

FREAKS. LA ALTERIDAD DE LO SEMEJANTE

AUTORA: MARTA MARÍA SUÁREZ CANAL

Mientras una ilusión no es reconocida como un error, su valor es exactamente equivalente al de una realidad. Pero una vez reconocida la ilusión como tal, deja de serlo. Es, pues, el concepto de ilusión, y sólo él, lo que es una ilusión.

Baudrillard

Entendiendo el arte como el lugar de la creatividad, de la crítica de la vida y de la conservación de la memoria del sentido de las cosas, habremos de considerar el concepto de violencia moral, social, e incluso física en la mismidad del ser humano en tanto ser creador y ser espectador. Y, a partir de ahí, nos volcaremos en una de las formas artísticas más inmediatas y, al mismo tiempo, más mediatizadas: el arte cinematográfico, el séptimo arte. El cine es un compendio de imágenes resistentes a un único sentido, resistentes a una única idea mítica de vida, en tanto vida humana. La imagen es representación, y es por ello que debe ser permanentemente sometida a un análisis espectral de los mensajes que pueda contener, más aún, como veremos, en los dos casos que he seleccionado para llevar a cabo mi propósito. El arte cinematográfico nunca es reflejo de las condiciones positivas o negativas del mundo, sino más bien una ilusión hiperbólica de éstas, de ahí que sea objeto de pensamiento, de introspección y de acción.

En efecto; el objeto fílmico es, al igual que todos los objetos, polisémico, es decir se ofrece fácilmente a muchas lecturas de sentido. Frente a un objeto hay casi siempre muchas lecturas posibles, y esto no sólo si se pasa de un espectador a otro, sino que también, algunas veces, en el interior de cada hombre hay varios léxicos, varias reservas de lectura, según el número de saberes, de niveles culturales de los que dispone. Todos los grados de saber, de cultura, de situación son posibles frente a un objeto y una colocación de objetos. En el cine es posible encontrar directores cuyo arte consiste en sugerir, por los motivos mismos del argumento, objetos insignificantes; el objeto insólito en sí no está fuera del sentido; hay que buscar el sentido. Hay objetos delante de los que nos preguntaremos: ¿qué es esto? Eso genera una forma ligeramente traumática, pero esta inquietud, finalmente, no dura; los objetos proporcionan por sí mismos cierta respuesta y, con ello, cierto

apaciguamiento. Hablando de manera general, en nuestra sociedad no hay objetos que no terminen por proporcionar un sentido y reintegrar ese gran código de los objetos en medio del cuál vivimos.

Asimismo, considero que el cine –el buen cine– debe enriquecernos como personas, instarnos a reintegrar progresiva y continuamente sentidos, instarnos a desarrollar nuevos códigos. Es decir, que podríamos hablar de una película más o menos buena en la medida en que ésta nos imprima más o menos ganas de ser mejores personas. Este es el criterio fundamental: hay cine que enriquece y cine que empobrece, y para discernir entre ambos no basta con fijarse en las cualidades técnicas de una película. La consideración técnica, si bien necesaria, no da razón suficiente de las bondades de una determinada realización. A la hora de juzgar, resulta mucho más relevante e inmediata la visión del hombre que se nos presenta, la posibilidad de *mímhsiV* prototipificada que nos es dada a través de esos *films*, de esas imágenes.

Ahora bien, una vez asumida la pluralidad prototípica, modélica, ante la que nos auto-representamos, ante la que nos re-constituimos y re-interpretamos, nuestros movimientos ya no pueden ser enmarcados recurriendo a un ideal utópico o unívoco. Esto es, la señal de seguridad que nos certifica la elección de lo mejor nos lleva al ámbito de la estética. No se trataría ya de un movimiento entre los límites impuestos por la naturaleza y la infinitud de los ideales de libertad de la razón práctica al modo kantiano; es más, cualquier intento por constreñirlo a un cúmulo de movimientos predeterminados no sería sino violencia, una suerte de ilusión ontológica que se ejerce en la voluntad de poder y, como tal, genera al mismo tiempo una reacción de emancipación respecto de ella misma. Mostrar tal reacción será a partir de aquí nuestro firme propósito. Pero tal propósito necesita de un curso en el que desarrollarse, "el otro cine fantástico", y un contenido al cual referir la emancipación, a saber, la estetización de la ilusión a través del análisis cinematográfico.

La alteridad de lo semejante aborda el concepto de normalidad establecido generalmente a partir de la apariencia física. Aquél que es distinto a la mayoría suele ser discriminado por el resto en base a una especie de lógica niveladora históricamente recurrente, y este proceso de normalización continúa siendo en nuestros días anexo al proceso de sociabilización, de tal modo que no se concibe uno sin el otro. Es en este punto en el que deberíamos, cuanto menos, sospechar. Sospechamos que el aspecto no debería definir jamás las características psicológicas de una persona, sospechamos que, en muchas ocasiones, esa deformidad se encuentra en la mente de seres cuya envoltura es normal, mientras que en ese distinto, en esa

alteridad, encontramos inteligencia y bondad, y esto se haría extensible también a aquél que pertenece a otra raza y/o cultura. Sospechamos la necesidad de reinterpretar tanto conceptual como vívidamente lo entendido por *kalóV kaí a1gaqóV*, para lo cual nos centraremos en dos obras genéricamente "fantásticas": *La parada de los monstruos (Freaks, 1932)* y *El hombre elefante (The elephant man, 1980)*

Nuestra intención al seleccionar estas dos magistrales producciones es bien simple, se trata de instar al respetable a llevar a cabo cierto ejercicio empático y perceptivo respecto al "*freak*", al anormal. La anormalidad, como ocurre con la normalidad, tiende a ser una adjetivación sustantivada socialmente, contextualmente. En todo caso, siempre se tratará de una apreciación subjetiva expresada en grados; esto es, una persona es más o menos normal/anormal dependiendo de las circunstancias. Así, y con todo el respeto que la herencia orteguiana me merece, cualquiera podría decir en un momento dado –y si no lo ha dicho, al menos es seguro que lo habrá pensado–: "yo soy *freak* en mis circunstancias". Sin embargo, si lo pensamos detenidamente, aunque todo *freak* es anormal, no todo anormal es *freak*. La diferencia, si atendemos al origen del término *freak*, es que la tara de este último es plenamente visible a los demás: es externa, física, y determina socialmente. El monstruo o *freak* es una de las múltiples manifestaciones de *lo siniestro*, tal y como ha sido expresado por Freud.

