no todo es exactamente como se ve. Cleopatra es una mujer hermosa que reúne y cumple plenamente con las características y los cánones que la cultura occidental ha impuesto al concepto de belleza. En su libro *Tratado de monstruos: ontología teratológica* (2003), Héctor Santiesteban Oliva comenta que, desde la antigüedad, en el concepto helénico de *Kalogathia*, expresiones como la belleza y la calidad moral humana corrieron paralelas la una a la otra. Por lo tanto, el concepto de belleza ha estado, a través de los siglos, ligado al concepto de bondad. Ser bello significa ser bueno. Las palabras de advertencia, por parte del presentador, dan a entender perfectamente que el grave error de Hans fue creer en lo que vio y, aunado a esta idea de *Kalogathia*, haber querido obtener lo que simplemente no era para él, lo que jamás debió intentar poseer. Hoy en día, una gran cantidad de películas

²⁶ Cleopatra será transformada de un pavo real a una especie de pato deforme.

hollywoodenses siguen explotando la imagen y la supuesta supremacía de la belleza caucásica²⁷. La importancia del personaje de Cleopatra, a diferencia de Jeanne Marie, radica en que es a través de ella que Browning, al seguir con toda una tradición de mujeres bellas y malas, critica la idea de que la belleza es símbolo de bondad, sensibilidad y espiritualidad.

Con respecto a esta deformación e inversión de belleza/bondad por belleza/maldad, es importante señalar las actitudes y acciones que ambos *personajes* femeninos llevan a cabo dentro de la diégesis. Por ejemplo, Jeanne Marie es una mujer que desea salir del circo y tener una vida más cómoda, pero a diferencia de Cleopatra, no está dispuesta a hacer lo que sea necesario.

These pygmies were a puny lot. They died young! She would **do nothing**²⁸ to hasten the end of Jacques Courbé. No, she would be kindness itself to the poor little fellow, but, on the other hand, she would not lose her beauty mourning for him. (149)

El narrador en “Spurs” es muy claro en este aspecto. Jeanne Marie no pretende matar al enano para obtener sus bienes. Ella cree, realmente, que los enanos, por su tamaño, mueren pronto. Es este pensamiento, que denota cierta inocencia, el que diferencia completamente a Jeanne Marie de Cleopatra. Esta última desde el inicio del filme comienza jugando con Hans nada más para divertirse y poder conseguir dinero. Cuando se entera, por Frieda, de que el enano es heredero de una fortuna, es que decide envenenarlo. Al contrario de la falsa idea que tiene Jeanne Marie de que los enanos no viven mucho por lo que hay que esperar a que el tiempo y la naturaleza hagan su trabajo, Cleopatra sabe muy bien que esto puede

²⁷ Cuando las razas humanas se clasificaron en el siglo XIX, “[...] se designó a la blanca como caucasoide porque se creyó que en el Cáucaso se encontraban los seres humanos más bellos”. (Santiesteban Oliva, 85)

²⁸ Las negritas son mías.

adelantarse, ya que no son fuertes, se pueden enfermar y, por lo tanto, pueden ser asesinados sin que nadie lo sospeche.



CLEO:

"I could marry him. Yes! He would marry me." (Hercules laughs. Camera pans in on Cleo, who has become deadly serious.) "Midgets...are not strong...They could get sick."

HERCULES:
(quietly) "How?"

CLEO:
"It could be done...slowly."
(Goldbeck y Gordon, 31)

Otra característica importante de esta mujer, que muestra una de las ideas más originales que los guionistas de *Freaks* tomaron y explotaron de "Spurs", es llevar el nombre de Cleopatra. Este nombre, que pertenece a una de las boas que aparecen en el relato original, le fue dado a la protagonista del filme.

Papa Copo knows only too well that it is on account of these little charmers, Mark Antony and Cleopatra, that the sideshow is so well attended! (152)

Cleopatra, cuyo nombre remite a la reina egipcia de singular belleza, aunada a la imagen de la boa, reúne perfectamente en sí misma, la esencia y la representación de la mujer bella, calculadora, fría y devoradora de hombres.

Con base en esto, y a pesar de que ambas mujeres fracasan, no cabe duda de que la figura de Cleopatra es un personaje mucho más redondo e interesante que el de Jeanne Marie. En el caso de la joven francesa, al ver que su única esperanza, Simón Lafleur, ha muerto, no tiene otra opción que someterse al yugo del marido. En cambio Cleopatra, quien se atrevió a insultar y a transgredir los límites impuestos por una pequeña sociedad, no enfrenta el

castigo de un único personaje, sino que son varios los que la juzgan, mutilan y transforman en una como ellos. Este escarmiento, convertirla en “one of us”, hace ver al *espectador* que la naturaleza de los fenómenos es un castigo constante.

Simon Lafleur / Hércules

De la misma forma en que, por motivos dramáticos para su trasvase al filme, el personaje de Jeanne Marie se transforma en una mujer despiadada, acostumbrada a lograr lo que se propone sin importar qué deba hacer para conseguirlo, Simón Lafleur, de cuyo apellido hablaremos más adelante, se convierte en Hércules. Es importante señalar que al igual que su amante Cleopatra, Hércules posee un nombre propio que determina cuál es su función y su importancia dentro de la *historia*. Si por un lado el nombre de Cleopatra alude a la reina egipcia que encarna a uno de los grandes ejemplos del poder y la belleza, por el otro lado, Hércules es la representación de la fuerza del hombre y de su virilidad. Estas dos formas de ver los atributos del hombre y de la mujer, desde la perspectiva y los parámetros occidentales, serán de suma importancia en la película, ya que, como veremos en el cuarto capítulo, los fenómenos de Browning tienen otra forma de percibir y analizar su propia realidad, y por lo tanto de escoger y determinar sus propios valores tanto éticos como estéticos.

Por lo que toca al personaje del cuento, el narrador describe al compañero de Jeanne Marie de la siguiente forma:

Her partner in the act was Simon Lafleur, the Romeo of the circus tent –a swarthy, Herculean young man with bold black eyes and hair that glistened with grease like the back of Solon, the trained seal. (146)

Como se puede apreciar, a diferencia de Jeanne Marie, quien en su *adaptación* a *Freaks* evolucionó en un personaje más complejo y dominador de las situaciones, Simón Lefleur dejó que su imagen de “Romeo”, su arte de seductor y su oficio de *bareback rider* se diluyeran para dar cuerpo a un hombre que sólo se conformara de una de sus características principales, sus músculos. Como podemos observar en el *fotograma*, el show que presenta Hércules nada tiene que ver con las acrobacias de Lefleur, sino que su número se basa en utilizar la fuerza bruta para someter a un toro. De la misma forma en que él controla y vence a este animal, a lo largo de la cinta Cleopatra lo manipula y lo



utiliza para su propio beneficio. Simón, al contrario de Hércules, es un personaje más libre y con más iniciativa, esto puede verse cuando él insinúa que esperará con gusto a Jeanne Marie, pero que él no piensa ayudarle a llevar a cabo sus planes: “I will wait as patiently as Job till you have fed that mouse some poisoned cheese” (Robbins, 150).

En el cuento, la caracterización de un destino cruel es importante para comprender de qué forma tanto Hércules como Simón Lafleur perciben la vida. En este aspecto, ambos *personajes* comparten algo en común, la creencia de que el destino puede cambiar de un momento a otro. Debido a esto, los dos desean fervientemente disfrutar día a día lo bueno que la vida les puede ofrecer, razón por la que rigen sus actos por el puro estilo renacentista del *Carpe diem*. Es a través de las propias palabras de Lafleur que el lector puede comprender la forma en que el acróbata concibe la imagen del destino. Según él, la

crueldad del hado obliga a que la vida deba vivirse en el momento, hartándose de las cosas buenas que ésta puede ofrecer.

Parbleu! Fate was a conjurer! She waved her hand and beautiful women were transformed into hags, jewels into pebbles, silks and laces into hempen cords. The brave fellow who danced tonight at the prince's ball might tomorrow dance more lightly on the gallows tree. The thing was to live and die with a full belly. To digest all that one could – that was life!²⁹ (156)

Lefleur cree en un destino que posee su propia personalidad y que a su vez tiene el poder de permutar y transformar objetos con tal de jugar con sus víctimas. Es este destino el que finalmente lo convierte en su víctima, ya que lo enfrenta con Courbé haciéndole perecer en una triste imitación de una batalla al puro estilo de un romance medieval:

“Ah, the dog!” Monsieur Jacques Courbé would mutter. “Some day I shall teach this hulking stable-boy his place! *Ma foi*, I will clip his ears for him!” (147)

Finalmente, en *Freaks*, en el guión sinóptico, el destino le depara al hombre fuerte un final más triste que el de Lafleur. Hércules no es castigado con la muerte, como quedó en la última versión, sino que es humillado, de por vida, al ser privado de su virilidad por medio de la castración. Al igual que lo hacen con Cleopatra, los fenómenos lo mutilan y lo convierten en uno de ellos, razón por la que ahora él debe ser exhibido como tal.

The haughty trapeze artist is revealed as a squawking, legless “human duck” in a sideshow pit of sawdust; Hercules, the strong man, is on display nearby, newly corpulent and singing soprano. (Skal y Savada, 166)

Es en este final fallido, vetado por la censura, donde podemos apreciar la ironía que Browning, Goldbeck y Gordon tomaron del apellido del personaje de Robbins. El joven

²⁹ En “The Toys of Fate”, Robbins ya había explotado esta idea de un destino cruel. Este personaje, un viejo decrepito y sucio, convierte una suma de dinero en chocolates y viceversa para demostrar que las cosas adquieren su valor al depender de las circunstancias. Este acto lleva a la muerte a un joven que se encontraba perdido en el bosque y que necesitaba alimento para sobrevivir.

jinete es descrito como corpulento, pero se apellida “la flor” en español. Según Neil Schaeffer en su libro *The Marquis de Sade: a life* (1999): “[...] Laverne testified that Sade called his valet ‘Monsieur le Marquis’ and his valet called Sade ‘Lafleur’. Sade, as the feminine ‘flower’, was being embuggered by the Marquis” (135-136). Desde esta perspectiva, el apellido de Simón, que hace alusión a la bisexualidad de Sade, se transformó en el terrible destino Hércules, quedar convertido en un afeminado.

Papa Copo / Madame Tetrallini

El circo donde habita y trabaja Courbé es administrado por un personaje que lleva por nombre Papa Copo. A diferencia de otros individuos, que siendo dueños y administradores de ciertos espectáculos públicos suelen ser crueles al maltratar a sus fenómenos, el Sr. Copo de ningún modo parece ser una mala persona. Esto puede apreciarse gracias al lugar que ocupa en la mesa durante el banquete de bodas. Estar sentado a la derecha del novio puede ser considerado como un lugar de honor. El narrador describe con las siguientes palabras al señor Copo: “Papa Copo was on the Dwarf’s right, his large round face as red and benevolent as a harvest moon” (150).

A su vez, para Juan Eduardo Cirlot, la luna representa y se considera “como guía del lado oculto de la naturaleza, en contraposición al sol. Que es el factor de la vida manifestada y de la actividad ardiente” (284). Cabe recordar que Papa Copo es el encargado de cuidar, guiar, administrar y buscar la cordialidad y el equilibrio entre los integrantes de su circo. Como se verá en el siguiente capítulo, todos estos *personajes* representan ese lado oscuro de la naturaleza con el que la sociedad no quiere tener contacto alguno, a menos que sea por

medio de algún tipo de espectáculo público, es decir, que el “error” de la naturaleza sea visto como algo extraordinario y de ninguna manera como un peligro inminente para los intereses y la propia integridad de esta sociedad. El papel fundamental de Papa Copo es el de dar la cara por sus seres maravillosos, ser su contacto con la realidad, con los otros. Él, al igual que la luna, adopta una figura maternal³⁰.

“What a strange world!” he muttered standing in the tent door and following them with his round blue eyes. “Ah, these children of mine are difficult at times— very difficult!” (155)

Las palabras que Papa Copo utiliza poseen sin lugar a dudas un tono maternal. Siempre trata de llevar a cabo su papel de líder y de conciliador en los momentos más difíciles, como en el banquete de bodas.

“Quite right,” cried Papa Copo in a conciliatory tone, smiling and rubbing his hands together. “Not a cat, mademoiselle, but a wolf. Ah, you have a sense of humor! How droll!” (152)

Si tomamos en cuenta que “otro componente significativo de la luna es el de su estrecha asociación a la noche (maternal, ocultante, inconsciente, ambivalente por lo protectora y peligrosa) y el que dimana del tono lívido de su luz y del modo como muestra, semivelándolos, los objetos” (Cirlot, 284), podemos apreciar el papel y la labor que le corresponde a Papa Copo dentro de la *historia*. Como se verá en el siguiente capítulo, los dueños o empresarios de los circos se encargan, casi siempre, de presentar a sus fenómenos de una forma velada, no completamente real, de inventar las historias fantásticas de sus nacimientos y procedencias, así como decidir la forma y el orden en que deben aparecer y actuar. Es sumamente importante no hacerlos ver como desechos humanos, sino como

³⁰ “Cuando se sobrepuso el sentido patriarcal al matriarcal, se dio carácter femenino a la luna y masculino al sol. [...] La luna se relaciona también con el huevo del mundo, la matriz y el arca” (284).

maravillas y portentos, como curiosidades, como seres únicos creados por la naturaleza. En “Spurs”, el que un hombre sea dueño y empresario de un circo, algo aceptado por la sociedad, es completamente normal; pero, ¿qué sucede cuando esta figura masculina se transforma en femenina?

En la *adaptación* del texto a la imagen, el Sr. Copo, que como hemos mencionado representa el cariño maternal a través de un personaje masculino, es sustituido por una imagen femenina, la de Madamae Tetrallini. La aparición de una mujer como dueña del circo, en lugar de un hombre, es una elección muy interesante y provocativa si se le observa a la luz de los comentarios feministas de Margrit Shildrik:

For all our cultural and technological sophistication, we have inherited, in western countries, an ideological burden that explicitly associates women with danger, particularly in the spheres of sexuality and maternity. (30)

Desde esta perspectiva, veremos que efectivamente Tetrallini representa un peligro latente para los intereses de una sociedad regida por hombres. Por un lado, Tetrallini ha desafiado a los hombres al convertirse en una empresaria, algo poco común durante la época, y por el otro lado, demostrándoles su lado maternal hacia un grupo de seres discapacitados y deformes. A pesar de que en la versión final del filme se omitió una escena, donde Tetrallini aparece con una niña físicamente similar a una tortuga, el guión sinóptico establece de forma clara cuáles deben ser las características principales de esta mujer.

Mother Tetrallini, a vigorous, normal, **motherly**³¹ French woman, wades in the brook with the turtle girl, who has flippers instead of hands and legs! (Goldbeck y Gordon, “Freaks Script Synopsis”, 2)

³¹ Las negritas son mías.

Con base en esto último y como puede observarse en el *fotograma*, la primera impresión que tenemos de Madame Tetrallini, como espectadores, es el de una mujer completamente maternal.

“Oh, I'm sorry, monsieur. I am Madame Tetrallini. These are children of my circus.”
(Goldbeck y Gordon, 4)



A diferencia de Papa Copo, que a pesar de referirse con cariño a sus fenómenos les considera difíciles, Tetrallini les abraza, les protege y les recrimina que no deben tener miedo, que aunque ella no se encuentre cerca, ellos también son hijos de Dios y por lo tanto se encuentran bien protegidos.

MME. TETRALLINI:
[...] “Oh, shame, shame, shame. How many times have I told you not to be frightened. Have I not told you God looks after all his children?” (*Ibid.*)

Pero, ¿qué sucede cuando la dueña del circo, además de ser mujer, trata a sus fenómenos como si fueran sus hijos?

La impresión que Madame Tetrallini genera en otros *personajes* del circo no siempre es positiva, y eso puede apreciarse en las palabras de uno de los hermanos Rollo.

FIRST ACROBAT:
(after she passes) “There she goes taking them off to exercise. Nurse to a lot of mangy freaks.” (5)

Por otro lado, si tomamos en cuenta las palabras de Shildrik, no cabe duda que la imagen de Tetrallini al mostrar su instinto maternal a lo largo del filme debió haberse percibido como una agresión para los valores de la sociedad de los años treinta.

Like other women, mothers, as a highly discursive category, have often represented both the best hopes and the worst fears of societies faced with an intuitive sense of their own instabilities and vulnerabilities. (30)

Tetrallini representa estos “peores temores” debido a que durante la época, punto que ampliaremos en el quinto capítulo, el miedo de la sociedad estadounidense por las enfermedades congénitas iba en aumento. Aunado a esto, para Marina Warner, el miedo del hombre a que la mujer logre liberarse de la opresión masculina a través de la maternidad³² es algo que prevalece hasta nuestros días.

Ungoverned energy in the female always raises the issue of motherhood and the extent of maternal authority [and] fear that the natural bond excludes men and eludes their control. (Warner en Shildrick, 44)

Esta actitud maternal, ligada a la imagen de una mujer que posee su propio negocio, presenta a Madame Tetrallini como un personaje aparentemente tranquilo, pero que realmente es complejo, polémico y agresivo, ya que se sale de los moldes y de los valores establecidos por la sociedad patriarcal de la época.

Así pues, una vez que hemos analizado algunos de los cambios que los *personajes* literarios experimentaron para su *adaptación* a la pantalla, cabe resaltar que el hecho de que algunos de ellos sean más ambiciosos que otros, más cobardes, que posean instintos asesinos o sean vengativos, entre otras cosas, no los convierte automáticamente en monstruos. Lo que en realidad propicia que pueda aplicarse el término monstruo a estos

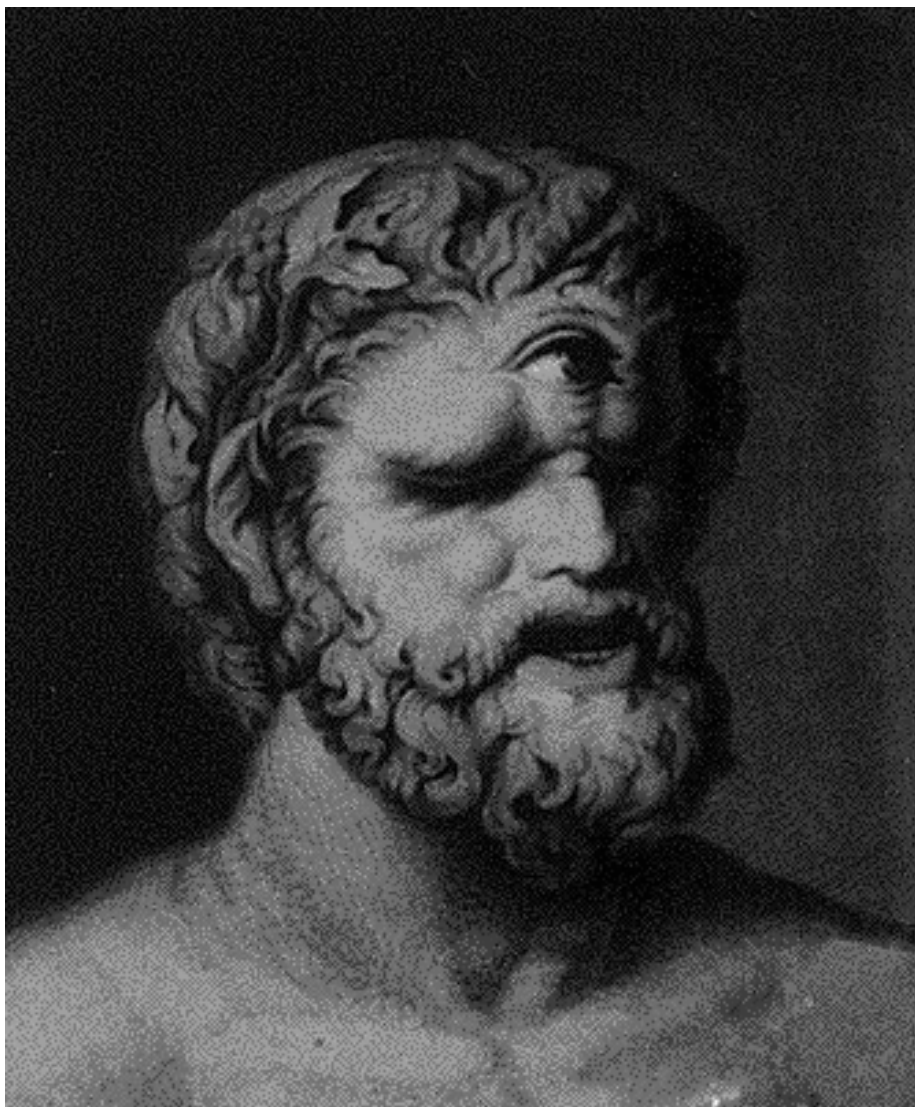
³² Esta idea se puede ver reforzada al final del filme, cuando Hans llora en el regazo de Frieda, escena que ya comentamos con anterioridad.

personajes es la forma en que éstos son presentados en el *escenario*, al tipo y orden cronológico en el que aparecen los *acontecimientos*, y, por supuesto, a las *acciones* que dichos *personajes* toman para enfrentarlos.

Para poder comprender de qué forma *Freaks* se transformó de una *historia* grotesca, proveniente de una revista *pulp*, en un gran exponente del *art-horror*, es necesario analizar el *significado* que el *monstruo* y el *fenómeno*, como *signos*, han adquirido a través de los siglos.

Capítulo III

Monstruos, prodigios y fenómenos



Polyphemus. (Johann Heinrich Wilhelm Tischbein), en línea, internet 4 de octubre de 2009, disponible en <http://homepage.mac.com/cparada/GML/000Images/pim/polyphemus2-3717.JPG>

Todos los monstruos son en cierto sentido un solo monstruo. Esto es, todos responden a un mismo esquema, una sola esencia, que es lo que les ha permitido perpetuarse. El monstruo fijado es la plasmación de dicho ser general en un ente particular. Es la expresión de un concepto en un objeto. Es la realización de potencia en acto. (Santiesteban Oliva)

En los capítulos anteriores hemos tratado, en la parte teórica, qué es *historia* y *discurso*, así como el *proceso de adaptación* por el cual pasó “Spurs” para convertirse en la cinta *Freaks*. En el presente capítulo analizaremos los signos o figuras principales que protagonizan ambos textos, el monstruo y el fenómeno.

Todo ser humano comparte, en lo que al *plano del contenido* de un signo se refiere, una imagen mental de qué es o qué debe ser considerado como un monstruo o un fenómeno: “The mind needs monsters. Monsters embody all that is dangerous and horrible in the human imagination. Since earliest times, people have invented fantasy creatures on which their fears could safely settle” (Gilmore, 1). Por lo tanto, el *discurso* (el *plano de la expresión*), que cada individuo crea para hacer frente a ese sentido de extrañeza que le provoca ese otro, se conforma a partir de su cultura, su lengua y su propia imaginación. Por esta razón, para poder determinar si el fenómeno y el monstruo son en verdad figuras reales o imaginarias, proponemos hacer un breve recorrido a través de algunos textos literarios. Esto último con el fin de poder apreciar de qué forma los monstruos y los seres con discapacidades y anomalías físicas fueron adquiriendo diferentes significados a través de la historia.

El monstruo

En la antigüedad existían dos tipos de monstruos, los que se pensaba que habitaban en islas, montañas, cuevas y lugares situados en los confines de la tierra, muchas veces

imaginarios, y aquellos que nacían dentro de alguna sociedad. Los primeros, gracias a las creencias que los pueblos tenían sobre la lejanía, el mar y los entes fantásticos que habitaban en él, quedaron plasmados en la literatura de viajes. Como comenta Vladimir Acosta en *La humanidad prodigiosa: el imaginario antropológico medieval* (1996), las primeras descripciones de monstruos o sociedades con características monstruosas que pertenecen a pueblos distantes provienen de los escritos y los viajeros de la Grecia clásica. Algunos ejemplos de esto son *La Iliada* y *La Odisea*, en donde podemos encontrar desde seres feroces como Polifemo hasta bravos guerreros como los pigmeos y las amazonas.

Al oírle, el temor quebrantó nuestros pechos, tal era de terrible su voz, de espantosa su propia figura; [...] Dando un salto, sus manos echó sobre dos de mis hombres, los cogió cual si fueran cachorros, les dio contra el suelo y corrieron vertidos los sesos mojando la tierra. (Homero, IX 256-290)

En su *Historia natural*, el autor latino Plinio expresa su idea de que estos monstruos representan uno de los tantos ejemplos de la capacidad creadora de la naturaleza, puesto que es en la distancia donde ésta puede desarrollar su poder creativo y producir seres con diferentes lenguas, costumbres y características físicas.



On many of the mountains again, there is a tribe of men who have the heads of dogs, and clothe themselves with the skins of wild beasts. Instead of speaking, they bark; and, furnished with claws, they live by hunting and catching birds. According to the story, as given by Ctesias, the number of these people is more than a hundred and twenty thousand: and the same author tells us, that there is a certain race in India, of which the females are pregnant once only in the course of their lives, and that the hair of the children becomes white the instant they are born. (Plinio, 130)

Fig.1. *Libro de las maravillas del mundo (Marco Polo)*, Ms fr. 2810, fol. 76v, Biblioteca Nacional, París. (c. 1412-13). (En Daston y Park, 31)

Por otro lado, al igual que estos seres fantásticos, producto de la imaginación, los seres reales nacidos con alguna discapacidad o mal formación física también fueron señalados y distinguidos con el término monstruo. Como era de esperar, la parte imaginaria y simbólica del monstruo fue proyectada a estas personas. Por ejemplo, tanto en la Grecia clásica como después en Roma, ya se tenía la idea de que estos humanos discapacitados eran mensajeros de las divinidades y portadores de presagios. Para muestra de esta ideología basta reflexionar un poco sobre el sentido etimológico de la palabra *monstruo*, derivada del latín *monstrum*, sustantivo relativo a su vez a los verbos *monere* (advertir) y *monstrare* (mostrar o enseñar). Cabe resaltar que la definición enfatiza la idea de tener que ser presentado, mostrado, por lo que la palabra va ligada con lo visible, con lo que debe ser observado, visto. Esto último, aunado a la lista de sinónimos, *monstra*, *ostenta*, *portenta* y *prodigia*, escrita por Cicerón en su *De Divinatione*, será la que en años posteriores privilegie y fomente un acercamiento más teológico al concepto de monstruosidad. Es a partir de este momento que el término *monstruo* se relaciona con las palabras *prodigio*, *portento*, *ostento* y algunas veces *milagro*, ya que todas ellas remiten a la idea de un acontecimiento nefasto por venir, a un anuncio, presagio o aviso de Dios o de la Providencia. Esta manera de apreciar al monstruo predominó tanto en el pensamiento de la gente del medioevo, que el mismo San Agustín decidió criticarlo en su texto *La ciudad de Dios*:

As therefore it was not impossible to God to create such natures as He pleased, so it is not impossible to Him to change these natures of His own creation into whatever He pleases, and thus spread abroad a multitude of those marvels which are called monsters, portents, prodigies, phenomena, and which if I were minded to cite and record, what end would there be to this work? They say that they are called "monsters" because they *demonstrate* or signify something; "portents," because they *portend* something; and so forth. But let their diviners see how they are either deceived, or even when they do predict true things, it is because they are inspired by spirits, who are intent upon entangling the minds of men (worthy, indeed, of such a fate) in the meshes of a hurtful curiosity, or how they light now and then upon some truth, because they make so many predictions. (778)

A pesar de posturas como las de San Agustín, veremos que es a finales del siglo XV que estalla completamente en Alemania e Italia la cultura de los monstruos y los prodigios. En ninguno de los dos países esta cultura perteneció a una sola clase social o fue exclusiva de ella. La aparición de un nuevo monstruo era comentada y discutida tanto en los mercados, iglesias y salones de lectura como en el propio Vaticano.

Como comentamos con anterioridad, el término monstruo se encuentra ligado al verbo enseñar, *monstrare*, por lo que a partir de esta perspectiva podemos apreciar la intención con la que se creaban los escritos sobre nacimientos o seres deformes. Como veremos a continuación, estos textos describían las anomalías físicas del monstruo y se hacían acompañar por ilustraciones con el fin de destacar dichas deformidades. La búsqueda de signos y significados religiosos en las ilustraciones hizo que los escritos sobre monstruos, en especial los protestantes, describieran a estos seres como signos inminentes de la destrucción del mundo

Uno de los casos más interesantes ocurrido en el siglo XVI es el llamado monstruo de Ravena. Este monstruo, que aparece en diferentes grabados de la época y que varía en su detalle pictórico, es descrito de la siguiente manera por Luca Landucci en Marzo de 1512:

We heard that a monster had been born at Ravenna, of which a drawing was sent here; it had a horn on its head, straight up like a sword, and instead of arms it had two wings like bat's, and at the height of the breasts it had a *fio* [Y-shaped mark] on one side and a cross on the other, and lower down at the waist, two serpents, and it was hermaphrodite, and on the right knee it had an eye, and its left foot was like an eagle's. I saw it painted, and anyone who wished could see this painting in Florence.

(Landucci en Daston y Park, 177)



Fig.2. Diario de Marino Sanudo, MS Marc. It. VII.234 (=9221), fol. 179v, Biblioteca Marciana, Venecia. (En Danston y Park, 178)

Dos semanas después de haber escrito esto en su diario, Landucci atribuye al monstruo el saqueo que sufrió al poco tiempo la ciudad de Ravena a manos de tropas francesas y españolas. Según él, este ser era tan horrendo y tan maligno que sin lugar a dudas había sido el causante de tal desgracia. Landucci opinaba que siempre que aparecía un ente de estas características se podía esperar una desgracia para el lugar que lo veía nacer..

El monstruo de Ravena es un claro ejemplo que representa la combinación que existe entre el nacimiento real de un ser humano, con deformaciones físicas, y las ideas mitológicas y religiosas que se tenían sobre los monstruos. El cronista francés Johannes Multivallis interpretó sus deformaciones diciendo que su cuerno representaba el orgullo, sus alas la frivolidad mental, su pie de reptil era signo de avaricia, mientras poseer doble sexo era prueba de sodomía.

En este mismo siglo, la teratología, aunada a la medicina, comienza a determinar la deformidad como una categoría de enfermedad. Pero, a pesar de esto, y como veremos a continuación, sigue manteniendo elementos provenientes del misticismo y la superstición.

Para uno de los pioneros de la teratología científica, el médico francés Amboise Paré, autor de *On Monsters and Prodiges*, existen varias causas por las que se producen los monstruos:

- la gloria de Dios
- la ira de Dios
- demasiada cantidad de semilla
- muy poca cantidad de semilla
- la imaginación
- el vientre estrecho o pequeño de la madre
- postura indecente de la madre
- caída o golpe de la madre estando embarazada
- enfermedad accidental o hereditaria de la madre
- a través de una semilla podrida o corrupta
- A causa de la combinación de semilla
- por artífice de mendigos que escupen y desean el mal
- creaciones de diablos y demonios

Además de las causas mencionadas, Paré da ejemplos claros al acompañar su tratado con ilustraciones de diferentes seres que fueron víctimas de tales circunstancias, clasificándolos principalmente en cuatro grandes ramas:

1. Monstruosidades físicas y morales en el reino humano y animal.
2. Monstruos o rarezas voladoras.
3. Monstruos o rarezas terrestres.
4. Monstruos celestiales.

Entre una gran cantidad de casos, Paré discute que en 1493 fue concebido un niño que era igual a su madre de la cintura para arriba, pero hacía abajo tenía el cuerpo similar al de un perro. Para la mentalidad de la época, los monstruos híbridos eran considerados como el resultado de una relación sexual entre el ser humano y los animales; estos tenían otro estatus pues no eran vistos como un producto de la intervención divina, sino como un signo de pecado:

There are monsters that are born with a form that is half-animal and the other [half] human, or retaining everything [about them] from animals, which are produced by sodomists and atheists who “join together” and break out of their bounds—unnaturally—with animals, and from this are born several hideous monsters that bring great shame to those who look at them or speak to them. (Paré, 67)



Fig.3. *Figura de un niño, parte perro.* (En Paré, 68)

Durante este mismo periodo, el filósofo y ensayista inglés Francis Bacon define al ser monstruoso como: “Deformed persons are commonly even with nature: for as Nature hath

done ill by them, so doe they by Nature: being for the most part (as the Scriptures saith), *void of naturall affection*; and so they have their revenge of Nature” (Bacon, 142). Para Bacon, cuando la naturaleza comete alguna falta en la formación de un cuerpo, ésta suele reponerla al verse generosa con la inteligencia y la razón, por lo que la deformidad aunada con estas dos virtudes es una gran ventaja para poder progresar y superarse. Dicha superación puede lograrse únicamente por medio de la bondad o de la malicia, por lo que para el filósofo existen dos tipos de individuos:

- los que son envidiosos como los eunucos, que por ejemplo han servido a los reyes como espías y maldicientes.
- los que han demostrado ser grandes personas como Esopo, Gasca y Sócrates entre otros.

Por otra parte, en lo que a la presentación de monstruos se refiere, en Inglaterra las ferias surgieron debido a que los mercaderes no podían sostenerse únicamente comerciando con la gente que vivía cerca de sus granjas. Así pues, se ven obligados a buscar un lugar donde concentrarse para poder ofrecer y vender sus productos. Fundada en 1133 d.C. por el Prior Rayer, bufón en la corte del rey Enrique I, la feria de Bartholomew fue una de las primeras grandes ferias públicas en donde la principal forma de atracción y entretenimiento era presentar seres deformes. En este mismo país, después de la Restauración, el gusto por los monstruos creció hasta convertirse en casi una manía. Los espectáculos se representaban en la corte, en casa de la nobleza, y en las calles cercanas a las tabernas y los cafés. Uno de los establecimientos más importantes de la época fue Don Saltero's Coffeehouse, lugar que se convertiría más tarde en el primer museo de Londres. Los registros sobre monstruos, escritos durante este periodo, se encuentran plasmados en los textos de la clase culta y en algunos folletos y baladas populares. La importancia de estos escritos, generalmente

acompañados de ilustraciones y grabados, es que ellos representan los antecedentes de la forma en que el gran circo norteamericano después presentará a sus fenómenos, tema que abordaremos más adelante.

En lo que se refiere a las baladas, existe una gran cantidad y variedad de las mismas. Una balada interesante, que describe la vida y lo maravilloso de un fenómeno, es la que lleva por nombre “The Two Inseparable Brothers”, escrita por Martin Parker entre los años de 1630 y 1640, en donde se describe a un hombre llamado Lazarus Colloredo y a su hermano Joannes Baptista:

I many Prodigies have seene,
Creatures that have preposterous beene,
to nature in their birth,
But such a thing as this my theame,
Makes all the rest seeme but a dreame,
the like was nere on earth.

A Gentleman well qualifide,
Doth beare his brother at his side,
inseparably knit,
As in this figure you may see,
And both together living be,
the world admires at it. [...].

(Parker en Bondeson, vii)



Fig.4. Retrato de los hermanos Colloredo en 1634. (En Bondeson, x)

Como se puede observar en el retrato, Lazarus y Joannes Baptista eran siameses que estaban unidos por el estómago. Jan Bondeson, en *The Two Headed Boy* (2000), comenta que Joannes dependía completamente de Lazarus pues el primero no podía ver ni hablar y únicamente podía alimentarse por medio de su hermano. Ambos visitaron Londres con frecuencia y fueron recibidos por el rey Carlos I y su esposa Enriqueta. La vida de estos

hermanos adquirió tanta fama en aquellos días que durante siglos ha seguido siendo fuente de inspiración para algunos escritores¹.

Otra balada que plasmó la obsesión de la ciudad de Londres por los monstruos es: “A Monstruos Shape”. Este texto de Laurence Price critica y se burla despiadadamente de una mujer nacida en 1618 en la ciudad de Wirkham. El bardo describe los rasgos faciales de la señorita Tannakin Skinker de la siguiente manera:



[...] And to speak further for her grace,
She hath a dainty white swines face,
Which shews that she came of a race
That loved fat porke and bacon:

Yet would I not her kindred wrong,
Her nose I think is two foot long,
Also her breath is very strong
And fulsome. [...].
(Price, 453)

Fig.5. Título original del panfleto londinense de Tannakin Skinker, publicado en 1640. (En Bondeson, 98)

Como puede verse en el panfleto que anunciaba la presentación de Skinker, la causa de su mal se debía a la supuesta maldición que una bruja había practicado a su madre cuando ella aún no nacía. A pesar de que el folleto no dice el porqué de la maldición, pues era indispensable ir al espectáculo para saberlo, Bondenson nos aclara que ésta se debió a la negativa, por parte de la madre, de otorgar una limosna a una pordiosera. La única forma en

¹ Como por ejemplo Robert Bloch con su cuento “Unheavenly Twin”.

la que Skinker podía recuperar su cara humana era por medio del matrimonio,² los intentos para conseguir marido nunca se concretaban, por lo que finalmente el bardo se mofa de Skinker diciendo que si algún día alguien se llegaba a casar con ella sería únicamente por su dinero.

Por otro parte, los diarios personales del siglo XVII representan uno de los registros más importantes en lo que al espectáculo de monstruos se refiere. En el diario de Evelyn podemos observar la descripción detallada que hace el autor sobre una mujer con el físico de un lobo³ que fue presentada en Londres en 1657.



I saw the hairy woman, twenty years old, whom I had before seen when a child. She was born at Augsburg, in Germany. Her very eye-brows were combed upwards, and all her forehead as thick and even as grows on any woman's head, neatly dressed; a very long lock of hair out of each ear; she had also a most prolix beard, and moustachios, with long locks growing on the middle of her nose, like an Iceland dog exactly, the colour of a bright brown, fine as well-dressed flax. She was now married, and told me she had one child that was not hairy, nor were any of her parents, or relations. She was very well shaped, and played well on the harpsichord (*The Dairy of John Evelyn*, 325)

Fig.6. Retrato de Barbara Urslerin cuando estuvo en Londres en 1656. (*Gaywood*). (En Bondeson, 5)

² La creencia de que el matrimonio podía acabar con la deformidad física, como por arte de magia, también se encuentra en otros textos más antiguos como *Confessio Amantis* de John Gower, la balada popular "The Marriage of Sir Gawain" y el cuento de Chaucer, "La comadre de Bath."

³ Los seres cubiertos de pelo aparecen con frecuencia en gran cantidad de textos. Por ejemplo, Cornelio Agrippa también hace mención acerca de estos seres en su *Filosofía oculta*. Al igual que Abroise Paré, Agrippa piensa que la causa principal se debe a la fuerte impresión sufrida por una madre a punto de dar a luz.

Así se crean muchas generaciones monstruosas, como Marco Damasceno cuenta de una nacida en Piedra-Santa, pueblo del país de Pisa, de una muchacha presentada a Carlos, rey y emperador de Bohemia, que su madre diera a luz todo velludo como una bestia salvaje, por haber mirado una imagen de san Juan Bautista que estaba en su lecho. (106)

Esta mujer, cuyo nombre era Barbara Urslerin, es un ejemplo más de la explotación a la que estas maravillas de la naturaleza eran sometidas. El matrimonio de Bárbara con Johann Michael Van Beck, de origen alemán, fue, además de un engaño, una dolorosa etapa de su vida. Este hombre, que jamás la presentaba como su esposa, la explotaba y la utilizaba como su única fuente de ingresos. Los seres como ella eran expuestos al morbo de la gente, ya que en ese tiempo cualquier persona que pagara una cantidad extra podía examinar completamente al prodigio en el transcurso de la presentación. Ejemplo de esto es el comentario de Jan Bondeson sobre el caso de Bárbara: “Urslerin’s visitors had seen anything like her before, and those who wanted to make sure she really was a true woman, from motives of lechery, curiosity, or scientific inquiry, were free to do so, after paying an additional fee” (6).

Aparte de los diarios personales y las baladas, otras obras literarias como los cuentos, los poemas y las novelas también recogieron y promovieron todo tipo de ideología con respecto a la aparición y descripción de monstruos. En ellas podemos comprender la forma en que la imagen del monstruo se fue construyendo literariamente. Uno de los grandes exponentes en prosa que menciona la monstruosidad y la usa, al mismo tiempo que critica la forma en que los ingleses del siglo XVIII la explotaban, es el relato de Jonathan Swift, *Los Viajes de Gulliver*.

En su ensayo, “The Hairy Maid at the Harpsicord: Some Speculations on the Meaning of Gulliver’s Travels” (1992), Dennis Tod discute que Swift seguramente escogió algunos ejemplos provenientes de los espectáculos de la época para introducirlos en su libro. Durante este periodo se fabricaban, con papel mache, réplicas en miniatura de las principales ciudades europeas. La ciudad de Ámsterdam, exhibida en 1710, era una de las muchas maravillas que atraía a los londinenses. Para Tod, estas presentaciones seguramente

llamaron la atención de Swift, inspirándole de tal forma que decidió incorporar la idea de crear un personaje gigante para escribir la primera parte de su obra, “A Voyage to Lilliput”.

