

El cuerpo monstruoso: dialéctica de la ocultación-desocultación

ARANTXA ALONSO CANO

Se dice que la historia la escriben los vencedores, pero de ser así, muchos serían los que quedarían en la estela del cometa. Efectivamente, entre los olvidados de la historia “oficial” abundan los perdedores penalizados por ser diferentes, por pensar alternativamente, por sentir o querer sentir más allá de lo canónicamente establecido. Jugando a este juego, la vida de muchos se convierte en un ejercicio en el que nadie es lo que dice ser; la supervivencia es el objetivo prioritario. Perdedores fueron los procesados, pero perdedores fueron también los supervivientes que por la vía del disimulo, del disfraz y de la huida circunstancial, lograron salir del trance sin la muerte o sin el encierro, pero con el estigma de “lo monstruoso” a cuestas.

No debe olvidarse al exiliado interior, al enmudecido, que sólo mira y oye, pero que no puede hablar ni escribir, ni siquiera conspirar, estigmatizado por la derrota pero inhabilitado para capitalizar la estela moral de la misma. “*Nada niega el componente azaroso de la historia que sitúa a unos y a otros, en uno y otro lado de la raya de la victoria, pero nada puede negar tampoco que si existe el fracaso, es porque existe el éxito, aunque nunca sea definitivo*”¹. La condición de perdedor implica la ausencia de participación en la formación de la opinión dominante, aunque su fluctuar pueda lograr que los victoriosos del *ayer* puedan ser *hoy* penalizados por la memoria histórica. Es la única vía a través de la cual los desdichados reviven su tiempo y, a caballo de la imaginación, protagonizan la historia alternativa.

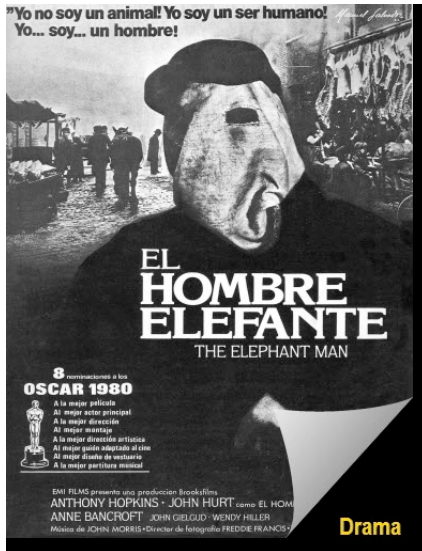
En el siguiente artículo trato de vislumbrar la base más “obvia” de la monstruosidad –la corporal– y de cómo tiene lugar, en el juego del pensamiento histórico, el ser monstruoso, teniendo como marco de referencia y telón de fondo la **exhibición** y la **alteridad**. Todo ello fundamentado por tres de las grandes obras maestras del séptimo arte, que de seguro no pasan desapercibidas ante la mirada del buen cinéfilo: *Freaks, la parada de los monstruos*, también conocida como *Forbidden Love, The Monster Show* y *Nature’s Mistakes*², de Tod Browning (1932); *Johnny cogió su fusil* (1971) dirigida por Dalton Trumbo³; y *El Hombre Elefante* (1980) de David Lynch.

¹ Bouza, F. y Betrán, J.L. *Tinieblas vivientes. Enanos, bufones, monstruos y otras criaturas del siglo de oro. Magos, brujos y hechiceros en la España Moderna*. Debolsillo, Barcelona, 2004, p. 14.

² Película basada en un cuento llamado *Spurs** (*Espuelas*), publicado en la revista *pulp Munsey’s Magazine* en 1923, por Todd Robbins.

³ En 1939, Dalton Trumbo escribió la que se considera la mejor novela antibelicista de la historia, *Johnny cogió su fusil*, y en 1971, el mismísimo Trumbo la llevó a las pantallas cinematográficas. Se dice que el autor norteamericano quería que Luis Buñuel dirigiera el film.