Para el padre del psicoanálisis, una de las situaciones que, dadas en la vida cotidiana, nos produce una sensación comúnmente conocida como siniestra pudiera ser toda amputación y lesión que afecte a órganos valiosos –especialmente en pechos, genitales y ojos–, lo cual produce un efecto siniestro en quien lo observa. Esto es, la simple mención a descuartizamientos, despedazamientos o pérdidas de miembros resulta escalofriante y siniestra. Y si ya de por sí resulta siniestra la imagen de miembros separados de su tronco, cuánto más lo será la imagen de un tronco ligado, desligado o coaligado "a-normalmente" a una serie cuantitativa y cualitativamente indefinida de miembros. El monstruo es naturaleza contra natura. Para Freud lo siniestro, «*sería aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás*». La familiaridad y la cercanía respecto a lo siniestro influye en el lugar que cada uno de nosotros ocupa respecto a los demás dependiendo, claro está, del grado de anormalidad asumida.

La dicha y la perfección nunca han dilatado el corazón como lo ha hecho y sigue haciendo lo siniestro. Así pues, lo siniestro, lo anormal, lo monstruoso, para ser tal, ha de formar parte esencial del mundo de la vida, y es por eso por lo que no podemos dejar de sentir cierta curiosidad respecto a la alteridad de lo semejante. Esa

curiosidad, al menos aquí, no es del tipo de curiosidades que se satisfacen morbosamente, sino del tipo que permite adquirir nuevos parámetros en que medirnos, algo que sólo es posible poniendo en marcha el órgano empático. Y sí, soy consciente desde un principio de que el resultado de esa empatía puede ser una reubicación un tanto incómoda: no todos salimos bien parados.

El cine nos ha ofrecido a lo largo de su historia ejemplos suficientes del ejercicio del poder, de la violencia física, intelectual y moral, algunos de ellos basados en hechos reales. La miseria, la tristeza y el aire oscuro atravesado por vagos resplandores, los bajos fondos de la humanidad, que los dichosos miran en el mejor de los casos con indiferente insolencia, por lo común con frialdad, desprecio y asco, han proporcionado siempre obras maestras. Además de los hombres deformados de *La parada de los monstruos* de Tod Browning y de Joseph C. Merrick en *El hombre elefante*, firmada por David Lynch, podríamos mencionar muchos otros ejemplos de ello. Notables ejercicios han sido caracteres como Quasimodo, más conocido como el jorobado de Notre Dame, salido de la pluma de Víctor Hugo y protagonista de diversas adaptaciones cinematográficas ya incluso en el periodo silente; Christy Brown, escritor y pintor irlandés aquejado de una parálisis cerebral y protagonista de *Mi pie izquierdo* (*My left foot*, 1989) firmada por Jim Sheridan; el imaginario creado por Tim Burton, director siempre preocupado por todo aquel que se escapa de lo convencional; e incluso el universo bizarro que Jodorowsky despliega en películas como *El topo*. Todas ellas son realizaciones que abordan la intolerancia humana hacia lo diferente, hacia seres inacabados, pero humanos al fin y al cabo. Nos hacemos eco de las palabras de Taine al decir que todas las concepciones de un aspecto de la vida tienen un valor propio. Lo que la historia nos enseña, el arte lo resume, y «*así como los diversos seres naturales, cualesquiera que sean su estructura e instintos, encuentran su lugar en el mundo y su explicación en la ciencia, las diversas narraciones de la imaginación humana, cualquiera que sea el principio que las anima y la dirección que manifiestan, hallan su justificación en la simpatía de la crítica y su lugar en el proceso del arte*».

Todas las obras que hemos mencionado pertenecen a un género específico dentro del arte cinematográfico, a eso que llamamos *cine fantástico* o, más exactamente, al *otro cine fantástico*. Ambos coinciden en mostrarnos la realidad como "otra" realidad, pero el *otro cine fantástico* se diferencia del primero en que abarcaría tanto la ficción pura como las historias reales, y engloba films que expresan un mismo mensaje: puede que algunas personas sean diferentes, física o mentalmente, pero sus sentimientos son completamente humanos. Y eso es lo que debería prevalecer más allá de miradas

superficiales basadas en la imagen, en tecnologías prediseñadas o en ideologías que sólo provocan ceguera. El ámbito del cine fantástico, por tanto, no debería reducirse al terror, la ciencia-ficción o las aventuras maravillosas, sino que, muy al contrario, su verdadera esencia suele consistir en traspasar los límites impuestos por el propio género hacia formas de expresión más libres en las que prima la autoría. La obra de arte tiene como fin manifestar algún carácter esencial o saliente con más claridad e intensidad de lo que manifiestan los objetos reales; es por ello que, en estos casos, el autor se hace cargo plenamente de los objetos que maneja, su acción es desestructurante y explicitadora de códigos implícitos, que son así desenmascarados y puestos en evidencia ante la mirada del espectador. El concepto de autoría dentro del género fantástico supone el desvelamiento de un tiempo aparte, una realidad paralela. Aquí radica, a mi parecer, la esencia del genio, su única gloria: la obligación de los espíritus geniales estriba en inventar formas fuera de lo convencional y lo acostumbrado.