En la segunda parte de su libro, Swift convierte a su personaje principal Samuel Gulliver en un ser diminuto. Si tomamos en cuenta que una de las diversiones más interesantes y solicitadas en la ciudad de Londres en ese momento era la presentación de monstruos, el pequeño ser claramente representa la postura de Swift con respecto a este tipo de espectáculos. A lo largo de su obra, el autor demuestra por medio de la sátira y la crítica su rotundo rechazo a esta forma de entretenimiento.

Pero, ¿de qué manera Swift logra atacar y criticar esta novedosa distracción londinense? Vladimir Acosta comenta que si de forma usual el monstruo es el otro, entonces no existe ningún problema, ya que esa otredad es individual. Pero si este otro deja de ser una individualidad y se convierte en una colectividad entonces, ¿quién es en realidad el monstruo? Este es el dilema con el que se encuentra Gulliver en cada uno de sus viajes. Por un lado, cuando este náufrago arriba a Lilliput, es considerado por sus habitantes como un temible y feroz gigante, mientras que por el otro, al llegar a Brobdingnag, es visto como una criatura extraordinaria y digna de ser expuesta al público con fines de lucro.



Fig.7. *Gulliver Exhibited to the Brobdingnag Farmer*. (Richard Redgrave) Siglo XIX.
(En *Elements of Literature: Sixth Course*, 498).

“I was shown ten times a day to the wonder and satisfaction of all people.” (Swift, 107)

Después de ser conducido a la corte y presentado ante la reina, Samuel es examinado por los médicos y científicos del reino. En la descripción de este hecho, podemos observar que el pensamiento medieval del monstruo como producto de un acto antinatural aún prevalece incluso en la mente de los ingleses del siglo XVIII.

They all agree that I could not be produced according to the regular laws of nature, [...]. One of them seemed to think that I might be an embryo, or abortive birth. [...] They would not allow me to be a dwarf, because my littleness was beyond all degrees of comparison; for the queen's favourite dwarf, was the smallest ever known in the kingdom, was near thirty foot high. After much debate they conclude unanimously that I was only relplum scalcath, which is interpreted literally, *lusus naturae*; [...]. (Swift, 110)

La conclusión a la que llegan los científicos, y su forma de definirlo como un juego o broma de la naturaleza, convierte a Samuel Gulliver en un ser deforme en comparación con los demás. Esta deformidad, aun peor que la del enano de la corte, puesto que es más pequeño, le hace ver como un ser único en su especie, característica que lo transforma inmediatamente en la gran atracción de la corte. Las aventuras del personaje principal en la corte real serán utilizadas por Swift para criticar duramente a la alta sociedad y su costumbre de hacerse de animales y seres exóticos, extraños o deformes para su exposición.

En el siglo XIX, uno de los casos sobre monstruos más conocidos en el mundo entero es el de Joseph Merrick, “el hombre elefante”. Este ser humano, antes de ser descubierto y rescatado por el cirujano Frederick Treves, era presentado por el negocio del espectáculo como un ser que había nacido deforme debido a la fuerte impresión que su madre había sufrido al ser atacada por un elefante. Como resultado de esta creencia y de la perspectiva médica de Treves, el joven Merrick adquirió dos significados completamente diferentes. Por un lado, su deformidad representaba a ese “otro”, a esa amenaza producida por la superstición y las viejas creencias, mientras que por el otro lado, para la ciencia médica, se convertía, hasta la fecha, en uno de los casos más fascinantes, importantes y representativos

de un ser humano cuya enfermedad nunca pudo ser curada. En la siguiente ilustración podemos ver la apariencia física de Joseph Merrick, uno de los casos más famosos, tanto en la historia de los *freak shows* como del mundo de la medicina.



Fig.8. Cabeza de Joseph Merrick publicada en *The British Medical Journal* en diciembre de 1886. (En Howell y Ford, lámina 23).

Por otra parte, como se comentó en la introducción, para Richard Kearney el ser humano tiene la opción de aceptar o de rechazar el sentimiento de extrañeza y otredad que el otro le despierta. Hasta este momento, hemos visto algunas de las características que se le atribuyeron al monstruo desde sus inicios, ya sea como portador de mensajes divinos o catástrofes, como maravilla que debe ser admirada con fines de diversión o de lucro, o un error de la naturaleza que, al provocar repulsión, debe ser destruido por la ira de los “normales”. Esto último, aunado a la necesidad en el ser humano de fortalecer su yo y sustentar su normalidad, dio al monstruo o al ser discapacitado la función de ejercer como si fuese un espejo. Un cristal donde el ser “normal” pudiera ver, cuestionar y disfrutar de su aparente “normalidad” al depositar todos sus temores y defectos en él. Esta propiedad, haberlo convertido en receptáculo y espejo de los temores, frustraciones y miedos por parte

de los normales, propició que los empresarios, dueños de circos y presentadores le buscaran nuevos horizontes y escenarios donde presentarlo, uno de los más importantes, el circo de los Estados Unidos de Norteamérica.

El circo estadounidense y sus fenómenos



Fig.9. *The Showman and His Museum*, (James G. Mundie), en línea, internet 16 de enero de 2009, disponible en <http://missioncreep.com/mundie/images/image31.htm>

“Step right up...see the most astonishing aggregation of human marvels and monstrosities gathered together in one edifice.” (Isman en Bogdan, 23)

Con estas palabras y por medio de un presentador, el público era invitado a uno de los espectáculos más sorprendentes del *sideshow* conocido con el nombre de *the freak show* (el show de los fenómenos). El sociólogo Robert Bogdan define este tipo de exhibición como: “the formally organized exhibition of people with alleged physical, mental or behavioural difference at circus, fairs, carnivals and other amusement venues [...]” (23).

El término *freak* (fenómeno), según Rosemarie Garland Thomson, parece haber sido introducido por Milton al idioma inglés en 1637 para referirse a una raya de color en su obra *Lycidas*. Con el tiempo, la palabra adquirió otros significados como el de *whimsy*

(capricho o antojo) o el de *nancy* (afeminado); pero no es hasta 1847 que la palabra se convierte en sinónimo de alguna anomalía física.

Las interpretaciones de dicho término varían, y es por esto que, a diferencia de Bogdan y Garland, Elizabeth Grosz arguye que éste no sólo representa a seres con discapacidad física, mental o que se encuentran socialmente marginados, sino que:

The freak is thus neither unusually gifted nor unusually disadvantaged. He or she is not an object of *simple* admiration or pity, but is a being who is considered simultaneously and compulsively fascinating and repulsive, enticing and sickening. (56)

Por otro lado, en *Geek Love*, la novela de Katherine Dunn, la protagonista y narradora Olympia Binewski enfatiza que: “A true freak cannot be made. A true freak must be born” (Dunn en Adams 1996, 277). Es importante mencionar que el fenómeno “real”, de nacimiento, era lo más codiciado en el mundo del *sideshow*, pero, como veremos más adelante, no existe fenómeno que no sea producto de una creación artificial, razón por la cual la definición que mejor refleja la esencia del mundo del espectáculo y los negocios es la que propone R. Bogdan: “Freak” is a way of thinking about and presenting people a frame of mind and a set of practices. [...] Whatever they [freaks] did, it had to correspond to the fabricated image that was created for them” (24, 27).

En la siguiente fotografía, tomada en 1871, podemos apreciar a qué se refiere Bogdan cuando arguye que el fenómeno debe corresponder a una imagen fabricada especialmente para él. En ella aparece un hombrecito que mide únicamente 45.7 centímetros de altura y tiene un peso de 6.8 kilogramos. Este ser diminuto, que aparece junto a una bandera y lleva ropa de gala, era conocido con el nombre de príncipe Nicholi. Su trabajo consistía en presumir su gran porte y sus medallas, todo esto, mientras un presentador se encargaba de narrar las extraordinarias hazañas que habían sido concebidas para él.



Fig.10. Fotografía del Príncipe Nicholi tomada en 1871. (En Manix, 33).

Debido a que el mundo del circo creaba y sigue creando historias falsas para poder construir una imagen más convincente de sus fenómenos, como la de Nicholi, es que Bogdan considera que al final todos los denominados fenómenos son simplemente fraudes. A pesar de esto, según el sociólogo, las categorías o divisiones que se utilizan dentro del *freak show* para referirse a los fenómenos son las siguientes:

- *born freaks*: los que nacen con alguna discapacidad física o mental.
- *made freaks*: aquellos que provocan algún cambio en su cuerpo como por ejemplo tatuarse, crearse cicatrices o afilarse los dientes.
- *gaffed freaks*: se producen y se crean por medio de trucos.

Aunada a estas tres clases aparece también la denominada *novelty acts*, que son actuaciones poco comunes tales como tragar o ingerir espadas, fuego o encantar serpientes. Pero esto no es todo, existe otra categoría que Bogdan pasa por alto en su ensayo y que

también debe tomarse en consideración. Daniel P. Mannix comenta que, a pesar de no ser verdaderos fenómenos y estar situados en los últimos lugares de la clasificación dentro del *sideshow*, no hay que olvidar que los *geeks* (gente que lleva a cabo acciones grotescas) también forman parte del espectáculo circense. Convertirse en *geeks* permitía muchas veces a los alcohólicos encontrar una forma de conseguir dinero “fácil” comiendo pollos, serpientes y distintos tipos de animales vivos.

Even among geeks there is a hierarchy. A “glooming geek” seizes his prey with his hands and tears it apart. An ordinary geek is so drunk or feeble-minded that the animals have to be put into his mouth. Glooming geeks consider themselves far superior to ordinary geeks. (Mannix, 91)

La estrategia de la publicidad en los circos

Es en la publicidad de los circos donde podemos observar cómo, al igual que en las ilustraciones y retratos de siglos anteriores, se preservó la idea de resaltar los contrastes físicos de los fenómenos situándolos juntos. En este cuadro anónimo del siglo XVI, *El gigante y el enano*, el pintor plasmó en su obra a estos personajes con el propósito artístico de preservarlos en el tiempo como maravillas o curiosidades de la naturaleza. Como se puede apreciar, el único referente para darse una idea de la estatura de ambos seres es la parte del mueble que aparece a un costado, a la izquierda de la pintura. A diferencia de este texto pictórico, en el mundo del circo la finalidad no era artística, sino que se buscaba despertar la



Fig.11. Retrato del gigante y el enano. Museo de Kunsthistorisches, Viena (alemán, finales del siglo XVI). (En Dansto y Park, 195).

curiosidad y el morbo en el espectador, introduciendo en la mayoría de los casos personas de tamaño normal.

Este póster creado por Barnum & Bailey, *El espectáculo más grande de la tierra*, es un claro ejemplo de cómo funcionaba la publicidad y la propaganda en el medio circense. Para



Fig.12. *Two Living Human Prodiges*
(Ella Ewing and Great Peter the Small).
1897. (En Davis, 121).

que el espectador pudiera encontrar un referente y darse una idea del tamaño de los fenómenos del show, el dibujante introdujo a un hombre y a una niña. Como resultado, la mujer, Ella Ewing, luce enorme en comparación al hombre, mientras que el enano, Great Peter, podría pasar fácilmente por el muñeco de la niña debido a su diminuto tamaño. A pesar de que el tamaño de los seres expuestos sobrepasaba por mucho las medidas estándares, los empresarios siempre las exageraban para hacerlos ver aún más impresionantes. Una vez que la gente acudía a

la función, la mayoría de las veces la deformidad física se hacía ver como algo cotidiano y familiar, pues los fenómenos eran presentados en escenarios y situaciones comunes, lo que al mismo tiempo permitía hacer una dura crítica a la sociedad y a las costumbres norteamericanas. Por ejemplo, “Fat Marie” Lil, que pesaba 176.4 kilogramos, era exhibida como una inocente niña inglesa que asistía a la escuela. Los artículos de la época que se publicaban en los periódicos la describían como modesta, sensible, amante de la comida y respetuosa de la moral. De la misma forma, siguiendo con el cuidado de los valores norteamericanos, a la gigante Ella Ewing se le creó la fama de que era capaz de contestar

cualquier pregunta sobre la Biblia además de poseer los dones que cualquier mujer debía tener para el cuidado del hogar.

These representations also helped reify a single standard of ideal womanhood, because showmen marketed each of the women as quintessentially a “real woman” at heart. Still, proprietors used standard representations of marriage, motherhood, elaborate dress, and the parlor to poke fun at contemporary gender norms through these visibly abnormal bodies. (Davis, 123)

Por otra parte, la presentación de matrimonios dentro del mundo circense era muy lucrativa. La unión de dos fenómenos, como el de un hombre esqueleto con una gigante, ya fuera real o ficticia, provocaba morbo entre los espectadores pues éstos se cuestionaban e imaginaban la forma en que dichos seres podrían llevar a cabo sus relaciones sexuales: “[...], marriages of this kind in all likelihood enabled audiences to imagine the Fat Lady in sexual situations, particularly with the willowy Skeleton Man, whom she might crush to death during sexual intercourse” (Davis, 120).

Otro acto famoso era el de presentar supuestos eslabones perdidos. Para ello, los empresarios utilizaban personas de diferente raza; hombres y mujeres eran exhibidos como gente primitiva y en muchos casos como animales. En el caso de las mujeres blancas, a diferencia de los empresarios circenses que se jactaban de haber vencido la pobreza por medio del trabajo, se presumía que habían nacido en la alta sociedad o en hogares con altos valores morales e íntegros. Dichas mujeres, maquilladas como estatuas griegas o romanas, eran consideradas como obras de arte pues mostraban un cuerpo atlético y civilizado, mientras que las mujeres afroamericanas se pensaban como artefactos educativos cuya desnudez era parte de su autenticidad racial⁴. Según Janet M. Davis, el circo era una especie de microcosmos que reflejaba los estratos sociales y los valores de la sociedad

⁴ Por ejemplo la revista *National Geographic* publicó el primer topless de una afroamericana en 1886. No fue hasta 1980 que publicó el topless de una mujer blanca, pero de espaldas.

norteamericana. La actitud racista y discriminatoria podía verse claramente en la forma de utilizar a la gente no euroamericana para los peores trabajos. La tarea de los músicos y fenómenos afroamericanos era representar papeles que reforzaran los estereotipos raciales, confirmando así las ideologías de la supremacía blanca. Para levantar las carpas y descargar los vagones no siempre se contrataba gente afroamericana, y cuando esto se llevaba acabo, su salario era de dos dólares a la semana, uno menos que los blancos. Por ejemplo, el empresario James Bailey se mostraba reacio en contratar trabajadores afroamericanos debido a que los blancos los veían como una amenaza a su propia posición social y económica. En lo que se refiere a las estrellas del espectáculo y del *sideshow* también los salarios eran muy diferentes, mientras alguien como la equilibrista Lilian Lietzel, en 1917, percibía \$200 dólares semanales, Krao Farini, la niña gorila, solamente ganaba \$50. Para los fenómenos, además de su función circense, existía otra manera de ganar un poco de dinero extra. El invento del francés Joseph Nicephore Niepce en 1824 permitió a los prodigios vender sus fotografías como souvenir, al mismo tiempo que los empresarios también podían utilizarlas en los boletos como propaganda: “Moreover, the photographs helped sell future tickets once the purchasers took them back out on the streets and into their neighbourhoods and homes” (Ostman, 122).

Esta forma de hacerse publicidad en los circos, por parte de los fenómenos y sus empresarios, demuestra una vez más que la definición de Bogdan de ver al fenómeno como un ser creado con fines de lucro es la más acertada de todas: “For freaks [...] photography was invaluable [...]. In it we find the origin of a form of behavior central to contemporary life, that is, making oneself into a consumable image” (Mitchell en Bartra, 242). De forma frecuente, estos retratos iban acompañados de un texto que contaba historias o proporcionaba datos sobre la vida “verdadera” de dichos seres. Como hemos visto con

anterioridad, toda esta información no era sino una invención publicitaria y en ocasiones los textos llegaban a contener hasta un total de treinta y cinco páginas.

The lecturer and the “true life story” booklet would tell of the person’s origin and of the freaks place in that society. Tales of albinos, for example, contained descriptions of them either being worshipped or, more usually, being prepared for sacrifice. Sacrifices were curtailed by an explorer who saved the life of the albino by taking her or him from the tribe. Some stories were so elaborate they took thirty-five pages to tell. (Bogdan, 28)

En palabras de Daston y Park, en los panfletos y boletines de siglos anteriores, la imagen y la información de los monstruos eran utilizadas con el siguiente propósito:

The printed pamphlets and broadsides that were the most widely disseminated vectors of this culture varied in length and elaboration. Some were simply descriptive: an image accompanied by few lines of text noting the date and time of birth or names of parents and witnesses. Others, like Brant’s, were highly moralized and allegorical, the image overshadowed by extended reflections on the monster’s political or spiritual meaning. But very few left any doubt as to the emotion such births were expected to evoke: they were described as *orrendi*, *orrevoli*, *horribili*, *spaventoli*, or *stupendi* in Italian; *espouvantables*, *terribles*, *horribles* in French; *erschroekliche*, *grausame*, *grewliche* in German; “dreadful,” “horrible,” “terrible” in English. As the semantic cluster indicate, monsters, like such other prodigies as earthquakes, comets, or celestial apparitions, aroused the intense fear identified by contemporaries as horror. (181)

Como podemos apreciar, la forma en que el circo generaba su publicidad era muy similar a la de siglos anteriores. El mundo del circo no heredó principalmente en sus folletos o boletos la intención moralizadora o espiritual de algunas religiones, como el caso del monstruo de Ravena, sino que se basó y enfocó en los sentimientos y emociones que estos podían generar en su público. Al igual que los antiguos panfletos, los empresarios utilizaban la imagen acompañada de términos como *maravilloso*, *increíble*, *sorprendente*, *terrible*, *horrible* u *horrendo*, para no sólo crear curiosidad o admiración sino también para inspirar temor en sus espectadores cuando lo creían conveniente.

La ambición por el dinero, el poder y la fama llevó a los empresarios a buscar nuevas atracciones en otras partes del globo. Los nuevos trapeecistas, payasos, fenómenos y

animales, entre otros, se buscaban y se importaban de lugares lejanos como Medio Oriente, África o el Amazonas. La mayoría de las veces, las personas que llegaban sin conocer el idioma ni las costumbres del país eran víctimas de grandes abusos. Por ejemplo, Irene Mann, quien era trapequista, jinete y hacía trucos con la cuerda, comenta que las mujeres “jirafa” vivían apartadas de los demás por no entender el idioma, además de estar inmersas en una constante tristeza: “You didn’t get to know them... [they didn’t talk].... That’s a pretty awful thing, to bring them all the way over and put them through that. After all, they are human beings” (Mann en Davis, 138).

Estas palabras de Mann sirven, una vez más, para demostrar una de las tantas formas en que los fenómenos se vieron obligados a tener que padecer, dentro del espectáculo circense, de carencias, maltratos y el desprecio de los demás.

Como se ha visto a lo largo del presente capítulo, los monstruos, que en el siglo diecinueve recibieron el nombre de fenómenos, fueron descritos y plasmados en diferentes textos literarios. A través de ellos, hemos podido observar de qué forma los monstruos o fenómenos, seres humanos discapacitados injustamente señalados con estos nombres, fueron adquiriendo con el paso del tiempo diferentes significados.

En el caso del fenómeno no sólo fue el odio, el miedo y las creencias religiosas depositadas en el monstruo las que también le convirtieron en perfecto chivo expiatorio, sino que, además, su dueño, el empresario, se dedicó a generar un sinfín de historias inverosímiles para poder mostrar y vender su imagen con fines de lucro.

Así pues, por esta razón, debemos aclarar que el monstruo y el fenómeno son seres artificiales desde el momento en que dichos términos fueron creados para volcar atributos imaginarios en la figura de seres humanos con discapacidades y anomalías que hoy en día se encuentran catalogadas por la ciencia y no por la imaginación individual y colectiva.

Una vez que se ha mostrado que la imagen del monstruo y del fenómeno es en realidad artificial e imaginaria, analizaremos, en el siguiente capítulo, qué características hacen del *discurso* de la cinta de Tod Browning un gran exponente del *art-horror* propuesto por Carroll.

Capítulo IV

Freaks*: cinta exponente del *art-horror



Tod Browning, Director de *Freaks* (1932). *Freaks* ©1932 Turner Entertainment Co. A Time Warner Company. Todos los derechos reservados. (En Adams, 60)

[...]. I started from my sleep with horror; a cold dew covered my forehead, my teeth chattered, and every limb became convulsed; when, by the dim and yellow light of the moon, as it forced its way through the window shutters, I beheld the wretch – the miserable monster whom I had created. (Mary Shelley)

En 1818, Mary Shelley compartió con el mundo la fuerte impresión que su personaje Víctor Frankenstein experimentaba al ver la figura deforme del cuerpo inerte al que había otorgado vida. Durante la narración de su *historia* a Walton en el Polo Norte, el médico describe paso a paso los cambios físicos que su cuerpo sufrió en el momento en que visualizó la terrible figura de su creación. Como se puede observar en dicho pasaje, la escritora inglesa utiliza el término *horror*, no *terror*, para introducir y sintetizar las emociones que padeció y padecerá Frankenstein a lo largo de la novela.

Hoy en día, en el lenguaje coloquial, las palabras *horror* y *terror* se usan indistintamente. Si acudimos al diccionario de la Real Academia Española, veremos que la palabra *horror* y *terror* significan lo siguiente:

Horror:

1. (Del lat. *horror*, -*oris*.) m. Sentimiento intenso causado por una cosa terrible y espantosa, ordinariamente acompañado de estremecimiento y de temor.
2. Aversión profunda hacía alguien o algo.
3. fig. Atrocidad, monstruosidad, enormidad. Ú.m.en pl.

Terror:

1. (Del lat. *terror*, -*ōris*) m. Miedo muy intenso.

2. Denominación dada a los métodos expeditivos de justicia revolucionaria y contrarrevolucionaria. Por antonom., época, durante la Revolución francesa, en que estos eran frecuentes.

Como se puede apreciar, las definiciones que presenta el diccionario aclaran perfectamente la diferencia real que existe entre ambos términos. Norma Lazo, en *El horror en el cine y la literatura* (2004), no acierta del todo al querer intentar hacer una distinción clara y sencilla entre el uso coloquial y el uso literario de los términos: “El *horror* es definido como un movimiento interno, es asombro, y está más ligado al suspenso, y el *terror*, en cambio, es básicamente miedo, espanto de forma más elemental. [...] **El horror es un proceso mental**¹. El terror es el sobresalto producido por un hecho particular” (37). El problema que presenta la definición de Lazo es que en vez de esclarecer tiende más a confundir, pues al final no queda claro cuál es la verdadera diferencia entre ambos términos. En este sentido, una definición literaria que aclara perfectamente la diferencia de estos términos es la del escritor Devendra P. Varma en *The Gothic Flame* (1966): “The difference between Terror and Horror is the difference between awful apprehension and sickening realization: between the smell of death and stumbling against a corpse” (130).

Por lo tanto, a partir de esta distinción, podemos apreciar que Mary Shelley sabía muy bien cual de las dos palabras sintetizaba mejor las sensaciones por las que atravesaba el cuerpo de Víctor en ese momento. A diferencia del término *terror*, que hubiera sido únicamente la descripción de un instante en el que se espera que algo suceda, Shelley, al utilizar la palabra *horror*, hace ver al lector que el miedo de *Frankenstein* no es repentino, sino que es el resultado de todo un proceso mental que fue iniciado con anterioridad. Su obsesión por encontrar la chispa de la vida precede al acto de su creación, las reacciones

¹ Las negritas son mías.

que sufre su cuerpo ante esa terrible imagen no son más que la materialización de un sinfín de pensamientos, temores y dudas que ha experimentado con antelación (*terror*). La aparición de su deforme creación es únicamente el desenlace final de su experimento, es la encarnación de todas esas experiencias y pesadillas anteriores.

Por otra parte, la novela *Frankenstein* no sólo es un buen ejemplo del significado de la palabra *horror*, sino un magnífico representante de la época en que surge dicho término. Es un periodo en que no sólo aparecen descripciones que pueden producir esa emoción, como sucede con la literatura anterior, sino en el que se busca y se crea un *discurso* que tiene toda la intención de provocar dicha emoción. H.P. Lovecraft, en su libro *El horror en la literatura*, arguye que el *horror* como género literario apareció y logró su máximo esplendor a finales del siglo XVIII e inicios de XIX, con la literatura gótica y fantástica.

Como comenta Fred Botting en *Gothic*, la literatura gótica gira en torno a la presentación de amenazas reales e imaginarias representadas a través de algunas figuras como monstruos, monjes, cadáveres, demonios, espectros, calaveras, monjas, heroínas en desgracia y aristócratas malévolos. Para el crítico, estos seres ligados a paisajes desolados o experiencias sobrenaturales provocaban que:

“Through its presentations of supernatural, sensational and terrifying incidents, imagined or not, Gothic produced emotional effects on its reader rather than developing a rational or properly cultivated response. Exciting rather than informing, it chilled their blood, delighted their superstitious fancies and fed uncultivated appetites for marvellous and strange events, instead of instructing readers with moral lessons that inculcated decent and tasteful attitudes to literature and life” (4).

Por otro lado, algunos expertos en cine, entre los que se encuentra Roy Kinnard, discuten que no puede hablarse de un género de horror cinematográfico hasta la aparición del *Frankenstein* de James Whale.

The horror film as a genre was officially born in the early sound era, on November 16, 1931. On that date, Universal Pictures released their now-classic production of *Frankenstein*....[It was] such an unqualified hit that it literally created a new type of movie-the horror film- and was the first picture to be referred to as such.

Before *Frankenstein*, in the silent era, there were no horror movies as the public thinks of them today, although there were certainly many films containing terrifying scenes and horrific plot elements. (Kinnard en Tybjerg, 15)

Por lo tanto, si comparamos la postura de Kinnard con la de Lovecraft, entonces nos daremos cuenta de que el género en el cine surgió de la misma forma en que lo hizo el género literario con la novela *El castillo de Otranto*². Mientras que Horace Walpole utilizó el término *gótico* para calificar a su novela, las reseñas y los críticos utilizaron el término *horror* para referirse al *Frankenstein* de Whale. Esto transformó, en sus respectivos periodos, a ambos textos en fórmulas³ con las que obras posteriores serían creadas. David Stevens, en *The Gothic Tradition* (2000), presenta algunas de las fórmulas góticas que proceden de la obra de Walpole:

- a fascination for the past, particularly – but not exclusively – the medieval era.
- a liking for the strangely eccentric, the supernatural, the magical, and the sublime, sometimes subtly intermingled with the realistic.
- psychological insights, especially into sexuality, through (at best) fascinating and intricate characterisation, or (at worst) stereotypical caricatures.
- representation and stimulation of fear, horror, the macabre and the sinister, within the context of a general focus on the emotional rather than the rational. (46)

Por lo que toca al cine, Roberto Cueto, en *Frankenstein: otros relatos inéditos sobre el mito de Mary Shelley* (2000), comenta que fueron: “[...] los sofisticados diseños de Kenneth

² En cuya introducción Horace Walpole califica a su novela como gótica, lo que le convierte en la primera y fundadora del género.

³ Más adelante abordaremos la fórmula para construir al monstruo según la teoría de Noël Carroll.

Strickfaden para el filme *Frankenstein* (1931), de James Whale, los que fijaron el modelo a seguir por posteriores tratamientos cinematográficos, ilustraciones y cómics” (22). También podemos observar que la cinta no sólo retomó escenarios o arquetipos de lo *gótico*, sino que también utilizó aspectos técnicos como éste:

Indicative of Whale's skill was his handling of the Monster's first appearance. He had Karloff enter the room backward, and awkwardly, as befit a creature only days old. Then, as Karloff turned toward the camera, Whale cut from a wide shot to a medium closeup. Before the viewer could react to the frightening makeup, he cut to a closer shot, accomplished with a longer lens. Then, for a maximum shock effect, he cut tight closeup made with a telephoto lens. This technique, known as “cutting on axes”, made Karloff's entrance the most frightening scene in *Frankenstein* (Vieira, 41).

En el caso del cine, el problema de quedarse únicamente con perspectivas historicistas, como la de Kinnard, es que dejan de lado películas del cine silente como *El gabinete del Dr. Caligari*, *Jekyll and Hyde*, *Nosferatu* o el *Golem*, simplemente por no seguir las fórmulas de Whale. Sobre este problema, Peter Hutchings, en *The Horror Film*, arguye que la incansable y vana búsqueda de algunos críticos por determinar el género del *horror* y qué películas deben formar o no parte él, es un problema interminable. Según Hutchings, la industria cinematográfica no es consistente en la forma en que define y promueve el cine de horror: “Sometimes it [film industry] will market particular films as horrors in one context and re-market them as belonging to another genre in a different context (and vice versa)” (Hutchings, 3). Para Hutchings, las propuestas de críticos como Kaminsky, Carroll, Clover, Tudor y Altman, entre otros, no son más que la apreciación personal de cada uno de ellos. A pesar de todo esto, consideramos que una de las teorías más interesantes y que sobresale por encima de los demás críticos es la de Noël Carroll. Este filósofo y estudioso del cine no sólo plantea y expone algunas de las características que deben poseer las cintas de horror, cosa que también hacen los demás, sino que en la introducción de su texto *The Philosophy*

of Horror: or Paradoxes of the Heart (1990), propone una teoría y un nuevo término para evitar confusiones a la hora de utilizar el vocablo *horror*.

[...] I will presume that the genre is designed to produce an emotional effect; I will attempt to isolate that effect; and I will attempt to show how the characteristic structures, imagery, and figures in the genre are arranged to cause the emotion that I will call *art-horror*” (8).

Como podemos observar, Carroll no sólo propone partir desde una perspectiva filosófica, sino también estructuralista. De la misma forma en que Chatman busca señalar cuáles son y cómo funcionan los elementos que conforman la *historia* y el *discurso*, Carroll intenta determinar los elementos y la manera en que éstos estructuran un *discurso* que tenga la intención de provocar una emoción como el *horror*. Pero, ¿qué diferencia existe entre el término *horror* y lo que entiende Carroll por *art-horror*?

Lo primero que sugiere Carroll, como filósofo, y que considero un acierto, es distinguir el horror natural de lo que él define como *art-horror*. Para este estudioso del cine, el *horror natural* es aquel al que la gente se remite para referirse a hechos de la vida cotidiana o que experimenta en carne propia: “Estoy *horrorizado* por lo que pueda pasarnos mañana”, mientras que el *art-horror* es aquel que se construye de forma artificial para crear sensaciones y reacciones físicas verdaderas en un lector/espectador; de ahí la unión de la palabra *art* (*arte*) con el término *horror*. Según Carroll, para poder comenzar a determinar qué textos literarios o filmicos pertenecen a este género se deben respetar forzosamente los siguientes tres puntos:

1. La película debe contar con uno o varios seres monstruosos.
2. Este ser o seres deben despertar sentimientos de repulsión y rechazo en el espectador.

3. El monstruo o monstruos deben ser imaginarios, es decir que no pueden existir desde la perspectiva científica y racional.

A lo largo de su libro, Carroll utiliza una gran cantidad de textos filmicos para ilustrar su teoría, pero, ¿por qué no considera a *Freaks* como ejemplo de su concepto del *art-horror*? ¿Por qué deja de lado uno de los filmes que más sentimientos de rechazo, repulsión y horror han generado a través de los años? ¿Acaso los seres que aparecen en ella, al igual que la gran mayoría de otros monstruos, no son también imaginarios?

La razón por la que Carroll descarta la cinta de Browning se debe al tercer punto que mencionamos con anterioridad: el escrito o la cinta deben contar forzosamente con uno o más monstruos **imaginarios**⁴, no conocidos por la ciencia. Un error que encontramos en la teoría de Carroll es esta norma demasiado radical, ya que determina que todo ser humano o animal que posea una discapacidad debe ser considerado un monstruo real, mientras que aquel que la ciencia no pueda reconocer debe por lo tanto ser imaginario. La definición de la palabra *monstruo* que Carroll utiliza no es lo suficientemente clara ni correcta. Es verdad que, según el filósofo, en un sinnúmero de películas de horror los monstruos “imaginarios” son seres de otros planetas o dimensiones, característica por la que la ciencia no puede catalogarlos. Pero, más allá de eso, tenemos que considerar que, a la luz de lo propuesto por Richard Kearney, lo que más asusta al ser humano no sólo es lo desconocido, sino la forma en que éste evalúa y juzga al objeto o ser tanto conocido como no conocido de acuerdo con sus propios miedos y creencias. Nuestra experiencia de extrañeza y nuestra reacción hacia el ser con una anomalía física, real o imaginaria, dependerá de qué tanto éstas se vean afectadas por la gran cantidad de significados que la palabra monstruo evoque en nuestras

⁴ Las negritas son mías.

mentes. Por lo tanto, es a partir de este fenómeno signico donde comienza el verdadero problema.

En el capítulo anterior se comentó la forma en que los seres con discapacidades, a través del los siglos, fueron adquiriendo diferentes significados; en su mayoría negativos. Cabe retomar dos de los ejemplos más importantes que se presentaron en el capítulo anterior. Por un lado, el libro teratológico de Abroise Paré, donde se resalta la forma en que la medicina aún mezclaba mitos, fantasías y falsas creencias con aspectos científicos. Por otro, la manera en que el mundo del espectáculo seguía explotando esa parte ficticia en seres con discapacidades y malformaciones: “[...] Whatever they [freaks] did, **it had to correspond to the fabricated image that was created for them**⁵” (Bogdan, 24, 27).

Por lo tanto, como concluimos en el capítulo anterior, si se toma en cuenta que el fenómeno ya posee de antemano toda una carga simbólica proveniente de la imagen del monstruo y que, además, le corresponde otra imagen fabricada y creada especialmente para él, entonces no cabe la menor duda de que tanto el monstruo como el fenómeno son seres artificiales e imaginarios. A partir de esta perspectiva, a continuación explicaremos por medio de la teoría de Carroll la forma en que Tod Browning creó una cinta que puede ser considerada como un gran exponente de *art-horror*.

La fórmula: ¿cómo se construye el monstruo?

Durante los años treinta, la mayoría de los directores consideraban al protagonista de su cinta como el elemento más importante de su creación. Para ellos, primero se tenía que inventar la forma física y mental que este personaje debía poseer, para después poder crear

⁵ Las negritas son mías.

y desarrollar una *historia* en que se pudiera desenvolver. En una entrevista, Browning relata cómo él y el actor Lon Chaney⁶ se preparaban para concebir una nueva *historia*.

“When we’re getting ready to discuss a new story”, [...], Chaney would “amble into my office and say, ‘Well, what’s it going to be, boss?’ I’ll say, ‘This time a leg comes off, or an arm, or a nose’ —whatever it may be.” (Skal y Savada, 113)

Para lograr dar vida a una gran cantidad de sus personajes discapacitados, Browning, al igual que la mayoría de los directores del *horror*, utilizaba la técnica del maquillaje. Algunas de sus ideas fueron inspiradas por el cine alemán expresionista, género que había creado seres con actitudes monstruosas y rasgos deformes. Un ejemplo de estos entes es el *Nosferatu* de Murnau, cuyo rostro se construye por medio de la combinación de diferentes animales tales como la rata y el murciélago.

Stylised make-up renders actor Max Schreck half animal, half human, with elements of rat, bat and other vermin about his pointed ears, chin, nose and teeth, sunken eyes, pallid complexion and claw like hands. (Kaye, 182)



Al mismo tiempo, Browning contaba con la colaboración de Chaney quien ya era famoso por crear tanto su propio maquillaje como su vestuario; característica que le había dado el

⁶ Leonidas Chaney nació en el año de 1882 en la ciudad de Colorado, Springs. La mayoría de los críticos coinciden en que su facilidad para actuar frente a las cámaras se debió en gran parte a que sus padres Frank y Emma eran sordos. Su principal cualidad fue, además de interpretar sus papeles de forma magistral, la ingeniosa e inigualable creación de su propio maquillaje.

sobrenombre de *The Man of the Thousand Faces*. Por ejemplo el crítico Michael F. Blake comenta que para la película *El fantasma de la ópera*:



Chaney strived to come as close to the novel's description of the Phantom as possible. [...] Despite the numerous remakes, Chaney's visage for the Phantom has endured, and is still considered by motion picture make-up artists to be one of the truly classic make-up creations in film history. (2)

Después de una gran cantidad de cintas al lado de Lon Chaney, donde utilizaron diferentes rostros por medio del maquillaje, Browning decide filmar y estrenar *Freaks*, primera película estadounidense cuyos protagonistas eran verdaderos fenómenos de circo.

Por otra parte, para Carroll, una vez que un *autor real* decide que en su *historia* deben aparecer uno o varios monstruos, su *autor implícito* debe crearlos a partir de ciertas características específicas. Estos seres no solamente deben ser peligrosos, amenazadores e impuros, sino que la amenaza que representan puede ser, al mismo tiempo, psicológica, moral o social. Como veremos a continuación, los personajes de *Freaks* poseen todos estos atributos.

Para comenzar a crear al monstruo que producirá los sentimientos de horror en el lector/espectador, no basta con sólo presentarlo, sino que éste debe poseer ciertas características o estructuras que lo conviertan en un ser más horroroso y peligroso para la sociedad. Estos tropos analizados y propuestos por Carroll son:

1. **Fusión** (*fusion*)
2. **Fisión** (*fission*)
3. **Magnificación** (*magnification*)
4. **Masificación** (*massification*)
5. **Metonimia horrenda** (*horrific metonymy*)

La **fusión** de un monstruo es la combinación de una característica física con otra: “[...] contradictory elements are fused or condensed or superimposed in one unified spatiotemporal being whose identity is homogenous” (46). Por ejemplo, en un vampiro como Drácula se unen la ambigüedad y la alteridad que existe entre la vida (ser humano) y la muerte (cadáver), mientras que en el rostro de otro vampiro como el Conde Orlock, cuya ilustración acabamos de presentar, se fusionan los rasgos de rata y humano.

En el caso de los fenómenos, la mayoría de ellos, especialmente los discapacitados, son presentados en el circo como la combinación entre humano/ insecto, humano/animal y hombre/mujer. Son casos muy famosos los hombres lagarto, los niños cangrejo, la niña tortuga, entre otros. En la película dos de los ejemplos más claros son el príncipe Randian y Josephine / Joseph.



Prince Randian



Josephine / Joseph

En el caso del príncipe Randian, debido a la falta de extremidades y a que se arrastraba por el suelo, se le anunciaba en los espectáculos como el hombre oruga (*caterpillar man*);

mientras que a Josephine / Joseph, como hermafrodita, se le presentaba como mitad hombre, mitad mujer.

El término *fisión* se aplica cuando: “the contradictory elements are, so to speak, distributed over *different*, though metaphysically related identities” (46). Esto significa que un solo cuerpo comparte dos o más entidades que le habitan o le transforman. La diferencia entre *fusión* y *fisión* radica en que la primera combina varios elementos al mismo tiempo en un cuerpo, mientras que la segunda debe dar cabida a otra entidad independiente por un determinado lapso de tiempo. Los ejemplos más claros de *fisión* para Carroll son los hombres lobo y Dr. Jekyll and Mr. Hyde. En una cinta o texto de *art-horror* puede darse solamente la *fusión* o la *fisión*, al igual que su combinación. En la cinta de Browning no aparece la *fisión*, ya que sus personajes no se transforman por determinados periodos de tiempo, sino que son seres homogéneos con deformidades físicas reales.

Por su parte, la *magnificación* es fundamental para el mundo del circo y el espectáculo. Como se comentó con anterioridad respecto a las películas hollywoodenses, el objetivo principal era construir o engrandecer los defectos biológicos del monstruo por medio de los maquillajes. La intención era hacer que el espectador se fijase más en los defectos o protuberancias físicas del monstruo (tales son los casos del Monstruo en el *Frankenstein* de Whale, y el de Erick en *El fantasma de la ópera*, quien tiene el rostro deformado desde su nacimiento).⁷

En *Freaks* se puede apreciar la maestría con la que Tod Browning emplea la técnica de *magnificación*, ya que agranda el defecto físico de un personaje al mostrar la forma en que éste puede superar su discapacidad. Esto último puede verse claramente en las siguientes

⁷ La adaptación de 1925 respeta la idea original de Gaston Leroux, ya que la mayoría de las versiones cinematográficas posteriores manejan una idea contraria a la novela, que el rostro de Erick es deformado por medio de un ácido arrojado por otro personaje.

imágenes. Por un lado, en el momento en que Randian lleva a cabo un acto tan cotidiano como encender un cigarrillo, el espectador se fija aún más en el hecho de que este fenómeno no posee ni pies ni manos. Por otro lado, cuando la actriz Frances O'Connor bebe de la copa se enfatiza su falta de brazos.



Por otra parte, la **masificación** se da cuando se unen, se reproducen y multiplican varios monstruos. Tal y como sucede en las películas de hormigas gigantes, *Them*, o en *Drácula*, donde cada vez que el vampiro ataca a una víctima la convierte en un ser como él. En la cinta de Browning encontramos dos claros ejemplos de esto:

1. Cuando el payaso Phroso invita a sus compañeros a seguirlo para mostrarles que la mujer barbona ha dado a luz una bebé que tendrá una larga barba como su madre.