La singular *Parada de los monstruos* ha servido como fuente de inspiración tanto para *Johnny cogió su fusil*⁴ como para *El hombre elefante*, siendo esta última, posiblemente, la que más se acerque al espíritu de Browningiano.



También Lynch retomó el espectáculo ambulante de feria para narrar, también en blanco y negro, la tristísima vida de Joseph Merrick, un hombre inteligente y sensible atrapado en un cuerpo terriblemente deforme. Merrick, del mismo modo que los personajes reales de *La parada de los monstruos*, sufrió mil y una vejaciones en su intento por integrarse en la sociedad, acentuadas si cabe por su soledad. En cambio, Johnny es un hombre corriente y moliente, que se transforma en una especie de “nuevo freak”, provocado por las devastadoras consecuencias de la guerra, quedando su cuerpo parcialmente mutilado (sin extremidades ni

rostro, es decir, sin los cinco sentidos que permiten todo posible contacto directo e inminente con el exterior), y aunque su mente no sufra daño alguno aparente, el pensar se convertirá en su constante. Situación límite, que duda cabe, en la que lo mejor que puede pasar es morir. Es la experimentación radical de la angustia, del dolor extremo y de la soledad más abismal que puede llegar a tener el ser humano.

1. Exhibición encubierta y encierro existencial

Desde el siglo XVIII toda una compleja gama de “excluidos sociales” que incluía locos, discapacitados y demás, fueron segregados en instituciones cerradas y sometidas a estrictas disciplinas. Foucault estudió al detalle dicho proceso de encierro, y a su vez, la separación y la clasificación de la *diferencia*, llegando a la conclusión de que la locura fue reducida al silencio durante la época clásica mediante un extraño torbellino de acontecimientos.

La exclusión de los cuerpos “anormales” de la vida cotidiana y de sus comunidades generó por contrapartida un morboso interés y la aparición de formas comerciales de exhibición teatral con el fin de legitimar la normalidad de los “normales”. Paradójicamente el apartar al “diferente” va acompañado de su ostentación (ejemplar, catártica, morbosa...): el monstruo al mismo tiempo que es excluido socialmente es convertido en espectáculo por y para esa sociedad que lo excluye. Es un mecanismo de construcción de la diferencia mediante la exhibición, por ejemplo, en lo que se conoce como ‘*zoológicos humanos*’, práctica heredada de los bufones de las cortes medievales. La práctica de exhibir la diferencia corporal manifiesta y exalta, precisamente, lo extraño, que no cesa de recordarnos lo imperfecto que puede llegar a ser el ser humana, y, a su vez, tranquiliza catárticamente. La idea surge de los zos de animales impulsados por los naturalistas del siglo XVIII, donde se exhibían las especies más raras de Europa y América.

⁴ Por ejemplo, la escena onírica en la que Joe imagina a su padre y a parte de su familia liderando un espectáculo circense y llevándolo a él como centro de exhibición, como a un monstruo de feria.

Las primeras prácticas de exhibición se iniciaron después del descubrimiento de América en el 1492, pero lo que realmente resultó innovador fue exponer de forma teatral y científica en espacios especialmente concebidos. Como bien muestra Foucault, habían sido encerrados en diferentes instituciones, tras los muros de los asilos en las afueras de la gran ciudad. Ese gesto de exclusión permitió que los hombres “normales” se constituyeran y se reconocieran a sí mismos como cuerdos, distinguiéndose y enfrentándose radicalmente al *Otro*, al loco, al enfermo. Dostoyevski en *Diario de un escritor* dijo reveladoramente: “Sólo enfermando al vecino, es como uno se convence de su propia salud”⁵.