Dentro del *otro cine fantástico*, el autor se torna el pleno creador, encuentra sus propios modos de expresión y lleva a cabo una labor deconstructiva en el sentido de que muestra las verdaderas entrañas de ese mundo pretendidamente racional basado en la relación causa-efecto. Ahora, la confusión, el caos y la irracionalidad dan lugar a una sensación de espanto, muestran lo siniestro que se esconde tras las apariencias del universo ordenado por las leyes humanas. Entonces, la curiosidad se vuelve necesidad, no podemos evitar preguntarnos por el tipo de realidad que se esconde tras las apariencias. Al respecto, ya habría sospechado Nietzsche el profundo parentesco entre el fundamento del arte y su estado de creatividad artística, la embriaguez, con la *aletheia*, lo que se traduce en que la misma voluntad de poder conlleva, a su vez, cierta esperanza, de modo que la apariencia se transforma en un hacer aparecer. El autor, el genio creador explicita las relaciones entre los hombres, en las cuales existen innumerables factores que determinan el poder; el cine de autor explicita una cierta forma de racionalidad que, en último término, deriva en violencia instrumental. Pero no se queda ahí, sino que en su resistencia respecto a esa racionalidad establecida, socava los cimientos de las formas de poder. Es decir, lo que conocemos por cine de autor es un compendio de producciones que, enmarcadas dentro del *otro cine fantástico*, abren un espacio creativo en el que se desvela la voluntad de poder a través de lo que Heidegger llama "tonalidad afectiva", y a lo que nosotros nos hemos referido como empatía.

Partimos de la idea de que aquél que pretenda moverse e imponer sus intereses en un grupo, una sociedad, tiene que dominar y practicar un discurso más o menos

complejo que requiere conocimientos más o menos explícitos acerca de la constitución y el funcionamiento de comunicados con fines descriptivos, narrativos, argumentativos. Debe dominar la recepción y la producción de textos, y esto presupone dominar también el arte de pensar, la lógica. «*En toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad*», en palabras de Foucault. De ahí que *el otro cine fantástico* sea constitutivamente deconstructivo y constructivo al mismo tiempo, si consideramos la construcción de la realidad como construcción de otra realidad plural y paralela sin cuyo desvelamiento volveríamos a la parcialidad del absoluto. Este es un género cinematográfico en el que el autor sospecha hasta el punto de concluir que la verdadera realidad ha sido suplantada por un simulacro, esto es, la cotidianidad regida por las convenciones sociales. Así, no viendo suficiente la explicitación de la racionalidad subyacente en el simulacro o apariencia, también amplía su círculo de acción al proceso de creación mismo, al propio ámbito, a la expresión, al estilo, a la técnica mediante los que la realidad es construida y recreada. El autor se expresa, crea, un imaginario que pone de manifiesto el *factum* de que la verdad depende de nuestras voluntades, y nuestras voluntades cambian con el tiempo. Desde esta perspectiva, el cine fantástico insta al espectador tanto a un nuevo visionado de la realidad como a una nueva visión del cine.

El *otro* cine fantástico se abre en la conciencia de la adecuación social del discurso. Esto es, que a través de la tradición y, finalmente, la educación la sociedad forma, o por lo menos influye, a todo futuro autor. En todos los principios que afectan al discurso no se encuentran causas en común. Van de la sociedad y la voluntad de poder, al deseo y a la moral; pasando por el prejuicio y la costumbre. Éstos regulan al discurso, y accedemos a ellos por el discurso mismo, estructura fantástica que se modifica a sí misma. Preguntar por el poder constituyente es preguntar por la democracia, preguntar también por la revolución y preguntar, igualmente, por nuestra identidad.

La experiencia que nos ofrece *el otro cine fantástico* es la experiencia de la trasgresión y de la anormalidad, como dictados externos al sujeto que las experimenta, aquellos estados que para los autores adscritos a este género han sido fundamentales para la edificación de las ciencias del hombre, de las instituciones políticas modernas, de las estructuras médicas y de los discursos moralizantes bajo los cuales vivimos hoy.

La *otra* realidad huye de la objetividad recreando y recreándose en los objetos. Esa *otra* realidad elimina las aparentes delimitaciones entre pasado y presente, vivos y muertos, sanos y enfermos, normalidad y monstruosidad, y lo hace mediante la enajenación, el suicidio, la enfermedad o la marginalidad misma. Crea un ambiente intencionalmente oscuro y confuso en el que lo siniestro habla de sí mismo; crea un espacio mental en el que se hace patente el poder del cine para devolver la vida a los muertos y la normalidad a los deformes. Sobre los principios de trastocamiento, discontinuidad, especificidad y exterioridad, enfrentando las nociones de acontecimiento, serie, regularidad y condición de posibilidad a las tradicionales de creación, unidad, originalidad y significación, la *otra* realidad se muestra como una máquina que permite introducir en la misma raíz del pensamiento, el azar, el discontinuo y la materialidad. Una máquina que rompe la división entre idealismo y positivismo, y, en cierto modo, entre libertad del sujeto trascendental y necesidad del objeto empírico. Una máquina que se enfrenta al principio de inteligibilidad histórica que consiste en despreciar el evento. Una máquina que se erige envite común del análisis histórico y de la crítica política. El análisis dualista y negativo de *lo otro, lo distinto*, realizado por el autor desde esta perspectiva crítica, se ve complementado por la irrupción de una nueva reorientación de las marcas de fábrica cinematográficas que cuestiona toda una serie de supuestos de la obra anterior.