PHROSO

“Oh, ain't it beautiful! What is it?”

ARMLESS GIRL

“A girl.”

PHROSO

“Oh boy, that's great--and it's gonna have a beard.”

(Goldbeck y Gordon, 18)

2. En el momento que los fenómenos se unen por medio del código que comparten entre sí. Como se verá en el siguiente capítulo, a medida que la cinta avanza, los seres “normales” empiezan a desaparecer de escena, hasta que finalmente los fenómenos se convierten en mayoría.



Se llama *metonimia horrenda* a la técnica que sirve para generar más asco y horror por medio de objetos que rodean a los monstruos. Es característico de los filmes *gore*⁸ utilizar cabezas decapitadas, zombies con flemas escurriendo por nariz y boca, sustancias pegajosas

⁸ “La traducción literal de la palabra inglesa *gore* en el diccionario es *sangre derramada o coagulada*. Por eso este cine está plagado de baños de sangre, y su cometido especial es impresionar al público por medio de artificios explícitos [...]” (Lazo, 36)

o cualquier cosa que enfatice la naturaleza impura y desagradable del monstruo. En la película esto puede verse en las palabras de Cleopatra, con las que describe la forma en que ve y percibe a los fenómenos como monstruos, o en la escena del lodo, debajo de los carromatos, donde estas personas aparecen como seres rastreros, sucios, que actúan en la mugre bajo los truenos y la lluvia, ocultándose en la oscuridad de la noche.



CLEO:
(shouting)

“YOU!...DIRTY!...SLIMY!...FREAKS! (There is silence.) FREAKS!...FREAKS!...GET OUT OF HERE!” (She throws the drink at them.) (33)



“Things that creep and crawl- and that tend to make our flesh creep and crawl – are prime candidates for the objects of art-horror; such creatures already disgust, and augmenting their scale increases their physical dangerousness.” (Carroll, 49)

En resumen, *fusión* y *fisión* sirven para construir biologías horrendas, *magnificación* y *masificación* se utilizan para aumentar los poderes, ya de por sí desagradables, de los

monstruos, y, por último, la *metonimia horrenda* es un medio para enfatizar la naturaleza impura y desagradable de la criatura.

Una vez que los personajes han sido creados con las características que les dan su personalidad y se han aplicado los tropos antes mencionados, es necesario insertar el orden de los eventos de forma en que se pueda generar el *art-horror*. Estos eventos integran o conforman lo que Noel Carroll llama la **trama de descubrimiento complejo** (*the complex discovery plot*). Esta trama se compone, por lo general, de cuatro puntos conocidos como:

1. **comienzo** (*onset*)
2. **descubrimiento** (*discovery*)
3. **confirmación** (*confirmation*)
4. **confrontación** (*confrontation*).

El **comienzo**:

En los textos literarios o filmicos de horror, el *comienzo* se genera cuando se introduce al monstruo. A veces esta acción se ve precedida por la introducción de un humano o un grupo de ellos que, por cuestiones profesionales, acuden a locaciones que posteriormente servirán para presentar al monstruo y desencadenar el horror. Algunos ejemplos que da Carroll son los exploradores del Ártico o los investigadores de guerras bacteriológicas. Una vez llevado a cabo esto, si fue el caso, la presentación del monstruo se desarrolla de dos formas posibles (como en las historias de asesinos): el **thriller**, que se da cuando el público o un personaje sabe desde el inicio quién es el asesino (en el caso del horror, un monstruo),

o *mysteries*, donde ni el público ni los personajes saben quién es el asesino (monstruo) hasta el final.

Cabe recordar que Carroll es muy claro al determinar que un monstruo, para su teoría, debe ser ficticio, imaginario y, por lo tanto, irreal. Como se comentó a lo largo del tercer capítulo, las maravillas, los portentos y los fenómenos representan un sinfín de creencias características y significados que han ido adquiriendo a lo largo de los siglos. Si retomamos las palabras de R. Bogdan, donde aclara que un fenómeno es una invención del mundo del espectáculo, podremos entender que los seres que aparecen en la cinta de Browning no representan propiamente a un ser humano discapacitado, sino el papel que ejercen en su trabajo: monstruos y maravillas del mundo del espectáculo. Su principal objetivo es despertar, en ese otro que los observa, curiosidad, admiración, morbosidad y asco, entre otras tantas sensaciones. Cuando el espectador lee el título de la película sabe de antemano que lo que encontrará al asistir al cine será a personas con deformaciones físicas o padecimientos mentales, entre otras características.

Como se comentó con anterioridad, según Carroll, el *comienzo* es el primer punto donde se establece, al espectador, la presencia del monstruo. En *Freaks*, esto sucede en la escena que muestra a Cleopatra en el trapecio y que poco después presenta a Hans y a Frieda. En este preciso momento, el director establece las diferencias físicas entre estos tres personajes. Cleopatra es la “normal”, mientras que Hans y Frieda son los “anormales”, los *freaks*. Para subrayar esto aún más, Browning utiliza otra escena donde el espectador puede apreciar la estatura real entre Hans y Cleopatra. Es tan grande la diferencia, que el pequeño hombrecito percibe que existe burla por parte de la trapecista, por lo que exclama: “Are you laughing at me.”

Hasta este punto, el espectador, por su cuenta, ha seguido sus patrones culturales, que comentaremos en el siguiente capítulo; ha separado “lo normal” de lo “anormal” a partir de las diferencias físicas existentes, pero todavía no está seguro de poder determinar si Hans o Frieda pueden ser realmente considerados “monstruos”. Cabe recordar que para Carroll, el monstruo es ambiguo y debe producir fascinación, disgusto, miedo al contacto y a ser contagiado: “[...] monsters, the objects of art-horror, are themselves sources of ambivalent responses, for as violations of standing cultural categories, they are disturbing and disgusting, but, at the same time, they are also objects of fascination – again, just because they transgress standing categories of thought” (188).

Hans y Frieda, a pesar de ser diferentes por su tamaño y su voz, son muy parecidos al resto de los “normales” que han sido presentados hasta este momento en la cinta. Realmente ambos personajes se perciben más como curiosidades que como “monstruos”. La película comienza, como la gran mayoría de los filmes de Browning, inmersa en la alteridad y la ambigüedad, entre las fronteras de lo normal y lo anormal, lo humano y lo animal.

El *descubrimiento*:

Cabe destacar que la etapa del *descubrimiento* puede aparecer varias veces en un filme. Para Carroll, este es el momento en que se confirma la existencia de uno o varios monstruos en un filme de horror. El monstruo debe, sin duda, ser parte de un problema que afecta a los personajes humanos. En *Freaks*, Tod Browning ha dejado que el espectador de forma inocente crea que es sencillo determinar quién es el “normal” y quién el “anormal”. El enano Hans (anormal) se ha enamorado de Cleopatra (normal). Una vez que esto se da,

Browning continúa jugando con esta misma idea y para reforzarla presenta al espectador otros compañeros de Hans, que son considerados monstruos a la vista de la sociedad.



JON

But Monsieur Dubois, at first, I could not believe my own eyes. A lot of horrible, twisted things crawling, whining, globbering. (3)

Al parecer, el espectador está seguro de creer saber que después de esto sólo existen dos opciones: o se es humano o monstruo. Pero, ¿qué sucede cuando el espectador comienza a darse cuenta de que la deformidad en la cinta no sólo se basa en la apariencia física, sino que también gira en torno a las anormalidades éticas y morales?

Como mencionamos con anterioridad, una de las principales características de esta película es que se basa en la ambigüedad. A través de ella se combinan las virtudes y los defectos de todos sus personajes. En *Freaks*, a diferencia de muchos filmes de horror, los papeles se van invirtiendo poco a poco, mientras los “monstruos” muestran rasgos más humanos como el amor y la convivencia entre ellos, los “normales” se tornan moralmente detestables. Es en este punto, una vez que se conoce a una Cleopatra sin escrúpulos, cuando Browning presenta un tercer *descubrimiento*, sólo que esta vez se da en el lado contrario, en el de los fenómenos. Éste último comienza a darse por medio de las sospechas que comparten Angelino y Frances.

FRANCES

“**Cleopatra ain't one of us**⁹. Why, we're just filthy things to her. She'd spit on Hans if he wasn't giving her presents.”



ANGELINO

“Let her try it. Let her try doing anything to one of us.”
(20)

FRANCES

“You're right. She don't know us. But she'll find out.”
(21)

En esta parte de la cinta, cuando aún no se sabe con exactitud quién es el verdadero monstruo, los dos fenómenos determinan y señalan al extraño, al *stranger* del que habla Kearney. Para que ellos puedan convertir a esta invasora, Cleopatra, en un chivo expiatorio es necesario confirmar su existencia, es decir, desenmascararla frente a los demás integrantes del circo.

Confirmación

Para Carroll, la *confirmación* sucede cuando uno o varios personajes logran demostrar que su hipótesis inicial era cierta. Una *confirmación* puede producirse poco a poco o de golpe, todo depende del tiempo que se lleve para desenmascarar al monstruo. En el caso de

⁹ Las negritas son mías.

Freaks, Angelino ya ha compartido con Frances sus sospechas¹⁰ sobre Cleopatra, la ha espiado y ha oído su conversación con Hércules, por lo que ahora sólo falta atraparla con las manos en la masa.



HERCULES
“You give him too much.”

CLEO
“No, I haven't. I know what I am doing.”
(She stands.) “Come on. Pick him up.” (35)

¹⁰ A pesar de la acción negativa que tiene Cleopatra en el banquete de bodas y que en cierta forma “justifica” la venganza de los fenómenos en su contra, la ambigüedad de la cinta también presenta otra posibilidad. Si tomamos en cuenta que Angelino y Frances, antes de saber qué planea Cleopatra, ya consideran que ella no pertenece a su grupo y que ya verá lo que le puede pasar si se atreve a hacerles algo, cabe preguntarse si no será que el ritual del banquete ya estaba premeditado con el fin de convertirla en chivo expiatorio.

Confrontación (confrontation):



HANS
"Tonight."

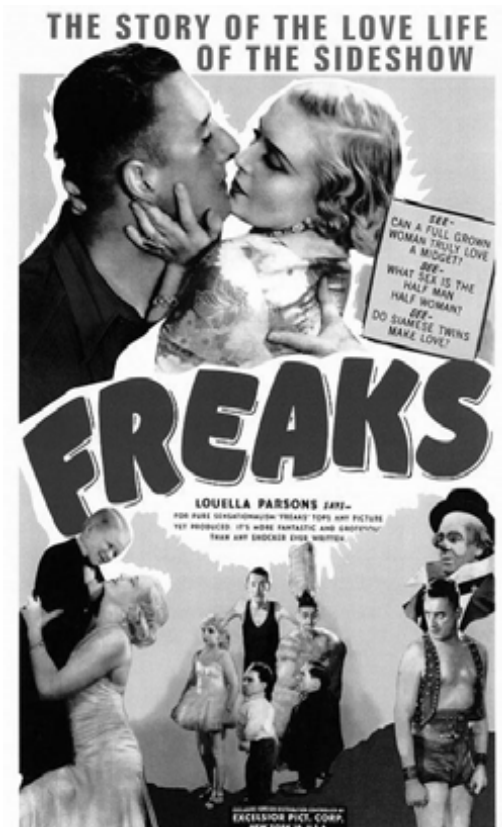
ANGELINO
"They will be ready." (38)

La *confrontación* es el momento en que uno o varios personajes hacen frente al monstruo para destruirlo. Esa noche, todos los fenómenos se reunirán para encarar al verdadero monstruo, para castigarlo y hacerlo pagar por sus agresiones e intenciones de querer asesinar a uno de los miembros del clan. Esta vez el monstruo no está solo, sino que tiene un cómplice que también deberá pagar. Al anochecer, los dos chivos expiatorios deberán ser sacrificados según las costumbres y las leyes del clan. El máximo castigo será la deformación por medio de la mutilación.

El suspenso

Por otro lado, el último elemento necesario para la conformación del *art-horror* es el *suspenso*. Según Carroll, el suspenso es un elemento clave en la mayoría de las historias de horror. Él llama *Erotetic Narration* a la técnica que, a lo largo de la *historia*, va planteando diferentes tipos de preguntas al lector/espectador. Éstas, a su vez, se dividen en *macro preguntas* y *micro preguntas* y forman una especie de eslabones que se van respondiendo, ya sea de forma consciente o inconsciente, a lo largo del texto o del filme. Como podemos

apreciar en el caso de *Freaks*, Browning comienza a aplicar esta técnica, *Erotetic Narration*, desde antes que el espectador acuda al cine. Lo hace como en los circos, por medio de una publicidad que presenta diferentes macro preguntas:



- Can a full grown woman truly love a midget?
- What sex is the half man, half woman?
- Do Siamese twins make love?

[Cartel en línea, internet 16 de enero de 2009, disponible en:
<http://image.guardian.co.uk/sys-images/Film/Pix/pictures/2006/08/10/freaks3.jpg>]

Según Carroll, para que el suspenso del *art-horror* sea diferente del que pertenece a otro tipo de géneros, debe basarse principalmente en preguntas que giren en torno a dos de los cuatro puntos siguientes:

1. *Moral / probable que aparezca* (moral / likely outcome)
2. *Mal / probable que aparezca* (evil/ likely outcome)
3. *Moral / poco probable que aparezca* (moral / unlikely outcome)
4. *Mal / poco probable que aparezca* (evil / unlikely outcome)

La intención del *art-horror*, a diferencia de otros géneros, no es plantear preguntas cuya respuesta pueda surgir de una relación entre los puntos 1 y 4. El enfrentamiento que le interesa, y que verdaderamente provoca *suspense*, se da a partir de preguntas que generen grandes probabilidades de que el mal pueda vencer a lo moral, puntos 2 y 3. Este es el tipo de preguntas que conforman los hilos de la red con la que está estructurada la cinta *Freaks*. A lo largo de la película, el espectador se mantiene en continuo *suspense* debido a que el mal cambia constantemente de un extremo a otro.

Como se ha visto, el *art-horror*, aunque es artificial en su construcción, está diseñado y elaborado para producir sentimientos y reacciones corporales reales en un lector/espectador. Así pues, como pieza de *art-horror*, la cinta de Browning cumple a la perfección con este precepto, provocar a sus espectadores por medio del monstruo y sus acciones. En el siguiente capítulo, entre otras cosas, veremos qué tipo de amenaza significó ese ser monstruoso, que en palabras de Carroll: “It may destroy one’s identity, seek to destroy the moral order, or advance an alternative society” (43).

Capítulo V

“Spurs” y *Freaks*: espejos de la naturaleza humana



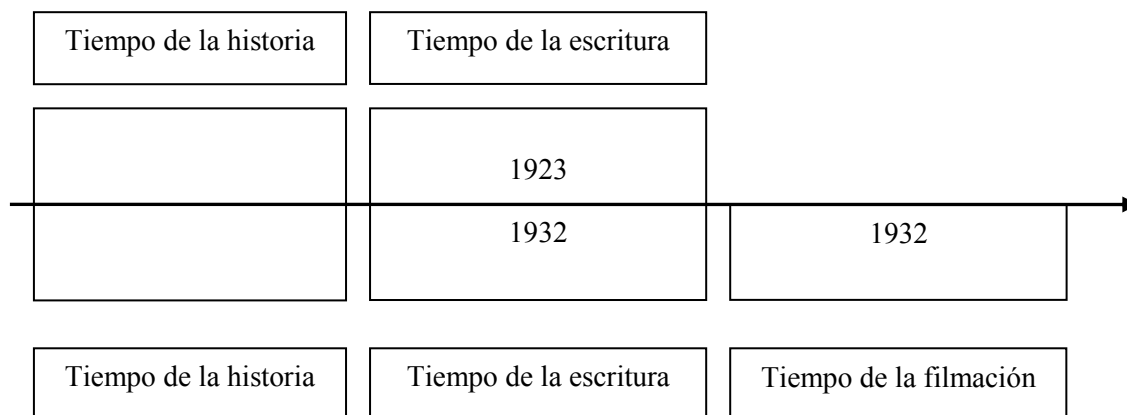
Por *interpretación* entendemos la operación mediante la cual un sujeto devela activamente el sentido de un texto, explica su significado, aporta su experiencia y conocimiento con el objeto de encontrar, eventualmente, nuevos horizontes de verdad. (Zecchetto)

En el primer capítulo se describieron los términos *autor real*, *autor implícito*, *lector/espectador implícito* y *lector/espectador real*. El presente capítulo girará en torno a la relación que existe entre el *lector/espectador implícito* y el *lector/espectador real*. Esto último, nos permitirá ver de qué forma, tanto el cuento de “Spurs” como la cinta de *Freaks* generaron y generan, como acontecimientos semióticos que son y a partir del momento histórico en que se crearon, un sinfín de interpretaciones. Ambos textos, literario y filmico, se caracterizan por manejar un *discurso* que critica a la sociedad estadounidense de los años veinte y treinta respectivamente. El primero, como se verá más adelante, deja entrever la caída de una economía y un régimen que presumía de estabilidad, mientras que el segundo ya presenta y critica ese mundo decadente que surge como resultado de la Gran Depresión que explota en 1929.

En el siguiente esquema, propuesto por Sánchez Noriega, podemos observar que, a pesar de que el autor de “Spurs” y el de *Freaks* comparten el mismo periodo histórico, el *tiempo de la escritura* de sus obras difiere por diez años. En otros casos de adaptación, tal vez, estos diez años no tendrían relevancia, pero especialmente en éste, entre 1923 y 1932, el año de 1929 marca definitivamente un antes y un después en la forma en que cada uno de los autores presenta sus preocupaciones y critica los acontecimientos que marcaban su vida en ese momento.

Esquema del tiempo del autor y tiempo de la obra.

RELATO LITERARIO



RELATO FÍLMICO

Para poder comprender qué reacción tuvieron los *lectores reales* de “Spurs” y qué pudo provocar el rechazo y repulsión que tuvieron la gran mayoría de los *espectadores reales* de los años treinta hacia la cinta *Freaks*, es necesario retomar el diagrama sobre el *tiempo externo al relato* que presenta Sánchez Noriega y describir tanto el momento histórico de cada uno de los *autores reales* como el de sus *lectores/espectadores reales*. Esto último con el fin de analizar qué códigos compartían estos *espectadores reales* de los años veinte y treinta y de qué forma estos códigos diferían de los propuestos por el *autor implícito* a su *espectador implícito*.

A. Tiempo externo al relato	A1. Tiempo del autor A2. Tiempo del receptor
-----------------------------	---

A1. Tiempo del autor real (Tod Robbins)

En su libro *Radical Visions & American Dreams* (1973), el historiador Richard H. Pells presenta, analiza y discute los problemas a los que los estadounidenses se tuvieron que enfrentar en los años previos a la Gran Depresión de 1929. Según Pells, el tiempo que duró la guerra permitió estabilizar el poder de un presidente discreto, así como la producción industrial y la distribución de bienes. Aunque los controles gubernamentales fueron rápidamente retirados después del armisticio, los efectos indirectos de la experiencia bélica pudieron verse reflejados, a través de los años veinte, en el incremento de la estandarización de productos y procesos, en el énfasis aplicado en la administración científica y técnica, así como en la creciente confianza que despertaba tanto la manufactura a gran escala como las finanzas.

En ese periodo, el capitalismo estaba en su entero florecimiento ya que se encontraba alimentado por el alza de precios, la expansión de créditos, las ventas establecidas en negocios, la industria de automóviles y de servicio, el renacimiento de la construcción de bienes raíces, y, sobre todo, los aparentes beneficios que se podían obtener en el mercado de valores. Debido a esta situación y a todos estos factores, la sociedad estadounidense, con la publicidad como guía principal para regir su vida y entusiasmada con la aparición de la radio en los hogares y del cine en los vecindarios, comenzó a parecer un paraíso, con nuevas cadenas de tiendas, suburbios y lugares de recreación.

El problema que llevó a la quiebra a esta sociedad, aparentemente exitosa, radicó en que las desagradables realidades de la vida en los años veinte se encontraban escondidas de la vista. El alza de desempleo tecnológico, a medida que las máquinas remplazaban a los

hombres en las fábricas, sembró toda una década de depresión en la agricultura, las minas y los textiles.

Para la mayoría de los estadounidenses no era un periodo de prosperidad sino de supervivencia. Con el poco dinero que quedaba, después de haber pagado cuentas y deudas, la mayoría de la población no podía disfrutar de todo aquello que una minoría se encontraba despilfarrando. A medida que los años pasaban era más difícil que el ciudadano promedio consumiera lo que la economía podía producir, señal a la que muchos no supieron hacer caso. Era una señal que Tod Robbins, como se verá más adelante, ya plasmaba en su cuento “Spurs”.

A2. Tiempo del receptor real (lector)

En el caso de “Spurs”, el *tiempo del autor* es el mismo que el *tiempo del receptor*, por lo que ambos comparten los mismos acontecimientos históricos de la época. En este cuento, si partimos de la semiótica y de la teoría de Chatman, tema del primer capítulo, veremos que todos aquellos elementos que el autor escogió de la *sustancia* del *plano del contenido* (imagen mental que todos los seres humanos comparten) fueron filtrados por y a través de los códigos de su lengua, el inglés, así como por las reglas que este idioma posee y le caracterizan.

Una vez que el *autor implícito* (ente despersonalizado de Tod Robbins) utiliza como medio de expresión el idioma inglés escrito y crea un *discurso* dirigido a un lector ideal, el *lector implícito*, su texto le abandona para siempre, pues pasa a manos del *lector real*, al que le corresponde hacer una interpretación y una valoración del mismo. A continuación presentaremos dos posibles interpretaciones de un *lector real* sobre el cuento de “Spurs” y la cinta *Freaks*:

“Spurs”: lo grotesco como una crítica de la sociedad estadounidense

El tema de un hombre que castiga a una mujer para poseerla y dominarla aparece en un sinfín de textos literarios. Por ejemplo, *En siete relatos góticos: del papel a la pantalla* (2006), Sara Martín Alegre considera que “Spurs” tiene parecido con el tema misógino de *La fierecilla domada* de William Shakespeare. Si hacemos una breve comparación entre ambos textos, nos daremos cuenta de que en efecto existe la intención por parte de los dos maridos de dominar a sus mujeres, pero la forma de llevarlo a cabo es completamente diferente.

En *La fierecilla*, encontramos que el personaje de Petruchio, quien se ha casado recientemente, intenta dominar a su mujer Catalina imitando su carácter. Catalina, mujer acostumbrada a llevar la contra a todos, ahora se encuentra con que su marido rebate todo aquello que ella dice o piensa al grado de no dejarla dormir ni comer.

Petruchio:

[...] I intend,
That all is done in reverent care of her;
And, in conclusion, she shall watch all night:
And, if she chance to nod, I'll rail and brawl,
And with the clamour keep her still awake.
This is a way to kill a wife with kindness;
And thus I'll curb her mad and headstrong humour.
He that knows better how to tame a shrew,
Now let him speak: 't is charity to show.
(IV, I, 199-206)

Al final de la obra, Hortensio, Lucentio y Petruchio hacen una apuesta para ver cuál de sus esposas acude más rápido a su llamado. Como es de esperarse, Petruchio gana la apuesta, pues sólo Catalina acude a la voz de su marido, va en busca de las otras dos esposas y las reprende diciéndoles en un largo *discurso* que:

[...] Thy husband is thy lord, thy life, thy keeper,
 Thy head, thy sovereign; one that cares for thee,
 And for thy maintenance; commits his body
 To painful labour, both by sea and land
 To watch the night in storms, the day in cold
 Whilst thou liest warm at home secure and safe;
 And craves no other tribute at thy hands,
 But love, fair looks, and true obedience,
 Too little payment for so a great debt [...].
 (V, II, 148-155)

Como podemos observar, esta obra es considerada por la crítica como una comedia, ya que es a través de su *discurso* cómico como describe la forma en que debe comportarse una mujer de la época que aspira a casarse con un hombre de buena posición. Pero, ¿cuál es el *discurso* que presenta el cuento de Robbins?

A diferencia del texto de Shakespeare, Courbé no domina a su mujer por medio de una imitación de su carácter, sino que lo hace utilizando la violencia física: “~~+~~ fancy that you will be quite a docile wife by the time you have done”. [...] “~~H~~ is truly remarkable how speedily one can ride the devil out of a woman—with spurs!” (161). El enano utiliza las espuelas para golpear a su esposa mientras ésta lo lleva cargando sobre su espalda y el perro San Eustaquio muerde sus tobillos. “Spurs” es un cuento que describe la hipocresía del ser humano, el engaño, la prepotencia, la venganza y el uso del poder para someter a otros. En realidad este texto ironiza los elementos que conforman un *chivalric romance*¹.

Si partimos de la idea de que un *chivalric romance*²: “is a narrative set in a world of pure wish fulfillment, where the ordinary laws of nature are suspended and where superhuman heroes fight and almost always conquer the forces of evil” (Anderson, 158), podremos apreciar que en el cuento de Robbins existen las siguientes características de dicho género:

- Un héroe.
- Un enemigo relacionado con el mal.

¹ “Medieval romance reflecting the customs and ideals of chivalry”. (Flint y Hibbard, 76)

² A partir de este momento utilizaremos el término *romance* para referirnos a *chivalric romance*.

- Una búsqueda.
- Una prueba para el héroe.
- Una lucha entre el bien y el mal.
- Una dama en peligro.

Como veremos a continuación, la diferencia entre un *romance* y “Spurs” radica en que este último es una sátira del primero, pues los elementos característicos de dicho género se hallan desvirtuados.

1. *El héroe*

El héroe del *romance* debe ser un caballero cuyo propósito principal sea tanto defender a su rey y la fe cristiana como saber tratar a las damas y ayudar a los demás en caso de peligro o infortunio. Aunado a esto, los caballeros siempre son descritos como seres virtuosos y gallardos. Algunos ejemplos de estos héroes son el caballero Sir Gawain, del texto anónimo *Sir Gawain and the Green Knight*, y el Sir Lancelot que aparece en *La muerte de Arturo* de Sir Thomas Malory.

Por lo que toca al cuento, Tod Robbins rompe con estas reglas al presentarnos un héroe que tan sólo mide setenta centímetros de estatura, que tiene ojos de botón y que es recibido por una lluvia de basura por parte del público que asiste a la función. Otra característica que convierte al enano Courbé en la antítesis del héroe ideal es que éste desobedece por completo la regla principal del *amor cortés*. Para que un caballero pueda seguir superándose o ser más valiente, se le permite adorar a una dama, sea casada o no, pero siempre respetándola desde una perspectiva idealizada, es decir, que no la pueda pretender ni tocar en la realidad. El *amor cortés* a diferencia del físico debe ser forzosamente no sexual. El caballero puede utilizar los colores de la dama, traer su efigie en su escudo o

componer poemas y canciones, pero siempre con la condición de que ella permanezca pura y lejos de su alcance.

El personaje de “Spurs” destruye por completo este precepto del *amor cortés* al no ser congruente con la ideología caballeresca cuando transgrede los límites entre el amor ideal y el físico. Por un lado, el enano ni siquiera pretende obtener el amor de su dama por medio de un acto heroico, sino de forma perversa, ofreciéndole dinero a cambio: “I love you mademoiselle, that I wish to make you my lady. And now that I have a fortune, now that— [...]” (148).

Por otro lado, cuando se ve humillado y busca venganza, termina golpeándola y castigándola con las espuelas. Jacques Courbé, quien se cree a sí mismo un caballero medieval, no es más que un misógino que busca salirse con la suya a como de lugar.

2. El enemigo relacionado con el mal

En la literatura de *romance*, para que pueda superar las pruebas que se le presentan, el héroe siempre debe enfrentarse y vencer a un enemigo poderoso. En el caso de “Spurs” es a Simon Lefleur a quien le toca representar el papel de villano. Desde el momento en que el pequeño hombrecito se enamora de Jeanne Marie, comienza a sentir celos y odio hacia Lefleur: “[...] the bodily acrobatic contacts of the two performers, made the dwarf’s blood boil” (147). Por este motivo, para Courbé, Lefleur es el causante de todos sus males, así que tarde o temprano será necesario apartarlo del camino y darle una lección: “Ah, the dog!” Monsieur Jaques Courbé would mutter. “Some day I shall teach this hulking stable-boy his place! *Ma foi*, I will clip his ears for him!” (*Ibid.*). La diferencia entre el villano del *romance* y el de este cuento se encuentra en la ironía que presenta Lefleur como villano.

Para Courbé el acróbata es el culpable de sus desgracias, pero para su dama en peligro el verdadero héroe es Lefleur: —~~G~~, save me, Simon, save me!” (159).

3. *Una búsqueda*

Por lo que toca a la *búsqueda*, Courbé, harto del trato por parte de los “normales”, busca encontrar una forma de poder hacer realidad sus sueños. En ese mundo ideal, donde se piensa como un valiente caballero medieval acompañado de su corcel San Eustaquio, el enano anda en búsqueda de una dama en peligro: “[...] but there were times, as he rode into the arena on his Gallart charger, St. Eustache, when he felt himself a doughty knight of old about to do battle for his lady” (145). En este caso, el elemento desvirtuado se encuentra en el hecho de que no existe una inquietud moral por parte del héroe o un mensajero que genere lo que Joseph Campbell, en *El héroe de las mil caras* (1949), define como *llamada a la aventura*. Courbé simplemente convierte a Jeanne Marie en el pretexto perfecto para poder vivir en carne y hueso sus fantasías medievales.

4. *Una prueba para el héroe*

La primera gran prueba que afronta el “héroe” Courbé, y a la que falla completamente, está relacionada con Jeanne Marie. El enano nunca debió realizar esa boda, pues traspasó los límites establecidos por su sociedad (en cierta forma parecidos a los que regían los del *chivalric romance*). La segunda prueba, en la que también falla, es no poder afrontar la humillación por parte de su esposa y de los otros fenómenos del circo que se encuentran en la fiesta peleándose a golpes. Pero, ¿qué puede esperarse de un personaje que no es más que la triste caricatura del héroe de un *romance*?

Por ejemplo, por lo que toca al tipo de caricatura que critica y satiriza la caballería y el orden social medieval, tema en torno al cual gira “Spurs”, encontramos este grabado perteneciente a un manuscrito del siglo XIV.

Como se puede observar en este caso, el grabador se mofa de la figura del caballero, de su escudo y de su armadura.



—The individual here represented presents a type which is anything but aristocratic. While he holds a helmet in his hand to show the meaning of the satire, his own helmet, which he wears on his head, is simply a bellows. He may be a knight of the kitchen, or perhaps a mere *quistron*, or kitchen lad.” (Wright, 102)

Además de las características irónicas que destaca Thomas Wright acerca del grabado en *History of the Grotesque* (1875), cabe resaltar que también se encuentran las palabras “*A Man of War*”, las cuales se tornan despectivas y satirizan más al caballero en el momento en que son comparadas con la imagen.

Por lo que toca a “Spurs”, y como podemos ver en la siguiente descripción irónica que el narrador hace de Courbé, la imagen del héroe es muy similar a la del grabado que acabamos de mencionar. De la misma forma en que el supuesto caballero del grabado no resulta ser más que un hombre de cocina y no un *man of war*, Courbé tampoco reúne las características del estereotipo del héroe, ya que, al no poseer ni la estatura ni la fuerza corporal de un caballero medieval, no puede soportar ni un solo vaso de vino sin quedar embriagado: —Monsieur Jaques Courbé had allowed himself one glass of wine and yet he

was far gone in intoxication. His tiny face was suffused with blood and he stared at Simon Lafleur belligerently. Did he suspect the truth?" (151).

5. *Una lucha entre el bien y el mal*

En el texto debe pasar un año antes de que Courbé se enfrente a su enemigo y lo derrote al estilo de un caballero medieval: ~~Prepare to receive cavalry!~~ ~~Monsieur Jacques Courbé~~ cleansed his sword on a kerchief of lace, dismounted and approached Jeanne Marie" (160). Lo irónico de este elemento se encuentra en lo absurdo del mismo, ya que cabe preguntarse: ¿hasta qué punto se lleva a cabo una lucha entre el bien y el mal, si en realidad los personajes carecen de todo valor ético y moral?

6. *Una dama en peligro*

Si tomamos en cuenta la gran imaginación del enano, veremos que, para él, Jeanne Marie es la dama en ~~peligro~~ a la cual hay que salvar del monstruoso Simón Lefleur. Aquí también el estereotipo de la damisela en peligro se encuentra invertido. Realmente, Jeanne Marie corre peligro, pero no a manos de Simon, sino del enano. Las supuestas virtudes de la dama ahora se encuentran cuestionadas, motivo por el que Courbé considera que también merece ser castigada.

~~Simon Lafleur is not my lover!~~ she sobbed. ~~I~~ have not seen him once since I married you until tonight! I swear it!"
~~Once is enough,~~ the dwarf said grimly. ~~The impudent stable-boy must be chastised!~~" (160)

Por otra parte, con respecto a la relación amorosa que se da entre estos personajes, cabe recordar que los triángulos amorosos que aparecen en la ficción o en las cintas

contemporáneas, al igual que en el *romance* medieval, involucran temas como la tentación, la mentira, el engaño y la rivalidad. A pesar de esto, un punto en el que difieren completamente es que los temas que giran en torno a la redención y el perdón, pertenecientes al *romance*, ya no son muy comunes en las obras actuales.

A diferencia del triángulo amoroso clásico, el contemporáneo presenta mujeres que suelen ser más independientes y que ya no funcionan como herramientas del marido. De hecho, es la figura femenina la que puede iniciar el problema principal. Hoy en día, por lo general, se busca más que los personajes lleven a cabo engaños con el fin de obtener dinero o poder y no para probar la fuerza moral de su adversario. Esto último puede verse en el momento en que Courbé muestra su poder al presumir su victoria con la muerte de su oponente: ~~“Madame”, he said, “we now can return home. You must be more careful hereafter. Ma foi, it is an ungentlemanly business cutting the throats of stable-boys!”~~ (161).

Lo grotesco en “Spurs”

Una vez que hemos analizado las diferencias entre los elementos que conforman un *romance* y los del cuento, podemos darnos cuenta de que los elementos del primero se encuentran desfasados en el segundo, característica que crea un nuevo *discurso* muy diferente al utilizado por Shakespeare, el de lo grotesco. Pero, ¿qué debemos entender por grotesco?

En su libro, *Invitación a la estética*, Adolfo Sánchez Vázquez comenta lo siguiente: ~~“En~~ lo grotesco encontramos cierta destrucción del orden normal, de las relaciones habituales, pero siempre desde lo irreal creado con materiales reales. [...] Lo grotesco es también lo absurdo y, en ese sentido, no sólo se da en el mundo irreal, sino también en la realidad que

pasa por racional” (248). Los orígenes de lo grotesco se encuentran en la pintura ornamental romana y a la que en el siglo XV se llamó *grottesca*. Este tipo de pintura, que combinaba las formas de vegetales, animales y humanos de una manera insólita y fantástica, se ha ido desarrollando a través de los siglos en diferentes medios de expresión.

Si tomamos en cuenta las siguientes palabras de Sánchez Vázquez, veremos que “Spurs” reúne estas características al ser comparado con el entorno social histórico en el que fue creado.

Lo grotesco es uno de los medios de que dispone el arte y la literatura para contribuir a quebrantar una realidad que, indiferente al tiempo y al cambio, se empeña en ser eterna e inmutable. El mundo de lo grotesco, aunque fantástico e irreal, no hace sino mostrar lo absurdo, lo irracional, en el seno mismo de una realidad que se presenta coherente, armónica y racional. **No es casual que aparezca asociado históricamente en el arte y la literatura con movimientos anticlásicos y antirrealistas; en pocas palabras: inconformistas**³. (248-249)

El texto de Robbins pertenece a este tipo de “movimiento” o ideología inconformista de la que habla Sánchez Vázquez, ya que critica, por medio de una revista *pulp*, la situación que atravesaba Estados Unidos en los años de su creación. El cuento, a la luz de la preocupación de los estadounidenses por los acontecimientos que les rodeaban, toma otro significado.

Como se comentó con anterioridad, el cuento, visto como un *discurso* de lo grotesco y no como un *discurso* similar a la comedia de Shakespeare, presenta la sátira del *chivalric romance*. Si, por ejemplo, en el *romance* de Malory, el castillo de Camelot y sus valientes y virtuosos caballeros de la mesa redonda representan el mundo perfecto del Rey Arturo, en el cuento de Robbins el circo representa completamente lo contrario. Sus elementos, al desvirtuarse, se convierten en exponentes de lo grotesco, pues retratan, por medio de seres

³ Las negritas son mías.

deformes, una sociedad estadounidense que inicia y acelera su paso hacia un estado de descomposición.

Como veremos a continuación, “Spurs” tiene relación con un movimiento que llevó el nombre de *progresismo*. A pesar de que en 1923, *el tiempo de la escritura* del cuento, el presidente de Estados Unidos ya no era el progresista Theodore Roosevelt, quien murió en 1919, sus ideas seguían ejerciendo una gran influencia en los círculos políticos del país.

It was not Progressivism as a program or ideology suddenly died in 1919, but rather that it desintegrated into his component parts. No longer a workable coalition, the Progressive example nevertheless remained as a memory from the past and a model from the future. The intellectual community found itself after 1919 in a world that seemed only to magnify many of the problems with which the Progressives had desperately struggled. (Pells, 11)

En *The Promise of American Life* (1909), exponente de la ideología progresista, Herbert Croly sostenía que los estadounidenses seguían comportándose como lo habían hecho a lo largo del siglo XIX. Para él, según Pells, era necesaria una nueva ideología, un orden político y un sistema de valores que fuera acorde con los nuevos cambios en la estructura social y la vida económica del momento:

The tradition of individual opportunity, small-scale enterprise, and unlimited personal freedom had been supplanted by an age of corporate consolidation, the growth of specialization in business and politics, and the rise of labor unions designed to protect the interests of employees as a group. (Croly en Pells, 5)

Un ejemplo de este tipo de consolidación corporativa, de apoyo y protección mutua, del que habla Croly, se encuentra en el escenario que escogió el *autor implícito* de Robbins para ubicar a sus personajes, el circo. Pero, ¿qué significado puede tener el circo de “Spurs” a la luz de lo propuesto por Croly?

Para el semiólogo Paul Bouissac: “[The circus] is a kind of mirror in which the culture is reflected, condensed and at the same time transcended; perhaps the circus seems to stand outside the culture only because it is at its very center” (Bouissac en Davis, 11). Así pues, además de que el circo es una especie de espejo que refleja la cultura de un momento histórico determinado, por otra parte, también representa el ideal del trabajo en conjunto, de integración, protección y de ayuda mutua pues: “[...] the railroad circus was a cultural artifact of what Allan Trachtenberg has aptly called ‘incorporation’” (Davis, 10).

Por lo que toca al texto literario, si tomamos el personaje de Copo como una alusión de la ideología que Croly proponía, veremos que éste representa todo lo contrario al ideal y al objetivo que el progresismo declamaba; tener un gobierno que tuviera el liderazgo necesario para ser capaz de regular las corporaciones gigantes, generar sindicatos y encargarse de distribuir los impuestos en beneficio de la población. Como se puede observar en el siguiente comentario, Papa Copo, al tener que rogar, demuestra ser una parodia de ese gobierno que Croly propone, pues no posee el liderazgo necesario para controlar a sus fenómenos: “Ah my children, my children! This is no way to behave! Calm yourselves, I pray you! Mademoiselle Lupa, remember that you are a lady as well as a wolf!” (153). El circo de Copo, a su vez, tampoco representa esa consolidación corporativa de la que habla Croly, sino la estructura de un negocio individual. El circo Copo no representa el ideal de: “The individual becomes a nation in miniature [...]. The nation becomes an enlarged individual whose especial purpose is that of human ameloration, and in whose life every individual should find some particular but essential function” (6).

Por otra parte, para Van Wyck Brooks, en su ensayo “America’s Coming Age” (1915), la obsesión histórica del estadounidense por el logro personal y su confianza en sí mismo no sólo afectaban las prácticas relacionadas con la economía, sino que hacían imposible poder

desarrollar los recursos emocionales y espirituales necesarios para formar una sociedad sana: “Americans had to recognize that their identity and freedom were fundamentally ‘social’, that their psychic health demanded cooperation and mutual responsibility, that the ideals of competence and craftsmanship in a collective enterprise were ultimately more satisfying than personal aggrandizement” (Brooks en Pells, 8). Este defecto, que según Pells afectaba a la sociedad estadounidense, puede verse plasmado en el cuento cuando el narrador nos describe la relación que existía entre los fenómenos del circo.

There can be no genial companionship among great egotists who have drunk too much. Each one of these human oddities thought that he or she alone was responsible for the crowds that daily gathered at Copo’s Circus. [...] Their separate egos rattled angrily together, like so many pebbles in a bag. Here was gunpowder which needed only a spark. (Robbins, 151)

De la misma forma, como se puede apreciar en el siguiente fragmento del cuento, los integrantes del circo Copo, a pesar de que para su público el espectáculo es todo un éxito, siguen pensando de forma individual, pues cada uno de ellos cree ser el responsable de dicho éxito.