Un ejemplo de ello fue el trabajo de Treves, médico que llevó el caso del hombre elefante, pues éste aprovechó la enfermedad de Merrick, para convertirlo (y convertirse) en una especie de celebridad nacional. El médico no dudó en recurrir a la prensa para difundir su problema, incluso corriendo el riesgo de volver a exhibir a Merrick, esta vez, en la “feria” mediática. Los filántropos y organizaciones de bien público se compadecieron de Merrick, y las libras esterlinas comenzaron a llover sobre la cabeza del cirujano. Desde todas partes de Europa llegaban cartas ofreciendo todo tipo de asistencia para Joseph, y pronto se acumuló una notable cantidad de cheques para atender a la manutención del enfermo.

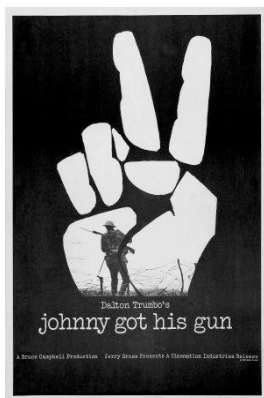
Ciertamente Treves no se quedó en eso. Él no sólo deseaba dinero: quería darle a Merrick un verdadero hogar. Se entrevistó con Alexandra, Princesa de Gales, y con el Duque de Cambridge, quienes accedieron a conocer personalmente a Joseph Merrick el 21 de mayo de 1887 y en breve, se le asignó a Merrick un alojamiento permanente en un ala del hospital y se le dio la bienvenida como huésped perpetuo. El Hombre Elefante tenía, por fin, un lugar de donde no sería expulsado.



El caso de Johnny es mucho más desolador y atronador; él no había nacido con algo que le diferenciase al resto de seres humanos, sino que, se había encontrado con “ese algo”. Las circunstancias y la situación concreta eran las que le habían provocado el “devenir en”, siendo las mismas las causantes de su encierro. La experiencia de la minusvalía, definida solamente en relación a una percibida carencia de potencial humano, se volvía así significativa, como una imagen en el espejo distorsionada de lo que tomamos por “humano” y por lo tanto revela las nociones de normalidad preconcebidas de nuestra cultura. La soledad era una de sus premisas, que conseguía

⁵ Citado por Prólogo a *Locura y Sinrazón. Historia de la Locura en la época clásica*. Ed. Plon. 1961. Michel Foucault. (En Dits et Écrits 4; 159. Éditions Gallimard). Traducción: Amparo Rovira. Enero 2001

sobrellevar comunicándose con los médicos y generales, mediante el Código Morse⁶, moviendo mediante espasmos la cabeza hacia delante y hacia atrás, implorando una y otra vez que lo mataran, siendo ignorado. Así fue como su cuerpo inútil e inmovilizado fue abandonado en un almacén y conservado tan sólo para el estudio y el avance de la medicina, *“era como si todos los hombres del mundo, los dos mil millones de seres humanos, le hubieran cerrado la tapa de su ataúd pisoteando la tierra hasta solidificarla sobre la tapa apilando grandes piedras sobre la tierra para mantenerle allí. [...] Los médicos que traían a sus amigos para que le vieses ya no podrían decir que es un hombre que ha vivido sin brazos, piernas, oídos, ojos, nariz, boca, ¿no es extraordinario? Dirían que es un hombre que piensa. Un hombre que yace en su cama con un solo fragmento de carne que le mantiene vivo y sin embargo pensó en una forma de hablar. Escuchadle. Como veis su mente está intacta, habla como tú y como yo, es una persona que tiene una identidad, es parte del mundo. [...] Miradle y luego permitidnos que os preguntemos si eso no es aún más maravilloso que todas las espléndidas operaciones que realizamos sobre su tronco mutilado”*⁷. Aunque, a sí mismo, las divagaciones de Johnny le llevaron a pensar que *“de manera indirecta sería útil. Sería todo un espectáculo educativo. La gente aprendería mucha anatomía pero también todo aquello que había que había que saber sobre la guerra. Sería una cosa concentrar el sentido de la guerra en un torso mutilado y exhibirlo para que la gente pudiera ver la diferencia entre la guerra que aparece en los titulares de los periódicos y la guerra que se pelea solitariamente en el barro, una guerra entre un hombre y un proyectil altamente explosivo. [...] Se exhibiría ante los pobres diablos y sus madres y padres y hermanos y hermanas y mujeres y novias y abuelos y abuelas y llevaría un anuncio donde diría: ésta es la guerra y condensaría toda la guerra en un fragmento tan pequeño de carne y hueso y pelo que no le olvidarían mientras vivieran”*⁸.