Tod Browning y David Lynch son dos autores que llevan al límite de la razón de ser de un cierto código de expresión: la confusión de realidades, o la invasión de una realidad por otra, o la influencia de los locos sobre los cuerdos, de los deformes sobre los bien constituidos, de los enfermos sobre los sanos, y todo a causa de las variaciones introducidas por la modernidad. De sus esfuerzos desplegados en este sentido cabe destacar una serie de características como la transversalidad, la inmediatez; pero sobre todo el hecho de que las suyas han sido luchas que ponen en cuestión el estatuto del individuo, luchas contra el gobierno de la individualización. En este sentido son la encarnación de una vindicación: la del derecho a la diferencia, a la individualidad. Una vindicación, ahora bien, que se inserta en la defensa de la colectividad, de la vida comunitaria y se enfrenta a todo intento de aislamiento, de reclusión en una identidad ahogante, no autónoma. El concepto de autonomía, como epíteto aplicado a los individuos señala la soberanía de los mismos, su identidad civil, su constitución como *ciudadanos*, la plenitud de poderes jurídicamente reconocidos para ser dueños y responsables de lo que hacen y dicen; sujetos, en fin, y dueños de sí mismos. De este modo, una sociedad organizada y orientada hacia la autonomía de

todos y todas, construida ésta por la acción autónoma y cotidiana de todos y todas, aparecería como un proyecto emancipatorio.

En estos dos autores de lo bizarro expresan la idea de que la génesis artística refiere al sujeto individual o colectivo dispuesto como unidad original de todo conocimiento. Esta idea se relaciona con el orden de la naturaleza sobre lo impensado, tenía que ver con la historia de lo mismo *-lo semejante-* y no de lo otro *-la alteridad-*. Como señala Miguel Morey: «*no es necesario añadir que, en una sociedad como la nuestra y en un momento histórico como el presente, el ejercicio de tratar de pensar de otro modo está bien lejos de ser un mero deporte intelectual, antes al contrario, es la condición de posibilidad misma para la creación de libertad*». Sin embargo, indagar qué es lo verdadero en el cine de estos dos magistrales realizadores es una cuestión harto difícil, más si consideramos que uno de los fundamentos de su arte es la máscara, la simulación. Tanto el cine de Browning como el de Lynch ilustran el desajuste existente entre la apariencia y la realidad, entre lo falso y lo auténtico. En cualquier caso, lo verdadero no reside en la surreal estética de sus ficciones, sino en la entraña humana y moral de las mismas. En ellos, *el otro cine fantástico* se impone a través de las imágenes con fuerza, y lo que éstas muestran es la historia de un silencio, de una exclusión que apunta directamente a una de las zonas de sombra de la sociedad y la cultura occidentales: su mecanismo de rechazo frente a la locura y la enfermedad. La otroridad o, si se prefiere, la alteridad puede ser rastreada en el imaginario colectivo como estigma de exclusión.

Browning y Lynch son dos realizadores que, aunque separados en el tiempo, comparten un mismo espacio, un mismo género de acción; y toda su seducción consiste en el vacío que abren, en la inmovilidad fascinante que provocan en aquellos que visionan sus obras. Ambos se desprenden de la razón misma para adentrarse en campo abierto, donde la muleta del lenguaje discursivo no vendrá en nuestra ayuda. De ahí la importancia de la imagen, donde se descubre el valor de la poesía: en el desdoblamiento, en la recuperación del ser del lenguaje, en la vuelta a la unicidad indescriptible de la vida. El poeta sabe lo que el filósofo busca, pero a diferencia de él no se aventura por la senda de la razón. El poeta, el autor fílmico, sabe que con ella el límite de la isla le impide saltar a la inmensidad del mar. Desde el lugar fantástico en el que se hace el arte cinematográfico, donde se construye la poesía, es desde donde el autor devuelve al mundo lo que nunca debió salir de él, dejando hablar a las cosas el discurso inasible e indescriptible de la vida.

Sólo un verdadero artista puede representar, en toda su riqueza y ambigüedad, los misterios de la vida, que, precisamente por ser un misterio, debe manejar sin comprenderlos en su totalidad.

La década de los treinta, periodo en el que Browning realiza *Freaks*, título que fue traducido al español como *La parada de los monstruos*, supuso un gran cambio estético: el paso del cine silente al cine sonoro. En su obra se refleja esta nueva estética, que habla de lo que es, de lo sido y de lo que pudiera ser, la especulación, pudiéndose situar en el antes o el después del objeto. Sus universos delirantes y progresivamente oscuros, con personajes atormentados por el dolor físico y moral, apartados voluntaria o involuntariamente de la sociedad, así como la normalización o, mejor, des-anormalización impuesta por aquélla, prefiguran lo que será la obra maestra del realizador en esta década. *La parada de los monstruos*, aún precedida de la incontestable *Drácula* (1932), es sin duda donde Browning logra aunar todos sus temas y obsesiones, ofreciéndonos una obra en la que lo fantástico surge claramente de un anclaje en lo real. Browning es una de las personalidades más reconocidas dentro del cine fantástico, aunque su culto suele basarse en voces surgidas de otros tiempos y otros ámbitos, sustituyendo en muchos casos el visionado de las propias películas.