Copo’s Circus had once more taken up its quarters in the town of Roubaix. For more than a week the country people for miles around had flocked to the side-show to get a peep at Griffio, the giraffe boy; Monsieur Hercule Hippo, the giant; Mademoiselle Lupa, the wolf lady; Madame Samson, with her baby boa constrictors; and Monsieur Jejongle, the famous juggler. **Each was still firmly convinced that he or she alone was responsible for the popularity of the circus**⁴. (155)

Estas dos realidades, un circo exitoso y un vestuario rebelde, nos permiten ver que, por un lado, la función al público representa el progresismo, un *discurso* burgués que se percibe solamente en las clases altas de Estados Unidos y en otros países, mientras que por otro lado, lo que sucede en camerinos, representa ese *discurso* progresista que está olvidando a

⁴ Las negritas son mías.

los inmigrantes, trabajadores y afroamericanos: ~~all~~ of whom provided dynamite for the social explosions of the 1930s.” (Pells, 10)

Pandemonium followed. Every freak’s hands, teeth, feet were turned against the others. Above the shouts, screams, growls, and hisses of the combat, Papa’s Copo’s voice could be heard bellowing for peace. (153)

En este punto, la figura de Papa Copo vuelve a adquirir importancia, pues representa a un gobierno que sabe cuál es la realidad de las cosas y que, aunque duda por momentos de su papel, se sabe mediador y protector de esta ideología progresista.

–Papa Copo knows only too well that it is on account of these little charmers, Mark Antony and Cleopatra, that the sideshow is so well attended!”

The circus owner, thus directly appealed to, frowned in perplexity. He felt himself in a quandary. These freaks of his were difficult to handle. Why had he been fool enough to come to Monsieur Courbe’s wedding feast? Whatever he said would be used against him. (152)

A veces, para proteger cualquier tipo de ideología, los cotos de poder consideran necesario contar con la ayuda de otros para someter a aquellos insurrectos. Esto puede verse cuando Papa Copo pide ayuda a otros ~~normales~~” para detener la batalla campal y salvar a Monsieur Jejungle de morir asfixiado por las boas:

Undoubtly he would have fallen a victim to circumstances had it not been for Simon Lafleur, the bride, and a half dozen of her acrobatic friends, whom Papa Copo had implored to restore peace. Roaring with laughter, they sprang forward and tore the combatants apart. (153)

Por otra parte, al igual que Copo, Jeanne Marie y Courbé también tienen su importancia semiótica. Desde esta perspectiva, Jeanne Marie representa la ideología progresista de ese pasado campesino que desea dejar todo atrás a como de lugar, mientras que Courbé representa esa individualidad del ciudadano estadounidense que posee una gran imaginación y una infinita obsesión por obtener lo que desea; primero hace un intento con

dinero, pero al verse humillado, decide tomarlo por la fuerza. De esta forma, a través de su figura grotesca, el enano se convierte en símbolo de la enfermedad que posee a la civilización estadounidense, su individualismo malsano. Para Robbins, este individualismo del estadounidense representado en la pelea de los integrantes del circo, aunado a ese ideal progresista que no era más que un buen espectáculo circense, se resume en las últimas palabras de Papa Copo.

—Can it be?” he murmured. —Yes, it is! Three old friends! And so Jeanne Marie still carries him! Ah, but she should not poke fun at Monsieur Jaques Courbe’! He is so sensitive; but, alas, they are the kind that are always henpecked!” (161)

El circo, al representar al país, nos muestra un *discurso* falso, donde tanto gobierno como sociedad se agraden mutuamente. Desde esta perspectiva podemos resumir que mientras la sociedad estadounidense seguía divirtiéndose con el espectáculo, que se encontraba en un momento histórico donde las ideas progresistas se habían vuelto un ideal y el individualismo de las clases altas despilfarraba la poca riqueza que quedaba, no sabía que en sus propios camerinos ya se encontraba acumulada la pólvora cuya chispa haría explosión en el año de 1929.

Freaks: el espejo de medusa

A1. Tiempo del autor real (Tod Browning)

A diferencia del texto de Robbins, la cinta de horror de Browning se estrenó en 1932, convirtiéndose en un gran exponente de los problemas, carencias y estragos que la Gran Depresión ya había provocado en la población estadounidense.

Para Pells, durante estos años, en lo que a la literatura se refiere, surgen escritores que no buscaban precisamente plasmar actitudes revolucionarias o tradicionalistas, sino más bien apocalípticas. Entre ellos se encuentran creadores como Henry Roth, Dalton Trumbo, Horace McCoy, Nelson Algren y Nathanael West. Por ejemplo, mientras literatos como Trumbo y McCoy nos presentan universos que combinan la violencia con la muerte, West, en su novela *The Day of the Locust* (1939), nos describe una civilización contemporánea llena de falsedad, corrupción y decadencia. Al igual que estos escritores, Tod Browning plasma y explota en su cinta *Freaks* esta forma de ver el mundo que le rodea, motivo por el cual podemos considerar a este director como un representante de este mundo apocalíptico del que habla Pells.

Para el historiador estadounidense, las cintas de horror tenían un propósito determinado pues: “[...] horror movies warned their audience that some mysteries were better left unsolved, that to pass beyond boundaries of human custom and social tradition was to invite madness and desolation. In this view of the universe, the old and the safe seemed always preferable to the new and uncertain; the men who lived by habits and rules were palpably superior to those who longed for innovation and change” (Pells, 270). Como veremos a lo largo de este capítulo, a diferencia de esta postura, donde los monstruos y los

científicos locos merecen ser castigados con la muerte, los seres de Browning resultan triunfadores, característica que les convierte en una de las imágenes más apocalípticas de la época.

A2. Tiempo del receptor real (espectador)

Durante la filmación de *Freaks*, algunos diarios ya habían comenzado a preparar la *recepción* de la cinta por medio de publicidad. En enero 9 de 1932, en *Appleton*, Williams Gaines escribía lo siguiente sobre el director del horror: “Tod Browning, who directed ‘*Dracula*’, has been put to work by a fourth company on a frightful picture enlisting the services of many side show freaks. Browning is one director whose reputation for eerie business goes back to silent days. He handled the late Lon Chaney” (6). Por otra parte, el 17 de enero, en *The Ogden Standard – Examiner*, Jay. D. Bee despertaba la curiosidad es sus lectores al hacer comentarios como: “Wonder what the fronts of American theatres Will look like when they play ‘*Freaks*’, which M-G-M is now making. It has armless wonders, tattooed ladies, etc., and has a real circus atmosphere (7).”

La versión mutilada de *Freaks* se estrenó el 10 de febrero de 1932 en el *Fox Criterion* de Los Ángeles. A partir de ese día, como ya se ha comentado con anterioridad, la cinta fue recibida con polémica y repulsión por la gran mayoría de sus espectadores. Estas reacciones quedaron registradas en varios anuncios, reseñas y críticas publicadas por los diarios de la época. A continuación presentaremos algunas de éstas en orden cronológico.

- 18 de febrero de 1932 en *Syracuse Herald* (edición vespertina):

Since the World began and down through the ages – scientists, naturalists and the medical profession have sought to solve the secrets of these grim jests of nature. We may laugh at them- shudder at them- but we must never forget one thing- but for the grace of God we might be as they!



At every story conference the question was brought up —Dowe dare tell the real truth on the screen? Do we dare hold up the mirror to nature in all its grim reality? Do we dare produce *Freaks*”.

- En el mismo *Syracuse Herald* el 21 de febrero (edición matutina):



Everywhere you go you hear that question? —Have you seen FREAKS?” —What did you think of FREAKS?” —Did you EVER see such a picture?” —Can’t get FREAKS out of my mind!” Freaks! Freaks! Freaks! Never has a picture made such an astounding impression on this city!

Bridge-table gossip turns to Freaks!

Women argue about it. Could a normal woman love a midget? Men are excited ever. Freaks! They debate the romance of the Siamese Twins!

All types of moviegoers are gripped by this extraordinary picture – a story never before filmed. Nobody dared do it!

Not a cheap sensational picture! But a melodrama of tremendous depth; a terrific theme; a grim, grotesque side of life. You may shudder as you watch it- but you’ll always be glad that you saw this strangest of pictures!

HURRY Only 3 more days!

- El 28 de febrero de 1932, en *The Ogden Standard – Examiner*, el mismo Jay. D. Bee, quien casi dos meses antes se preguntaba cómo se verían los frentes de los cines en el estreno de la cinta, escribía: “Metro’s picture, ‘Freaks’, is having a tough time. In three cities already it has been pulled off the screen for being too gruesome. The last place was Atlanta, Georgia.” (4)
- Los días 22 y 30 de abril en *The Charleston Daily Mail* y en *The Ogden Standard-Examiner*, respectivamente, se publica la dura crítica que hizo el gran escritor ruso Máximo Gorki sobre la cinta de Browning. Gorki utiliza a *Freaks* como ejemplo para probar la degeneración de la cultura capitalista:

Motion Picture Art Denounced by Gorki

Moscow – (AP) – Motion pictures generally and Charles Chaplin in particular were denounced recently by Maxim Gorki, the grand old man of Russian literature, as enemies of genuine art.

In an article aiming to prove the degeneracy of capitalist culture, Gorki said at one point:

“The cinema is gradually killing the high art of theater. There is no use speaking of the corrupting influence of the bourgeois cinema: it is such an obvious fact. Having exhausted all forms of sentimentalism it is now beginning to demonstrate physical deformities as evidenced by the cast collected for a Hollywood picture called ‘Freaks’.

[...]. The real problems of science are alien to the bourgeois mind. Intellectual development and physical improvement of the human race, exhausted by capitalism oppression, the solution of the puzzle of the construction and growth of the human organism – all this is as interesting to the bourgeoisie as to a Central African savage.”

- El 19 de Junio, en *Nevada State Journal*, la sala de cine *Granada* invitaba a los espectadores de Reno a ver el estreno de *Freaks* presumiendo que ellos, a diferencia

del *Big First Run* de San Francisco, sí se atrevían a proyectar una película tan polémica.



TODAY
AT 2:30 P.M.
EVENING 7:00-9:00
SAN FRANCISCO'S
BIG FIRST RUN
THEATERS DID NOT
SHOW THIS WIERD
MELODRAMA OF
CIRCUS SIDE-SHOW
LIFE ON GROUNDS
THAT IT WAS TOO
GRUESOME FOR
WOMEN AND CHIL-
DREN TO SEE!
WE
DISAGREE!

FREAKS

UNQUESTIONABLY
IS ONE OF THE
MASTERPIECES
EVER TO COME
FROM METRO-
GOLDWYN
STUDIOS!

YOU'LL ASK A THOUSAND
QUESTIONS!
YOU'LL BE AMAZED,
ASTOUNDED, THRILLED,
ENTERTAINED!

DO YOU DARE
TO SEE IT!

- En su columna del 4 de septiembre, “Merrily, at Any Rate We Go Rolling Along”, O.O Mintyre escribe una de las críticas estadounidenses más fuertes sobre la película:

It is too bad so splendidly directed a picture as *“Freaks”*, by Tod Browning, has to exploit human abnormalities. The picture should never have been filmed, but repulsive as it is, there was a power in its direction that even its hideous ugliness can not hide. More and more am I beginning to believe, the director is the most important factor in making pictures. The finest of stars badly directed have no box office draw. (8-B)

Para poder comprender uno de los porqués de la *recepción* negativa que tuvo la cinta, es necesario recordar el tipo de películas de horror a las que el espectador estadounidense estaba acostumbrado.

Antes de 1931, en Hollywood sólo existían dos tipos de películas de *“horror”*⁵. Por un lado, las salas presentaban cintas donde la existencia del monstruo no era real, es decir, que este ser no pertenecía o provenía de un mundo sobrenatural, y, por el otro, aquéllas que mostraban al monstruo como un ente concebido por seres humanos.

Por lo que toca a los monstruos no *“reales”*, podemos encontrar algunos ejemplos en películas como *El gabinete del doctor Caligari* o *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. En la primera, al final de la cinta el espectador se da cuenta de que toda la *historia* es creación de un enfermo mental que se encuentra en un hospital psiquiátrico. En la segunda, el monstruo no es más que el reflejo de los instintos salvajes del hombre, a lo que existe una explicación científica, pues el monstruo surge por medio de una droga o una pócima. Estas



películas debían forzosamente atenerse a un final no fantástico, ya que: *“in the Hollywood*

⁵ Cabe recordar, como se mencionó en el cuarto capítulo, que desde la perspectiva de Noël Carroll estas cintas no pertenecen al género del art-horror, ya que él considera que debe existir un monstruo *“verdadero”*, es decir sobrenatural, no explicado ni aceptado por la ciencia.

scheme of things, supernatural spectacles were acceptable only if they could be explained away as the machinations of mere mortals, usually part of criminal conspiracy” (Skal y Savada, 116).

Por otro lado, en el caso de los monstruos concebidos por seres humanos, encontramos filmes como *El jorobado de Notredame* y *El hombre que ríe*. El jorobado nace deforme y es abandonado a su suerte. Años después de ser recogido por Frolo, el corrupto sacerdote de Notredame, Cuasimodo intenta ayudar a la gitana Esmeralda, pero todo es en vano, pues finalmente muere de tristeza sobre la tumba de su amada. El hombre que ríe, hijo de un cortesano, es entregado a los robachicos, quienes lo deforman creándole



una gran sonrisa. Estos roba chicos desfiguraban a los niños para luego venderlos en los circos o ponerlos a mendigar. La importancia de estos seres, y su diferencia con la categoría anterior, yace en que debido a que son “buenos” producen empatía y compasión en el espectador. Esto último, aunado a que respetan y cumplen ciertas reglas sociales, hace que no representen una amenaza para la mayoría de los “normales”, por lo que merecen la aparente aceptación de la sociedad.

Still, even when the handicapped character is presented sympathetically as a victim of bigotry, it remains clear that severe disability makes social integration impossible. While viewers are urged to pity [such a character], we are left with the hook by being shown that disability or bias or both must forever ostracize severely disabled persons from society. (Grant y Bowe en Norden, 2)

La diferencia entre estos últimos dos tipos de películas y el *Drácula* de Browning (1931), es que *Drácula*⁶ se convirtió en la primera cinta de Hollywood que rompió con la tradición debido a que: “It was the first time Hollywood had presented this kind of supernatural story that didn’t have a logical explanation tacked on at the end” (Skal en *Drácula* 24:09). El tema de los vampiros no era desconocido para Browning ya que en 1927 había filmado la película *London After Midnight*, filme con el que obtuvo un gran éxito de taquilla. En esta cinta, donde aparecen un inspector de Scotland Yard y un vampiro que acecha los callejones de la ciudad, Browning, como se comentó en el cuarto capítulo, aprovecha una vez más las técnicas de maquillaje del actor Lon Chaney para crear los rostros y la apariencia de sus personajes.



[...] the actor employed loops of wire fitted into the skin, around his eyes like monocles, and expanded to pull open the lids: the film reportedly featured close-ups of the bloodshot, watery orbs, their irises rolling like loose egg yolks. (Skal 118)

⁶ Para poder llevar a cabo la filmación, en un inicio, se sugirió como primer actor a Conrad Veidt, quien hizo el papel de César en *El gabinete del doctor Caligari*, y como director a Paul Leni, quien poco después murió por envenenamiento de la sangre. Pero el verdadero interés de Laemmle Jr. era que su película fuera protagonizada por Lon Chaney, deseo que se tornó imposible ya que el actor enfermó de cáncer terminal y murió el 26 de agosto de 1930. Después de hacer varias pruebas de casting y considerar a varios actores, la gente de Universal se decidió por el actor expatriado húngaro Bela Blasco, mejor conocido como Bela Lugosi.

Así pues, el maquillaje aunado a la influencia que tuvo el expresionismo alemán en Browning dio como resultado la imagen de un vampiro muy similar a la apariencia del Dr. Caligari.



Chaney's beavered bogey was patterned, rather obviously, after the figure of Werner Krauss as the cloaked, behatted, shock-haired carnival mountebank in *The Cabinet of Dr. Caligari*; whether or not Browning had input into this aspect of the character's appearance can't be authoritatively documented, but the customing and makeup nonetheless provide an important iconographic link between the predatory con men who populated the films of Browning's early career and the prenatal vampires who inhabited his later work. (Skal y Savada, 117)

De la misma forma en que los espectadores de la película alemana sentían alivio al saber que finalmente todo había sido creado por la mente de un loco, en *London After Midnight* los espectadores: "[...] who were carried away by the movie's vampire scenes were relieved to learn at the end that those scenes actually were staged by the detective, who was using them to capture a murderer" (Edelson, 36).

Como veremos a continuación, en *Drácula*, y a diferencia de *London After Midnight*, Browning sí permite que en su *historia* el monstruo provenga de un mundo sobrenatural. El director estadounidense presenta una cinta en donde este ser, el vampiro, cuya existencia no tiene una explicación lógica, irrumpe en la vida de los personajes y los acecha amenazándolos con la destrucción de la raza humana.

Drácula: antecedente de Freaks.

[...] fantasy films, because of their semantic openness and apparent disconnection from social reality, may permit repugnant social attitudes to operate under veil of innocence and may thereby lend such attitudes the appearance of the real. (Joshua David Bellin)

En *Drácula*, al igual que en otras de sus cintas como *The Unknown* (1927), Browning acostumbra introducir su *historia* en un lugar lejano, en este caso en los Cárpatos. Cuando los pasajeros de la carroza llegan a un pueblo, Browning muestra una toma del cielo para enseñar al espectador que está a punto de oscurecer, que la noche es el territorio de lo desconocido, del vampiro. En este momento, Browning establece que el mal no se encuentra dentro de un ser humano, como en las cintas antes mencionadas, sino en un ente que está relacionado con la noche y por lo tanto con lo sobrenatural. Este monstruo habita en los sótanos de un viejo castillo, donde yace con los roedores y se alimenta de sangre humana⁷, en especial la de las mujeres.



⁷ La creencia de muertos vivos que cazan de noche para poder sobrevivir gracias a la ingestión de sangre proviene de la antigüedad: —“Many ancient peoples, including the Egyptians and the Greeks, had folk tales of —undead” men who rose from the grave and needed human blood for their food” (Edelson, 7). Stoker, utilizando esto último y uniéndolo con el folklore de la Europa Oriental así como con la imagen de un rapaz y decadente aristócrata proveniente de la literatura romántica, creó al personaje Drácula. Este ser adquirió, gracias al escritor, la capacidad de convertirse en murciélago, ya que las mitologías y las creencias precedentes consideraban que la cualidad principal del vampiro era la de transformarse en lobo. Esta alteridad entre muerto viviente y murciélago, representada en el cine por Bela Lugosi, fue la que definitivamente marcó la forma en que las nuevas generaciones concebirían la imagen del personaje Drácula y del vampiro.

Al igual que el Nosferatu de Murnau, Drácula representa a ese ser, del que habla Kearney, que proviene del extranjero y que por lo tanto se convierte en una amenaza a los valores y la cultura de la sociedad anglosajona. En el texto de Bram Stoker, como en la cinta de Browning, el hombre anglosajón ve cómo sus mujeres peligran bajo la sombra del vampiro: “David Hogan points out that the idea of these ‘others’ having sexual ‘designs on a lady is doubly repellent, sexually and culturally’ to the invariable Anglo heroes who regard women as ‘the rightful property of worthy men,’ namely themselves” (Williams, 90). En una de las escenas de la película



(ver fotograma), el Dr. Van Helsing le advierte a Drácula: “I prefer to remain and protect those whom you would destroy” (58:34). A lo que Drácula contesta: “You are too late, my blood now flows through her veins” (58:42). Esta aclaración que hace el vampiro sobre la sangre que ahora fluye por las venas de Mina representa el peligro que corre la clase media y alta de desaparecer a manos del vampiro. Por ejemplo, la mezcla de fluidos corporales y de diferentes tipos de sangre puede verse en el texto de Stoker cuando Mina escribe lo siguiente en su diario: “He [Dracula] pulled open his shirt, and with his long sharp nails opened a vein in his breast. When the blood began to spurt out, he took my hands in one of his, holding them tight, and with the other seized my neck and pressed my mouth to the wound, so that I must either suffocate or swallow some of the – Oh, my God, my God! What have I done?” (Gelder, 71). Para Ken Gelder, esta última descripción, en donde se omite el nombre del fluido, pues Mina no se atreve a decir que en realidad se trata de semen, representa la práctica de una relación sexual entre la mujer del anglosajón y el extranjero, el otro, el vampiro:

In *Dracula*, the awakening of women's sexuality is shown as a kind of evolutionary throwback linked to blood contamination by a foreigner. The lusty vampire women in *Dracula* are caricatures of Victorian prostitutes who were popularly scapegoated as vectors of venereal disease and the destructors of the middle-class family. (Skal en *Dracula* 40:55).

La opinión de Skal se ve sustentada cuando vemos que, en el caso de Lucy, las transfusiones de sangre son consideradas por el Dr. Van Helsing como los fluidos que recibe una prostituta de diferentes hombres, sus amantes. Es por ello que todo ser que proviene de tierras o mundos lejanos, y que por lo tanto representa algún tipo de amenaza para una determinada sociedad, debe ser destruido. Este es el irremediable final del conde Drácula, quien muere a manos del Dr. Van Helsing, protector de los valores y la cultura anglosajona.

El *discurso* de *Drácula*, la creación de un ser que fuera capaz de provocar horror y repulsión en el espectador, es el mismo que Browning utiliza en su cinta *Freaks*. Como veremos a continuación, la diferencia entre ambas cintas radica en que al final de esta última, la idea principal y característica de tener que exterminar a este ente, que representa una terrible amenaza al *status quo*, cambia de forma radical.

Freaks, el discurso de Drácula invertido

Para poder comprender de qué forma Browning utiliza el poder simbólico de sus fenómenos de circo para generar sentimientos de horror, tema que se discutió en los dos últimos capítulos, cabe recordar algunas de las situaciones que acontecieron durante los comienzos de la filmación, las cuales ya ponían de manifiesto que la película, desde sus inicios, estaba condenada a generar controversia y sentimientos de rechazo.

During filming, a group of MGM executives sympathized with the complaints of employees who were severely disturbed by the numerous and severe physical malformations of the cast and wanted the film stopped. President Louis B. Mayer is reported to have been furious that Thalberg had approved the film, and producer Harry Rapf headed a group of MGM employees who tried to convince Thalberg to stop filming, reporting that “People run out of the commissary and throw up.” (Sova, 140)

Este informe por parte de los empleados de MGM sobre gente que salía corriendo del comedor a volver el estómago, fue inspirado por un incidente que sufrió el escritor estadounidense F. Scott Fitzgerald.

Según Rachel Adams, cuando el escritor llegó al comedor de MGM y tuvo que compartir mesa con las siamesas Daisy y Violet Hilton sucedió lo siguiente: “Just as he sat down to order lunch, one of them picked up the menu, and without even looking at the other, asked, ‘What are you going to have?’” (Adams, 60). Para Fitzgerald fue tal la impresión de pensar que la hermana que hacía la pregunta compartía el mismo recipiente con la otra, que el escritor corrió inmediatamente fuera del local para volver el estómago. Poco tiempo después, el literato recordaba el incidente y lo comentaba de forma velada en su cuento “*Crazy Sunday*”.

The preposterous story cheered Joel, and he found a gloomy consolation in staring at the group at the next table, the sad, lovely Siamese twins, the mean dwarfs, the proud giant from the circus picture. [...] (Fitzgerald, 101)

Rachel Adams y David Skal retoman lo sucedido a Fitzgerald con el fin de dar a conocer el revuelo que los fenómenos provocaron no sólo en el comedor de la MGM, sino en todo el estudio. Según ellos, el mismo sentimiento de repulsión que experimentó Fitzgerald fue compartido por una gran cantidad de personas que trabajaban en ese lugar, lo que propició que se prohibiera la entrada de ciertos fenómenos al comedor del mismo. Como resultado

se armó un comedor provisional en el exterior para el elenco de *Freaks*. Esto puede observarse en la siguiente fotografía.



Esta alienación a la que se ven obligados los actores discapacitados de Browning, irónicamente, será el tema principal que aparecerá en la cinta. Al ser separados de la sociedad, los fenómenos se ven obligados a conformar una propia, un clan. Para ellos no es nada nuevo, pues el hecho de pertenecer a un circo ya representa, en sí mismo, estar excluido, pertenecer a un grupo de personas que no pertenecen a ningún lugar, que no pueden echar raíces, y cuyo único modo de vida es trabajar, empacar, y, al alba, ir en busca de nuevos horizontes.

Compañerismo y violencia en los circos

Una de las principales escenas de la película de Browning que genera controversia y algunas veces repulsión, es aquella donde los fenómenos finalmente hacen justicia por su propia mano. Algunos críticos han comentado que la imagen de estos seres arrastrándose

por el lodo, dispuestos a asesinar a Hércules y alcanzar a Cleopatra, aunada a la escena final donde aparece la bella mujer completamente desfigurada, son unas de las escenas de horror que, a través de los años, más han impactado al espectador. Pero, ¿realmente fueron estas escenas de horror las únicas culpables de que miles de espectadores rechazaran el filme y que a su vez éste fuera vetado en Inglaterra por más de 30 años?

Es importante señalar que esta escena de horror y de violencia no era nada nuevo para aquellos que acudían a las salas de cine, pues durante la época ya existía una gran cantidad de películas que giraban en torno a temas de venganza y violencia⁸. El crimen y las peleas en los circos tampoco eran nada nuevo para el público estadounidense. Por un lado, la gran cantidad de gente que asistía al espectáculo circense daba pie a que entre la multitud se pudieran llevar a cabo diferentes tipos de actos ilícitos, como por ejemplo el robo.

Although Circus Day was a carnivalesque occasion for community consolidation, it was also paradoxically, a time of community fragmentation. Established bonds of intimacy within watchful communities temporarily dissolved into anonymity, which gave people license to engage in illicit activities. [...] Newspapers frequently published veritable catalogues of criminal activities committed while the circus was in town – who was robbed, and the value of the goods stolen. (Davis 29)

Por otro lado, el alcohol o la falta de respeto entre espectadores y cirqueros provocaba actos de violencia y ajustes de cuentas.

In general, the evening show and its aftermath were the time for men to fight – after woman and children had gone home. In darkness, town “toughs” confronted circus workers and fellow spectators alike. [...] In some isolated rural areas, the annual arrival of a circus became a predictable, ritual stage for violence, an opportunity to “settle scores” or vindicate one’s **manly honor**⁹ in a public setting. (189)

⁸ Un claro ejemplo de esto son las películas del mismo Browning, la mayoría de ellas éxitos en taquilla. Entre ellas se encuentran: *The Unholy Three*, *West of Zanzibar* y *The Unknown*.

⁹ Las negritas son mías. Esta idea de la supuesta agresión en contra del honor masculino que se llevaba a cabo en los circos, y que era la causante de varias peleas y asesinatos, es retomada en el filme para dar un motivo a la venganza de Hans, pues el honor del enano se ve manchado por el desprecio y el intento de asesinato por parte de su amada Cleopatra.

En este tipo de enfrentamientos frecuentemente había heridos o muertos, tanto por golpes, arma blanca o de fuego. Una de las causas que generaba este tipo de riñas era la unión que existía entre los trabajadores y la gente del circo, quienes consideraban como extranjeros a todos aquellos que no pertenecieran a su medio de vida.

Despite the constant racial, gender, and class divisions within the circus caste system, show people still saw themselves as part of a closely knit traveling community. Circus people perceived themselves to be removed from the rest of society because home, for most circus folk, was on the road. [...] Circus workers referred to noncircus folk as “outsiders,” “illies,” or “rubes,” and frequently mentioned in their autobiographies that they were only comfortable with other show folk. (Davis, 72)

Esta idea de pertenecer a un grupo que se encontraba fuera del resto de la sociedad, como se mencionó anteriormente, llevaba a crear una pequeña comunidad que se regía por un vocabulario especial y ciertas reglas que se debían respetar. Este vocabulario tenía como objetivo principal hacer que sus integrantes no pudieran ser comprendidos por aquellos que no formaran parte de dicha agrupación. Por ejemplo, Carrie Holt, una mujer con sobrepeso, formó junto con sus compañeros de trabajo un “social club complete with dues, **rules**¹⁰, and a big party at the end of the season” (72). Como veremos más adelante, los fenómenos de *Freaks* no son la excepción, ellos también poseen y han creado sus propias reglas en donde se encuentra uno de sus códigos más importantes: “Offend one and you offend them all” (*Freaks*, 1:03). Este contrato entre ellos, es el que convierte a este grupo de seres en un clan, en una pequeña sociedad.

Como se mencionó con anterioridad, la figura de Drácula representó el problema que significaban todos aquellos extranjeros que inmigraron a Inglaterra en el siglo XIX. Cabe destacar que la sociedad estadounidense de principios del siglo XX compartía la misma

¹⁰ Las negritas son mías.

preocupación que los ingleses del XIX. Por un lado, la medicina ~~moderna~~ “moderna” demostraba la existencia y amenaza de posibles enfermedades contagiosas contraídas a través de la sangre o por cuestiones genéticas, mientras que por el otro, la población de inmigrantes y de afroamericanos iba en aumento.

During the 1920's, too, negrophobia vied with xenophobia in the race consciousness of the nation. It was during this time that the Great Migration from the rural South brought hundreds of African Americans to the urban centers of both South and North (Takaki 340-69); to provide only one measure of the demographic shift this movement affected, whereas in 1890 only one in every seventy people in Manhattan was identified as African American, by 1930 the figure had skyrocketed to one in every nine. (Douglas en Bellin, 25)

En su ensayo *“The Social Construction of Freaks”*, Bogdan expone la preocupación y el miedo que se generaba en la población blanca cuando se pensaba en las discapacidades y los problemas relacionados con la salud mental, así como la forma en que éstos se veían como una fuerte amenaza en contra de la ~~pureza~~ “pureza” de la sangre estadounidense.

During the first three decades of the twentieth century, human differences were thought of as a threat to the ~~—American Race.~~ “American Race.” People with physical and mental differences became dangerous because they were alleged to have inferior genes that, if not controlled would weaken the breeding stock. They needed **to be locked away**¹¹ and in other ways controlled to protect the gene pool. (Bogdan, 34)

En *Freaks*, este miedo que sentía la sociedad estadounidense se muestra claramente en la escena *“A Wooded Estate on the French”*. Después de que el personaje llamado Jon le ha explicado a su patrón, el Sr. Dubois, dueño del terreno, que esas criaturas horribles que ha visto no son cosa de su imaginación ni producto de bebidas alcohólicas, expresa la siguiente opinión:

¹¹ Las negritas son mías.



DUBOIS:

–Really, Jon, what were you drinking last night.”

JON:

–Nothing, monsieur, I assure you.”
(We see what appears to be a family group in the distance.) –Oh, monsieur, there must be a law in France to smother such things at birth, or lock them up.” (Goldbeck y Gordon, 3)

El escritor y crítico Joshua David Bellin, en su texto *Framing Monsters*, propone, discute y destaca la importancia que posee el contexto histórico en relación con las películas fantásticas creadas por Hollywood. Su ensayo “Killing the Beast: King Kong in Black and White”, es una gran herramienta para poder comprender hasta qué punto el aumento de inmigrantes preocupaba a los estadounidenses durante los años de la Gran Depresión. Este texto, a su vez, también abre la posibilidad de poder utilizar otro ángulo de perspectiva interpretativa para abordar la película de Browning. El análisis que Bellin hace sobre la película *King Kong* que se estrenó en 1933, un año después de *Freaks*, presenta de qué forma la gran bestia, a lo largo de la cinta, se convierte en la representación del hombre afroamericano, de la constante amenaza que éste ejerce en contra de las mujeres blancas y, por consiguiente, debido a que atenta contra la estabilidad y pureza racial de la sociedad blanca estadounidense, debe ser finalmente exterminado. Para Bellin, la escena del gorila gigante donde quita la ropa a la bella mujer blanca es la clave para poder comprender cuál es la intención y el mensaje que existe detrás de la *historia*: “At root, the disrobing sequence manifests the threat of black male sexual predation that motivates *Kong*, providing the film its principal impetus for formal and cultural existence” (22).

Si tomamos en cuenta que Bellin busca y encuentra uno de los posibles significados “ocultos” de *Kong* a través de su contexto histórico, el cual comparte con *Freaks*, proponemos abordar la película de Browning desde este mismo ángulo. La gran importancia yace en que, del mismo modo en que *Drácula* irrumpió cambiando las normas de Hollywood al introducir historias con monstruos y seres sobrenaturales “reales”, esta cinta presentó seres realmente marginados y físicamente monstruosos que al final se tornan violentos y que, a diferencia de los filmes anteriores y posteriores, como el mismo *King Kong*, logran implantar sus leyes al resultar ser los triunfadores.

Para poder entender desde una perspectiva semiótica de qué forma se puede vincular la manera de pensar de la gran mayoría de la población blanca estadounidense con su repulsión y censura hacia la película de Browning, proponemos, como ejemplo, tres niveles básicos de recepción interpretativa que puede poseer el filme. Se trata de un nivel de interpretación literal y dos de inferencia.

1. Nivel Externo, interpretación literal

El espectador percibe el filme por medio de la trama, es decir de una forma literal, “superficial”. Un enano llamado Hans se enamora de una trapecista llamada Cleopatra. Cuando ella se entera de que el pequeño ser posee una fortuna decide envenenarlo, todo esto con la ayuda de su amante Hércules. Cuando los fenómenos se dan cuenta se vengan de una forma cruel. Al final Hans se reúne con Frieda, quien lo perdona y le brinda su amor.

Se ha escrito mucho acerca del tema fundamental de *Freaks*, que no es otro que la búsqueda de la belleza en la más deprimente fealdad. En el argumento, los auténticos monstruos son las personas *normales*, mientras que las criaturas deformes, por accidentes de la naturaleza, forman un grupo familiar con un estricto código del honor y la dignidad. (Barahona, 54)

Como podemos observar, Alonso Barahona opina que en el filme los papeles se han invertido. Por un lado, la belleza se encuentra en el interior de los fenómenos, mientras que la deformidad yace dentro de Hércules y Cleopatra. La perspectiva de este crítico parte del concepto de que la belleza va ligada con el bien y la fealdad con el mal¹². La mayoría de los espectadores, después de ver el filme por primera vez, están de acuerdo con esta opinión. Los fenómenos han sido insultados y maltratados, por lo tanto, su venganza es comprensible debido a que la verdadera maldad, deformidad espiritual, se encuentra dentro de Hércules y Cleopatra.

El problema principal de esta apreciación es que los fenómenos, que durante la película muestran su carisma y sus habilidades para sobrevivir en un mundo hostil, y que por medio de esto logran cierta empatía por parte del espectador, finalmente actúan de forma violenta. Al hacerlo, acaban por destruir completamente toda posibilidad, por parte del espectador, de considerar que su alma o su interior se encuentra ligado al bien, es decir a la belleza.

Como se comentó a lo largo del cuarto capítulo, sabemos que el físico del monstruo se ha utilizado como representación del mal desde hace siglos, y en este filme no es la excepción, pues se le asocia con una acción degradante, el asesinato. La película de Tod Browning va más allá de la simple presentación de ciertos personajes con los que podamos preguntarnos: ¿quiénes son buenos y quiénes son malos? Si somos drásticos, la verdad es que realmente ninguno de los personajes que aparece en la película se ajusta a los parámetros de lo que la sociedad occidental considera como lo “normal”. La visión de Browning se apega más a la realidad humana, es decir a que nadie es completamente bueno ni malo, normal o anormal. Su película es una crítica de toda sociedad humana, ya sea grande o pequeña.

¹² Esta idea, como se comentó en el segundo capítulo, proviene desde el concepto helénico *Kalogathia*, “que fusiona la belleza y lo bueno; lo físico y lo moral. Durante mucho tiempo se proclamó que bueno, bello y verdadero eran una unidad”. (Santiesteban Oliva, 84)

En otro comentario encontramos que para Karl y Philip French, lo que produjo repulsión entre los espectadores fue la imagen de unos seres marginados que al actuar de forma violenta, y automarginarse nuevamente, demuestran al espectador que finalmente merecen estar donde han estado siempre, al margen de la sociedad.

The characters are remarginalized, given sinister powers that suggest that they live on the outside because they belong there. This dark horror that exploits the freakiness of the freaks made the film uncomfortable for audiences. (French, 98)

El problema que encontramos en esta opinión es que da por hecho que lo que provocó que esta cinta generara repulsión en los espectadores fue únicamente la respuesta violenta de sus fenómenos. Pero si esto fuera cierto, por qué, al final del filme, el espectador no puede quitarse esa sensación de lo siniestro que le produce el que dichos seres se hayan apropiado de su entorno social.

Como se verá más adelante, y a diferencia de lo que opinan Karl y Philip French, los fenómenos no regresan nuevamente al lugar que pertenecían, al margen de la sociedad, sino que adquieren una nueva posición social. Tan es así, que nunca vemos en la cinta autoridades que los castiguen por el crimen cometido.

2. Nivel de inferencia: una crítica social por medio de la sexualidad

Para Rachel Adams, otra de las características que hacen de *Freaks* una cinta polémica es que también explora el tema de la sexualidad tanto en el mundo de los “normales” como en el de los fenómenos. Según la investigadora, la cinta explica y presenta, en su primera mitad, las capacidades, los talentos y las necesidades sexuales de los personajes en el mundo circense.

[...] Browning's cinematic sideshow provides an environment rich with polymorphously perverse sexuality, where a proliferation of erotic proclivities coexist, partners are exchanged, and heterosexuality is one among many options. (Adams, 64)

Una escena que describe perfectamente esto último es cuando Phroso se encuentra con las hermanas Hilton. Cuando ellas están hablando de Roscoe, el esposo de Daisy, el payaso le pide a una de ellas que cierre los ojos, mientras le da un pequeño pellizco a la otra.



PHROSO:

—Oh, Roscoe's a good kid."

DAISY:

—She's only joking. She'll like him lots after she knows him better."

PHROSO:

—Oh, that reminds me. Close your eyes, Violet. Go ahead, close them." (She does, and he touches Daisy's shoulder.) —What did I do?"

VIOLET:

—You pinched Daisy's arm." (Roscoe is nearby, watching).

PHROSO:

—Well, what do you know about that!"

(Goldbeck y Gordon, 10)

La respuesta a la pregunta de Phroso nunca llega, pues el celoso de Roscoe aparece en escena y le recrimina a su esposa el juego. Con esta acción de tocar a una y demostrar que la otra siente igual, el personaje de Phroso despierta el morbo del espectador. El hecho de que cada una de ellas sienta lo que le pasa a la otra, hace que el espectador se pueda cuestionar qué sentirá una de las hermanas cuando la otra tenga relaciones sexuales con su esposo Roscoe. Este mismo efecto en las hermanas también se aprecia cuando uno de los pretendientes besa a una de ellas y la otra cierra los ojos y suspira. La intención y el efecto que se consigue con estas dos escenas, como se comentó en el tercer capítulo, es el mismo que se daba en los *sideshows*, donde el público se preguntaba y se imaginaba como es qué podía tener relaciones sexuales la mujer obesa con el hombre esqueleto.

A este tipo de ejemplos sobre la sexualidad en el circo se unen varias escenas como cuando las hermanas Hilton tienden la cama, la mujer barbada da a luz a su pequeña hija, Cleopatra le ofrece huevos a Hércules y le pregunta si le gustan dándole a entender que se refiere a sus pechos, cuando Frieda le recrimina a Hans haber fumado un puro tan grande, alusión al falo masculino, o, finalmente, el instante en el que Phroso le hace creer al espectador que está duchándose frente a Venus pero en realidad está arreglando la bañera para su espectáculo.

Cabe recordar que la película sufrió grandes cambios, pues la censura¹³ estuvo pendiente de quitar todo aquello que consideraba demasiado obsceno. En el guión sinóptico podemos apreciar que la intención de los guionistas era explotar aún más el tema relacionado con el sexo y su relación con diferentes triángulos amorosos. A lo largo de la película existen dos triángulos amorosos muy claros, ambos de suma importancia, como lo resalta Joan Hawkins en su ensayo *One of Us*.