Sin lugar a duda, Dalton Trumbo era un buen conocedor del trabajo de Tod Browning en *Freaks*. Evidenciado queda en una de las escenas, en la que Johnny se imaginaba a su padre como el presentador de una atracción circense, que no era otra que su propia actuación, es decir, que pasaba a verse a sí mismo como un puro fenómeno de feria, sin piernas, sin brazos, sin cara. El cartel anunciador tenía su nombre, *"Joe Bonham, el caso perdido"*, o como el propio padre decía: *"el único ser del mundo al que*

⁶ El doctor dándole golpecitos en la frente, en un momento de la historia, le transmite su mensaje que no es otro que le diga que es lo que desea, a lo que Johnny responde moviendo su cabeza: *“Quiero salir a una feria...la gente pagaría por ver a un fenómeno como yo...quiero salir”*...el general entra y dice: *“Pregúntele su nombre, y dígame que no podremos acceder a su petición”*.

⁷ Trumbo, D. *Johnny cogió su fusil*, Punto de lectura, Madrid, 2002, p. 278.

⁸ Trumbo, D. *Johnny cogió su fusil*, Punto de lectura, Madrid, 2002, p. 290.

*no le importa nada ni nadie". En el libro, Johnny ironiza al respecto sobre él mismo y el mundo de las ferias ambulantes: "harían un gran negocio conmigo y yo podría pagarles por las molestias. Podrían dar una buena arenga. Han oído hablar del andrógino y de la mujer barbuda y del hombre de vidrio y del enanillo. Han visto las sirenas humanas y los salvajes de Borneo y la muchacha carnívora del Congo que coge el pescado en el aire y lo devora. Han visto al hombre que escribe con los pies y al que camina con las manos y a los hermanos siameses y los nonatos conservados en alcohol colocados en pequeñas hileras. Pero no han visto nada como esto. Este será el espectáculo más inusitado que pueda verse por diez centavos y quien patrocine mi recorrido será el nuevo Barnum a quien le harán hermosas reseñas en los periódicos porque yo soy realmente algo sensacional. Soy el hombre muerto que está vivo. Soy el hombre vivo que está muerto"*⁹.

En definitiva, de humano a producto de la guerra del que la institución militar se hizo propietario, así resultó ser la "situación prolongada" que le tocó vivir (recuérdese al filósofo Ortega y Gasset y su "yo y mis circunstancias"), situación evidenciada con el desgarrador final, en el que pidiendo morir en Código Morse, constata el maquinismo al que había sido sometido al permitirle vivir en esas circunstancias, para uso y beneficio de los militares-científicos.

2. Inexpresividad en el rostro. La relación del monstruo y el otro

¿Qué ulterior pérdida podemos sufrir sino la del rostro, la de la identidad primera? La cara, dicen, es el espejo del alma y sin rostro no hay reflejo; sin reflejo no hay identidad. A partir de ese instante, se pasa a formar parte del "ser diferente", el que vive apartado, en los márgenes (una categoría que divide el mundo en dos mitades separadas por un abismo: "nosotros" y los "otros"). Pero, ¿de dónde surge la noción de *diferencia* en la cual se agrupa a los "otros", si, en el fondo, todos somos, en última instancia, diferentes, peculiares y únicos?