La misma historia personal de Browning se sale de lo convencional, quizás sea por eso que su producción evidencia una voluntad creativa que supera todo formulismo para adentrarse en un territorio de íntimas obsesiones e inquietudes. Browning revolucionó de manera consciente un género que cobró forma en el instante en que se retiró del cine, fue un adelantado para su época. Su herencia será posteriormente recogida por autores como Lynch, autores que se adentran en una dimensión en la que es más frecuente el dolor que el placer, la decadencia que el esplendor, el terror que la serenidad, la carne que el espíritu. Sin embargo, la magnífica *La parada de los monstruos* fue considerada durante mucho tiempo su única aportación real al género fantástico y, por ende, a la historia del cine. Nada más lejos de la realidad si tenemos en cuenta títulos como *El trío fantástico*, *Drácula*, *Muñecos infernales*, *El palacio de las maravillas*, *Garras humanas*, *Los pantanos de Zanzíbar* o *La marca del vampiro*. Si bien es cierto que *La parada de los monstruos* es un prodigio fílmico, una rareza inclasificable fruto de la conjunción de circunstancias irrepetibles, no es menos cierto que el resto de los títulos mencionados nos llevan a considerar a Browning como uno de los grandes precursores del cine fantástico como lenguaje cinematográfico basado en la mirada que se aplica a la polisemia de la realidad. Browning, en su producción fílmica, ha hecho gala de una mirada subversiva mediante la que erige auténticos monumentos al hiperrealismo.

Tod Browning fue un joven de familia sureña acomodada que huyó de un ambiente enraizado aún en los valores de la confederación para enrolarse en un circo con el cual recorre el mundo y del que, sin ninguna duda, extrajo su gusto por lo extraño, lo anormal y, en definitiva, por lo diferente como auténtica inversión de un mundo con el cual no parecía estar en



paz. Browning incluso habría de llegar a ser uno de los más conocidos "voceadores" de las casetas de fenómenos. Tras un matrimonio desgraciado y un nuevo periplo por diferentes circos del país, llegando a tener una posición más o menos confortable dentro de los ambientes circenses, tuvo su primera oportunidad cinematográfica de la mano de David Wark Griffith, precursor del lenguaje cinematográfico.

Freaks es la narración de una historia extraída de una novela de Tod Robbins; el productor y director Tod Browning hace una obra maestra de la vida cotidiana de unos monstruos de feria con ternura y humor, contraponiéndola a la monstruosidad moral de las llamadas "personas normales", y muestra cómo su dureza genera una terrible venganza. En *La parada de los monstruos*, Browning confronta la monstruosa realidad de los seres normales, presente en su desprecio de la fealdad, de la deformidad, a la nobleza de su ética y la naturaleza de sus actos. *Freaks* nos arrastra a una participación puramente sensitiva de su transgresor ideario, de su elevada moral. *La parada de los monstruos* es donde Browning logra aunar todos sus temas y obsesiones, ofreciéndonos una obra en la que lo fantástico surge claramente de un anclaje en lo real.

La obra maestra absoluta de Browning es, al mismo tiempo, un film maldito y una película prestigiosa y conocida, un cuento cruel y un poema conmovedor, una cinta de elevadas virtudes experimentales y un trabajo de clásica serenidad. Sus propuestas poéticas son capaces de hacernos sentir, desde dentro, el drama de la monstruosidad. La poesía y el lirismo de imágenes como la del juego de los niños-freaks en el bosque bajo el cuidado de Madame Tetrallini tienen difícil parangón en la historia del cine, junto con el planteamiento de una sociedad alternativa dentro del circo a la considerada como normal, pero con unos valores de los que ésta carece. Todo esto se nos presenta como un decorado en el que las máscaras, las falsas apariencias y las pasiones más nobles, más viles, ponen en evidencia la fragilidad de las relaciones

humanas. Browning transgrede lo aparente, lo superficial, a todos los niveles: las tensiones entre la apariencia y la realidad, entre lo falso y lo verdadero, vertebran el relato. La actriz Leila Hyams recordaba: «*isitaba a menudo el despacho de Tod y tenía su mesa cubierta de montones de fotografías*». Se mostró impresionada cuando vio por primera vez «*la colección de monstruos reunida en el plató, me pregunté si iba a ser capaz de soportarlo. Mi primera reacción fue un sentimiento de intensa piedad*». Sin embargo, no fue precisamente el sentimiento de piedad lo que habría de despertarse en sus primeros espectadores, de ahí que esta feroz intelectualización de la sensibilidad más tumultuosa haya sido también uno de los mayores fracasos comerciales de la primera época del cine sonoro, provocando la repulsa y la cólera de público y crítica, hasta el punto de haber sido prohibida en algunas partes del mundo durante treinta años. Incluso la gente más dura del mundo del espectáculo admitió haber quedado profundamente conmocionada. El miedo, la risa, lo bello, lo feo y lo repulsivo son sensaciones tremendamente subjetivas con las que Browning juega para subrayar nuestros sentidos, convierte a los monstruos en vulneraciones de nuestras pobres convenciones sobre la belleza: nos repugnan a causa de su carne deforme y tumefacta, dolorosamente aberrante.

La aparente normalidad de Cleo (la trapecionista) y Hércules (el forzudo); la aparente monstruosidad de Hans y Frieda (los enanos), Rudiard (el torso viviente), Josephine-Joseph (con la turbadora ambigüedad del andrógino), la mujer barbuda, el hombre-esqueleto, Daisy y Violet (las siamesas); y aquellos que como Venus, Phroso y Mme. Tetrallini se encuentran entremedias de esas dos realidades; esos dos mundos aparentemente irreconciliables, configuran un mismo universo. Todos esos caracteres protagonizan una trama, instantes en definitiva, en la que Browning revela una sensibilidad fílmica asentada en el contraste entre lo bello y lo monstruoso, lo benigno y lo malvado y, lo que es más importante, entre las formas y el contenido. Este es un contraste elaborado a partir de la mirada limpia, sobria, sin adoctrinamientos sociales, hacia la profundidad humana de lo estatuido convencionalmente como anormalidad. Los *freaks*, mostrados en su realidad cotidiana, en momentos de alegría y de pesar, o enfrentados a veniales contrariedades domésticas, son fragmentos de un mundo propio, casi idílico, que atesora la lógica vital del amor y el odio, lo apolíneo y lo dionisiaco, el deseo y la frustración, los sueños y la realidad.