There are, then, two erotic triangles at play in *Freaks*. There is the Cleo-Hans-Hercules configuration, the triangle that explodes into open conflict at Hans and Cleo's wedding banquet. But there is also the less obvious triangle of Cleo-Hans-and Frieda, a triangle that is just fraught with psychological turmoil and intensity. (273)

El problema con la versión final del filme, *el guión técnico*, es que deja fuera otro triángulo amoroso que también es importante y el cual Hawkins pasa por alto. Este se da entre Cleo-Phroso-Venus. Es importante observar que dentro de dos de los triángulos se encuentra Cleo como la encargada de romper la estabilidad de las parejas Hans-Frieda y Phroso-Venus. Por ejemplo, la relación más desarrollada durante el filme entre el payaso Phroso y la entrenadora de focas Venus era importante, pues tenía como objetivo mostrar una relación más conflictiva de lo que aparece en la versión final. En esta última, el personaje

¹³ Los inicios de una censura que aparecería y se aplicaría en forma de 1934 a 1967, el «Código Hays».

de Venus parece ser una buena chica que ha sido utilizada o explotada por Hércules, pero si observamos el resumen del guión sinóptico, veremos que es todo lo contrario:

Venus, who works with a trained seal, leaves her wagon and enters Hercules', and starts supper before he enters. When he comes there is a quarrel, in which we understand she has been his mistress. But she walks out on him when he would farm out her favors to other men, for his own profit! (Goldbeck y Gordon, "Freaks Script Sinopsis", 3)

Otra de las escenas importantes que corrobora que Venus fue originalmente concebida como una prostituta, se eliminó definitivamente de la película. Esto puede apreciarse en la última versión, cuando como espectadores nos damos cuenta de que ni Phroso ni Venus se encuentran en el banquete de bodas. A lo largo de la película jamás se explica el porqué de su ausencia, si se toma en cuenta que ambos mantenían una buena relación con los fenómenos. El *script* aclara lo siguiente:

All the freaks and most of the normals are at the great feast in the big tent, but there are a few absentees. Phroso, in his wagon, finishes making a poster for himself, and calls for Venus to come see it. An acrobat says Venus went out an hour ago, and left the message for Phroso that she had gone to look for four sailors! (7)

Con este tipo de ejemplo hemos podido apreciar de qué manera la película definitivamente explora, ataca y crítica la ideología que se tenía acerca de las relaciones sexuales y amorosas de la época. Es decir, sirve de espejo para una sociedad hipócrita que no acepta la diversidad de preferencias sexuales que existen e interactúan en su interior.

3. Nivel de inferencia: una crítica social y humana con base en las propiedades del espejo

En *El árbol del conocimiento* (2003), Humberto Maturana y Francisco Varela comentan acerca de un gran pabellón que se encuentra en el zoológico del Bronx en Nueva York. En

él se puede ver una gran cantidad de gorilas, chimpancés y otras tantas especies de primates. Al fondo de dicho pabellón existe una jaula que se encuentra rodeada con grandes barrotes. Cuando el visitante se dirige a ella, se topa con un letrero que dice: “El primate más peligroso del mundo”. Al acercarse a los barrotes, el visitante, sorprendido, se encuentra con el reflejo de su propio rostro. En ese momento, el curioso ha pasado de su costumbre de mirar a la de ser mirado, mirado por sí mismo. Es a través de su reflejo en el espejo que el ser humano, por medio de la reflexión, ha encontrado su verdadero rostro, el que muestra su innegable naturaleza animal.

De la misma forma en que el espejo del Bronx busca enfrentar al individuo con el reflejo de su propia imagen, idéntica pero al mismo tiempo contraria a lo que éste cree de sí mismo, el monstruo, a lo largo de su historia, ha sido utilizado a manera de espejo en donde diferentes comunidades han reflejado todo aquello que han considerado ejemplo de la alteridad, es decir, de opuestos como “normal/anormal”, “bueno/malo”, “pecado/virtud”, “castigo/perdón”, entre otros. En el tercer capítulo comentamos que la mayoría de las comunidades han entendido y entienden por anormal o monstruoso todo aquello que transgrede las leyes de similitud generativa; leyes que la religión aprovechó para definir y sustentar sus conceptos sobre la belleza, la perfección física y la espiritual, atribuyendo a estos seres la representación del pecado y el castigo divino.

The monstrous is not thereby the absolute other, but rather a mirror of humanity: on an individual level, the external manifestation of the sinner within. Given that all human beings were seen as more or less corrupted from a state of prelapsarian perfection, then the visible disorder of the monstrous body, and the moral failings that it signaled, were sign of the vulnerability of all men and women to a loss of humanity. (Shildrick, 17)

A pesar de que el espejo del zoológico y el del monstruo tienen la misma función, reflejar al otro para provocar una autorreflexión en el individuo, el resultado no es el

mismo. En el caso del monstruo su propósito principal es reflejar una imagen de “anormalidad” en aquel individuo que le contempla. Es decir que, gracias a esa imagen deformada del monstruo, el sujeto que le mira desde una experiencia ególatra se da cuenta de que esa imagen monstruosa es la que le determina las fronteras entre lo anormal y lo normal, produciéndole, al mismo tiempo, un gran alivio, pues se da cuenta de que, con base en las leyes de la similitud generativa y gracias a una comunidad que le corrobora dichas leyes, ese otro es el que representa lo “anormal”. Por lo tanto, la mirada del otro deformado se convierte en la mirada de su propia normalidad.

En cuanto al caso del espejo en el zoológico del Bronx, el hombre o la mujer que asiste a observar las diferentes especies de primates, de pronto, y sin esperarlo, adquiere conciencia de su parentesco con los mismos. Este cristal que generalmente produce una experiencia positiva pues, a diferencia del monstruo cuya imagen lleva a la inevitable separación entre un yo y el otro, tiene la intención de lograr que los seres humanos acepten su verdadera naturaleza y que, por lo tanto, al integrarse e interesarse en el reino animal finalmente comprendan que:

El momento de la reflexión ante un espejo es siempre un momento muy peculiar porque es el momento en que podemos tomar conciencia de lo que, de nosotros mismos, no nos es posible ver de ninguna otra manera. Como cuando revelamos el punto ciego que nos muestra nuestra propia estructura, y como cuando suprimimos la ceguera que ella conlleva rellenando el vacío. La reflexión es un proceso de conocer como conocemos, un acto de volvernó sobre nosotros mismos, la única oportunidad que tenemos de descubrir nuestras cegueras, y de reconocer que las certidumbres y los conocimientos de los otros son, respectivamente, tan abrumadores y tan tenues como los nuestros. (Maturana, 12)

Después de ver la diferencia que existe entre el monstruo y el espejo de Nueva York, cabe preguntarse, ¿qué relación existe entre el espejo del Bronx y la película de Browning? Para poder contestar esta pregunta, es necesario tomar en cuenta que el espejo cumple con

una misión determinada según el lugar en donde se encuentre. Si, por ejemplo, ubicamos el cristal dentro de un probador, éste cumplirá una función muy diferente a si lo colocamos en un camerino de teatro, un tocador, una tienda o una feria. El significado de su imagen cambiará según la intención y el fin con el que lo utilizemos; nunca será lo mismo utilizarlo para saber si alguien está robando en una tienda, para pintar nuestro rostro adquiriendo la personalidad de un personaje en una obra de teatro o reírnos en la casa de los espejos al ver nuestro cuerpo deformado.

En el zoológico de Nueva York, el espejo cumple con una función específica debido a que adquiere, posee o se le brindan ciertas características importantes que le dan un significado determinado, y estos son:

- a) El lugar en donde se encuentra el espejo, que es en la sección de primates, dentro de una gran jaula.
- b) El lema que el individuo lee antes de verse reflejado: ~~el~~ "el primate más peligroso del mundo".

Es gracias a estas dos propiedades que se evita una posible mala interpretación del significado por parte del visitante, quien reconoce, sin lugar a dudas, que se le está relacionando y comparando con un animal, en este caso los primates.

En el caso de *Freaks*, Tod Browning llevó a cabo un casting en donde escogió gente con discapacidades tanto físicas como mentales que trabajaban o habían trabajado en espectáculos circenses. El director de cine sacó de su entorno ~~no~~ "natural" a estas personas y las llevó al mundo de Hollywood, lugar en el que nunca antes habían aparecido de tal forma. Basta con recordar la reacción de Fitzgerald y la gente de los estudios al ver a los fenómenos ~~invadiendo~~ "su entorno social. El gran mérito del cineasta fue tomar el espejo del monstruo, el cual en los *sideshow*s servía para divertir y fortalecer la visión de lo

normal, y lo trasladó a otro lugar, el cine, donde su reflejo adquirió otro significado completamente diferente.

Christian Metz, en *El significante imaginario* (1975), compara la pantalla de cine con una especie de espejo y es interesante percatarse de la relación, muy similar, que existe entre el uso que se le da a la pantalla de cine y el que se le ha dado al monstruo por varios siglos.

De modo que la película es como el espejo. Sin embargo, difiere del espejo primordial en un punto esencial: aunque, como éste, todo pueda proyectarse, hay una cosa, una sola, que nunca refleja la película: el cuerpo del espectador. Según en qué posición, el espejo se vuelve de repente cristal sin azogue. (Metz, 60)

Como podemos observar, la pantalla, al igual que el monstruo, no refleja la imagen exacta del espectador, pero éste último puede encontrar cualidades y defectos que le hacen verse reflejado e identificado en ambos espejos. Metz comenta que cuando un niño se ve reflejado en el espejo por primera vez adquiere conciencia de su propio ser al ver y compararse con la figura de su madre, la cual encuentra junto a él. Metz continúa explicando y comparando la similitud y, al mismo tiempo, la diferencia que existe entre el espejo que se encuentra ubicado en una habitación y el que se localiza en una pantalla cinematográfica.

Espejo extraño, muy similar al de la infancia, y muy diferente. Muy similar, como bien indica Jean-Louis Baudry, porque durante la sesión nos hallamos, igual que el niño, en estado de submotricidad y de superpercepción; porque, igual que él una vez más, somos presa de lo imaginario, **del doble**¹⁴, y lo somos, paradójicamente, a través de una percepción real. Muy diferente, porque este espejo nos lo manda todo excepto a nosotros mismos, porque nos hallamos muy lisa y llanamente fuera de él, mientras que el niño se halla a la vez en él y ante él. (Metz, 63)

¹⁴ Las negritas son mías.

Es en la discrepancia de estos dos tipos de espejo donde encontramos que en la pantalla del cine, el espectador, al no encontrar su propia imagen, va en busca de algún personaje con el que pueda identificarse, compartir sus gustos y valores o, desde la perspectiva de Noël Carroll¹⁵, defender una causa o propósito. El problema de llevar a cabo esta acción con la cinta *Freaks* es que el espectador se encuentra con el problema de que ningún personaje es de su total agrado, ya que ninguno de ellos entra dentro de los parámetros de la normalidad. Estos seres que se encuentran física y moralmente deformes son quienes ahora lo sustituyen y lo representan, convirtiéndose, a su vez, en un reflejo forzado, es decir, en su doble. Como dice René Girard: “El principio fundamental, siempre ignorado, es que el doble y el monstruo coinciden” (Girard, 166).

Por lo tanto, la cinta produce un rotundo rechazo en el momento en que el espectador, a diferencia de la diversión que le puede producir su propia deformidad en los espejos de una feria, se da cuenta de que su doble es un ser monstruoso que vive y se desarrolla en un entorno social que le es familiar y que imita sus acciones desde una perspectiva grotesca. Como comenta Metz acerca del gusto por un filme:

Para que a un sujeto le —gste” una película, conviene en suma que el detalle de la diégesis halague lo bastante a sus fantasmas conscientes e inconscientes para permitirle una cierta saciedad pulsional, y también conviene que esta saciedad se mantenga contenida dentro de unos ciertos límites, que permanezcan sin rebasar el punto movilizador de angustias y rechazos. (Metz, 110)

Esto último es de suma importancia, pues la película no cuenta con una diégesis que agrade a la mayoría de los espectadores. En los años treinta la película representó un hecho

¹⁵ Para Carroll, a diferencia de Metz, no es posible adquirir, por parte del espectador, una identificación con ningún personaje. Para él, el espectador se puede identificar únicamente con las causas o propósitos de los personajes. Por ejemplo, a pesar de que un personaje pueda tener una forma de ser completamente distinta a la del espectador, este último sí puede coincidir con el deseo, por parte del personaje, de luchar por salvar a la raza humana de un ataque de alienígenas.

inusitado, fue controversial y considerada repugnante, debido a que representaba algo nuevo, una forma diferente de presentar a otros seres humanos y de criticar a una sociedad decadente y racista. Esta experiencia frente a un suceso completamente nuevo fue lo que provocó tal respuesta por parte del público que asistió a presenciar el filme. Para poder comprender y gustar tanto del significado de *Freaks* como de su parte estética, el espectador debe abrir su mente a algo diferente, a un nuevo aprendizaje, a una reflexión que ponga en juego todas sus creencias anteriores, un proceso que para el pintor Eduardo Cohen no es nada sencillo.

Si nos aferramos desesperadamente a lo viejo, a lo conocido, es porque, entre otras cosas, lo identificamos con nuestra identidad. Si lo que pensamos y lo que sabemos es igual a lo que somos, pensar diferente sería en cierta forma, convertirse en el otro, ser el otro. En el proceso de reconocimiento de lo nuevo se da usualmente una violencia que no es fácil de tolerar. Se violentan no sólo las convicciones sino la personalidad entera. Y si se añade la circunstancia de que esto nuevo lo enuncia el otro – a quien no quiero parecerme – la aceptación asume proporciones catastróficas. (Cohen, 54)

El gran problema de este proceso es, como menciona Cohen, aceptar al otro y por lo tanto convertirse en él. Cuando el espectador estadounidense, que como hemos visto con anterioridad tenía pavor a la amenaza que representaban otras razas y las enfermedades genéticas, acudió a la sala y se enfrentó a esta *historia* de deformidad, engaños y venganza, fue como si hubiera sido víctima de una posesión. Este proceso, por el que el individuo pasa a lo largo del filme, es muy parecido al que describe René Girard con respecto a la posesión. Primero:

El sujeto verá manifestarse la monstruosidad en él y fuera de él al mismo tiempo. Debe interpretar como buenamente pueda lo que le ocurre y situará necesariamente el origen del fenómeno fuera de él mismo. La aparición es demasiado insólita como para no ser referida a una causa exterior, extraña al mundo de los hombres. La totalidad de la experiencia está dirigida por la alteridad radical del monstruo. (Girard, 171)

Es decir que al inicio del filme la monstruosidad se lleva a cabo fuera de él o de ella, porque sabe que es una *historia* de la cual sólo es testigo. La deformidad de los personajes es vista como algo externo que por el momento, aunque le incomoda, no agrede su integridad física ni moral. A lo largo de la cinta, en el espectador/a comienza a manifestarse la monstruosidad dentro de sí debido a que tiene que enfrentar y reflexionar sobre situaciones que le son sumamente familiares y que critican una sociedad a la que éste/a pertenece.

Al inicio del filme podemos observar algunas escenas donde se muestra gente ~~normal~~. Los hermanos Rollo, la presentación de Hércules en la carpa del circo, rodeada de espectadores, la gente que aparece platicando en algunas tomas abiertas. Pero poco a poco, la película se va transformando en una especie de embudo. Al llegar al banquete de bodas, los únicos que asisten y están sentados a la mesa, sin tomar en cuenta a Hércules, Cleopatra y Madame Tetrallini, son realmente los fenómenos¹⁶.

Después de la boda, cuando Hans se encuentra con el doctor en su carromato rodeado de la gente del circo, el *narrador cinematográfico* presenta por última vez a una gran cantidad de ~~normales~~ reunidos”. Como veremos en la siguiente secuencia de escenas, el *narrador cinematográfico* poco a poco comienza a centrar su atención únicamente en Hércules, Cleopatra, Venus, Phroso y los fenómenos.

¹⁶ Cabe recordar que el tragasables y Volcano pertenecen a la categoría de *novelty acts*, por lo que en la cinta también son considerados como fenómenos.

1. La gente del circo, en especial los que el espectador reconoce como “normales”, esperan para tener noticias sobre la enfermedad de Hans.



2. Dentro del carromato de Hans se encuentran Cleopatra, el doctor y madame Tetrallini. Como podemos apreciar, detrás del doctor se observa una de las tantas personas que esperan saber qué es lo que sucede con Hans.



3. Poco después, ya que el doctor ha explicado la enfermedad de Hans, aparece una toma de Hércules completamente solo.



4. En cuanto Hércules pasa por detrás de un carromato, el *narrador cinematográfico* muestra al espectador una toma que reúne a algunos de los fenómenos del circo.



5. Hércules discute y forcejea con Venus cuando de pronto mira fijamente hacia el frente. El rostro de Hércules deja claro que lo que ve en ese momento le produce miedo.



6. Un acercamiento a los fenómenos, en especial a Johny Eck, muestra al espectador lo que Hércules ha observado con temor. El odio, la humillación y la marginación, a la que estos seres han sido sometidos, se reflejan en sus rostros.



7. Al anochecer, de la misma forma en que le sucedió a Hércules, Cleopatra se encuentra rodeada de fenómenos debido a que su plan ha sido descubierto. Este fotograma muestra a Cleopatra acosada por Hans, Johnny Eck, Angelino y otro de los enanos.



Entre el momento en que Cleopatra entrega la botella a Hans y el choque del carromato, el espectador asiste al ataque de Hércules en contra de Venus debido a que ella ya lo había amenazado con acudir a la policía. Cabe recordar que Browning, al igual que otros directores como Whale, se inspiraron en las películas del expresionismo alemán. La escena del vampiro Nosferatu que observa a través de la ventana mientras influye telepáticamente en Mina, no parece muy alejada de la de un Hércules que espía a Venus dentro de su carromato. La relación que existe entre estos personajes detrás de una ventana, Nosferatu y Hércules, es que ambos representan esa amenaza, ese otro que acecha a las heroínas que habitan su hogar; uno de los símbolos más importantes creados por la sociedad patriarcal.



Como se puede apreciar en estos fotogramas, es a través de la ventana, que también representa ese límite o umbral que está por romperse y ser traspasado, donde se muestra la amenaza de Nosferatu y Hércules por medio de sus rostros. Este tipo de ruptura entre una realidad y otra, ya había aparecido en *Freaks* con anterioridad. En el momento en que el presentador del circo rompe el cartel al inicio de la película.

Una vez que Hércules rompe la ventana, es decir, traspasa el umbral, queda establecido definitivamente quién es el otro. A partir de este momento, el espectador se da cuenta de que ahora los fenómenos, esos seres que desde un inicio fueron denominados por algunos ~~normales~~” como monstruosos y asquerosos, se han convertido en una mayoría. Hércules, Cleopatra y el mismo espectador/a han pasado al extremo contrario, ahora son los encargados de representar a una minoría. En este momento de confusión, cuando las reglas del juego han cambiado, cuando al igual que Gulliver se ha llegado a una sociedad donde la similitud generativa es diferente, donde se ha dejado de ser ~~normal~~” para convertirse en ~~anormal~~”, el espectador puede preguntarse: ¿cuál es ahora la imagen y el lado correcto del espejo?, ¿qué sensaciones despiertan en mí cuando veo que los ~~otros~~” quieren apoderarse de mi persona?

El sujeto se siente penetrado e invadido, en lo mas íntimo de su ser, por una criatura sobrenatural que le asedia igualmente desde fuera. Asiste horrorizado a un doble asalto del que es la víctima impotente. No hay defensa posible contra un adversario que se burla de las barreras entre el interior y el exterior. (Girard, 171)

A través de la cinta, el espectador ha sido testigo, poco a poco, de la forma en que sus valores han sido usurpados por el otro. Por ejemplo, esto último puede verse cuando Phroso tiene la intención de regalarle a Shlitze un gran sombrero, semejante al que usan las mujeres que representan a la alta sociedad; un caballero de traje y bigote se atreve a pedir la

mano de una de las siamesas Hilton y, lo más descarado, que el ideal de mujer patriarcal, que perdona infidelidades y lleva a cabo tareas domésticas con esmero, se encuentra representada en la figura de una mujer diminuta como Frieda. Todo esto ha comenzado a disgustar, a incomodar y a agredir al espectador. El monstruo ha comenzado a usurpar su realidad, a comportarse y actuar como él o como ella.

El doble monstruoso se presenta a continuación y en el lugar de todo lo que fascinaba a los antagonistas en los estadios menos avanzados de la crisis; sustituye a todo lo que cada cual desea a un tiempo absorber, destruir, encarnar y expulsar. **La posesión no es más que la forma extrema de la alienación al deseo del otro**¹⁷. (Girard, 172)

Al final del filme, los fenómenos se han transformado en una sociedad que comparte valores diferentes a los del espectador. El castigo impuesto a Hércules y Cleopatra no es el de la muerte que se le aplica al chivo expiatorio para calmar los disgustos o temores de una sociedad, sino convertir a estos dos personajes en seres “~~de~~ deformes”. Los códigos que el espectador maneja en torno a la belleza ya no concuerdan con los de la nueva sociedad. La virilidad, el cuerpo atlético y musculoso de Hércules, y la supuesta belleza caucásica de Cleopatra, ya no tienen cabida en un mundo donde el concepto de belleza se ha invertido. Ahora lo bello es aquello diferente, lo deforme. El peor castigo para aquellos que humillan es verse transformados en el otro. El espectador siente miedo, terror al ver que el mensaje final de la película es muy parecido a lo que el escritor Jack London parecía predecir en 1913: “the dark-pigmented things, the half-castes, the mongrel-bloods‘ of the inferior races would soon overwhelm the Anglo-Saxon stock” (London en Bellin, 25). Si tomamos en cuenta estas palabras, podemos ver cómo el espejo en el que se ha convertido la cinta, es similar a lo que Tobin Siebers denomina como *el espejo de la medusa*.

¹⁷ Las negritas son mías.

El espejo de Medusa, por ejemplo, representa tanto como transforma a la monstruosa Gorgona. Por una parte, el espejo parece deformar la imagen de medusa al volver su reflejo contra ella. El espejo de Medusa produce siempre una simetría desconcertante. Desconcertante porque la imagen especular de Medusa, que debería significar su multiplicación y preservación, significa por el contrario el monstruoso presagio de su muerte. (37)

Por tanto, como el espejo de la medusa, la película *Freaks* le ha proyectado una imagen contraria a la sociedad estadounidense, o a cualquier otra que se rija con los mismos valores y preceptos. Sobre su cultura, le ha mostrado el rostro de la destrucción, de la conquista y de su derrota a manos del otro. A diferencia del cine de ciencia ficción que tendrá su época de oro en los años cincuentas, el enemigo no está en el espacio exterior y sus amenazas no están en la bomba atómica y la radioactividad ni en la tecnología, el enemigo está en casa, es aquel que difiere de nosotros, ya sea física, religiosa, intelectual o culturalmente. El rechazo de *Freaks* por la gran mayoría de los espectadores de la época, y de algunos en la actualidad, radica en que hasta 1932 ninguna cinta del cine estadounidense estructurada de acuerdo con la técnica del *art-horror* había presentado a un monstruo que resultara triunfador, que venciera de forma tan directa y completa a la sociedad estadounidense. Se trata de un otro que a los ojos de Browning se convierte en la representación y el espejo de todos los seres humanos que habitan la tierra. Para Browning no existe un enemigo más terrible e implacable, capaz de hacer el peor de los males, que el ser humano en general.

En 1932, *Freaks* demostró al mundo el verdadero rostro del Apocalipsis humano: cuídate de ese otro, de tu propia imagen distorsionada e intolerante, pues ahí está tu destrucción. Aprende que las minorías tarde o temprano pueden convertirse en mayorías. Esta película se convirtió en un duro golpe para los intereses de los estudios cinematográficos y para el narcisismo estadounidense que al año siguiente estrenaba *King Kong*. Como se comentó con anterioridad, la cinta presentaba a un nuevo enemigo, a un simio gigante al que

finalmente, a diferencia de los fenómenos victoriosos de Browning, sí se lograba destruir. Gracias a este tipo de cintas con final feliz para el bienestar y los intereses del *status quo*, se pudo esconder y negar por muchos años más al terrible Leviatán que *Freaks* había despertado:

Whatsoever therefore is consequent to a time of Warre, where every man is Enemy to every man; the same is consequent to the time, wherein men live without other security, than what their own strength, and their own invention shall furnish them withall. In such condition, there is no place for Industry; because the fruit thereof is uncertain; and consequently no Culture of the Earth; no Navigation, nor use of the commodities that may be imported by Sea; no commodious Building; no Instruments of moving, and removing such things as require much force; no Knowledge of the face of the Earth; no account of Time; no Arts; no Letters; no Society; and which is worst of all, continuall feare, and danger of violent death; And the life of man, solitary, poore, nasty, brutish, and short. (Hobbes, 84)

Conclusiones: la interpretación final



[...]; quiero saber si soy un monstruo más complicado y más furioso que Tifón, o un animal más dulce, más sencillo, a quien la naturaleza le ha dado parte de una chispa de divina sabiduría. (Platón)

El *monstruo*, *prodigio*, *maravilla* o *fenómeno*, como se comentó a lo largo del tercer capítulo, ha sido utilizado a través de los siglos como un signo receptor de los miedos y defectos de los “normales”. Esta característica lo convirtió, entre un sinfín de significados posibles, en chivo expiatorio, espejo del ser humano y protagonista de espectáculos grotescos con fines de lucro y entretenimiento.

Al igual que otro tipo de expresiones artísticas, la literatura y el cine, desde sus inicios, tomaron el tema del monstruo con el fin de utilizarlo, en la gran mayoría de los casos, para generar sentimientos de inseguridad, repulsión y miedo en sus *lectores/espectadores*. Esto último con el objetivo principal de fortalecer los valores de determinadas sociedades al depositar en sus personajes todo aquello que representaba o representa una amenaza para sus propios intereses.

En 1923 se publicó el cuento “Spurs” en una revista *pulp* conocida como Munsey’s *Magazine*. Como se vio en el último capítulo, su escritor, Tod Robbins, utilizó la figura del fenómeno como signo central de su relato con el fin de ejercer una dura crítica al gobierno y a la sociedad de su época. Por medio de un *discurso literario de lo grotesco*, Robbins presentó seres decadentes y deformes tanto física como moralmente que retrataban un periodo de inestabilidad económica y social que ya parecía predecir la quiebra económica que sufriría Estados Unidos en 1929.

Desde una perspectiva semiótica, el cuento “Spurs” es un texto que registró¹, que transmitió y que sigue transmitiendo algunos de los problemas internos de la sociedad estadounidense. El individualismo malsano de sus integrantes, que según Richard H. Pells fue una de las principales causas por las que explotó la crisis económica, quedó plasmado en la conducta prepotente de los fenómenos del circo Copo. Esta *interpretación* de “Spurs”, que presentamos en el último capítulo, surge a partir del hecho de que su *autor real* conocía perfectamente la forma en la que la alta sociedad de su época se comportaba. Su abuelo Aaron Robbins fue un mercader exitoso mientras que sus padres, Clarence y Eloise, fueron miembros prominentes de la sociedad neoyorquina. Según narra el propio escritor, cuando estudiaba en la preparatoria, escribir y pertenecer al grupo selecto de deportistas no era bien visto:

At preparatory school, where I placed end on the football team and held the New York Interscholastic polevault record, I was careful to conceal my poetic aspirations. It did not seem to me that poetry and polevaulting mixed very well together. The other youths who rode that winged steed, Pegasus, were referred to contemptuously in the school vernacular as “greasy grinds”. (Robbins en Mikul, 10)

A pesar de esta situación, y gracias a su buena posición social, cuando Robbins ingresó a la universidad pudo continuar con sus aspiraciones literarias.

Para el crítico australiano Chris Mikul, al igual que para otros críticos como Skal y Savada, es muy probable que las obras de Robbins pudieran haber sido olvidadas de no haber sido por las *adaptaciones* que Tod Browning hizo de dos de sus relatos, *The Unholy Three* y *Freaks*. El problema que enfrentó Robbins al escribir para las revistas *pulp* fue que, una vez pasado su momento de esplendor, muy pocos textos permanecieron vigentes. Hoy en día, los relatos de este escritor comienzan a publicarse nuevamente, pues existen lectores interesados en el tipo de historias grotescas y desconcertantes que él creó.

¹ “Both film and book, more generally writing, are semiotic recording techniques.” (Metz en Nöth, 466)

Por otra parte, como se comentó en la introducción, a los escritores de *pulp* no se les conocía como *writers*, sino como *typers*. En este tipo de literatura, tanto el editor como su público buscaban historias fantásticas que fueran “sencillas”, interesantes y divertidas. Por esta razón, desde la perspectiva semiótica, es decir, el contenido de sus signos y sus interpretaciones, podemos señalar que la imaginación y el estilo de Robbins están por encima de muchos otros textos pertenecientes al género *pulp*.

His fascination for murder and morbid psychology shows the influence of the decadent movement and writers of horror fiction like Robert W. Chambers, while a tale like „Cockcrow Inn’ is a ghost story in the classic mould. And if themes were often ghoulish, there is also a great sense of fun in stories like „Who wants a green bottle?” and „Wild Wullie the Waster’. With their confident use of dialect and archaic language, these works could pass as authentic examples of British folklore, rather than the idle productions of a 20th century American playboy. (Mikul en Robbins, 12)

Por lo que toca a la cinta *Freaks*, Tod Browning, a través de un *discurso filmico del horror*, estrena su *adaptación libre* de “Spurs” el 10 de febrero de 1932. A diferencia de los personajes grotescos e individualistas de Robbins, la cinta *Freaks* presenta un grupo de seres deformes que se unen para vengarse de los “normales” bajo la supuesta protección de un código de honor: “offend one and you offend them all”.

Como director, Browning, al igual que Robbins, tiene predilección por las historias que giran en torno a seres grotescos y deformes, ya que el género del horror funciona como una especie de cristal cuyo reflejo muestra la naturaleza banal y animal del ser humano:

This is where horror goes well beyond the other film genres. Musicals offer us courtship rituals; Westerns and war films give us lessons about American empire; gangster films confirm our sense of social anarchy and economic unfairness. ***But only horror***² goes straight to the deepest unease at the core of human existence. And because it does so, the genre corresponds more profoundly with our contemporary sense of the world than do others.” (Prince, 3)

² Las negritas y las cursivas son mías.

Por lo tanto, a la luz del *discurso* del *art-horror* que propone Noël Carroll, la cinta se transforma en un espejo que al igual que el de la medusa de Siebers refleja la propia decadencia y destrucción de aquel que lo contempla.

Victorino Zecchetto arguye que: “todo texto no es portador de significaciones unívocas, sino que constituye un espacio indeterminado y *abierto* a diversas interpretaciones” (315). Los *significados* que los *significantes* de un texto pueden generar en la mente de su *lector/espectador*, dependen tanto del momento histórico en que se da la *recepción* del texto como de la historia personal de su *receptor*. Por esta razón, los signos, a través del tiempo, pueden quedar obsoletos o pueden transformar, cambiar y enriquecer su significado. Como arguye Julie Sanders en *Addaptation and Appropriation* (2006): “The relevance of particular terms to a specific text, and the moment in time when they become active, can provide some very specific clues to a text’s possible meanings and its cultural impact, intended or otherwise” (19).

En este sentido, debido el rechazo con el que la mayoría de los espectadores recibió la cinta en 1932, *Freaks* estuvo vetada en varios países durante treinta años hasta su reestreno en el Festival de Venecia en 1962. Este hecho, aunado a las fotografías y encabezados en los diarios internacionales donde aparecían fotos de bebés deformados por culpa de la droga llamada Talidomine, así como los desastres y las mutilaciones que produjo la guerra de Vietnam, dio a la cinta otra posible *interpretación*. A partir de ese momento, *Freaks* pasó a convertirse en espejo de una década que retaba los valores y las normas sociales de la época.

A pesar de su violento final, algunos grupos tomaron la cinta como un estandarte de los valores y derechos de los discapacitados. En diferentes tipos de expresiones artísticas se comenzó a hacer énfasis en imágenes bizarras como las que Browning había realizado. La

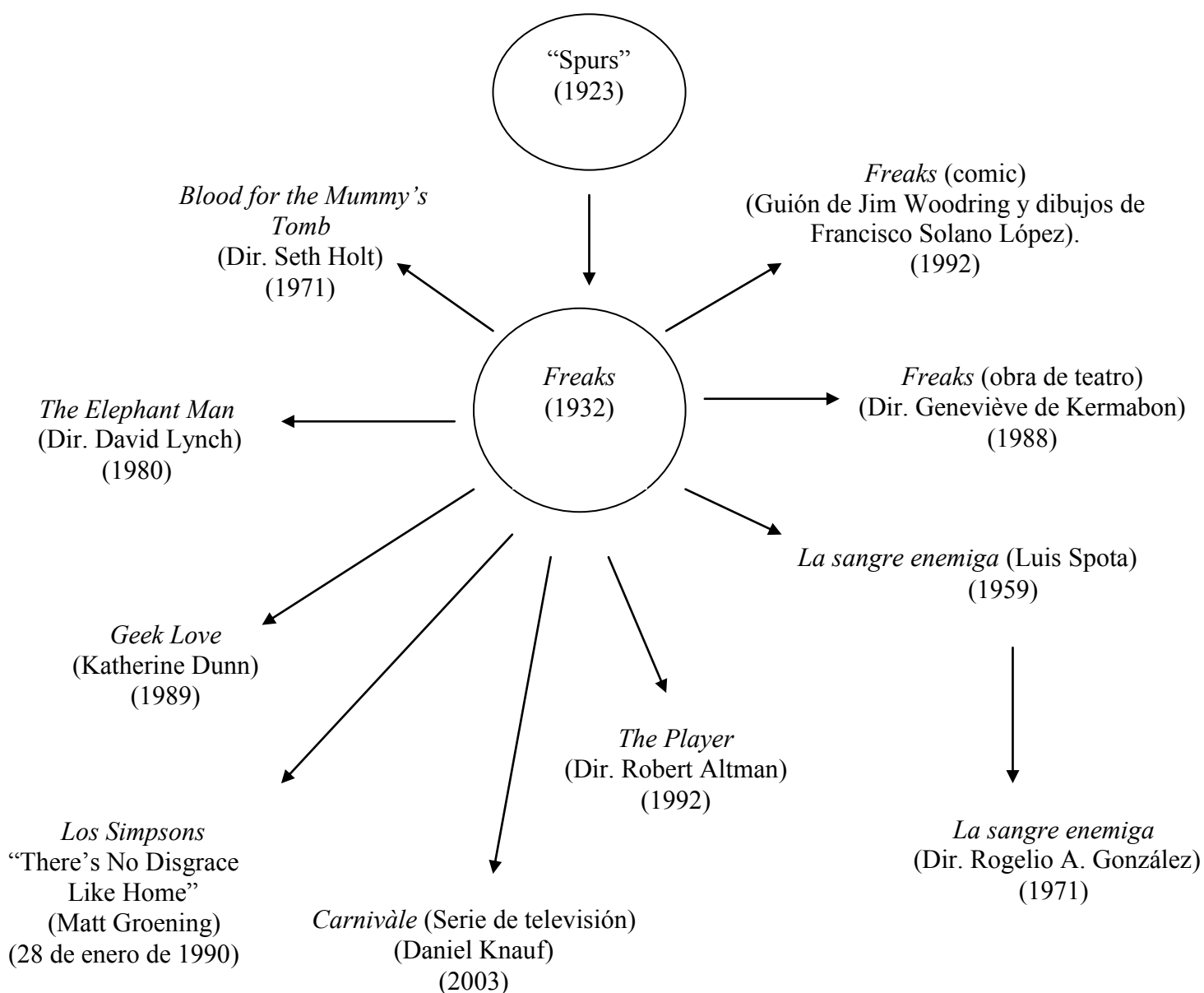
fotógrafa Diane Arbus, inspirada por la cinta de Browning, se dedicó a documentar elementos urbanos grotescos incluyendo los *sideshows*. También surgen obras como los “*superstars*” de Warhol, *El satiricón* de Fellini (1969) o *El topo* de Jodorowsky (1971). Para Skal y Savada: “Both *El Topo* and *Freaks* became staples of the midnight-movie circuit during the Vietnam era, when a disaffected counter-culture reclaimed the word ‘freak’ itself as a badge of belonging” (224).

Con el cambio de *significado* de los términos *monstruo* y *fenómeno*, las críticas de cine se tornaron positivas. Por un lado, Tom Milne, en *Sight and Sound*, escribió: “Browning manages to evoke the closed world of the freaks, the intensely human emotions contained in human exteriors, in such a way that fascinated revulsion turns into tender comprehension” (Skal y Savada, 224). Por otro lado, Isabel Quigley, en *Spectator*, comenta que la película: “[...] “does what the cinema might do more often – it enlarges one’s sympathy by treating something unknown to us. . .with compassion and even tenderness . . .” (*Ibid*).

Con base en lo anterior, podemos ver que los textos no sólo son *emisores* de *mensajes*, sino también *receptores*. El *texto inspirador*, el “original”, a su vez se vuelve *receptor* del texto que inspiró.³ Por ejemplo, el texto de Robbins inspiró a Browning para la creación de *Freaks*. Por esta razón, ambos textos, aunque independientes, se necesitan el uno al otro. Sin el *texto literario* nunca hubiera existido el *texto filmico*, y sin este último, tal vez, el

³ Esta idea, que surgió de la exégesis de la *Torah* y que es la que Occidente entiende por *interpretación*, es la que retoma el crítico estadounidense Harold Bloom en su texto *Kabbalah and Criticism* (1975). Para Bloom, cada *Sefirah* es autónoma es sí misma, pero al mismo tiempo necesita de la constante interrelación con las demás. Un texto, visto como una *Sefirah*, se escribe y se reescribe en otras gracias a esta constante comunicación. Estas reescrituras, son las que producen un sinfín de posibles interpretaciones, por lo que: “no hay una verdad inmanente que legitime el valor de un texto literario; su “verdad” está permanentemente puesta en juego a partir de las relaciones e interacciones, en el lenguaje cabalístico, de las *Sefirot*; [...] (Cohen, 134).

primero se hubiera perdido para siempre, o por lo menos hasta que algún otro artista lo rescatara del olvido. Además de esto, es a partir de la *adaptación* de Browning que surgen otra gran cantidad de *textos literarios, pictóricos o cinematográficos* que jamás hubieran sido posibles. Estos textos o son *adaptaciones* de *Freaks* o hacen alusión a ella. En el siguiente esquema podemos ver algunas de estas expresiones artísticas.



Es a partir de la relación entre “Spurs” (el texto “original”), la adaptación de Browning y los demás escritos que siguieron, que el *lector/espectador* tiene la capacidad de interpretarlos de acuerdo a su posición histórica y social. Su *interpretación* no sólo afecta a los *textos receptores*, sino también al *texto inspirador*. De él o de ella depende si puede reconocer pocas o muchas de estas *resonancias* de las que habla el crítico brasileño Antonio Candido. La riqueza que cada uno de los textos pueda aportar responde a la cultura del propio *lector/espectador*. A su vez, la forma en que un *lector/espectador* recibe y juzga un texto es muy parecida a la forma en que se enfrenta la experiencia de extrañeza de la que nos habla Richard Kearney⁴: o se trata de aceptar dicha experiencia y de comprender ese texto, o simplemente no se acepta, rechazándolo y repudiándolo para siempre.