Si la Ilustración expulsaba de la "vida normal" a esos seres extraordinarios –a esos "otros", los "hombres diferentes"-, el siglo XIX, fascinado por los excesos de la imaginación, se parapeta en las nociones científicas para dar el último toque al proyecto ilustrado de exclusión. Situados en un dudoso territorio a medio camino entre curiosidad de feria y caso clínico, los seres con supuestas diferencias físicas o psíquicas son, a un tiempo, materia de estudio para doctores y elemento de diversión para las gentes que asisten a las barracas, sin duda otra forma de segregación, otro modo perverso de convertir el terror en risa, el cuerpo en espectáculo –aunque tal vez el cuerpo, en tanto que construcción cultural-. La única posibilidad de pensar la experiencia de la locura, dirá Foucault, es a partir de su diferenciación respecto a lo *Otro*. De esta forma, el antiguo espacio de internamiento se convertirá en un escenario médico, es decir, que la mirada *vouyerista* del gran público pasa a ser ejercida por antonomasia por la mirada médica del que considera la deformidad como algo a ser tratado y estudiado objetiva y rigurosamente. El nuevo escenario del monstruo queda definido por la construcción científica de la "normalidad", queda sometido a una nueva relación con disciplinas reguladoras que lo definen como deforme, con el médico que lo supervisa y lo juzga con una mirada objetiva. Con los nuevos mecanismos de encierro (y estudio disciplinar), el llamado *monstruo* tiene su alter ego ya no tanto en la razón sino en la

⁹ Ibid. p. 292.

libertad, ser distinto es perder la libertad, perder lo idiosincrásico y tener que someterse a procesos “normalizadores”. Ese ser diferente resulta ser, para con el resto de individuos, un agresor que amenaza el espacio y el orden propios. Y en esa misma galería de seres fabulosos también tiene su parcela el propio ser humano, cuando las circunstancias lo han deformado o animalizado. Porque ya no es humano, o, en cualquier caso, ya no *es de los nuestros*, es otro, bien sea por culpa de una patología congénita o accidental, o incluso por un prejuicio cultural.

La figura de Joseph Carey Merrick, el alma bella atrapada en un cuerpo deforme, se integra en una tradición, quizás apuntada por Shelley y su Frankenstein, que redime la monstruosidad, la redimensiona, y pone en tela de juicio las repetidas asociaciones con el pecado, el castigo divino, los malos presagios, etc. Las diferencias, los monstruos, esos cuerpos, ese rostro, como antítesis, pueden esconder la otra parte del yo, el doble, lo doble, y eso, es, seguramente, lo que el público iba buscando en las barracas de feria: encontrarse y redimirse a través del horror. En cualquier caso, con la confrontación de tales cuerpos fuera de la norma, el espectador espera reafirmar su propia normalidad, ya que los seres expuestos eran distintos. Si el cuerpo es una noción escurridiza, si la imagen es lo que constituye nuestra subjetividad y ésta sólo se da confrontando al otro, el propio acto de enfrentarse con los cuerpos diferentes reforzaba la noción misma de “normalidad”.

El médico de Merrick confesó en su diario: "*una cosa que siempre me entristeció de Merrick era el hecho de que no podía sonreír. Fuera cual fuese su alegría, su rostro permanecía impasible. Podía llorar, pero no podía sonreír*"¹⁰. Difícilmente podía sonreír Johnny al haber sido desposeído y ultrajado de su propia identidad. El rostro lo más individual, personal e intransferible, desaparece para no retornar; completa inexpresividad, supresión visual de los sentidos y de las emociones, que lo convierte en un pedazo de carne encerrado en una habitación, sin derecho absolutamente a nada, siendo un “extranjero” en su propio cuerpo.

Freud, en 1919, escribió *Das Unheimliche* (*Lo Siniestro o la inquietante extranjería*), narrando dicha sensación, la de ‘*unheimliche*’ vivida por el antropólogo con parálisis, Robert Murphy, sensación que se relaciona al concepto de **límite**, argumentando que la guerra suele ser la causante de un terrible tipo de monstruosidad: personas con “alguna” discapacidad que no son propiamente ni enfermos ni sanos, ni muertos ni “plenamente” vivos. Son seres humanos, pero sus cuerpos están deformados y no funcionan como deberían, hecho que puede enmarcar una sombra de duda con respecto a su plena condición humana. Así pues, no podemos tampoco calificarlos de enfermos porque la enfermedad es una **transición**, bien hacia la muerte o bien a su curación.