Después del notable fracaso comercial de *Freaks*, la Metro Goldwyn Mayer decidió enterrarla en sus archivos, hasta que en 1947 Dwain Esper adquirió los derechos de exhibición del film por un periodo de veinticinco años. Esper recuperó varias escenas que habían sido censuradas por la M.G.M., remontó otras y eliminó

planos, además de retitularla *Forbidden Love, Nature's Mistakes, Love Life of Freaks*, e incluirla en un espectáculo con fenómenos verdaderos. En 1959 la M.G.M. volvió a hacerse cargo de la cinta, organizando un pase en el Festival de Venecia de 1962. Desde entonces, la versión que circula es un combinado original de Browning y Esper. Fue su reposición durante los años setenta en los circuitos de arte y ensayo lo que elevó a Browning a la categoría de director de culto.

Las legendarias palabras del ensayista R. Prédal, siguen expresando a la perfección la sorprendente naturaleza de *Freaks*, también conocida entre nosotros como *La parada de los monstruos*: «*El milagro de Freaks no es su misma existencia y el increíble desafío al orden natural que constituye su hilo argumental, sino el hecho de permanecer visible, admirable como obra de arte acabada, en suma, prototipo inimitable, ejemplo inaplicable y modelo imposible de reproducir*».



Caso aparte es el de Lynch, autor influenciado por la violencia y la decadencia que vio en Filadelfia y que le habría marcado hasta el punto de obsesionarse con la exploración del lado oscuro de la experiencia humana. David Lynch, ya desde muy joven, comenzó filmando cortometrajes inverosímiles y extraños nutriéndose de toda la vanguardia europea del comic-art y la ilustración. Aquí, sin embargo, nos ceñiremos a una de sus obras: *El hombre elefante*, que se adhiere sin problemas a la estela fílmica lynchiana, siempre en contra de la normalidad, violenta y transgresora, y también de inclasificable textura fantástica. En su

haber hay títulos como *Cabeza borradora, Dune, Terciopelo azul, Twin peaks, Hotel room, Corazón salvaje, Carretera perdida, Una historia verdadera*. Si podemos hablar de un mundo lynchiano o de un cosmos propio es porque existen unas preocupaciones constantes tan puras, humanas y elementales. El talento de Lynch residiría en su capacidad para alterar elementos y claves perfectamente pre-dibujados junto con otros dibujados a pulso por su instinto. «*Lynch tiene la capacidad de convertir las formas de la experiencia no comprendidas en expresiones de significado alegórico, como consecuencia de la cualidad fundamentalmente irracional de la creación artística*», diría Kofler. Sus películas se encuentran plagadas de una cierta belleza siniestra y repulsiva en la que sus personajes son rebajados y obligados a pasar por experiencias increíblemente simples y traumáticas al mismo tiempo, experiencias que van a modificar la vida de estos personajes para siempre.

Pero volvamos a *El hombre elefante*. Tras haber realizado la extraña y bizarra *Cabeza borradora*, Mel Brooks, el famoso cómico director de *El jovencito Frankenstein*, habría visionado la cinta y quedado profundamente impresionado por el joven director, hasta el punto de aceptar el proyecto que Lynch estaba intentando mover por los estudios, *El hombre elefante*. Se trataba de la historia real de John Merrick, un hombre con grandes deformidades en su rostro que era explotado como fenómeno de circo en la Inglaterra victoriana hasta que un médico lo acogió en su hospital y lo "introdujo" en sociedad. Las deformidades de Merrick eran debidas a una enfermedad llamada neurofibromatosis. El guión había sido reescrito por Lynch junto con Eric Bergren y Christopher De Vore, con aportaciones del propio Brooks. El film fue nominado con toda justicia a ocho Oscars de Hollywood, pero no se llevó ninguno. Brooks tras la ceremonia, en la que salió victoriosa *Gente corriente* de Robert Redford, declaró: «*dentro de diez años Gente corriente sólo será una pregunta más en el juego del Trivial Pursuit, mientras que El hombre elefante será un film que la gente seguirá viendo con interés...*». Proféticas palabras las de Brooks, si tenemos en cuenta que *El hombre elefante* sigue siendo un film memorable, donde la labor de todo un equipo logró una obra, si no maestra, cuando menos magnífica.

John Merrick es "el hombre elefante", el monstruo de la era victoriana que era exhibido en un circo ambulante, hasta que un joven médico extrajo de su deformada máscara una personalidad extrañamente dulce. La historia del pobre John Merrick, rodada en un magistral blanco y negro y con una admirable recreación del Londres victoriano, no es un *biopic* al uso; nada tiene que ver con este temible subgénero. Es el retrato de la monstruosidad del ser humano frente a lo desconocido o diferente, frente al monstruoso aspecto físico de un hombre condenado desde su nacimiento de forma implacable y cruel. También es una conmovedora historia sobre el deseo de ser amado y respetado. Nos dice el propio Merrick: «*Mi cabeza mide 88 cm. de circunferencia y tengo una amplia masa carnosa en la parte de atrás, grande como un tazón. La otra parte parece, digamos, valles y montañas, todos amontonados, mientras que mi cara tiene un aspecto que nadie quisiera describir. Mi mano derecha posee casi el tamaño y la forma de una pata de elefante. El otro brazo y mano no son mayores que los de un niño de diez años, y están algo deformados...*». Así es como él mismo se describe en su diario, cuando contaba veinticuatro años. La enfermedad, neurofibromatosis, que padeció Merrick le convirtió en un monstruo para la mayoría de ojos, que llenos de una asquerosa morbosidad y/o curiosidad se acercaban a la feria en la que servía como otra más de sus atracciones y donde se podía leer, en los programas de mano para el público, la descripción que de sí mismo hacía el joven deforme. Esto

da perfectamente cuenta del grado de conciencia que de sí mismo tenía, y da respuesta a la inquietante duda que asalta al doctor Treves durante una conversación con un compañero sobre el grado de inteligencia del monstruo que ha quedado bajo sus cuidados: «*Es un completo idiota...*» y, tras un segundo de reflexión, añade «*Roguemos para que así sea....*».