Hoy en día, como comenta Sánchez Noriega con respecto a la *adaptación*, algunos *lectores/espectadores*, cuando acuden a una sala de cine, tienden a comparar de forma superficial un *texto literario* con uno *filmico*. Por lo general, estos concluyen, de forma negativa, que la cinta jamás se encontrará a la altura del *texto literario* que la inspiró. En su libro *La cultura como texto: lectura, semiótica y educación* (2002), el semiólogo Fernando Sánchez Vázquez arguye que:

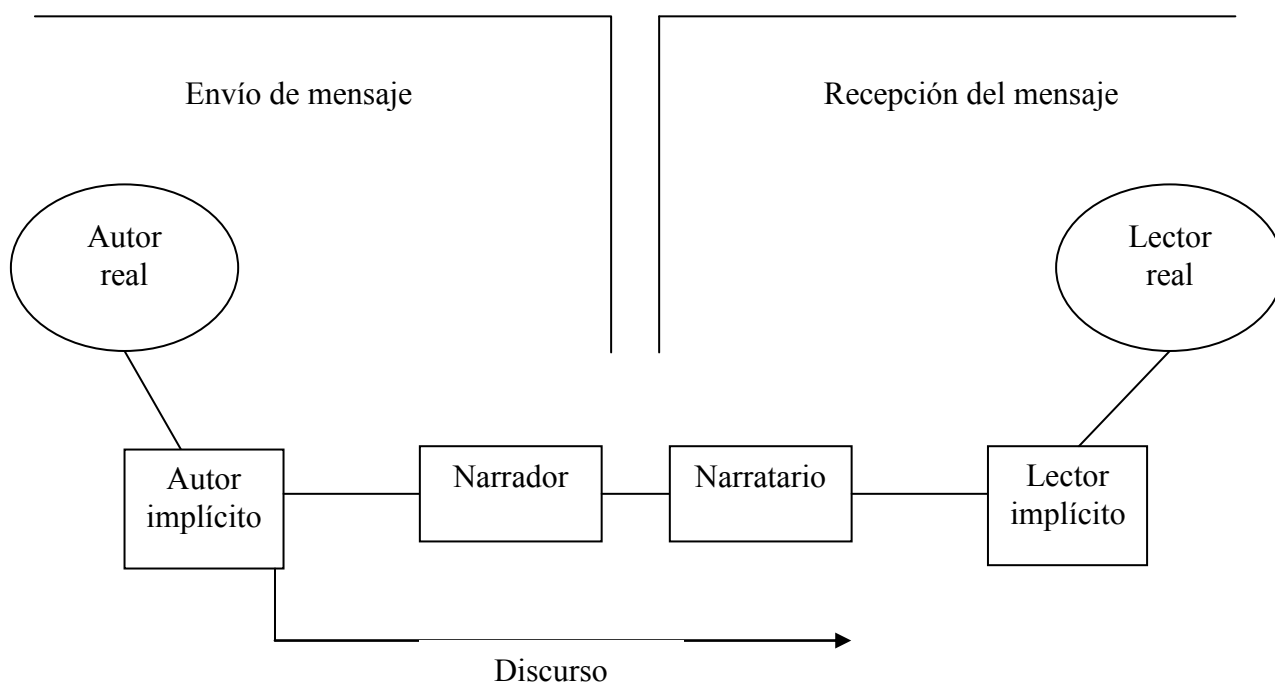
El ver es natural, inmediato, indeterminado, sin intención; el mirar, en cambio, es cultural, mediato, determinado, intencional. Con el ver se nace; **el mirar hay que aprenderlo**⁵. El ver depende del ángulo de visión de nuestros ojos; el mirar está en directa relación con nuestra forma de socialización, con la calidad de nuestros imaginarios, con todas las posibilidades de nuestra memoria. (78)

El problema que existe en el juicio que emite el tipo de *lector/espectador* al que se refiere Sánchez Noriega es que éste no lleva a cabo el arte de mirar, sino que solamente se

⁴ Para Schleiermacher el texto es: “un discurso ajeno o extraño”. (Iser, 93)

⁵ Las negritas son mías.

conforma con ver. Como se vio a lo largo de los dos primeros capítulos, los diferentes medios de expresión pueden ser comparados debido a que comparten su condición de relato o narración, es decir, que un filme, una novela, un cuento, una pintura, entre otros, pueden tratar y desarrollar la misma *historia*. Para poder analizar una *adaptación*, es necesario tomar en cuenta no sólo la *historia* que se nos presenta, sino la forma en que nos es presentada, es decir, las reglas y los signos que cada medio de expresión posee para representar dicha *historia*. Por esta razón, la teoría del crítico estadounidense Seymour Chatman es de sumo valor, ya que permite conocer de qué forma se lleva a cabo un *proceso de adaptación, de comunicación y recepción*.



Como se comentó a lo largo del presente trabajo, para transmitir una *historia*, el *autor real*, a través de un *autor implícito*, crea un *discurso* determinado que varía de acuerdo al medio de expresión que haya seleccionado. Este *discurso*, que se dirige a un *lector/espectador implícito* (lector/espectador ideal), posee una *ideología* con la cual el *lector real* puede o no estar de acuerdo. Es en esta última parte del *proceso comunicativo*, el momento de la

recepción, donde surge la *interpretación*, la *valoración* y el *juicio crítico* de un texto por parte del *lector/espectador*.

Finalmente, podemos concluir que es gracias a la teoría de gente como el crítico y semiótico Seymour Chatman que el *lector/espectador* puede desarrollar diferentes habilidades en la *comparación*, *interpretación* y *comprensión* de un texto. Así pues, si, como lectores o espectadores, no buscamos las herramientas teóricas que nos permitan formar *juicios de valor* con respecto a todos aquellos signos que conforman los diferentes textos que nos rodean, pasaremos, sin remedio, a formar parte de lo que Vásquez Sánchez considera el “voyeur” postmoderno:

El postmodernismo está permeado por los medios de comunicación y la circulación infinita de las mercancías. El postmoderno es un ser “voyeur”. Se complace en mirar cómo desfila el mundo ante sus ojos. El “voyeur” no participa, sólo mira el espectáculo. Lo prende o lo apaga. [...]. (223)

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, Vladimir. *La humanidad prodigiosa: El imaginario antropológico medieval*. Tomo I. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1996.

Adams, Rachel. *Sideshow U.S.A.: Freaks and the American Cultural Imagination*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

---“An American Tail: Freaks , Gender, and the Incorporation of History in Katherine Dunn’s Geek Love” en *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, ed. Rosemarie Garland Thomson. Nueva York: New York University Press, 1996. 277-290.

Agrippa, Cornelio. *La filosofía oculta: tratado de magia y ocultismo*, trad. de Héctor V. Morel. Buenos Aires: Editorial Kier S.A., 1998.

Allen, Graham. *Intertextuality*. Nueva York: Routledge, 2007.

Alliende, Felipe y Mabel Condemarin. *La lectura: teoría, evaluación y desarrollo*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1990.

Amigo, Lourdes y otros. *Norma Lenguaje 7*. Madrid: Santillana, S.A., 1973.

Anderson, Robert., ed. *Elements of Literature: Sixth Course*. Austin: Holt, Rinehart and Winston, 2000.

Aumont, Jacques y otros. *Estética del cine*. Barcelona: Paidós, 1996.

Bacon, Francis. *The Essayes or Counsells Civill & Morall*. Norwalk: The Easton Press, 1980.

Barahona, Fernando Alonso. “Freaks”. *100 películas de terror*. Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, S.A., 1992. 54-55.

Bartra, Armando. “The Others”, *Luna Córnea* 30. México. (2005): 232-247.

Bee, Jay D. “Movie Mublings!”. *The Ogden Standard – Examiner*. 17 de enero de 1932, edición matutina: 7

--- “Movie Mublings!”. *The Ogden Standard – Examiner*. 28 de febrero de 1932, edición matutina: 4

Bellin, Joshua David. *Framing Monsters: Fantasy Film and Social Alienation*. Carbondale: Southern Illinois University Press / Carbondale, 2005.

Beuchot, Mauricio. *La semiótica: teorías del signo y el lenguaje en la historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Blake, Michael F. "The Phantom of the Opera" en *The Phantom of the Opera* DVD, dir. Rupert Julian. *Blackhawk Films* Collection: Image Entertainment, 1925/1929.

Bloom, Harold. *Kabbalah and Criticism*. New York: Continuum, 2005.

Bogdan, Robert. "The Social Construction of Freaks" en *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, ed Rosemarie Garland Thomson. Nueva York: New York University Press, 1996. 23-37.

Bondeson, Jan. *The Two Headed Boy, and Other Medical Marvels*. Nueva York: Cornell University Press, 2000.

Botting, Fred. *Gothic*. Nueva York: Routledge, 2004.

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Candido, Antonio. *Estruendo y liberación*. México: Siglo XXI, 2000.

Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror: or Paradoxes of the Heart*. Nueva York: Routledge, 1990.

Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Nueva York: Cornell University Press, 1978.

Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor S.A., 1985.

Cobley, Paul. *Narrative*. Nueva York: Routledge, 2006.

Cohen, Eduardo. "La experiencia frente a lo nuevo". *Semanario Siempre*. México. (1995): 54-55.

Cohen, Esther. *La palabra inconclusa*. México: Taurus-UNAM, 1997.

Cueto, Roberto. *Frankenstein: otros relatos inéditos sobre el mito de Mary Shelley*. Madrid: Letra Celeste, 2000.

Daston, Lorraine y Katharine Park. *Wonders and the Order of Nature, 1500-1750*. Nueva York: Zone Books, 2001.

Davis, Janet M. *The Circus Age: Cultural & Society Under The American Big Top*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2002.

Dick, Bernard F. *Anatomy of Film*. Boston: Bedford / St. Martin's, 2004.

Edelson, Edward. *Great Monsters of the Movies*. Nueva York: An Archway Paperback, 1974.

Elkins, James. *The Object Stares Back: On the Nature of Seeing*. San Diego: Harcourt Brace & Company, 1997.

Fitzgerald, Scott F. "Crazy Sunday" en *Babylon Revisted and Other Stories*. Nueva York: Scribner, 2003. 231-248.

Flint Thrall, William y Addison Hibbard. *A Handbook to Literature: With an Outline of Literary History English and American*. New York: The Odyssey Press, 1936.

French, Karl y Philip French. "Freaks" en *Cult Movies*. Nueva York: Billboard Books, 2000.

Gaines, Williams. "Seen And Heard in New York". *Appleton Post-Crescent*. 9 de enero de 1932, edición vespertina: 6

Gaudreault, André, y François Jost. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995.

Gelder, Ken. *Reading the Vampire*. Londres: Routledge, 2003.

Gilmore, David D. *Monsters: Evil Beings, Mythical Beasts, and All Manner of Imaginary Terrors*. Pensilvania: University of Pensilvania Press, 2003.

Girard, René. *La violencia y lo sagrado*, trad. de Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1983.

--- *El chivo expiatorio*, trad. de Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002.

Goldbeck, Willis y Leon Gordon. *Freaks Screenplay*, en línea, internet 16 de enero de 2009, disponible <http://www.paradiselost.org/freaks.html>

---. "Freaks Script Synopsis", en línea, internet 16 de enero de 2009, disponible http://www.olgabaclanova.com/freaks_script_synopsis.htm

Grosz, Elizabeth. "Intolerable Ambiguity: Freaks as/at the Limit" en *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, ed. Rosemarie Garland Thomson. Nueva York: New York University Press, 1996. 55-66.

Hawkins, Joan. "„One of Us’: Tod Browning’s Freaks" en *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, ed. Rosemarie Garland Thomson. Nueva York: New York University Press, 1996. 265-276.

Herman, Luc y Bart Vervaeck. *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001.

Hibbard Loomis, Laura A. *Medieval Romance in England: A Study of the Sources and Analogues of the Non-Cyclic Metrical Romances*. Nueva York: Oxford University Press, 1924.

- Hobbes**, Thomas. *Leviathan*, ed. J.C.A. Gaskin. Nueva York: Oxford University Press, 2008.
- Homero**. *La Odisea*, trad. de José Manuel Pabón. Barcelona: Biblioteca Básica Gredos, 2001.
- Howell**, Michael y Peter Ford. *The True History of the Elephant Man*. Brixton, Londres: Allison & Busby, 2001.
- Hutchings**, Peter. *The Horror Film*. Londres: Pearson / Longman, 2004.
- Iser**, Wolfgang. *Rutas de la interpretación*, trad. de Ricardo Rubio Ruiz. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Jensen**, Paul M. *The Men Who Made the Monsters*. Nueva York: Twayne Publishers, 1996.
- Kaye**, Heidi. "Gothic Film" en *A Companion to the Gothic*, ed. David Punter. Londres: Blackwell Publishers, 2000. 180-192.
- Lazo**, Norma. *El horror en el cine y en la literatura*. México: Paidós, 2004.
- Lovecraft**, Howard Phillips. *El horror en la literatura*, trad. de Francisco Torres Oliver. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Kearney**, Richard. *Strangers, Gods and Monsters*. Londres: Routledge, 2003.
- Mannix**, Daniel P. *Freaks: We Who Are Not As Others*. Nueva York: Juno Books, 1999.
- Martin**, Wallace. *Recent Theories of Narrative*. Nueva York: Cornell University Press, 1986.
- Martín Alegre**, Sara., ed. *Siete relatos góticos: del papel a la pantalla*. Madrid: Ediciones Jaguar, 2006.
- Maturana**, R. Humberto, y Francisco Varela G. *El árbol del conocimiento*. Buenos Aires: Lumen / Editorial Universitaria, 2003.
- Metz**, Christian. *El significante imaginario*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2001.
- Mikul**, Chris., ed. *Freaks and Fantasies*. Vancleave : Ramble House, 2007.
- Mintyre**, O.O. "Merrily, at Any Rate We Go Rolling Along". *The Ogden Standard – Examiner*. 4 de septiembre de 1932, edición matutina: 8-B
- Neira Piñeiro**, María del Rosario. *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2003.
- Norden**, Martin F. *The Cinema of Isolation: A History of Physical Disability in the Movies*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1994.

Nöth, Winfred. *Handbook of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1995

Ostman, Ronald E. "Photography and Persuasion: Farm Security Administration Photographs of Circus and Carnival Sideshows, 1935-1942" en *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, ed Rosemarie Garland Thomson. Nueva York: New York University Press, 1996. 121-136.

Paré, Ambroise. *On Monsters and Marvels*, trad. de Janis L. Pallister. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

Pells, Richard H. *Radical Visions American Dream: Culture and Social Thought in the Depression Years*. Chicago: University of Illinois Press, 1998.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México: UNAM / Siglo XXI editores. 2002.

Platón. "Fedro". *Diálogos*. México: UNAM, 1921. 339-443.

Plinio. *Natural History*, trad. de John Bostock y H. T. Riley. Londres: H. G. Bohn, 1855.

Price, Laurence. "A Monstruos Shape" en *A Pepysian Garland: Black-Letter Broadside Ballads of the Years 1595-1639, Chiefly from the Collection of Samuel Pepys*, ed. Hyder Eward Rollins. Cambridge: University Press of Cambridge, 1922

Prince, Stephen. *The Horror Film*. Londres: Routledge, 2004.

Robbins, Clearence Aaron "Tod". "Spurs" en *No, but I saw the Movie: The Best Short Stories ever Made into Film*, ed. David Wheeler. Nueva York: Penguin Books, 1989. 144-161.

---. "The Toys of Fate". *Famous Fantastic Mysteries: 30 Great Tales of Fantasy and Horror from the Classic Pulp Magazines Famous Fantastic Mysteries & Fantastic Novels*, ed. R. Dziemianowicz, Robert Weinberg y Martin H. Greenberg. Nueva York: Gramercy Books, 1991. 309-330.

Robinson, Frank M. Y Lawrence Davidson. *Pulp Culture: The Art of Fiction Magazines*. Portland: Collectors Press, Inc., 2007.

San Agustín. *The City of God*, trad. de D.D. Marcus Dods. Nueva York: Modern Library, 1950.

Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la estética*. México: Grijalbo, 1992.

Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. Nueva York: Routledge, 2006.

Santiesteban Oliva, Héctor. *Tratado de Monstruos: Ontología Teratológica*. México: Universidad Autónoma de Baja California Sur / Plaza y Valdés, 2003.

Schaeffer, Neil. *The Marquis de Sade: A Life*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

Server, Lee. *Encyclopedia of Pulp Fiction Writers*. Nueva York: Facts on File, Inc., 2002.

Shakespeare, William. "The Taming of the Shrew" en *The Illustrated Stratford Shakespeare*. Londres: Chancellor Press, 1994. 239-263.

Shelley, Mary. *Frankenstein*. Nueva York: Signet Classic, 2000.

Shildrick, Margrit. *Embodying the Monster: Encounters with the vulnerable Self*. Londres: Sage Publications, 2002.

Siebers, Tobin. *El espejo de la Medusa*, trad. de Lorenzo Aldrete Bernal. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Skal, David J. y Elias Savada. *Dark Carnival: The Secret World of Tod Browning, Hollywood's Master of the Macabre*. Nueva York: Anchor Books, 1995.

Sova, Dawn B. *Forbidden Films: Censorship Histories of 125 Motion Pictures*. Nueva York: Facts On File, Inc., 2001.

Stevens, David. *The Gothic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Swift, Jonathan. "Gulliver's Travels" en *Gulliver's Travels and Other Writings by Jonathan Swift*, ed. Miriam Kosh Starkman. Nueva York: Bantam Books, 1986. 21-277.

The Dairy of John Evelyn, ed. William Bray. Volumen 1. Nueva York: E·P·Dutton.&Co., 1920.

Thomson, Garland R., ed. *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. Nueva York: New York University Press, 1996.

--- *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia University Press, 1997.

Todd, Dennis. "The Hairy Maid at the Harpsichord: Some Speculations on the Meaning of *Gulliver's Travels*", *Texas Studies in Literature and Language* 34.2 (1992): 239-283.

Tybjerg, Casper. "Shadows-Souls and Strange Adventures: Horror and Supernatural in European Silent Film" en *The Horror Film*, ed. Stephen Price. New Brunswick: Rutgers University Press, 2004. 15-39.

Varma, Davendra P. *The Gothic Flame*. New York: Russell & Russell, 1966

Varnado, S. L. *Haunted Presence: The Numinous in Gothic Fiction*. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 1987.

Vásquez Rodríguez, Fernando. *La cultura como texto: lectura, semiótica y educación*. Bogotá: Facultad de Educación Pontificia, Universidad Javeriana, 2004.

Vieira, Mark A. *Hollywood Horror: from the Gothic to Cosmic*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 2003.

Williams, Andrew P. "The Silent Threat: A (Re)viewing of the 'Sexual Other' in 'The Phantom of the Opera' and 'Nosferatu'." *The Midwest Quarterly* 38.1 (1996): 12, en línea, internet, disponible en <http://www.questia.com>

Wright, Thomas. *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*. 1875. Londres: Elibron Classics, 2006.

Zecchetto, Victorino. *La danza de los signos: nociones de semiótica general*. Buenos Aires: La Crujía, 2006.

FILMOGRAFÍA

Dracula. Dir. Tod Browning. DVD. Universal Studios, 1931.

Frankenstein. Dir. James Whale. DVD. Universal Studios, 1931.

Freaks. Dir. Tod Browning. DVD. Metro-Goldwyn-Mayer, 1932.

London After Midnight. Dir. Tod Browning. DVD. Metro-Goldwyn-Mayer, 1927.

Nosferatu. Dir. F.W. Murnau. DVD. Image Entertainment, 1929.

The Cabinet of Dr. Caligari. Dir. Robert Wiene. DVD. Image Entertainment, 1919-1920.

The Elephant Man. Dir. David Lynch. DVD. Paramount Pictures, 1980.

The Golem: How He Came into the World (Paul Wegener / Carl Boese, 1920) B&W, 86 Min. A Union-Film / UFA Production: 2002 DVD Kino International Corp.

The Man Who Laughs (Paul Leni, 1928) (Victor Hugo) B&W, 110 Min. Universal Pictures Corporation: 2003 DVD Kino International Corp.

The Phantom of the Opera (Rupert Julian, 1925/1929) Color Tinted with Technicolor sequence, 92 Min. From the *Blackhawk Films* Collection: 1997 DVD Image Entertainment.

The Unknown. Dir. Tod Browning. DVD. Metro-Goldwyn-Mayer, 1297.

“Spurs” en inglés y español.

***Freaks:* “Script Synopsis”**

FREAKS

(1932)

SPURS
TOD ROBBINS

When MGM wunderkind Irving Thalberg hired Tod Browning (who had made a number of Lon Chaney classics and scored a major hit in 1931 with the original Bela Lugosi *Dracula*) to direct the studio's next thriller, he supposedly said, "I want something that out-horrors *Frankenstein*." What he got with *Freaks* was more than he, and certainly more than the audiences of the day, had bargained for. When it opened in New York in July, 1932, the stunned critics were cautious, but the public responded with outright shock and revulsion. Across the U.S., distributors refused to touch the film, and in Great Britain it was summarily banned until more than thirty years after its release. Among the film's most unsettling aspects is the fact that the "monsters" it depicts are not the creations of studio makeup wizards but *actual* circus freaks—midgets, pinheads, Siamese twins, hermaphrodites, and limbless wonders—and the final wedding scene in which they transform the malicious trapeze artist and her strongman lover into specimens of their own kind is one of the most grisly moments in horror film history. Equally disturbing is the contrast between the relative innocence and humanity of the freaks and the petty viciousness of the so-called "normal" human beings. Thal-

berg tried to re-release the film a year later under the title *Nature's Mistakes* as a sort of sociological document that included a serious academic prologue, but this exploitive attempt proved futile as well. Until recent years, *Freaks* existed as one of Hollywood's nearly lost films.

CLARENCE AARON "TOD" ROBBINS (1888–1949) was an American-born writer whose novel *The Unholy Three* was also translated to the screen by Browning in both silent and sound versions, in 1925 and 1930 respectively.

FREAKS

Released: 1932

Production: MGM

Direction: Tod Browning

Screenplay: Willis Goldbeck and Leon Gordon, with dialogue by Edgar Allan Woolf and Al Boasberg

Cinematography: Merritt B. Gerstad

Editing: Basil Wrangell

Running time: 64 minutes

Principal characters:

Phroso	Wallace Ford
Venus	Lelia Hyams
Cleopatra	Olga Baclanova
Roscoe	Roscoe Ates
Hans	Harry Earles
Frieda	Daisy Earles
Hercules	Henry Victor
Bearded Lady	Olga Roderick

Jacques Courbé was a romanticist. He measured only twenty-eight inches from the soles of his diminutive feet to the crown of his head; but there were times, as he rode into the arena on his gallant charger, St. Eustache, when he felt himself a doughty knight of old about to do battle for his lady.

What matter that St. Eustache was not a gallant charger except in his master's imagination—not even a pony, indeed, but a large dog of a nondescript breed, with the long snout and upstanding ears of a wolf? What matter that Monsieur Courbé's entrance was invariably greeted with shouts of derisive laughter and bombardments of banana skins and orange peel? What matter that he had no lady and that his daring deeds were severely curtailed to a mimicry of the bareback riders who preceded him? What mattered all these things to the tiny man who lived in dreams and who resolutely closed his shoe-button eyes to the drab realities of life?

The dwarf had no friends among the other freaks in Copo's Circus. They considered him ill-tempered and egotistical, and he loathed them for their acceptance of things as they were. Imagination was the armor that protected him from the curious glances of a cruel, gaping world, from the stinging lash of ridicule, from the bombardments of banana skins and orange peel. Without it, he must have shrivelled up and died. But these others? Ah, they had no armor except their own thick hides! The door that opened on the kingdom of imagination was closed and locked to them; and although they did not wish to open this door, although they did not miss what lay beyond it, they resented and mistrusted anyone who possessed the key.

Now it came about, after many humiliating performances in the arena, made palatable only by dreams, that love entered the circus tent and beckoned commandingly to Monsieur Jacques Courbé. In an instant the dwarf was engulfed in a sea of wild, tumultuous passion.

Mademoiselle Jeanne Marie was a daring bareback rider. It made Monsieur Jacques Courbé's tiny heart stand still to see her that first night of her appearance in the arena, performing brilliantly on the broad back of her aged mare, Sappho. A tall, blonde woman of the amazon type, she had round eyes of baby blue which held no spark of her avaricious peasant's soul, carmine lips and cheeks, large white teeth which flashed continually in a smile, and hands which, when doubled up, were nearly the size of the dwarf's head.

Her partner in the act was Simon Lafleur, the Romeo of the circus tent—a swarthy, Herculean young man with bold black eyes and hair that glistened with grease like the back of Solon, the trained seal.

From the first performance Monsieur Jacques Courbé loved Mademoiselle Jeanne Marie. All his tiny body was shaken with longing for her. Her buxom charms, so generously revealed in tights and span-

gles, made him flush and cast down his eyes. The familiarities allowed to Simon Lafleur, the bodily acrobatic contacts of the two performers, made the dwarf's blood boil. Mounted on St. Eustache, awaiting his turn at the entrance, he would grind his teeth in impotent rage to see Simon circling round and round the ring, standing proudly on the back of Sappho and holding Mademoiselle Jeanne Marie in an ecstatic embrace, while she kicked one shapely bespangled leg skyward.

"Ah, the dog!" Monsieur Jacques Courbé would mutter. "Some day I shall teach this hulking stable-boy his place! *Ma foi*, I will clip his ears for him!"

St. Eustache did not share his master's admiration for Mademoiselle Jeanne Marie. From the first he evinced his hearty detestation for her by low growls and a ferocious display of long, sharp fangs. It was little consolation for the dwarf to know that St. Eustache showed still more marked signs of rage when Simon Lafleur approached him. It pained Monsieur Jacques Courbé to think that his gallant charger, his sole companion, his bedfellow, should not also love and admire the splendid giantess who each night risked life and limb before the awed populace. Often, when they were alone together, he would chide St. Eustache on his churlishness.

"Ah, you devil of a dog!" the dwarf would cry. "Why must you always growl and show your ugly teeth when the lovely Jeanne Marie condescends to notice you? Have you no feelings under your tough hide? Cur, she is an angel and you snarl at her! Do you not remember how I found you, a starving puppy in a Paris gutter? And now you must threaten the hand of my princess! So this is your gratitude, great hairy pig!"

Monsieur Jacques Courbé had one living relative—not a dwarf, like himself, but a fine figure of a man, a prosperous farmer living just outside the town of Roubaix. The elder Courbé had never married and so one day, when he was found dead from heart failure, his tiny nephew—for whom, it must be confessed, the farmer had always felt an instinctive aversion—fell heir to a comfortable property. When the tidings were brought to him, the dwarf threw both arms about the shaggy neck of St. Eustache and cried out:

"Ah, now we can retire, marry, and settle down, old friend! I am worth many times my weight in gold!"

That evening, as Mademoiselle Jeanne Marie was changing her gaudy costume after the performance, a light tap sounded on the door.

"Enter!" she called, believing it to be Simon Lafleur, who had promised to take her that evening to the Sign of the Wild Boar for a glass of wine to wash the sawdust out of her throat. "Enter, *mon chéri*!"

The door swung slowly open and in stepped Monsieur Jacques Courbé, very proud and upright, in the silks and laces of a courtier, with a tiny gold-hilted sword swinging at his hip. Up he came, his shoe-button eyes all a-glitter to see the more than partially revealed charms of his robust lady. Up he came to within a yard of where she sat, and down on one knee he went and pressed his lips to her red-slipped foot.

"Oh, most beautiful and daring lady," he cried, in a voice as shrill as a pin scratching on a window-pane, "will you not take mercy on the unfortunate Jacques Courbé? He is hungry for your smiles, he is starving for your lips! All night long he tosses on his couch and dreams of Jeanne Marie!"

"What play-acting is this, my brave little fellow?" she asked, bending down with the smile of an ogress. "Has Simon Lafleur sent you to tease me?"

"May the black plague have Simon!" the dwarf cried, his eyes seeming to flash blue sparks. "I am not play-acting. It is only too true that I love you, mademoiselle, that I wish to make you my lady. And now that I have a fortune, now that—" He broke off suddenly and his face resembled a withered apple. "What is this, mademoiselle?" he said, in the low, droning tone of a hornet about to sting. "Do you laugh at my love? I warn you, mademoiselle—do not laugh at Jacques Courbé!"

Mademoiselle Jeanne Marie's large, florid face had turned purple from suppressed merriment. Her lips twitched at the corners. It was all she could do not to burst out into a roar of laughter.

Why, the ridiculous little manikin was serious in his love-making! This pocket-sized edition of a courtier was proposing marriage to her! He, this splinter of a fellow, wished to make her his wife! Why, she could carry him about on her shoulder like a trained marmoset!

What a joke this was—what a colossal, corset-creaking joke! Wait till she told Simon Lafleur! She could fairly see him throw back his sleek head, open his mouth to its widest dimensions and shake with silent laughter. But *she* must not laugh—not now. First she must listen to everything the dwarf had to say, draw all the sweetness out of this bonbon of humor before she crushed it under the heel of ridicule.

"I am not laughing," she managed to say. "You have taken me by surprise. I never thought, I never even guessed—"

"That is well, mademoiselle," the dwarf broke in. "I do not tolerate laughter. In the arena I am paid to make laughter, but these others pay to laugh at *me*. I always make people pay to laugh at me!"

"But do I understand you aright, Monsieur Courbé? Are you proposing an honorable marriage?"

The dwarf rested his hand on his heart and bowed. "Yes, mademoiselle, an honorable marriage, and the wherewithal to keep the wolf from the door. A week ago my uncle died and left me a large estate. We shall have a servant to wait on our wants, a horse and carriage, food and wine of the best, and leisure to amuse ourselves. And you? Why, you will be a fine lady! I will clothe that beautiful big body of yours with silks and laces! You will be as happy, mademoiselle, as a cherry tree in June!"

The dark blood slowly receded from Mademoiselle Jeanne Marie's full cheeks, her lips no longer twitched at the corners, her eyes had narrowed slightly. She had been a bareback rider for years and she was weary of it. The life of the circus tent had lost its tinsel. She loved the dashing Simon Lafleur, but she knew well enough that this Romeo in tights would never espouse a dowerless girl.

The dwarf's words had woven themselves into a rich mental tapestry. She saw herself a proud lady, ruling over a country estate, and later welcoming Simon Lafleur with all the luxuries that were so near his heart. Simon would be overjoyed to marry into a country estate. These pygmies were a puny lot. They died young! She would do nothing to hasten the end of Jacques Courbé. No, she would be kindness itself to the poor little fellow, but, on the other hand, she would not lose her beauty mourning for him.

"Nothing that you wish shall be withheld from you as long as you love me, mademoiselle," the dwarf continued. "Your answer?"

Mademoiselle Jeanne Marie bent forward and, with a single movement of her powerful arms, raised Monsieur Jacques Courbé and placed him on her knee. For an ecstatic instant she held him thus, as if he were a large French doll, with his tiny sword cocked coquettishly out behind. Then she planted on his cheek a huge kiss that covered his entire face from chin to brow.

"I am yours!" she murmured, pressing him to her ample bosom. "From the first I loved you, Monsieur Jacques Courbé!"

The wedding of Mademoiselle Jeanne Marie was celebrated in the town of Roubaix, where Copo's Circus had taken up its temporary quarters. Following the ceremony, a feast was served in one of the tents, which was attended by a whole galaxy of celebrities.

The bridegroom, his dark little face flushed with happiness and wine, sat at the head of the board. His chin was just above the tablecloth, so that his head looked like a large orange that had rolled off the fruit-dish. Immediately beneath his dangling feet, St. Eustache, who had more than once evinced by deep growls his disapproval of the proceedings, now worried a bone with quick, sly glances from time to time at the plump legs of his new mistress. Papa Copo was on the dwarf's right, his large round face as red and benevolent as a harvest moon. Next to him sat Griffio, the giraffe boy, who was covered with spots, and whose neck was so long that he looked down on all the rest, including Monsieur Hercule Hippo, the giant. The rest of the company included Mademoiselle Lupa, who had sharp white teeth of an incredible length, and who growled when she tried to talk; the tiresome Monsieur Jejungle, who insisted on juggling fruit, plates, and knives, although the whole company was heartily sick of his tricks; Madame Samson, with her trained baby boa constrictors coiled about her neck and peeping out timidly, one above each ear; Simon Lafleur and a score of others.

The bareback rider had laughed silently and almost continually ever since Jeanne Marie had told him of her engagement. Now he sat next to her in his crimson tights. His black hair was brushed back from his forehead and so glistened with grease that it reflected the lights overhead, like a burnished helmet. From time to time he tossed off a brimming goblet of burgundy, nudged the bride in the ribs with his elbow, and threw back his sleek head in another silent outburst of laughter.

"And you are sure that you will not forget me, Simon?" she whispered. "It may be some time before I can get the little ape's money."

"Forget you, Jeanne?" he muttered. "By all the dancing devils in champagne, never! I will wait as patiently as Job till you have fed that mouse some poisoned cheese. But what will you do with him in the meantime, Jeanne? You must allow him no liberties. I grind my teeth to think of you in his arms!"

The bride smiled and regarded her diminutive husband with an appraising glance. What an atom of a man! And yet life might linger in his bones for a long time to come. Monsieur Jacques Courbé had allowed himself only one glass of wine and yet he was far gone in intoxication. His tiny face was suffused with blood and he stared at Simon Lafleur belligerently. Did he suspect the truth?

"Your husband is flushed with wine!" the bareback rider whispered. "*Ma foi*, madame, later he may knock you about! Possibly he is a dangerous fellow in his cups. Should he maltreat you, Jeanne, do not forget that you have a protector in Simon Lafleur."

"You clown!" Jeanne Marie rolled her large eyes roguishly and laid her hand for an instant on the bareback rider's knee. "Simon, I could crack his skull between my finger and thumb, like this hickory nut!" She paused to illustrate her example, and then added reflectively: "And, perhaps, I shall do that very thing, if he attempts any familiarities. Ugh! The little ape turns my stomach!"

By now the wedding guests were beginning to show the effects of their potations. This was especially marked in the case of Monsieur Jacques' associates in the side-show.

Griffio, the giraffe boy, had closed his large brown eyes and was swaying his small head languidly above the assembly, while a slightly supercilious expression drew his lips down at the corners. Monsieur Hercule Hippo, swollen out by his libations to even more colossal proportions, was repeating over and over: "I tell you I am not like other men. When I walk, the earth trembles!" Mademoiselle Lupa, her hairy upper lip lifted above her long white teeth, was gnawing at a bone, growling unintelligible phrases to herself and shooting savage, suspicious glances at her companions. Monsieur Jejungle's hands had grown unsteady and, as he insisted on juggling the knives and plates of each new course, broken bits of crockery littered the floor. Madame Samson, uncoiling her necklace of baby boa constrictors, was feeding them lumps of sugar soaked in rum. Monsieur Jacques Courbé had finished his second glass of wine and was surveying the whispering Simon Lafleur through narrowed eyes.

There can be no genial companionship among great egotists who have drunk too much. Each one of these human oddities thought that he or she alone was responsible for the crowds that daily gathered at Copo's Circus; so now, heated with the good burgundy, they were not slow in asserting themselves. Their separate egos rattled angrily to-

gether, like so many pebbles in a bag. Here was gunpowder which needed only a spark.

"I am a big—a very big man!" Monsieur Hercule Hippo said sleepily. "Women love me. The pretty little creatures leave their pygmy husbands, so that they may come and stare at Hercule Hippo of Copo's Circus. Ha, and when they return home, they laugh at other men always! 'You may kiss me again when you grow up,' they tell their sweethearts."

"Fat bullock, here is one woman who has no love for you!" cried Mademoiselle Lupa, glaring sideways at the giant over her bone. "That great carcass of yours is only so much food gone to waste. You have cheated the butcher, my friend. Fool, women do not come to see *you*! As well might they stare at the cattle being led through the street. Ah, no, they come from far and near to see one of their own sex who is not a cat!"

"Quite right," cried Papa Copo in a conciliatory tone, smiling and rubbing his hands together. "Not a cat, mademoiselle, but a wolf. Ah, you have a sense of humor! How droll!"

"I *have* a sense of humor," Mademoiselle Lupa agreed, returning to her bone, "and also sharp teeth. Let the erring hand not stray too near!"

"You, Monsieur Hippo and Mademoiselle Lupa, are both wrong," said a voice which seemed to come from the roof. "Surely it is none other than me whom the people come to stare at!"

All raised their eyes to the supercilious face of Griffio, the giraffe boy, which swayed slowly from side to side on its long, pipe-stem neck. It was he who had spoken, although his eyes were still closed.

"Of all the colossal impudence!" cried the matronly Madame Samson. "As if my little dears had nothing to say on the subject!" She picked up the two baby boa constrictors, which lay in drunken slumber on her lap, and shook them like whips at the wedding guests. "Papa Copo knows only too well that it is on account of these little charmers, Mark Antony and Cleopatra, that the sideshow is so well attended!"

The circus owner, thus directly appealed to, frowned in perplexity. He felt himself in a quandary. These freaks of his were difficult to handle. Why had he been fool enough to come to Monsieur Jacques Courbe's wedding feast? Whatever he said would be used against him.

As Papa Copo hesitated, his round, red face wreathed in ingratiating smiles, the long deferred spark suddenly alighted in the powder. It all

came about on account of the carelessness of Monsieur Jejongle, who had become engrossed in the conversation and wished to put in a word for himself. Absent-mindedly juggling two heavy plates and a spoon, he said in a petulant tone: "You all appear to forget *me*!"

Scarcely were the words out of his mouth when one of the heavy plates descended with a crash on the thick skull of Monsieur Hippo, and Monsieur Jejongle was instantly remembered. Indeed, he was more than remembered, for the giant, already irritated to the boiling-point by Mademoiselle Lupa's insults, at this new affront struck out savagely past her and knocked the juggler head-over-heels under the table.

Mademoiselle Lupa, always quick-tempered and especially so when her attention was focused on a juicy chicken bone, evidently considered her dinner companion's conduct far from decorous and promptly inserted her sharp teeth in the offending hand that had administered the blow. Monsieur Hippo, squealing from rage and pain like a wounded elephant, bounded to his feet, overturning the table.

Pandemonium followed. Every freak's hands, teeth, feet, were turned against the others. Above the shouts, screams, growls, and hisses of the combat, Papa Copo's voice could be heard bellowing for peace:

"Ah, my children, my children! This is no way to behave! Calm yourselves, I pray you! Mademoiselle Lupa, remember that you are a lady as well as a wolf!"

There is no doubt that Monsieur Jacques Courbé would have suffered most in this undignified fracas had it not been for St. Eustache, who had stationed himself over his tiny master and who now drove off all would-be assailants. As it was, Griffio, the unfortunate giraffe boy, was the most defenseless and therefore became the victim. His small, round head swayed back and forth to blows like a punching bag. He was bitten by Mademoiselle Lupa, buffeted by Monsieur Hippo, kicked by Monsieur Jejongle, clawed by Madame Samson, and nearly strangled by both the baby boa constrictors, which had wound themselves about his neck like hangmen's nooses. Undoubtedly he would have fallen a victim to circumstances had it not been for Simon Lafleur, the bride, and half a dozen of her acrobatic friends, whom Papa Copo had implored to restore peace. Roaring with laughter, they sprang forward and tore the combatants apart.

Monsieur Jacques Courbé was found sitting grimly under a fold of the tablecloth. He held a broken bottle of wine in one hand. The dwarf

was very drunk and in a towering rage. As Simon Lafleur approached with one of his silent laughs, Monsieur Jacques Courbé hurled the bottle at his head.

"Ah, the little wasp!" the bareback rider cried, picking up the dwarf by his waistband. "Here is your fine husband, Jeanne! Take him away before he does me some mischief. *Parbleu*, he is a blood-thirsty fellow in his cups!"

The bride approached, her blonde face crimson from wine and laughter. Now that she was safely married to a country estate she took no more pains to conceal her true feelings.

"Oh, la, la!" she cried, seizing the struggling dwarf and holding him forcibly on her shoulder. "What a temper the little ape has! Well, we shall spank it out of him before long!"

"Let me down!" Monsieur Jacques Courbé screamed in a paroxysm of fury. "You will regret this, madame! Let me down, I say!"

But the stalwart bride shook her head. "No, no my little one!" she laughed. "You cannot escape your wife so easily! What, you would fly from my arms before the honeymoon!"

"Let me down!" he cried again. "Can't you see that they are laughing at me?"

"And why should they not laugh, my little ape? Let them laugh, if they will, but I will not put you down. No, I will carry you thus, perched on my shoulder, to the farm. It will set a precedent which brides of the future may find a certain difficulty in following!"

"But the farm is quite a distance from here, my Jeanne," said Simon Lafleur. "You are as strong as an ox and he is only a marmoset, still, I will wager a bottle of burgundy that you set him down by the roadside."

"Done, Simon!" the bride cried, with a flash of her strong white teeth. "You shall lose your wager, for I swear that I could carry my little ape from one end of France to the other!"

Monsieur Jacques Courbé no longer struggled. He now sat bolt upright on his bride's broad shoulder. From the flaming peaks of blind passion he had fallen into an abyss of cold fury. His love was dead, but some quite alien emotion was rearing an evil head from its ashes.

"So, madame, you could carry me from one end of France to the other!" he droned in a monotonous undertone. "From one end of France to the other! I will remember that always, madame!"

"Come!" cried the bride suddenly. "I am off. Do you and the others, Simon, follow to see me win my wager."

They all trooped out of the tent. A full moon rode the heavens and showed the road, lying as white and straight through the meadows as the parting in Simon Lafleur's black, oily hair. The bride, still holding the diminutive bridegroom on her shoulder, burst out into song as she strode forward. The wedding guests followed. Some walked none too steadily. Griffo, the giraffe boy, staggered pitifully on his long, thin legs. Papa Copo alone remained behind.

"What a strange world!" he muttered, standing in the tent door and following them with his round blue eyes. "Ah, these children of mine are difficult at times—very difficult!"

3

A year had rolled by since the marriage of Mademoiselle Jeanne Marie and Monsieur Jacques Courbé. Copo's Circus had once more taken up its quarters in the town of Roubaix. For more than a week the country people for miles around had flocked to the side-show to get a peep at Griffo, the giraffe boy; Monsieur Hercule Hippo, the giant; Mademoiselle Lupa, the wolf lady; Madame Samson, with her baby boa constrictors; and Monsieur Jejongle, the famous juggler. Each was still firmly convinced that he or she alone was responsible for the popularity of the circus.

Simon Lafleur sat in his lodgings at the Sign of the Wild Boar. He wore nothing but red tights. His powerful torso, stripped to the waist, glistened with oil. He was kneading his biceps tenderly with some strong-smelling fluid.

Suddenly there came the sound of heavy, laborious footsteps on the stairs. Simon Lafleur looked up. His rather gloomy expression lifted, giving place to the brilliant smile that had won for him the hearts of so many lady acrobats.

"Ah, this is Marcelle!" he told himself. "Or perhaps it is Rose, the English girl; or, yet again, little Francesca, although she walks more lightly. Well, no matter—whoever it is, I will welcome her!"

But now the lagging, heavy footfalls were in the hall and, a moment later, they came to a halt outside the door. There was a timid knock.