En *Freaks*, Browning decidió recurrir a verdaderos fenómenos de la naturaleza. El director de reparto, Ben Piazza, pasó varias semanas buscando talentos entre los

¹⁰ Howell, M. y Ford, P. *La verdadera historia del Hombre Elefante*, Turner, Madrid, 2008. p. 311

monstruos de feria, recopilando fotografías e incluso rodando pruebas de interpretación, que eran remitidas a Browning. Así, el *casting* final englobó al más extravagante elenco de fenómenos reunidos jamás para una misma película: Prince Radian, “*El Torso Viviente*”, un negro de la Guayana Británica sin miembros; Pete Robinson, “*El Esqueleto Viviente*”; Olga Roderick, “*La Mujer Barbuda*”; Martha Morris, “*La Venus sin Brazos*”; Josephine-Joseph, mitad hombre y mitad mujer; las siamesas Daisy y Violet Milton; los enanos Harry y Daisy Earles y Angelo Rossitto; los microcéfalos¹¹ Zip, Pip y Schlitzie; Koo Koo, “*La Mujer Ave*”; Johnny Eck, “*El Medio Hombre*”; “*La Mujer Cigüeña*”, Peter Robinson, “*El hombre esqueleto*” y otros fenómenos que aparecieron en papeles sin guión o como extras, como el diminuto muchacho negro con aletas en vez de brazos.

Como se pregunta lúcidamente Merieu: ¿permite que el otro sea, delante de mí, un sujeto? La creación del *monstruo* desde el territorio de la **frontera**, es decir, desde el cruce, de encuentro y de riesgo, territorio definido como *tierra de nadie*, un espacio sin espacio, es a la vez ‘clara’ y ‘confusa’; ‘clara’ porque ubica la diferencia al otro lado de la frontera y ‘confusa’ porque la ida y la vuelta del cuerpo “aparentemente deshumanizado” a un lado y a otro de la frontera puede llegar a ser constante. Lo que aterriza del monstruo es que no se sitúe ni fuera de lo que se designa como “humano” ni plenamente en su “normalidad”, sino que precisamente se sitúe en el desconcertante y angustioso límite. Tal vez, todo “monstruo de la naturaleza” sea, en realidad, sólo otra construcción cultural, es decir, que el abismo insondable que separa a “nosotros” de los “otros” sea sólo, también, como las quimeras y los centauros, producto de la imaginación colectiva, fruto de convenciones que comparten determinadas culturas.

En definitiva, a lo monstruoso se le ha considerado ‘lo otro’, lo diferente, lo extraño y ha sido explicado en cada época de distintas formas. Pero todas ellas han coincidido en su marginación: la palabra del que es diferente (a cualesquier nivel) se silencia, pasa a ser la palabra de la insensatez. El monstruo siempre ha sido, incluso en el lenguaje más cotidiano, el nombre con el que se identifica lo ajeno, lo que se escapa del orden y la disciplina de las cosas. Es “*ausencia de obra*”, un estar allí sin estar, un murmullo que inevitablemente acompaña a “la gran obra de la historia del mundo”. El monstruo no actúa. Está en otra parte. Es lo exterior, lo que está más allá. “La libertad de la locura sólo se comprende desde lo alto de la fortaleza que la tiene prisionera”.