Lynch en ningún momento resulta maniqueo mostrando la ruindad de cada personaje negativo y la bondad del protagonista. Hay hueco para que aparezcan diversos personajes de diferente catadura moral, con fines opuestos en ocasiones, similares la mayoría, que permiten obtener varios puntos de vista sobre el fenómeno y que, en algunos casos, son fiel reflejo de la perversidad humana. Todos y cada uno de los representantes de la normalidad física son lo suficientemente ambiguos para parecer auténticos, identificando diferentes estamentos sociales y profesionales, pero evidenciando sus más oscuros intereses y/o deseos, en ocasiones envueltos de las mejores intenciones.

El film de Lynch tiene una formulación tal que lo emparenta directamente con la obra de Browning: la intrusión de lo extraño o diferente dentro de una normalidad siempre aparente, siempre superficial. Ambas coinciden en su extrema unión de belleza y tristeza. *El hombre elefante* es una realización claramente deudora de *Freaks*, y su director es plenamente consciente de esta deuda. Lynch, ya avanzada la cinta, hace una clara referencia a *La parada de los monstruos*: nos sitúa en una feria ambulante, en un campamento que nos recuerda a los que aparecen en la película de Browning. Sin embargo, el interés de Lynch por Merrick es absolutamente individualizado. En esta escena, Merrick es liberado de su confinamiento por el resto de *freaks*, quienes le dicen: «Ánimo, compañero...» y convierten en realidad la idea expuesta en *Freaks*, «*Ofende a uno y ofenderás a todos*». Merrick es aquí «*Uno de los nuestros*», frase que hermana a los fenómenos en el título de Browning. Tras visionar la cinta de Lynch, no se puede evitar retener en la retina la estremecedora secuencia ocurrida en la estación de tren, cuando Merrick es acorralado por una muchedumbre violenta y grita: «*No soy un animal... soy un ser humano... soy... un... hombre*», al mismo tiempo que sus palabras van perdiendo fortaleza.

En la obra de Lynch los hechos se suceden unos a otros y las respuestas no llegan, los giros en la trama crean nuevos interrogantes, genera un ciclo permanente de shock en el que logra transmitir los mismos sentimientos de ahogo y angustia que sus personajes. Él mismo afirmará: «*Hay misterios en todas partes y es maravilloso descubrir cuántas cosas hay sobre las que no sabemos nada. Todos podemos convertirnos en científicos o investigadores. En el cine, los misterios son como un imán*

para atraer a la gente. Pero las respuestas pueden resultar frustrantes, pues a veces nos enseñan cosas que abren las puertas a otros misterios. Los misterios son lo que más amo». Para Lynch, la ambigüedad es un estado natural, es una condición inherente al ser humano, y aquella nace de su capacidad de pensar, pero sobre todo de su capacidad de imaginar. Así es Lynch, el misterio subordinado a lo errante, la imaginación que tergiversa realidades, la forma que determina fondos. Citando a María Zambrano: *«Desde que el pensamiento consumó su toma de poder, la poesía se quedó a vivir en los arrabales, arisca y desgarrada diciendo a voz en grito todas las verdades inconvenientes; terriblemente indiscreta y en rebeldía. Porque los filósofos no han gobernado aún ninguna república, la razón por ellos establecida ha ejercido un imperio decisivo en el conocimiento, y aquello que no era radicalmente racional, con curiosas alternativas, o ha sufrido su fascinación, o se ha alzado en rebeldía».*

Lynch es un autor de contrastes, en cuyas películas conviven claros tópicos junto a innovadoras aportaciones. Su habilidad para escapar a clasificaciones, el explícito muestrario de extraños personajes y situaciones lo han puesto en la incómoda situación de autor de culto. A ello colabora sin duda la naturaleza fantástica de su cine, un cine en el que lo real y lo imaginario no son percibidos de manera contrapuesta. El propio Lynch dirá: *«Me gusta la idea de que toda superficie esconde mucho bajo ella. Alguien puede tener muy buen aspecto y sin embargo estar incubando un montón de enfermedades. Hay montones de cosas oscuras y retorcidas moviéndose por ahí dentro. Me sumerjo en esa oscuridad y miro a ver qué hay».*

Como apuntaba el escritor H.P. Lovecraft a propósito de Edgar Allan Poe: *«Antes de Poe, los cultivadores del relato preternatural habían trabajado generalmente a oscuras, sin comprender la base psicológica del atractivo del horror, y obstaculizados por una mayor o menor adecuación a convencionalismos literarios vacíos tales como el final feliz, la virtud recompensada y, en general, una dialéctica moral huera. Poe, por otra parte, percibía la impersonalidad existencial del artista verdadero (...) capaz de expresar e interpretar los sucesos y los sentimientos tal como son, sin tener en cuenta hacia dónde tienden o qué demuestran, si el bien o el mal, lo atractivo o lo repulsivo, lo estimulante o lo deprimente, haciendo el autor siempre de cronista vivo e independiente».* Palabra a palabra, estas observaciones describen la esencia del otro cine fantástico, el anhelo de directores como Browning y Lynch por deambular entre la realidad y lo fantástico a través de una captación muy estilizada del mundo y sus criaturas. Una de las bases del cine de estos dos autores es la dualidad, la esquizofrenia, la escisión. El realismo visual de sus obras encierra, paradójicamente, un venenoso hálito fantástico que emana de la confrontación de la noción de realidad

dualizada. Los personajes que nos presentan se deslizan por una ambigüedad moral y estética; es más, en última instancia, lo fantástico, lo inquietante, surge de los claroscuros psicológicos de los personajes, de la turbiedad emocional concentrada en los objetos, en los decorados. Lo extraordinario es algo intrínseco al personaje u objeto representado.