Simon Lafleur's brilliant smile broadened. "Perhaps some new admirer who needs encouragement," he told himself. But aloud he said: "Enter, mademoiselle!"

The door swung slowly open and revealed the visitor. She was a

tall, gaunt woman dressed like a peasant. The wind had blown her hair into her eyes. Now she raised a large, toil-worn hand, brushed it back across her forehead and looked long and attentively at the bareback rider.

"You do not remember me?" she said at length.

Two lines of perplexity appeared above Simon Lafleur's Roman nose; he slowly shook his head. He, who had known so many women in his time, was now at a loss. Was it a fair question to ask a man who was no longer a boy and who had lived? Women change so in a brief time! Now this bag of bones might at one time have appeared desirable to him.

Parbleu! Fate was a conjurer! She waved her wand and beautiful women were transformed into hags, jewels into pebbles, silks and laces into hempen cords. The brave fellow who danced tonight at the prince's ball might tomorrow dance more lightly on the gallows tree. The thing was to live and die with a full belly. To digest all that one could—that was life!

"You do not remember me?" she said again.

Simon Lafleur once more shook his sleek, black head. "I have a poor memory for faces, madame," he said politely. "It is my misfortune, when there are such beautiful faces."

"Ah, but you should have remembered, Simon!" the woman cried, a sob rising up in her throat. "We were very close together, you and I. Do you not remember Jeanne Marie?"

"Jeanne Marie!" the bareback rider cried. "Jeanne Marie, who married a marmoset and a country estate? Don't tell me, madame, that you—"

He broke off and stared at her, open-mouthed. His sharp black eyes wandered from the wisps of wet, straggling hair down her gaunt person till they rested at last on her thick cowhide boots, encrusted with layer on layer of mud from the countryside.

"It is impossible!" he said at last.

"It is indeed Jeanne Marie," the woman answered, "or what is left of her. Ah, Simon, what a life he has led me! I have been merely a beast of burden! There are no ignominies which he has not made me suffer!"

"To whom do you refer?" Simon Lafleur demanded. "Surely you cannot mean that pocket edition husband of yours—that dwarf, Jacques Courbé?"

"Ah, but I do, Simon! Alas, he has broken me!"

"He—that toothpick of a man?" the bareback rider cried, with one of his silent laughs. "Why, it is impossible! As you once said yourself, Jeanne, you could crack his skull between finger and thumb like a hickory nut!"

"So I thought once. Ah, but I did not know him then, Simon! Because he was small, I thought I could do with him as I liked. It seemed to me that I was marrying a manikin. 'I will play Punch and Judy with this little fellow,' I said to myself. Simon, you may imagine my surprise when he began playing Punch and Judy with me!"

"But I do not understand, Jeanne. Surely at any time you could have slapped him into obedience!"

"Perhaps," she assented wearily, "had it not been for St. Eustache. From the first that wolf dog of his hated me. If I so much as answered his master back, he would show his teeth. Once, at the beginning, when I raised my hand to cuff Jacques Courbé, he sprang at my throat and would have torn me limb from limb had not the dwarf called him off. I was a strong woman, but even then I was no match for a wolf!"

"There was poison, was there not?" Simon Lafleur suggested.

"Ah, yes, I, too, thought of poison, but it was of no avail. St. Eustache would eat nothing that I gave him and the dwarf forced me to taste first of all food that was placed before him and his dog. Unless I myself wished to die, there was no way of poisoning either of them."

"My poor girl!" the bareback rider said, pityingly. "I begin to understand, but sit down and tell me everything. This is a revelation to me, after seeing you stalking homeward so triumphantly with your bridegroom on your shoulder. You must begin at the beginning."

"It was just because I carried him thus on my shoulder that I have had to suffer so cruelly," she said, seating herself on the only other chair the room afforded. "He has never forgiven me the insult which he says I put upon him. Do you remember how I boasted that I could carry him from one end of France to the other?"

"I remember. Well, Jeanne?"

"Well, Simon, the little demon has figured out the exact distance in leagues. Each morning, rain or shine, we sally out of the house—he on my back, the wolf dog at my heels—and I tramp along the dusty roads till my knees tremble beneath me from fatigue. If I so much as slacken my pace, if I falter, he goads me with his cruel little golden spurs, while, at the same time, St. Eustache nips my ankles. When we

return home, he strikes so many leagues off a score which he says is the number of leagues from one end of France to the other. Not half that distance has been covered and I am no longer a strong woman, Simon. Look at these shoes!"

She held up one of her feet for his inspection. The sole of the cowhide boot had been worn through; Simon Lafleur caught a glimpse of bruised flesh caked with the mire of the highway.

"This is the third pair that I have had," she continued hoarsely. "Now he tells me that the price of shoe leather is too high, that I shall have to finish my pilgrimage barefooted."

"But why do you put up with all this, Jeanne?" Simon Lafleur asked angrily. "You, who have a carriage and a servant, should not walk at all!"

"At first there was a carriage and a servant," she said, wiping the tears from her eyes with the back of her hand, "but they did not last a week. He sent the servant about his business and sold the carriage at a near-by fair. Now there is no one but me to wait on him and his dog."

"But the neighbors?" Simon Lafleur persisted. "Surely you could appeal to them?"

"We have no near neighbors, the farm is quite isolated. I would have run away many months ago if I could have escaped unnoticed, but they keep a continual watch on me. Once I tried, but I hadn't travelled more than a league before the wolf dog was snapping at my ankles. He drove me back to the farm and the following day I was compelled to carry the little fiend till I fell from sheer exhaustion."

"But tonight you got away?"

"Yes," she said, with a quick, frightened glance at the door. "Tonight I slipped out while they were both sleeping and came here to you. I knew that you would protect me, Simon, because of what we have been to each other. Get Papa Copo to take me back in the circus and I will work my fingers to the bone! Save me, Simon!"

Jeanne Marie could no longer suppress her sobs. They rose in her throat, choking her, making her incapable of further speech.

"Calm yourself, Jeanne," Simon Lafleur said soothingly. "I will do what I can for you. I shall have a talk with Papa Copo tomorrow. Of course, you are no longer the same woman that you were a year ago. You have aged since then, but perhaps our good Papa Copo could find you something to do."

He broke off and eyed her intently. She had stiffened in the chair, her face, even under its coat of grime, had gone a sickly white.

"What troubles you, Jeanne?" he asked a trifle breathlessly.

"Hush!" she said, with a finger to her lips. "Listen!"

Simon Lafleur could hear nothing but the tapping of the rain on the roof and the sighing of the wind through the trees. An unusual silence seemed to pervade the Sign of the Wild Boar.

"Now don't you hear it?" she cried with an inarticulate gasp. "Simon, it is in the house—it is on the stairs!"

At last the bareback rider's less sensitive ears caught the sound his companion had heard a full minute before. It was a steady *pit-pat, pit-pat*, on the stairs, hard to dissociate from the drip of the rain from the eaves, but each instant it came nearer, grew more distinct.

"Oh, save me, Simon, save me!" Jeanne Marie cried, throwing herself at his feet and clasping him about the knees. "Save me! It is St. Eustache!"

"Nonsense, woman!" the bareback rider said angrily, but nevertheless he rose. "There are other dogs in the world. On the second landing there is a blind fellow who owns a dog. Perhaps it is he you hear."

"No, no—it is St. Eustache's step! My God, if you had lived with him a year, you would know it, too! Close the door and lock it!"

"That I will not," Simon Lafleur said contemptuously. "Do you think I am frightened so easily? If it is the wolf dog, so much the worse for him. He will not be the first cur I have choked to death with these two hands!"

Pit-pat, pit-pat—it was on the second landing. *Pit-pat, pit-pat*—now it was in the corridor, and coming fast. *Pit-pat*—all at once it stopped.

There was a moment's breathless silence and then into the room trotted St. Eustache. Monsieur Jacques Courbé sat astride the dog's broad back, as he had so often done in the circus ring. He held a tiny drawn sword, his shoe-button eyes seemed to reflect its steely glitter.

The dwarf brought the dog to a halt in the middle of the room and took in, at a single glance, the prostrate figure of Jeanne Marie. St. Eustache, too, seemed to take silent note of it. The stiff hair on his back rose up, he showed his long white fangs hungrily and his eyes glowed like two live coals.

"So I find you *thus*, madame!" Monsieur Jacques Courbé said at last. "It is fortunate that I have a charger here who can scent out my enemies as well as hunt them down in the open. Without him, I might have

had some difficulty in discovering you. Well, the little game is up. I find you with your lover!"

"Simon Lafleur is not my lover!" she sobbed. "I have not seen him once since I married you until tonight! I swear it!"

"Once is enough," the dwarf said grimly. "The impudent stable-boy must be chastised!"

"Oh, spare him!" Jeanne Marie implored. "Do not harm him, I beg of you! It is not his fault that I came! I—"

But at this point Simon Lafleur drowned her out in a roar of laughter.

"Ho, ho!" he roared, putting his hands on his hips. "You would chastise me, eh? *Nom d'un chien!* Don't try your circus tricks on *me!* Why, hop-o-my thumb, you who ride on a dog's back like a flea, out of this room before I squash you! Begone, melt, fade away!" He paused, expanded his barrel-like chest, puffed out his cheeks and blew a great breath at the dwarf. "Blow away, insect," he bellowed, "lest I put my heel on you!"

Monsieur Jacques Courbé was unmoved by this torrent of abuse. He sat very upright on St. Eustache's back, his tiny sword resting on his tiny shoulder.

"Are you done?" he said at last, when the bareback rider had run dry of invectives. "Very well, monsieur! Prepare to receive cavalry!" He paused for an instant, then added in a high, clear voice: "Get him, St. Eustache!"

The dog crouched and, at almost the same moment, sprang at Simon Lafleur. The bareback rider had no time to avoid him and his tiny rider. Almost instantaneously the three of them had come to death grips. It was a gory business.

Simon Lafleur, strong man as he was, was bowled over by the wolf dog's unexpected leap. St. Eustache's clashing jaws closed on his right arm and crushed it to the bone. A moment later the dwarf, still clinging to his dog's back, thrust the point of his tiny sword into the body of the prostrate bareback rider.

Simon Lafleur struggled valiantly, but to no purpose. Now he felt the fetid breath of the dog fanning his neck and the wasp-like sting of the dwarf's blade, which this time found a mortal spot. A convulsive tremor shook him and he rolled over on his back. The circus Romeo was dead.

Monsieur Jacques Courbé cleansed his sword on a kerchief of lace, dismounted and approached Jeanne Marie. She was still crouching on

the floor, her eyes closed, her head held tightly between both hands. The dwarf touched her imperiously on the broad shoulder which had so often carried him.

"Madame," he said, "we now can return home. You must be more careful hereafter. *Ma foi*, it is an ungentlemanly business cutting the throats of stable-boys!"

She rose to her feet, like a large trained animal at the word of command.

"You wish to be carried?" she said between livid lips.

"Ah, that is true, madame," he murmured. "I was forgetting our little wager. Ah, yes! Well, you are to be congratulated, madame—you have covered nearly half the distance."

"Nearly half the distance," she repeated in a lifeless voice.

"Yes, madame," Monsieur Jacques Courbé continued. "I fancy that you will be quite a docile wife by the time you have done." He paused and then added reflectively: "It is truly remarkable how speedily one can ride the devil out of a woman—with spurs!"

Papa Copo had been spending a convivial evening at the Sign of the Wild Boar. As he stepped out into the street he saw three familiar figures preceding him—a tall woman, a tiny man and a large dog with upstanding ears. The woman carried the man on her shoulder, the dog trotted at her heels.

The circus owner came to a halt and stared after them. His round eyes were full of childish astonishment.

"Can it be?" he murmured. "Yes, it is! Three old friends! And so Jeanne Marie still carries him! Ah, but she should not poke fun at Monsieur Jacques Courbé! He is so sensitive; but, alas, they are the kind that are always henpecked!"

ESPUELAS

CLARENCE AARON "TOD" ROBBINS (1888-1949)

I

Jacques Courbé era un sentimental. Tan solo medía setenta centímetros de la planta de sus diminutos pies a la coronilla pero al entrar en la pista a lomos de su gallardo corcel, San Eustaquio, había ocasiones en las que se sentía como un intrépido caballero de antaño a punto de luchar por su dama.

Poco importa que San Eustaquio solo fuera un gallardo corcel en la imaginación de su amo, que de hecho, ni siquiera fuera un poni sino un gran perro de raza anónima, con el hocico largo y las orejas erguidas de un lobo—. Poco importa que la entrada de monsieur Courbé fuera siempre recibida con gritos de burla y bombardeos de pieles de banana y mondas de naranja. Poco importa que no tuviera dama y que sus atrevidas hazañas fueran mera imitación de las de los jinetes a pelo que lo precedían. Poco le importaba todo esto al hombrecillo que vivía soñando y que se empeñaba en cerrar sus ojillos de botón ante las desangeladas verdades de la vida.

El enano no tenía amigos entre los otros prodigios del Circo Copo. Ellos pensaban de él que era malcarado y egoísta, y él los odiaba por aceptar las cosas tal como eran. La imaginación era la armadura que lo protegía de la miradas curiosas de un mundo cruel y boquiabierto, del pinchazo del aguijón del ridículo, de los bombardeos de pieles de banana y mondas

de naranja. Sin ella, habría menguado hasta morir. Pero, ¿y los otros? Ah, ¡no tenían más armadura que su encallecido pellejo! La puerta que abría el reino de la imaginación estaba cerrada para ellos y aunque no deseaban abrirla ni saber lo que había tras ella, se sentían recelosos y desconfiaban de cualquiera que poseyera la llave.

Sucedió que, después de muchas actuaciones humillantes en la pista que solo sus sueños hacían soportables, el amor se coló en la carpa del circo y llamó imperioso a monsieur Jacques Courbé. El enano se encontró en un instante engullido por un mar de brava, tumultuosa pasión.

Mademoiselle Jeanne Marie era una valiente amazona a pelo. El menudo corazón de monsieur Jacques Courbé se paró al verla en su primera noche en la pista, actuando con gran brillantez sobre los anchos lomos de su vieja yegua, Sappho. Ella era una valquiria alta y rubia con ojos redondos de un azul tan pálido que no mostraban chispa alguna de su alma de campesina avara, labios y mejillas colorados, grandes dientes blancos siempre a punto para una sonrisa, y puños que eran casi del tamaño de la cabeza del enano.

Su compañero de actuación era Simón Lafleur, el Romeo de la carpa, un joven moreno y hercúleo, con descarados ojos negros y pelo brillantado que relucía como la nuca de Solón, la foca amaestrada.

Desde esa primera actuación monsieur Courbé amó a mademoiselle Jeanne Marie. Todo su diminuto cuerpo temblaba de deseo por ella. Sus orondos encantos, tan generosamente ensalzados por las mallas y las lentejuelas, lo hacían enrojecer y mirar al suelo. Las confianzas permitidas a Simón Lafleur, el contacto corporal y acrobático de los dos artistas, hacían hervir la sangre del enano. A lomos de San Eustaquio, aguardando su turno en la entrada, apretaba los dientes con rabia

impotente al ver a Simón dar vueltas por la pista, erguido orgulloso sobre la grupa de Sappho y sosteniendo a mademoiselle Jeanne Marie en un abrazo extasiado mientras ella alzaba al cielo una bien torneada pierna cubierta de lentejuelas.

—¡Ah, qué perro! —murmuraba monsieur Jacques Courbé—. ¡Algún día pondré en su sitio a este grandullón mozo de establo! *Ma foi*⁴³, ¡le dejaré las orejas señaladas!

San Eustaquio no compartía la admiración de su amo por mademoiselle Jeanne Marie. Desde el primer momento puso de manifiesto una franca aversión por ella a base de gruñidos y de una feroz exhibición de sus largos y afilados colmillos. El enano encontraba un cierto consuelo en el hecho de que San Eustaquio mostraba aún signos más evidentes de cólera cuando se acercaba a él Simón Lafleur. Pero a monsieur Jacques Courbé le dolía que su gallardo corcel, su único amigo, su compañero de cama, no admirara y amara a la espléndida gigantona que cada noche arriesgaba su vida y su cuerpo ante el populacho encandilado. A menudo, cuando estaban solos, le recriminaba a San Eustaquio sus malos modales.

—Ah, ¡demonio de perro! —lo increpaba el enano—. ¿Por qué siempre tienes que gruñir y enseñar tus feos dientes cada vez que la encantadora Jeanne Marie se digna a fijarse en ti? ¿Es que no tienes sentimientos bajo tu duro pellejo? Perro callejero, ¡ella es un ángel y tú le gruñes! ¿Es que no recuerdas cómo te encontré, un cachorro muerto de hambre en una callejuela de París? ¡Y ahora amenazas la mano de mi princesa! Esa es tu gratitud, ¡gran cerdo peludo!

Monsieur Jacques Courbé solo tenía un pariente vivo, no un enano, como él mismo, sino un hombre de buena figura,

⁴³ Expresión del francés coloquial que se puede traducir por "en verdad que..." y que significa literalmente "a fe mía".

un próspero granjero que vivía justo en las afueras del municipio de Roubaix. Este Courbé jamás se había casado y así pues, un día, cuando lo encontraron muerto a causa de un ataque de corazón, su pequeño sobrino, por quien, hay que confesar, el granjero siempre había sentido un rechazo instintivo, se convirtió en heredero de un sustancioso legado. Cuando fue informado de la circunstancia, el enano estrechó el melenudo cuello de San Eustaquio y gritó:

—Ah, ¡ahora nos podemos retirar, casarnos y sentar la cabeza, viejo amigo! ¡Valgo muchas veces mi peso en oro!

Esa noche, cuando mademoiselle Jeanne Marie se estaba despojando de su chillona indumentaria después de la actuación, se oyeron unos ligeros golpes en su puerta.

—¡Pasa! —dijo bien alto, creyendo que era Simón Lafleur, quien había prometido llevarla esa noche al Signo del Jabalí Salvaje para que una copa de vino le quitara el serrín de la garganta—. ¡Entra, *mon chéri*!⁴⁴

La puerta se abrió lentamente y quien entró fue monsieur Jacques Courbé, muy orgulloso y firme, vestido con las sedas y encajes propios de un cortesano, y llevando a la cadera una minúscula espada con empuñadura de oro. Se aproximó, con sus ojillos de botón centelleando al ver los encantos medio expuestos de su robusta dama, a menos de un metro de donde ella estaba sentada, hincó una rodilla en el suelo y apretó sus labios contra el pie de la dama, cubierto por una zapatilla roja.

—Oh, hermosa y valiente dama —dijo con una voz tan aguda como una aguja arañando el cristal de una ventana—. ¿No vas a apiadarte del desgraciado Jacques Courbé? Tiene hambre de tus sonrisas, se muere por tus labios. ¡Toda la noche da vueltas en su lecho y sueña con Jeanne Marie!

⁴⁴ Del francés: "Querido mío".

—¿Qué es esta charada, mi pequeño valiente? —preguntó ella, inclinándose con la sonrisa de una ogresa—. ¿Te ha enviado Simón Lafleur para burlarse de mí?

—¡Que la peste negra se lleve a Simón! —exclamó el enano, echando chispas azules por los ojos—. No estoy jugando. Es muy cierto que la amo, mademoiselle, y que deseo hacerla mi dama. Y ahora que tengo una fortuna, ahora que...

Se calló de repente y su rostro tomó el aspecto de una manzana arrugada.

—¿Qué es esto, mademoiselle? —dijo con el ronroneo zumbón de un avispon a punto de picar—. ¿Te ríes de mi amor? Le advierto, mademoiselle, ¡no se ría de Jacques Courbé!

El rostro grande y rojizo de mademoiselle Jeanne Marie se había teñido de púrpura a causa de sus esfuerzos por contener la risa. Las comisuras de sus labios temblaban en su intento de no echarse a reír a carcajadas.

¡Pero bueno! ¡El ridículo muñequito pretendía cortejarla en serio! Esta edición de bolsillo de un cortesano, ¡le estaba proponiendo matrimonio a ella! Él, ese pedacito de hombre, ¡quería hacerla su esposa! ¡Pero si podría llevarlo sobre los hombros como un monito amaestrado!

¡Qué gran broma, qué broma inmensa! ¡Si es que se le reventaba el corsé! ¡Espera a que Simón Lafleur la oyera! Casi podía verlo echando hacia atrás su lustrosa cabeza, abriendo la boca al máximo y temblando todo él de risa en silencio. *Ella* era la que no debía reír, no entonces. Primero tenía que escuchar todo lo que el enano tenía que decir, extraer toda la dulzura de este bombón relleno de humor antes de aplastarlo bajo el tacón del ridículo.

—No me río —pudo decir—. Me ha cogido por sorpresa. Nunca pensé, ni siquiera imaginé...

—Eso está bien, mademoiselle —interrumpió el enano.

No tolero la risa. En la pista me pagan para hacer reír pero esos otros pagan para reírse de *mí*. ¡Siempre hago reír a la gente!

—¿Pero le he entendido bien, monsieur Courbé? ¿Me propone usted un matrimonio honorable?

El enano puso la mano sobre el corazón y se inclinó.

—Sí, mademoiselle, un matrimonio honorable, y el sustento para mantener el hambre a raya. Hace una semana mi tío murió dejándome una gran propiedad. Tendremos un criado para servirnos, un caballo y un carruaje, comida y vino de lo mejor, y ocio para divertirnos. ¿Y usted? ¿Bueno, será una gran dama! ¡Vestiré ese hermoso cuerpo suyo con seda y encaje! ¡Será tan feliz, mademoiselle, como un cerezo en junio!

La oscura sangre se retiró lentamente de las carnosas mejillas de mademoiselle Jeanne Marie, las comisuras de sus labios dejaron de temblar, sus ojos se entornaron un tanto. Llevaba años siendo amazona y estaba cansada. La vida circense había perdido su lustre. Amaba al apuesto Simón Lafleur, pero sabía muy bien que este Romeo con mallas nunca se casaría con una chica sin dote.

Las palabras del enano habían tejido un rico tapiz mental. Se vio ejerciendo de dama orgullosa, presidiendo una finca y, más tarde, recibiendo a Simón Lafleur con todos los lujos que él tanto apreciaba. A Simón le encantaría casarse y así poder hacerse con la finca. Estos pigmeos eran unos enclenques. ¡Morían jóvenes! No tendría que hacer nada para acelerar el fin de Jacques Courbé. No, sería la amabilidad en persona para el pobrecillo, pero, por otra parte, no dejaría que el luto estropeará su belleza.

—En tanto en que me ame, mademoiselle, no le faltará nada de lo que desee —continuó el enano—. ¿Su respuesta?

Mademoiselle Jeanne Marie se inclinó y, con un único movimiento de sus poderosos brazos, levantó a monsieur

Jacques Courbé y lo sentó sobre su rodilla. Durante un intenso instante lo mantuvo allí, como si él fuera una muñeca francesa de gran tamaño, con su espada en miniatura inclinada hacia atrás con coquetería. Entonces, le dio un beso enorme en la mejilla que cubrió por completo su rostro de la barbilla a la frente.

—¡Soy tuya! —murmuró ella, estrujándolo contra su amplio pecho—. ¡Te amo desde el momento en que te vi, monsieur Jacques Courbé!

II

La boda de mademoiselle Jeanne Marie se celebró en el pueblo de Roubaix, donde el Circo Copo se había establecido temporalmente. Tras la ceremonia, se sirvió un banquete en una de las carpas, al que asistió toda una galaxia de celebridades.

El novio, con su carita oscura llena de vino y felicidad, presidía la mesa. Su barbilla justo sobresalía por encima del mantel, de modo que su cabeza parecía una gran naranja que hubiera caído del frutero. Bajo sus pies colgantes, San Eustaquio, que más de una vez había manifestado con profundos gruñidos su rechazo hacia los acontecimientos, mordisqueaba un hueso lanzando de tanto en tanto rápidas y taimadas miradas a las piernas gordezuelas de su nueva ama. Papá Copo se sentaba a la derecha del enano, con su rostro grande y redondo tan rojo y benévolo como la luna llena que acompañaba las cosechas. A su lado Griffó, el chico jirafa, cubierto de lunares y con ese cuello tan largo, miraba por encima de sus cabezas a todos los demás, incluyendo a monsieur Hippo, el gigante. El resto de la compañía comprendía a mademoiselle Lupa, que tenía unos dientes blancos y afilados de increíble longitud, y gruñía al intentar hablar; al pesado monsieur

Jejongle⁴⁵, que insistía en hacer juegos malabares con la fruta, los platos y los cuchillos pese a que toda la compañía estaba más que harta de sus trucos; a madame Samson, con sus crías de boa amaestrada rodeándole el cuello y echando tímidas miradas, cada una sobre una oreja; Simón Lafleur y un montón más.

El jinete a pelo casi no había dejado de reír en silencio desde que Jeanne Marie le había comunicado su compromiso. Se sentaba ahora a su lado ataviado con mallas rojas. Llevaba el pelo negro cepillado hacia atrás y cubierto con tanta brillantina que reflejaba las luces del techo, como un casco bruñido. De tanto en tanto brindaba con una copa de borgoña llena a rebosar, le daba un codazo a la novia en las costillas y echaba su lustrosa cabeza hacia atrás en otro ataque de risa silenciosa.

—¿Estás seguro de que no me olvidarás, Simón? —susurró—. Puede pasar algún tiempo antes de que consiga el dinero del pequeño simio.

—¿Olvidarte, Jeanne? —masculló él—. ¡Por todos los diablos que danzan en el champán, nunca! Esperaré con la paciencia de Job hasta que le hayas dado a ese ratón un poco de queso envenenado. ¿Pero qué harás con él mientras tanto, Jeanne? No debes permitirle que se tome libertades contigo. ¡Tengo que apretar los dientes cuando pienso en ti entre sus brazos!

La novia sonrió y observó a su diminuto marido con ojo avizor. ¡Qué átomo de hombre! Y, sin embargo, la vida en sus huesos podría durar aún largo tiempo. Monsieur Jacques Courbé se había permitido tomar solo un vaso de vino y ya

estaba bien embriagado. Su carita estaba sonrojada y miraba a Simón Lafleur con actitud beligerante. ¿Sospechaba la verdad?

—¡El vino ha puesto colorado a tu marido! —murmuró el jinete—. *Ma foi*, madame, ¡podría pegarte más adelante! Es posible que sea un borracho peligroso. Si te maltratara, Jeanne, no olvidas que tienes un protector en la persona de Simón Lafleur.

—¡Payaso! —Jeanne Marie entornó sus grandes ojos con picardía y puso por un instante la mano sobre la rodilla del jinete—. Simón, podría partirle el cráneo con dos dedos, ¡como si fuera esta nuez!

Ella se detuvo para ilustrar sus palabras, y añadió entonces una reflexión:

—Y, quizá, lo tendré que hacer si toma confianzas. ¡Ugh! ¡El pequeño simio me revuelve el estómago!

Para entonces la bebida empezaba a hacer estragos entre los invitados a la boda. Esto era evidente especialmente en el caso de los asociados de monsieur Jacques en la feria que acompañaba al circo.

Griffo, el chico jirafa, había cerrado sus grandes ojos marrones y dejaba que su cabeza se meciera lánguidamente por encima de los reunidos, mientras una expresión un tanto altanera curvaba la comisura de sus labios. Monsieur Hercule Hippo, con su colosal cuerpo aún más hinchado a causa de las libaciones, repetía una y otra vez: "Te digo que no soy como los demás hombres. ¡Cuando camino, la tierra tiembla!" Mademoiselle Lupa, con su peludo labio superior mostrando sus largos dientes blancos, roía un hueso, gruñendo para sus adentros frases ininteligibles y lanzando miradas salvajes y suspicaces a sus compañeros. Las manos de monsieur Jejongle eran cada vez menos firmes y, como insistía en hacer malabarismos con la vajilla y los cuchillos de cada nuevo plato, cubría

⁴⁵ *Jongler* significa "hacer juegos malabares" en francés; el cómico apellido de este artista es, pues, traducible por "hago juegos malabares". Del mismo modo, mademoiselle Lupa lleva un nombre relativo a su aspecto, ya que *lupa* es un vocablo del latín que significa "loba".

el suelo un tapiz de restos de loza rota. Madame Samson, deshaciendo su collar de crías de boa *constrictor*, les daba terrones de azúcar empapados de ron. Monsieur Jacques Courbé había acabado su segunda copa de vino y observaba al susurrante Simón Lafleur con ojos como rendijas.

No puede darse un cordial compañerismo entre grandes egoístas que han bebido demasiado. Cada una de estas rarezas humanas pensaba que solo a él o a ella se debían las multitudes que cada día se reunían en el Circo Copo, así que ahora, calentados por el buen borgoña, no iban precisamente lentos a la hora de hacerse notar. Juntos, sus distintos egos repiqueteaban con furia, como guijarros en una bolsa. Aquí había pólvora que solo necesitaba una chispa.

—Soy un hombre grande, ¡muy grande! —Monsieur Hercule Hippo dijo adormilado—. Las mujeres me aman. Las lindas criaturitas dejan a sus pigmeos de maridos para poder venir y recrear la vista con Hercule Hippo del Circo Copo. Ja, y cuando vuelven a casa ¡siempre se ríen de los demás hombres! “Podrás besarme cuando crezcas” le dicen a sus amorcitos.

—¡Buey gordo, he aquí una mujer que no te tiene ningún amor! —exclamó mademoiselle Lupa, mirando de reojo al gigante por encima de su hueso—. Esa carcasa tuya tan grande solo es comida que se ha echado a perder. Has engañado al carnicero, amigo mío. Bobo, ¡las mujeres no vienen a verte a tí! Lo mismo les daría ver al ganado que pasa por la calle. ¡Ah, no, ellas vienen de cerca y de lejos para ver a una de su mismo sexo que no es un gato!

—¡Bien dicho! —terció Papá Copo en tono conciliador, sonriendo y frotándose las manos—. No un gato, mademoiselle, sino un lobo. ¡Ah, qué sentido del humor! ¡Qué mordaz!

—Tengo sentido del humor —concedió mademoiselle Lupa, retornando a su hueso—, y también dientes afilados. Cuidado

que la mano errante no se aparte del camino un poco demasiado cerca.

—Vosotros dos, monsieur Hippo y mademoiselle Lupa, estáis equivocados —dijo una voz que parecía venir del tejado—. Sin duda, ¡es a mí y no a ningún otro al que la gente viene a ver!

Todos fijaron sus ojos en el rostro altanero de Griffio, el chico jirafa, que se mecía lentamente de lado a lado sobre su cuello largo como la cánula de una pipa. Era él quien había hablado aunque sus ojos estaban aún cerrados.

—¡Pero qué desvergüenza tan descomunal! —exclamó la matrona mademoiselle Samson—. ¡Como si mis pequeños no tuvieran nada que decir sobre el tema! —Recogió las dos crías de boa *constrictor*, que reposaban borrachas en su regazo, y fustigó con ellas, como si fueran látigos, a los invitados—. ¡Papá Copo sabe muy bien que es por estos dos encantos, Marco Antonio y Cleopatra, que la feria tiene tanto público!

El dueño del circo, aludido directamente, frunció el ceño perplejo. Estaba en un apuro. Estos prodigios suyos eran difíciles de manejar. ¿Cómo había sido tan bobo de venir a la boda de monsieur Jacques Courbé? Dijera lo que dijera se volvería en contra suya.

Mientras Papá Copo dirimía sus dudas, con el rostro redondo y rubicundo deshecho en sonrisas conciliatorias, la chispa hasta entonces dormida en la pólvora se encendió de repente. Todo fue culpa de la negligencia de monsieur Jejongle, que, absorto en la conversación, deseaba participar. Haciendo malabarismos sin prestar demasiada atención con dos platos y una cuchara, dijo en un tono petulante:

—¡Os olvidáis todos de mí!

Apenas habían dejado esas palabras sus labios, cuando uno de los pesados platos se estrelló contra el grueso cráneo de

monsieur Hippo, y todos se acordaron al instante de monsieur Jejongle. Hicieron algo más que acordarse. El gigante, irritado en extremo por los insultos de mademoiselle Lupa, reaccionó ante esta nueva afrenta apartándola bruscamente y dejando al malabarista derribado de un golpe debajo de la mesa.

Mademoiselle Lupa, siempre irascible, y especialmente cuando toda su atención se centraba en un jugoso hueso de pollo, obviamente encontró la conducta de su compañero de cena muy poco decorosa y sin dilación alguna insertó sus afilados dientes en la ofensiva mano que había dado el golpe. Monsieur Hippo chillando de rabia y dolor como un elefante herido, se puso en pie de un salto volcando la mesa.

Lo que siguió fue un pandemonium. Las manos, dientes y pies de cada prodigio se volvieron contra los de los demás. Por encima de los gritos, chillidos, gruñidos y rechiflas del combate, se podía oír la voz de Papá Copo pidiendo paz.

—¡Ah, mis niños, mis niños! ¡Estos no son modales! ¡Calmaos, os lo ruego! Mademoiselle Lupa, ¡recuerda que eres una dama además de un lobo!

Sin duda monsieur Jacques Courbé habría sufrido más que nadie en esta disputa humillante si no hubiera sido por San Eustaquio, quien se colocó sobre su pequeño amo defendiéndolo de los que pretendían atacarlo. Era Griffó, el desgraciado chico jirafa, quien más indefenso estaba y quien por lo tanto fue la víctima principal. Su pequeña y redonda cabeza iba de un lado a otro golpeada como un saco de boxeo. Mademoiselle Lupa le mordió, monsieur Hippo lo aporreó, monsieur Jejongle lo pateó, madame Samson le clavó las uñas y casi fue estrangulado por las dos crías de boa, que le rodeaban el cuello como sogas en la horca. Sin duda habría sucumbido víctima de las circunstancias sin la ayuda de Simón Lafleur, la novia y media docena de sus acrobáticos amigos a

quienes Papá Copo les había rogado que restauraran la paz. Riendo a mandíbula batiente, se abalanzaron sobre los combatientes y los separaron.

Monsieur Jacques Courbé apareció sentado bajo un pliegue del mantel con el gesto torcido y empuñando una botella de vino. El enano estaba muy borracho y furibundo. Cuando Simón Lafleur se acercó con una de sus risas silenciosas, monsieur Jacques Courbé le arrojó la botella a la cabeza.

—¡Ah, la pequeña avispa! —exclamó el jinete, asiendo al enano por la cinturilla de los pantalones. ¡Aquí está tu espléndido marido, Jeanne! ¡Llévatelo antes de que me haga alguna maldad. *Parbleau*⁴⁶, ¡qué violento lo vuelve la bebida!

La novia se acercó, con el blanco rostro enrojecido por el vino y la risa. Sintiendo bien casada con la finca en el campo, dejó de disimular sus auténticos sentimientos.

—¡Oh, la, la! —exclamó, haciéndose con el enano, que se resistía, y poniéndolo a la fuerza sobre sus hombros—. ¡Menudo genio tiene el pequeño simio! ¡Bueno, se lo quitaremos con unas buenas zurras en poco tiempo!

—¡Déjame bajar! —gritó monsieur Jacques Courbé, en un arrebató de furia—. ¡Lamentarás esto, madame! ¡Déjame bajar, te digo!

Pero la inclemente novia negó con la cabeza.

—No, no, mi pequeñín —se rio—. ¡No puedes escapar de tu mujer tan fácilmente! ¡Pero, bueno! ¿Es que quieres huir de mis brazos antes de la luna de miel?

—¡Déjame bajar! —exclamó de nuevo—. ¿No puedes ver que se están riendo de mí?

—¿Y por qué no tendrían que reírse, mi pequeño simio? Deja que rían si quieren pero no te bajaré. No, te llevaré así,

⁴⁶ Expresión del francés coloquial poco usada hoy, traducible por "¡por Dios!".

sobre mi hombro, a la granja. Sentará un precedente que las futuras novias solo podrán seguir con alguna dificultad.

—Pero la granja está bastante lejos de aquí, Jeanne mía —dijo Simón Lafleur—. Eres fuerte como un buey y él es tan solo un monito, pero aun así me apuesto una botella de borgoña a que lo dejarás en la cuneta.

—¡Hecho, Simón! —exclamó la novia mostrando al sonreír su blanca y poderosa dentadura—. Perderás tu apuesta porque juro que podría llevar a mi pequeño simio de una punta de Francia a la otra.

Monsieur Jacques Courbé dejó de resistirse. Se sentó bien erguido sobre los anchos hombros de su novia. De las cumbres llameantes de la pasión ciega se había precipitado a un abismo de furia gélida. Su amor había muerto pero el maligno rostro de otra extraña emoción asomaba entre sus cenizas.

—Así, madame, que podrías llevarme de una punta de Francia a la otra —musitó en voz baja—. ¡De una punta de Francia a la otra! ¡Siempre recordaré estas palabras, madame!

—¡Venga! —exclamó de repente la novia—. Me largo. Tú y los demás, Simón, me seguís y así me veis ganar mi apuesta.

Todos salieron en tropel de la carpa. Una luna llena lucía en los cielos e iluminaba el camino que destacaba en el prado tan blanco y recto como la raya en el cabello negro y aceitoso de Simón Lafleur. La novia, llevando aún a hombros a su diminuto novio, empezó a cantar al dar el primer paso. Los invitados la seguían. Algunos caminaban con alguna dificultad. Griffó, el chico jirafa, daba lástima tambaleándose sobre sus largas y delgadas piernas. Solo Papá Copo quedó atrás.

—¡Qué extraño mundo! —murmuró, a la entrada de la carpa y los siguió con sus redondos ojos azules—. ¡Ay, estos niños míos son a veces muy difíciles, muy difíciles!

III

Había pasado un año desde el casamiento de mademoiselle Jeanne Marie y monsieur Jacques Courbé. El Circo Copo, una vez más, se había acuartelado en el municipio de Roubaix. A lo largo de más de una semana la gente del campo, en varias millas a la redonda, había acudido en masa a la feria para poder ver a Griffó, el chico jirafa; a monsieur Hercule Hippo, el gigante; a mademoiselle Lupa, la dama lobo; a madame Samson, con sus crías de boa *constrictor* y a monsieur Jejongle, el famoso malabarista. Cada uno estaba firmemente convencido de que solo a él o a ella se debía la popularidad del circo.

Simón Lafleur se hallaba en su habitación del Signo del Jabalí Salvaje. Solo llevaba sus mallas rojas. Su poderoso torso, desnudo hasta la cintura, brillaba cubierto de aceite. Se estaba dando un masaje suave en los bíceps con un fluido de penetrante olor.

De repente se oyeron pasos pesados y laboriosos en la escalera. Simón Lafleur alzó la vista. Su expresión un tanto sombría se iluminó, dando paso a la brillante sonrisa que le había ganado los corazones de tantas damas acróbatas.

—¡Ah, es Marcelle! —se dijo—. O quizá es Rosa, la chica inglesa; o, quizá es la pequeña Francesca, aunque tiene el paso más ligero. Bueno, no importa, quienquiera que sea, ¡le daré la bienvenida!

Para entonces, los pasos pesados y lentos se oían en el vestíbulo y un instante después se detuvieron frente a su puerta. Se oyeron unos tímidos golpes.

La brillante sonrisa de Simón Lafleur se ensanchó aún más. "Quizá sea una nueva admiradora que necesita que la animen", se dijo.

Y en voz alta:

—¡Pase, mademoiselle!

La puerta se abrió y reveló a la visitante. Era una mujer alta y demacrada vestida como una campesina. El viento le había alborotado el pelo tapando sus ojos. Ella levantó una mano grande y desgastada por el trabajo, lo apartó de su frente y le lanzó una mirada larga y atenta al jinete.

—¿No me recuerdas? —dijo tras un intervalo.

Dos arrugas de perplejidad aparecieron por encima de la nariz romana de Simón Lafleur; negó lentamente con la cabeza. Él, que había conocido tantas mujeres en su vida, no sabía qué decir. ¿Era justo preguntarle eso a un hombre que ya no era un chiquillo y que había vivido mucho? ¿Las mujeres cambian tanto en tan poco tiempo! Era posible que aquel saco de huesos le hubiera parecido deseable en algún momento del pasado.

¡*Parbleu!* ¡La suerte era una hechicera! Agitaba su varita y las mujeres bellas se transformaban en puercos, las joyas en pedruscos, las sedas y encajes en sogas. El valiente que danzaba hoy en el baile del príncipe podía danzar mañana en la horca. Lo importante era vivir y morir con la barriga bien llena. Digerir todo lo que uno pudiera, ¡eso era vida!

—¿No me recuerdas? —repitió ella.

Simón Lafleur una vez más negó con su lustrosa y negra cabeza.

—Soy muy mal fisonomista, madame —dijo educadamente—. Esa es mi desgracia, con la de rostros bellos que hay.

—¡Ah!, pero deberías recordarme, Simón —exclamó la mujer al tiempo que un sollozo subía por su garganta—. Éramos íntimos, tú y yo. ¿No te acuerdas de Jeanne Marie?

—Jeanne Marie! —exclamó el jinete—. Jeanne Marie, ¿que se casó con un monito y con una finca en el campo? No me diga, madame, que es...