Llegados a este punto, y considerando la brevedad una virtud, ponemos fin al presente trabajo. Sin embargo, quisiera hacer antes algunas aclaraciones. En primer lugar, y no creo que a estas alturas a nadie tome por sorpresa, la elección del tema responde a mis propias inquietudes. Y digo esto a fin de pedir las debidas disculpas si en algún momento he dado la impresión de querer hacer coincidir mis impresiones con sus impresiones. Si se me permite la apropiación, me hago eco de las palabras de Baudrillard: «*el pensamiento no vale tanto por sus convergencias inevitables con la verdad como por las divergencias inconmensurables que lo separan de ella*». Así pues, queda dicho: todo instinto violento que pudiera ser entrevisto en mis palabras no ha sido sino debido a un exceso de efusividad por mi parte, a un exceso de entusiasmo por el tema en cuestión. Me produce el mayor alivio el que la conciencia de cada uno proceda del desafío a la realidad objetiva, incluyendo la mía, pues este desafío es vital para nuestra supervivencia y la de la especie. Como he dicho desde un principio, el instinto más poderoso del hombre es entrar en conflicto con la verdad y, por tanto, con lo real.

No obstante, ya que en estas páginas me he referido al *otro cine fantástico*, a la era de la producción del *otro*, donde ya no se trata de matarlo, de devorarlo, de seducirlo o rivalizar con él, pido se me permita una última licencia. Se trata de instar a una última reflexión mediante la relativización de la aparente temporalidad del *freak*, del monstruo. Si con todo lo dicho hasta ahora alguien pudiera haber entendido que el *freak*, como tal, es un ser ubicado en otro tiempo y lugar que actualmente ha desaparecido –bien gracias a la medicina prenatal, bien al desarrollo de tecnologías médicas neonatales, o bien a la cirugía correctiva, sin mencionar el nuevo campo de posibilidades abierto por la era genómica–, daremos a continuación algunos ejemplos de que la consideración de la monstruosidad, aun de forma no plenamente consciente, persiste en nuestro pensamiento y, por extensión, en la cotidianidad. La estenosis pilórica, hernia diafragmática, el onfalocelo, la hidrocefalia, la espina bífida, el pie zambo, la displasia del desarrollo de la cadera, el Síndrome de Down, son enfermedades congénitas con las que convivimos a diario y que señalan traumáticamente a quienes la padecen. Pero no son las únicas, pues ni siquiera hemos mencionado las alteraciones psíquicas, ni tan siquiera aquéllas que, aunque físicas, no

son perceptibles a los sentidos ajenos. Los efectos de algunas de estas enfermedades pueden ser minimizados médicamente, pero en la mayoría de los casos se hacen evidentes en su contraste con lo que quiera que sea eso que consideremos normalidad. Hoy por hoy, y visto lo visto, ése es un término cuyo significado pleno a mí se me escapa.



Instantánea tomada durante el rodaje de *Freaks*

BIBLIOGRAFÍA

- Jeanne R., C. Ford, *Historia ilustrada del cine*, Cine Alianza, 3 vols., Madrid, 1974.
- Jose Luis Castro de la Paz, Pilar Couto Cantero y José María Paz Gago (Eds.), *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto fílmico*, Visor/Universidade da Coruña, 1999.
- Jose María Latorre, *El cine fantástico*, Ed. Fabregat, Barcelona, 1987.
- Antonio José Navarro, "El cine fantástico I y II", artículos aparecidos en *Dirigido por* nº 280, Barcelona, Mayo-Junio, 1999.
- Antonio José Navarro, "La irresistible atracción del abismo", artículo aparecido en *Dirigido por* nº 186, Barcelona, Diciembre, 1990.
- Gérard Lenne, *El cine fantástico y sus mitologías*, Anagrama, 1974.

- David J. Skal y Elias Savada, *Dark Carnival: the secret world of Tod Browning*, Filmoteca Nacional de España y Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1996.
- Antonio José Navarro, "Tod Browning. Pasión y oscuridad", artículo aparecido en *Dirigido por* nº 257, Barcelona, Mayo, 1997.
- Stuart Rosenthal, *Tod Browning*, capítulo del volumen *The Hollywood Professionals*, The Tantivy Press, Londres, 1975.
- Andrés Hispano, *David Lynch. Claroscuro americano*, Glénat, 1988.
- H. P. Lovecraft, *El horror en la literatura*, Alianza Editorial, Col. Libro de Bolsillo, 1984.
- S. Freud, *Totem y tabú*, en *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1967.
- Víctor Hugo, *El hombre que ríe*, Ed. Ramón Sopena, Barcelona, 1936.
- Michel Foucault, *Los anormales*, Akal, Madrid, 2001.
- Michel Foucault, *Tecnologías del yo*, Paidós, Barcelona, 1990.
- Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-Textos, 1989.
- Lluís Álvarez, "El fin del fin. Emancipación sin utopía y apuesta por el Canon global", artículo aparecido en *Memorana* nº 4, Enero-Junio, 2001.
- Lluís Álvarez, *La estética del rey Midas: arte, sociedad, poder*, Península, Barcelona, 1992.
- Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Seix Barral, Barcelona, 1982.
- V. Propp, *Las raíces históricas del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1974.