Se calló y se quedó mirándola con la boca abierta. Sus penetrantes ojos negros repasaron los mechones de cabello húmedo y desordenado y su figura demacrada y se posaron al fin en sus botas de grueso cuero cubiertas de capas y capas de barro del campo.

—¡Es imposible! —dijo al fin.

—Soy Jeanne Marie —respondió la mujer—, o lo que queda de ella. ¡Ah, Simón, qué vida me ha dado! ¡He sido solo una bestia de carga! ¡No hay ninguna humillación que no me haya hecho pasar!

—¿A quién te refieres? —preguntó Simón Lafleur—. No puede ser que quieras decir esa edición de bolsillo que tienes por marido, el enano, Jacques Courbé.

—Ah, ¿a quién si no? ¡Ay de mí, me ha domado!

—¿Él, ese mondadientes de hombre? —exclamó el jinete, con una de sus risas silenciosas—. ¡Pero es imposible! Como tú misma dijiste una vez, podrías aplastarle el cráneo entre dos dedos como si fuera una nuez.

—Así lo creía en el pasado. Ah, pero entonces no lo conocía, Simón. Como es pequeño creí que podría hacer con él lo que quisiera. Me parecía que me estaba casando con un maniquí. "Jugaré a Punch y Judy"⁴⁷ con este chiquito", me decía. Simón, imagínate mi sorpresa cuando fue él quien empezó a jugar a Punch y Judy conmigo.

—Pero no lo entiendo, Jeanne. Seguro que en cualquier momento un bofetón lo habría hecho bien obediente.

—Tal vez —asintió ella débilmente—, si no hubiera sido por San Eustaquio. Desde el primer momento ese perro lobo suyo

⁴⁷ Se refiere a un espectáculo con marionetas típicamente británico y originario del siglo XVI en el que el narigudo señor Punch discute con su esposa Judy, a la que golpea. Aunque Judy suele devolver los golpes, el espectáculo es ahora objeto de debate por fomentar una visión violenta de la vida doméstica entre sus espectadores principales: los niños.

me odió. Con tan solo replicarle a su amo, ya me enseñaba los dientes. Una vez, al principio, cuando levanté la mano para abofetear a Jacques Courbé se lanzó a mi garganta y me habría destrozado pieza a pieza si el enano no lo hubiera llamado. Yo era una mujer fuerte, ¡pero ni siquiera entonces era rival para un lobo!

—Habría veneno, ¿no? —sugirió Simón Lafleur.

—Ah, sí, yo también pensé en el veneno pero no sirvió de nada. San Eustaquio no comía nada que yo le diera y el enano me obligó a probar primero toda la comida que le servían a él y a su perro. A no ser que yo misma quisiera morir, no había manera de envenenar a ninguno de los dos.

—¡Pobrecita mía! —dijo el jinete apiadándose de ella—. Empiezo a comprender; pero siéntate y dímelo todo. Esto es todo un descubrimiento para mi, después de verte llegar a tu casa tan triunfante con tu novio sobre los hombros. Empieza por el principio.

—Fue justamente porque lo llevé así sobre mi hombro por lo que he tenido que sufrir tan cruelmente —explicó ella, sentándose en la otra silla de la habitación—. Nunca me ha perdonado el agravio que según él le infligí. ¿Recuerdas cómo me jacté de que lo podría llevar de una punta a otra de Francia?

—Lo recuerdo. ¿Bien, Jeanne?

—Bien, Simón, el pequeño demonio ha calculado la distancia exacta en leguas⁴⁸. Cada mañana, llueva o haga sol, dejamos la casa, él sobre mi espalda, y el perro lobo pegado a mis talones, y vagamos por los caminos polvorientos hasta que mis rodillas tiemblan de fatiga. Tan solo con que afloje el paso, si vacilo, me espolea con unas pequeñas y crueles espuelas doradas; al mismo tiempo San Eustaquio mordisquea mis tobillos. Cuando volvemos a

casa, borra las leguas que hemos hecho de una cuenta que según él es el número de leguas de una punta a otra de Francia. Aún no hemos cubierto ni la mitad y yo ya no soy la mujer fuerte que era, Simón. ¡Fíjate en estos zapatos!

Le mostró uno para que se fijara. La suela de la bota de cuero estaba muy desgastada; Simón Lafleur pudo ver además que la carne amoratada estaba cubierta con la suciedad del camino.

—Este es mi tercer par —continuó ella con voz ronca—. Ahora él me dice que el precio del cuero para zapatos está muy alto, que tendré que acabar mi peregrinaje descalza.

—¿Pero por qué aguantas todo esto, Jeanne? —preguntó furioso Simón Lafleur—. Tú, que tienes un carruaje y un sirviente, ¿no tendrías que andar en absoluto!

—Al principio había un carruaje y un criado —aclaró ella, limpiándose las lágrimas con el dorso de la mano—, pero no duraron ni una semana. Despidió al criado y vendió el carruaje en una feria cercana. Ahora no hay nadie más que yo para servirlo a él y al perro.

—¿Pero y los vecinos? —insistió Simón Lafleur—. ¿No podrías acudir a ellos?

—No tenemos vecinos; la granja está bastante aislada. Me habría escapado hace muchos meses, si hubiera podido hacerlo en secreto, pero no dejan de vigilarme. Una vez lo intenté pero no había viajado una milla⁴⁹ cuando el perro lobo ya me mordía los tobillos. Me llevó de vuelta a la granja y al día siguiente tuve que llevar al pequeño monstruo hasta que caí rendida de puro agotamiento.

—¿Pero esta noche te has escapado?

—Sí —dijo ella echando un vistazo rápido y temeroso a la puerta—. Esta noche me escabullí mientras los dos dormían y

⁴⁸ En España la medida equivale a 5.572 metros.

⁴⁹ Una milla son 1.609 metros.

vine a verte. Sabía que tú me protegerías, Simón, por lo que fuimos el uno para el otro. Haz que Papá Copo me readmita en el circo y me mataré a trabajar. ¡Sálvame, Simón!

Jeanne Marie ya no pudo reprimir más sus sollozos. Subieron garganta arriba, asfixiándola, dejándola incapaz de articular ninguna otra palabra.

—Cálmate, Jeanne —la consoló Simón Lafleur—. Haré lo que pueda por ti. Hablaré del tema mañana con Papá Copo. Tú no eres claramente la mujer que eras hace un año. Has envejecido desde entonces pero quizá Papá Copo pueda encontrar algo para ti.

Simón calló y la observó con mucha atención. Ella se quedó rígida en la silla y su rostro, incluso bajo la capa de suciedad, se veía muy pálido.

—¿Qué te preocupa, Jeanne? —preguntó algo desasosegado.

—¡Calla! —dijo ella llevándose un dedo a los labios.

¡Escucha!

Simón Lafleur no oía nada más que el repicar de la lluvia sobre el tejado y el suspiro del viento entre los árboles. Un inusual silencio parecía dominar el Signo del Jabalí Salvaje.

—¿No lo oyes? —gimió ella—. Simón, está en la casa, ¡está en las escaleras!

Al final el oído menos sensible del jinete captó el sonido que su compañera había escuchado hacía ya un minuto. Era un pit-pat, pit-pat regular, en las escaleras, difícil de distinguir de la caída de la lluvia desde los alerones del tejado, pero poco a poco se acercaba y se hacía más nítido.

—¡Oh, sálvame, Simón, sálvame! —sollozó Jeanne Marie, arrojándose a sus pies y abrazando sus rodillas—. ¡Sálvame! ¡Es San Eustaquio!

—¡Tonterías, mujer! —dijo el jinete, colérico, pero aún así se levantó—. Hay otros perros en el mundo. En el segundo des-

cansillo hay un tipo ciego que tiene un perro. Quizá es eso lo que oyes.

—No, no, ¡son las pisadas de San Eustaquio! ¡Dios mío, si tu hubieras vivido con él un año también lo reconocerías! ¡Cierra la puerta con llave!

—No pienso hacerlo —respondió Simón Lafleur con desprecio—. ¿Crees que es tan fácil asustarme? Si es el perro lobo, peor para él. No será el primer chucho que he asfixiado con estas manos.

Pit-pat, pit-pat, estaba en el segundo descansillo. Pit-pat, pit-pat, ahora se oía en el pasillo acercándose a buen paso. Pit-pat, de repente se detuvo.

Hubo un momento de silencio angustioso tras el cual San Eustaquio entró en la habitación. Monsieur Jacques Courbé iba sentado en el ancho lomo del perro, tal como solía montar en la pista del circo. Sostenía una diminuta espada y sus ojillos de botón parecían reflejar su centelleo acerado.

El enano detuvo a su montura en medio de la habitación y enseguida se fijó en la figura postrada de Jeanne Marie. San Eustaquio también pareció tomar nota mental de ella. El tieso pelo de su espalda se erizó, mostró con avidez sus largos colmillos blancos y sus ojos resplandecieron como brasas.

—¡Al fin la encuentro, madame! —monsieur Jacques Courbé dijo al fin—. Es una suerte tener un corcel que puede olfatear a mis enemigos así como cazarlos en campo abierto. Sin él, habría tenido algún problema para descubrirla. Bien, el juegucito ha terminado. ¡La encuentro con su amante!

—Simón Lafleur no es mi amante —sollozó ella—. No lo había visto desde el día en que me casé contigo hasta esta noche. ¡Lo juro!

—Una vez basta —dijo el enano con aspereza—. ¡Hay que castigar a este desvergonzado mozo de cuadra!

—¡Oh, déjalo! —imploró Jeanne Marie—. No le hagas daño, ¡te lo ruego! No es culpa suya que yo viniera aquí. Yo...

Pero en ese instante la sonora risa de Simón Lafleur ahogó su voz.

—¡Ja, ja! —rugió, poniendo los brazos en jarra—. ¿Tú pretendes regañarme? ¡*Nom d'un chien!*⁵⁰ No intentes usar tus trucos de circo conmigo. Tú, pulgarcito que montas un perro como si fueras una pulga, lárgate de esta habitación antes de que te aplaste. ¡Fuera, fúndete, desaparece! —Se detuvo, hinchó su pecho de barril y los carrillos, y le lanzó su aliento al enano—. Vuela, insecto —bramó—, ¡a no ser que quieras que te ponga el talón encima!

Monsieur Jacques Courbé se mantuvo impasible ante este torrente de insultos, sentado muy derecho sobre el lomo de San Eustaquio y con su menuda espada descansando sobre su menudo hombro.

—¿Has acabado? —dijo al fin cuando el jinete se quedó sin improprios que lanzar—. Muy bien, monsieur. ¡Prepárese para recibir a la caballería! —Se detuvo un instante y entonces añadió en voz bien clara—: ¡A por él, San Eustaquio!

El perro se agachó y casi instantáneamente se lanzó sobre Simón Lafleur. El jinete no pudo esquivarlo ni a él ni a su pequeño caballero. En un momento los tres estaban enzarzados en una pelea a muerte. Era un asunto bien sangriento.

A Simón Lafleur, por muy fuerte que fuera, le cogió por sorpresa el inesperado asalto del perro. Las mandíbulas de San Eustaquio se cerraron sobre su brazo derecho y lo destrozaron hasta romper el hueso. Un momento más tarde el enano, aún asido al lomo del perro, clavó la punta de su minúscula espada en la espalda del jinete postrado.

⁵⁰ Expresión también del francés coloquial traducible por "¡ostras!" o un improprio de tono más subido.

Simón Lafleur luchó con valentía pero no pudo hacer nada. Sentía tan pronto el aliento fétido del perro rozando su garganta como el aguijonazo de avispa de la espada del enano, que esta vez dio con un punto mortal. Un temblor convulsivo lo sacudió dejándolo tendido boca arriba. El Romeo de circo había muerto.

Monsieur Jacques Courbé limpió su espada con un pañuelo de encaje, desmontó y se acercó a Jeanne Marie. Ella estaba aún en cuclillas en el suelo, con los ojos cerrados, la cabeza apretada entre las tensas manos. El enano le tocó con un gesto imperioso el ancho hombro que tan a menudo lo había transportado.

—Madame —le dijo—, ya podemos volver a casa. Debes tener más cuidado de aquí en adelante. ¡*Ma foi*, es una cosa indigna de un caballero ir cortando las gargantas de mozos de cuadra!

Ella se levantó como si fuera un gran animal amaestrado que obedece una orden.

—¿Deseas que te lleve? —dijo entre labios lívidos.

—Ah, es verdad, madame —murmuró—. Había olvidado nuestra pequeña apuesta. Oh, sí. Bueno, hay que felicitarla, madame, ya casi ha cubierto usted la mitad de la distancia.

—Casi la mitad —repitió ella en un tono apagado.

—Sí, madame —monsieur Jacques Courbé continuó—. Imagino que será usted una dócil esposa para cuando haya acabado. —Y añadió tras un momento de reflexión—: Es verdaderamente extraordinario con qué rapidez se puede domar al diablo en una mujer, ¡basta con usar espuelas!

Papá Copo había pasado una agradable velada en el Signo del Jabalí Salvaje. Al salir, vio tres figuras bien conocidas por él que lo precedían. Una mujer alta, un hombre diminuto y un

gran perro con orejas erguidas. La mujer llevaba al hombre sobre su hombro, el perro trotaba pegado a los talones de ella.

El dueño del circo se paró y los observó. Sus ojos redondos estaban llenos de infantil asombro.

—¿Puede ser? —murmuró—. ¡Sí, lo es! ¡Tres viejos amigos! ¡Así que Jeanne lo lleva! Ah, no debería burlarse de monsieur Jacques Courbé. Él es tan sensible, ay, ¡justo la clase de hombre que siempre acaba dominado por su esposa!

F R E A K S

SCRIPT SYNOPSIS

Continuity and Dialogue by Willis Golbeck and Leon Gordon

Additional dialogue by Edgar Allan Woolf and Al Boasberg

Direction by Tod Browning

Supervision by Mr. Thalberg

Production #592

(Note: This script synopsis comes directly from the M-G-M archives. We have highlighted in red all the portions of the original script that have been eliminated from the final picture¹. Most of the cuts concern the growing relationship between Venus and Phroso and the enmity between Venus and Hercules, rather than the hoped-for addition of more freaks and more horror, although the intended final climax and ending were indeed more intense than they are in the final film. Please refer to the footnotes for a little more insight into the evolution of the film.)

¹ Las cambié a negritas.

Scenes 1-10 — M. Duval's country estate, in France. Day.

Jean, the gatekeeper, protests to his master that he *did* see a convention of awful monstrosities disporting themselves, and that there should be a law to smother such, — such things — smother them at birth, or else lock them up. Duval soothes that, if there are such on the grounds, they'll have them removed.



The freaks play in the grass on M. Duval's country estate. The selection of freaks used in the film differs somewhat from what is called for in the script.

But now there are strange sounds, where should be silence, and Jean parts the foliage, that M. Duval may see. He *does* see! A human skeleton sprawled lazily in the grass! Little Martha, with four-inch legs and no arms, dances about him! Little Angeleno, a distorted dwarf, capers with her! Schlitze, a pin-headed girl, chants the old jingle idiotically as she plucks the petals of a daisy! The bearded lady sews on tiny garments! Rosie and Mamie, Siamese twins, dance with Cuckoo, the bird-girl! (See Footnote 1)

Mother Tetrallini, a vigorous, normal, motherly French woman, wades in the brook with the turtle girl, who has flippers instead of hands and legs! Into the scene comes Jean's angry shout, commanding them all to get out! Do not they know that trespassing is the same as stealing? The freaks gather close to Mother Tetrallini, as she answers.

But, M'sieu, they steal only the sunshine?
That is no matter: they must get out!

Duval restrains his servant, and explains, more kindly, that the grounds are private. The woman is sorry they have annoyed. These are the children of her circus. Oui, M'sieu, most of them are really only children. It is so hot in the tent, and there is rudeness in so many eyes, so she brings them to play in the sunshine whenever she can.

The gentleman is sorry. Will Madame please forget what was said, and come as often as she likes. He will remember, at the next circus, that the freaks are really only children. He calls his servant away, and the freaks chorus a “goodbye” with Madame. But Madame scolds her children that they were afraid. Has she not told them that God cares for *all* his children? **But where are Hans and Frieda? Little Angeleno must find them and bring them back at once.**

Two faultlessly formed and faultlessly dressed midgets are Hans and Frieda. She sits above him, on a branch which a boy would clear at a bound, and it is very plain they are deep in love. Angeleno breaks the spell, and the Human Skeleton lifts the little lady to the ground. Hans would lag, but Frieda scolds gently, that till they *are* married the circus comes first. He tells her that it will be soon, now, and then they will live in a vineyard and be very happy together.



Cleo tries her stuff unsuccessfully on Phroso the clown, a scene which was cut from the film. See [Footnote 3](#) for more on this.

Scenes 11-57 — The Circus. Night.

These wagons, ringed about the performers' entrance, are homes and dressing rooms, as well as transportation for the show people. We learn that there is jealousy between the normal performers, and with some a feeling of contemptuous revulsion toward the freaks. Cleo, a voluptuous "Queen of the Air", finishes her turn. Hans and Frieda watch from the entrance, where they await their turn. We are sure Hans' interest in Cleo is more personal than is Frieda's. Cleo pauses **to watch Hercules rescue a bound maiden from the back of a wild bull** (See Footnote 2), and when she sees Hans feasting his eyes on her legs she drops her robe as though unconsciously. The tiny gentleman restores it, and holds it for her. She must stoop, and she pats his hands in reward. But Frieda, seeing, understanding, throws her hand away when she would offer the little woman some service. She [Cleo] knows, disproportionate as they are, that Hans is filled with thoughts of sex, and she invites him to her wagon for wine, some time. **Cleo tries her form on Phroso, the American clown, but fails to give him a vibration.** (See Footnote 3)

Venus, who works with a trained seal, **leaves her wagon and enters Hercules', and starts supper before he enters. When he comes there is a quarrel, in which we understand she has been his mistress.** (See Footnote 4) **But she walks out on him when he would farm out her favors to other men, for his own profit!** (See Footnote 5) She is wildly angry, as she passes Phroso, and vents on him her hatred of all men. Still in makeup, he shows no reaction for the instant. But he digs the makeup off in a jiffy and storms to Venus' tent, and tells *her* a few things. She sobs, and he softens and tries to encourage her, and in another moment they are anything but hating each other.

We see the Siamese twins, Rosie and Mamie. (See Footnote 6) We see that the man, Roscoe, is the "maiden" rescued from the bull, and learn that he is engaged to Mamie. Phroso banters with the twins, who are connected, that Rosie, even with her eyes shut, knows when Phroso pinches Mamie's arm or cheek. Roscoe sees, and rages. Somehow we wonder if Rosie will react to all of Mamie's experiences!

Hercules sings, as he passes Cleo's wagon, and looks in when the woman applauds. He is easily coaxed inside. She bids him to supper and manages, as she moves about her stove, to drop her already scanty covering still more seductively. It works. She is in his arms, and her protest, as she clings tight, is but more maddening invitation! He is a strong man: she is a voluptuous and willing woman!

Scenes 53-71 — The Circus. Night.

Mme. Bartet's rolling estaminet is parked near the circus, and Tetrallini drinks — and too much — with the proprietress. Many of the freaks are about. Hans and Frieda sit together, but he plainly pays no attention to what she says. She notices it, and chides him for it. He is sharp at first, and then contrite as he realizes his sharpness has hurt her. **There is general gossip regarding Cleo and Hercules. The affair has been growing. In the moment, Hercules comes and pays cash for two bottles of expensive wine. Tetrallini's eyes widen, for she knows whence comes the money. The strong man hurries away to his carnival of love! Tetrallini commands her charges to their beds, and they obey her.**

Scenes 72-84 — The Circus. Night.



Gold-digger Cleo awards Hans a kiss for the flowers and the 1000-franc advance.

This is during the performance, and as Cleo makes her exit she pauses to thank Hans for the beautiful flowers — and for the loan of another thousand francs, "till her money comes from Paris." Hans agrees, eagerly, and is hugged and kissed for reward.

Cleo passes Phroso, and stops as if for some advance. Venus sees, and understands, and confesses to Phroso that it makes her jealous. Venus is disgusted when her plain opening leads to nothing personal. She even mocks him when Phroso speaks to Schlitze, the pin-head idiot girl, who watches him adoringly.

Cleo and Hercules, in her tent, laugh over the basket of expensive fruit Hans has had sent to her from Paris, and speak of the "Little Ape".

She'll suggest champagne, next, for she doesn't care for fruit. There is a knock, and the answer that it is Hans. Cleo

calls her thanks to her "darling" for the fruit, and pleads that she is at her bath and cannot admit a gentleman. Can he come again, later? Hercules sprawls on her bed, convulsed with laughter. Cleo throws her arms around the man, perhaps only to stop his laughter, lest Hans hear and the game be lost. But Cleo's body covers the body of the man! He is a strong man, and she is a voluptuous woman!

Scenes 85-94 — The Circus. Morning.

Venus comes from Phroso's wagon, with his freshly darned socks. She tells him that she has been staying in lately, and when he suggests she has been catching up on sleep she continues, significantly, that a girl needs *more than sleep*! He doesn't take it up, and she snaps that it doesn't do a girl any good to be good. He doesn't even know she's alive! It reminds Phroso that he dreamed he saw her in a bathing suit, on a rock, like a statue, and that her figure looked great. Does she know she has a good figure? She thrills, but he abandons the thought and hands her a stuffed maul to hit him with, as part of a new stunt. She does, and with all her strength, and his head pops down into his jacket, out of sight. She is unmoved when he reappears, and he snaps at her that she'll see their audience roar at it. A freak approaches with the news that the bearded lady's baby has been born, and they all hurry to pay homage to the newest member of their family.

Looks funny, though, to see a proud new mother smiling through a beard!

Scenes 95-107 — The Circus. Day.

Cleo is practicing in the main tent, and the men are baiting Hans by ribald remarks concerning her which burn his little soul and yet only amuses the woman. She comes down and sits with Hans, then complains of a lame shoulder and has him to rub it for her. She directs his hands to as intimate places as she dare, and the men roar with laughter. Hans cries that they are filthy rats, and during the scene Cleo escapes, to hide her own laughter. **Hans follows her out.**

Venus chats with Frieda, as the little lady bustles about her washing. At first Frieda pretends not to have seen Hans' infatuation for Cleo, but it is too much, and she confesses her worry. **But the coming of Phroso distracts Venus' attention from the midget.**

In the meanwhile, Roscoe and Mamie have been married, and there is [a] strange domestic complication. The twins are making the bed while Roscoe finishes his dressing! Mamie

remonstrates with Rosie for mocking Roscoe's stuttering. In answer to something we have not heard Roscoe asserts that they'll do as *he* says, for *he's* boss of his home. He doesn't want the tramps who go with Rosie to be hanging about Mamie! And Rosie's gotta cut out getting drunk every night: he doesn't want Mamie in bed half the days with Rosie's hang-overs! Rosie demands that she and Mamie get out, and when Roscoe would forbid she insists she's *got* to go! The man gives up. Rosie's always pulling *that* one! As they walk away Rosie promises her sister she won't do it any more.

Scenes 108-126 — *The Circus. Night. After the show.*



Cleo and Hans drink to "the most beautiful woman in the world." Cleo is fully dressed and is not in negligee as was originally planned in the script.

Cleo sprawls on her bed **in negligee** (see caption at right), while the immaculately dressed Hans pours her a glass of rare wine he has brought for her — the most beautiful woman in the world!

Venus leaves her wagon, and Phroso, before he sees that she is dressed to go to town, **reminds her that he was right about the gag he said would go over big.** The scene shocks us, for Phroso is in his bath tub, and seems not at all embarrassed, when Venus looks down on him! **She protests that all he thinks about is his clowning, and he admits**

that he thinks always of his big act which he will take back to America and which will win his fortune. We are relieved, when we see that his tub has only sides, and he is really working on a prop for a gag.

But Phroso insists that he is human, and that's why he works so hard to reach a position where he can give a wife and kids all he would have them to have. It hits Venus hard, for she thinks it means another woman on his mind. He notices she is dressed to go out, and she snaps she is tired sitting around like a sap. She's going to town and look for a couple of sailors! Phroso tells her to get four and have a regular time, adding that sailors don't care! Her rage chokes her words as she slams back into her wagon.

Roscoe has seen, and approaches with sympathy. Women are all alike. There's Cleo, now, in the door of her wagon, saying good night to little Hans. Roscoe says Cleo must be on a diet, and Phroso laughs. **Venus hears, and thinks the laugh is at her. She shouts that she admits she is a sap, but she thanks Phroso for opening her eyes!**

Roscoe marvels that Phroso stands for letting that tramp bawl him out, whereupon Phroso leads him away from Venus' wagon and knocks him cold!

Frieda follows Hans hesitantly into his wagon. It is hard for her to say it — it is about *her*. Hans is sorry that Frieda is hurt, but Hans cannot help it. Yes, Frieda, he *is* happy. She begs that Cleo cannot make him happy, and that she even laughs at Hans, with the others; but this Hans refuses to believe. Frieda forgives Hans for the hurt he has given her, for she wants more than all else for *him* to be happy. No, Hans, she will not worry about you any more. But we know she lies, and we bless her for it.

Scenes 127-133 — Cleo's Wagon. Night.

Cleo and Hercules gloat over the necklace Hans has given her. They wonder where he gets his money. They got five hundred for the bracelet, and this should fetch a thousand! She thinks she'll want a fur coat next. She laughs when Hercules says Hans seems to have ideas about her, and says he'd squash Hans like a bug! There is a knock, which must be Hans, and Hercules is sent behind the curtain till he is disposed of.

But it is Frieda who enters. She has come about Hans — because he is in love with Cleo — because they are all laughing at him. She knows Cleo is just making game, but Hans doesn't know it, and when he finds out he will be always unhappy. Cleo taunts that maybe she'll

even *marry* Hans, and Frieda reminds that, does she so, they will then laugh at *Cleo*. **But Frieda mentions other results than novel publicity for the normal wife of a dwarf and Cleo shudders and orders her to go. She'd marry Hans even if he had mule's blood!**

So? Then it's for Hans' *money* Cleo lures him? He has told her of the fortune he inherited? And he told Frieda he would tell no other while they were in the circus. Cleo catches the play and feigns wonder that Hans told *Frieda* of it. She taunts that Frieda must come and see them some time! And poor Frieda is driven into retreat.

Hercules comes from hiding, and they wonder at Hans' wealth. The woman muses that she *could marry* the midget — and then he might die! Midgets are not strong, anyway. Yes — it could be done — slowly!

Scenes 133-171 — The Circus. Night.

All the freaks and most of the normals are at the great feast in the big tent, but there are a few absentees. (See Footnote 7) **Phroso, in his wagon, finishes making a poster for himself, and calls for Venus to come see it. An acrobat says Venus went out an hour ago, and left the message for Phroso that she had gone to look for four sailors!**

Cleo, the bride, sits at the right of the tiny bridegroom, with Hercules on her other side. Freaks line the table, and little Frieda is at the far end. There is a whim to give a show for the newlyweds, **and Roscoe would do a dance with his wife. But the other half of his better half holds to her chair and cries there is no better half: they're both the same, and the crowd yells with ribald laughter.** Cleo, half drunk, **yells for more wine and more music, then turns to ask if Hans is happy. He pats her hand and assures her of his content, and they argue which is the luckiest. Cleo kisses him.** Cleo is so happy she could kiss **the whole world! Yes**, even Hercules — the homely brute! And she *does* it! Hans begins to look a bit embarrassed.

Roscoe declares that they'll all kiss the bride, but Hercules forbids. He'll kiss her for all of them — once for each. They go at it, with Cleo responding ardently, and Hans' state grows worse. He sees Frieda's pity, and it is yet worse for him.

Cleo sinks into her chair, after the debauch of kisses, **and wishes the night might last forever. She reaches for her wine, but Hans stays her hand. Yes, Cleo is his wife, but when she drinks so much she forgets it!** She roars in vicious glee that he is jealous. **But he must not worry: there's more of her than he can ever use!** Frieda, tears streaming, leaves the scene, and Hans sits frozen in his shame.



"One of us! One of us! Gooble gobble, gooble gobble!" The freaks chant this bizarre line over and over as Angeleno offers the loving cup to Cleo.

Roscoe diverts for a moment **by shouting that they'll initiate the bride**, and Angeleno adds that they'll make her really one of them. The freaks demand a loving cup, and Angeleno quickly contrives it of a fruit bowl which he fills with wine. It passes from freak to freak, and mouth to mouth — and some, like the pin-heads, drool into the drink. (See Footnote 8) Cleo watches in horror, and Hercules laughs. At last the cup comes to Cleo, and automatically she takes it from Angeleno's hands. The freaks shout for her to drink, for they accept her as one of them!

But now the woman yells at them that they are dirty, slimy freaks! She throws the wine at them! She yells for them to get out! The freaks stand, as though frozen. Tetrallini is not here to defend or lead them, for she has gone with the broken-hearted Frieda. Hercules roars for them to obey Cleo. Hans sits in torture at the awful thing which he cannot change. Cleo snarls **a demand if he is not going to protect his wife, then turns to yell at the freaks, then back to berate poor Hans**. Will he do nothing? Has she married a man or a baby? Ashamed, is he? What should *she* do? Play horsey with him? Hercules seizes the idea and sets Hans on the woman's back, and Cleo staggers about in a drunken burlesque. Hans can only cling, and grit his teeth. (See Footnote 9)

Scenes 172-173 — An old French Tavern. Night.

Venus sits alone, and it is already long past closing time. The proprietor ventures that he must close up, and refuses the one more drink Venus begs. She rises in drunken dignity and anger. She hopes all his daughters will have broken hearts, and all his sons be clowns!

Scenes 174-189 — The Circus. Just before dawn.

Phroso sits on the steps of his wagon, watching for the return of Venus.



Hercules and Cleo try to convince Hans that their humiliation of him at the wedding feast was only a joke.

There is argument in Cleo's wagon, where she and Hercules labor to convince the midget that they were only having a little fun, and that there is really nothing between them. Hans is bitter with himself — not with them. He blames none but himself. He should have known he was a fool, and they were only laughing at him. Always it is that he is laughed at. He falters — falls — he is unconscious!

Hercules whines that Cleo has given Hans too much poison, but she insists she knows what she is doing. They neither see little Angeleno as he peers in, but Angeleno sees it all! Cleo starts for Hans' wagon with him, and Hercules reaches for more drink.

Venus, returning, sees Cleo carrying Hans into his wagon, but is not herself seen by the other woman. Phroso sees the woman for whom he has waited and worried, and starts toward her, but pauses as Venus stops to look curiously into Cleo's wagon. Hercules sees her and tells her she should have been at the feast. Now she must come in, and he will tell her about it. She does enter Cleo's wagon, with Hercules, and Phroso sees and regains his own wagon dejectedly. Hercules offers Venus rare wine, and gloats that the "little worm" has whole baskets of it. Venus does not take the drink. She hadn't thought there was a thing in the world as low as Hercules, but now she knows that Cleo is even lower. She is gone before the man can move.

Scenes 190-195 — The Circus. Morning.

The doctor tells Tetrallini that it is poison — a very bad case of ptomaine poison. Yes, Cleo did right to give mustard water. It probably saved Hans' life. **Cleo beams righteously and holds Hans' hand to her cheek.**

Angeleno, and other freaks watch. Angeleno knows what he knows, and what he does not tell he keeps to himself!

Hercules sits nervously on his wagon steps. Freaks pass, and look, and say nothing. **Venus passes, and smiles!**

"He's well liked in the show — isn't he? Too bad if anything happens!"

Scenes 196-208 — The Circus. Another day.



Cleo, dressed for her act, stops to give Hans the poisoned medicine.

A week has passed. Cleo is ready for her act, but pauses to care for Hans first. He berates himself for the things he said that night a week ago, but she begs that it is forgotten, and all that matters is for him to get well again. He pats her hand as she turns to prepare his medicine. His eyes are closed and her back is toward him, and so he does not see the drops she adds from a vial in her bodice! But Angeleno sees, through the curtains! Hans takes the dose! But his eyes are cunning when the woman turns to rinse the spoon! He draws a handkerchief from its hiding and spits the medicine into it! His voice is caressing as he tells her he will never forget all she does for him! She insists she *wants* to do it, and hurries out for her call — and Angeleno comes from hiding.

Hans pops upright — alert! Clearly this is not their first meeting, for they understand what we do not. But we know that something is planned for tonight, and that the freaks will be ready!

Hercules is limbering for his act, when Venus passes him. She gestures the forcing of heavy bars apart. She'll bet Hercules could twist window bars like that — prison window bars! It will be fine for him to be so strong, in case anything should happen to the midget! His eyes follow her with hate.

Scenes 209-249 — The Circus on the Move. Night.

Before the start there is a strange convention of the freaks under one of the wagons. **We cannot understand, but their babble is tense!** (See Footnote 10) Angeleno seems their leader, and they agree with his plans!

Now the caravan is on the move, through the night and rain and mud. **One wagon is filled with the freaks, and they babble, "Dirty, slimy freaks!" Can they be mocking Cleo? Why?**

Frieda speaks nervously to the second man on the driver's seat of her wagon, and bids him bring Phroso to her. Phroso gets the message, and starts forward, beside the train of wagons.



Cleo tries again to poison Hans, but this time he and his pals are ready for her.
Notice the choice of freaks is different than what is called for in the script.

Hans lies very still, so that he seems still to be very sick. Angeleno, and the Human Skeleton, and Schlitz are here. (See Footnote 11) Cleo insists Hans must have his medicine and go to sleep, and the others must go. She turns for the medicine, and when she faces about again, Peter, the skeleton, is stroking a pistol! Schlitz toys with a knife which she has drawn from Hans' bed! Angeleno shrills on his ocarina, which might serve to quench other noises! Hans sits up alert, **fully dressed!** (See Footnote 12) Cleo masters her first fear! Hans remarks, drily, that poison must be *swallowed* if it is to kill. **Cleo advances, determined to bluff her way out — and** Angeleno goes on playing! Frieda reports to Phroso **the strange convention beneath her wagon, which the others would not allow her to join. And also, Phroso,** she heard Hercules tell Cleo that *Venus knows too much!* He cannot quite believe it, but threat of danger to Venus is not to be ignored.

Hercules **broods in his wagon, comes to some decision, and** dons a raincoat. **Phroso trudges forward, through the rain and slithery mud, past some of the wagons.** Hercules drops from his wagon **and climbs to the seat of Venus' wagon, when it passes. He offers the driver a drink, against the toughness of the night, and chokes him to death when the fellow relaxes and stretches his throat to drink!** Now Hercules leaves the front of the wagon, and comes to Venus' door!

Venus sees the knob of her door move! Silently she gets a pistol! (See Footnote 13) A panel splinters, and Hercules' foot crashes through. **His hand comes, fumbling for the latch!**

But Phroso sees! He hurls himself at Hercules, and they both roll to the side of the road (See Footnote 14), **against a steep embankment!** Flashing and crashing from the elements! Horses rear and plunge! A wagon overturns into the ditch — Hans' wagon! Hercules sprawls over Phroso, choking him, **till a heavy wagon crushes over the strong man's leg! He loosens his grip while he howls, and Phroso struggles to crawl away!**

Cleo struggles from the overturned wagon, and staggers away! Hans and Angeleno, and Peter, and Schlitz clamber after her, and give chase!

Phroso comes to Venus' wagon and hurries off to find her in the direction her driver points! Frantic drivers struggle with frantic horses!

Cleo runs from the road, with the posse of freaks wallowing after, through the mud!

Venus has Frieda safe in her arms, and calls Phroso! Hercules hears the woman's voice and crawls to her! He clutches her skirts to drag her into his murderous grasp! She fights to tear away from her dress!

Hans comes out of Frieda's wagon, and continues his search.

Lightning topples a great tree, and Cleo is caught under it! Freaks see, and swarm over and through the branches! Horrid, ungodly screams come from the imprisoned woman! A blazing wagon has been quenched, when Tetrallini comes to the men and begs them to come quick, with their lanterns. Freaks scurry away from the fallen tree! Cleo's screams have stilled! Phroso pulls Hans from a ditch, where he has fallen. We do not see Cleo, when the drivers discover her, but we see horror at what they see! They cry for a doctor, and that she must be hurried to a hospital.

Hercules drags himself into a wagon, but before he can close the door the freaks see him and are upon him!

Scenes 250-258 — Tetrallini's Music Hall, in London.



The infamous duck girl publicity still. The ending in the surviving film is drastically different than the original Music Hall ending. The Music Hall ending was originally included in the film, but was cut due to disgusted audience reactions at the test screening.

Phroso and Venus are visiting their old friend, and show a photo of Hans and Frieda, with their baby. Yes, they were at the wedding, three years ago. Phroso and Venus are clearly prosperous, and Madame Tetrallini answers that she is paying expenses. It gives her "children" work, which is better than idleness for the winter. And Cleo is with her. No, not in the music hall, but in the pits, as a freak. She leads the way to a pit, whence comes sounds as of a duck quacking. Cleo's beautiful legs are gone, and an eye is gone, and her nose is broken crazily, and her face is an expanse of scars. She can only gibber, like an imbecile duck! Venus calls her name, but the duck-girl does not remember. Mother Tetrallini says it is best that Cleo cannot remember.

That sweetie of Cleo's — Hercules? Tetrallini has him, too. His act is on right now, in the music hall. A tenor voice is heard singing the "Rosary." (See Footnote 15)

And from the duck-girl's pit comes a harsh "Quack — Quack!" (See Footnote 16)

THE END.

Footnotes:

- 1 In the final film, the characters used in this scene and their actions vary slightly from what was originally planned; for instance, the Siamese twins and the bearded lady are not present in this section of the film, and Schlitz, though present, is not plucking a daisy. (Return to Text)
- 2 This explains the otherwise unexplained situation of Roscoe's drag costume. Only a very brief clip of Hercules wrestling a bull remains in the film. (Return to Text)
- 3 The photo shown (Still #7) would be of this scene. If you look closely at Cleo's face as the scene fades out in the film, you can see her look at something offscreen to her left, suggesting that the action is not finished. The scene of Cleo "trying her form" on Phroso would have immediately followed. (Return to Text)
- 4 The cut footage reveals that the original plan was for Venus to be a bad girl who is trying to reform and to portray the difficulty she has in adjusting to the straight life. But in the final cut, Venus appears to be a good girl who was briefly and naïvely led astray by a bad man. Her quarrels with Phroso and her later threats to blow Hercules' cover are also kept to a minimum in the final film. (Return to Text)
- 5 A surviving transcription of an outtake from the film reads like this: HERCULES (to Venus): "My friend tells me you turned him down last night. You'd think I was asking you to commit murder. What harm can it do? It can't hurt you. It ain't as if I'd be angry with you. He's wealthy and—generous. Think of the money it would mean for us." (Return to Text)
- 6 The names of the Siamese twins were changed respectively to Violet and Daisy, the twins' real names. (Return to Text)

- 7 Phroso and Venus are indeed absent from the wedding feast in the final cut, but no explanation for this is ever given. ([Return to Text](#))
- 8 The pinheads drink from the cup, but if they do drool into it, it is not noticeable. ([Return to Text](#))
- 9 This “horsey-back ride” sequence is no more than the climax of Hercules and Cleo’s humiliation of Hans in the film, whereas is it the crux of the story in *Spurs*, the short story that *Freaks* is derived from. ([Return to Text](#))
- 10 The only spoken words here are:JOHNNY: “He’s waiting!” ANGELENO: “Fine—fine!”([Return to Text](#))
- 11 In this scene, Schlitze and Peter the human skeleton were replaced with Bozo the dwarf and Johnny the half-boy. Bozo carries the knife (which is a switchblade) and Johnny carries the pistol. ([Return to Text](#))
- 12 Hans is not fully dressed in the final picture, but rather is in his nightgown. ([Return to Text](#))
- 13 Actually she gets a fire stoker from the stove. ([Return to Text](#))
- 14 In the picture, the fight begins in Venus’ wagon. Hercules then tortures Phroso by pinning him down on a hot wooden stove. Phroso screams and writhes in pain. This is a rather gruesome later addition that was *not* cut from the film. ([Return to Text](#))
- 15 This final missing footage is the footage horror fans want to see the most. The Music Hall was indeed filmed and there are surviving stills to prove it. However all of this footage was cut, and the story was instead bookended with the scenes of the carnival barker introducing Cleo the duck girl at a sideshow. ([Return to Text](#))
- 16 In the version of *Freaks* which is shown today, there is a noticeable drop in the picture quality of the film, starting with the scene of the duck girl quacking in the pit and following into the tacked-on ending of Hans at his estate, which the duck-girl scene immediately fades into. As of the 1973 *Photon* article “[FREAKS: Re-Evaluating A Screen Classic](#)” by Ronald V. Borst, this tacked-on ending did not yet exist in the circulating prints. So it can be assumed that sometime in the last thirty years, a different print was found that contained the ending, which was then added to the master print. The duck-girl scene, although already in the existing print, would also have been included from the found print because of the fade out/fade in transition into this final scene.

(footnotes and photo captions by David Gasten)