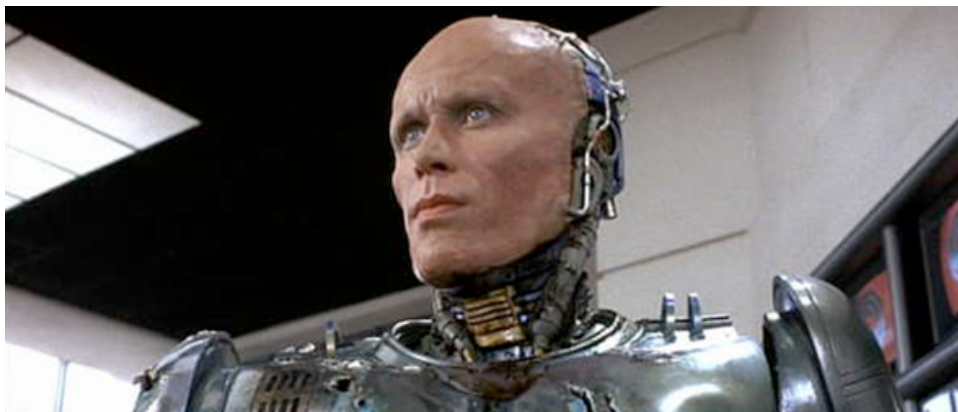
3. El Cyborg como Monstruo Postmoderno, ¿posible solución para Johnny?

El Cyborg es el claro representante de la metáfora cartesiana del hombre como máquina, cuyo cuerpo impide alcanzar determinados objetivos (las ideas, la objetividad, el estado de pureza, la inmortalidad, la absoluta virtualidad...). El término “*cib tienerg*”, es decir, la mezcla de lo que es *orgánico*, *mitológico* y *tecnológico*, fue utilizado por primera vez por Manfred E. Clynes en 1960 para definir las características de un hombre mejorado que podría sobrevivir en una atmósfera extraterrestre. En el imaginario postmoderno de la *performance*, el cuerpo deja de ser cometido al canon clásico, que implica autonomía y separación. Se une a lo inorgánico por medio de prótesis que le ponen en comunicación con un mundo interior y exterior sin límites. Así

¹¹ Son llamados también “cabezas de alfiler” o “pinheads” a causa de la microcefalia, enfermedad que se caracteriza por un cráneo anormalmente pequeño acompañado de un retraso mental.

se forma la figura del *cyborg*, que se relaciona con su antepasado el robot, más o menos humanizado, pero sobrepasándolo porque conserva parte del “psico-cuerpo”, del cuerpo orgánico, y sobre todo porque posee subjetividad.

El *cyborg* tiene una gran importancia conceptual en el arte contemporáneo desde los años setenta y noventa, y en el pensamiento posthumanista que imaginan el cuerpo del futuro sustentando cada vez más por unas tecnologías capaces de dotarle de extensiones prácticamente infinitas y de hacerle a la larga inmortal, asexuado y quizá eliminado finalmente a favor de entidades postorgánicas más perfectas, como el hombre de Neandertal fue eliminado por un competidor aventajado, el hombre de Cro-Magnon¹².



Aunque la técnica ha estado unida a la evolución del ser humano desde que el mundo es mundo, no hace demasiadas décadas que la tecnología se ha unido al cuerpo humano; la antropología y la historia económica pueden dar cuenta de los usos técnicos del utillaje extracorporal como elemento esencial del desarrollo humano, pero sólo desde el arte y la cultura popular se ha entendido la importancia de los artefactos tecnológicos *intra* cuerpo en la evolución psicológica de la especie. Olvidemos las copiosas muestras de robots, androides, replicantes y demás ingenios artificiales contruidos por el ser humano para imitar o sustituir al propio ser humano, y que han ocupado un lugar central en las fantasías teológicas, en los mitos clásicos, en el discurso gótico, en la sensibilidad futurista o en el optimismo preindustrial; centrémonos en las mixturas de carne y metal, en los cuerpos humanos que rehuyen todo canon para unirse, de forma voluntaria o involuntaria, a lo inorgánico, por medio de prótesis que lo expanden o fusionan con nuevas dimensiones y entornos.

El *cyborg* resulta ser el “*producto último del juego con que la posmodernidad afronta el problema de la vida*”¹³. Los cuerpos (la carne de las religiones) son los

¹² Stelarc escribe: “*Considerar obsoleto el cuerpo en la forma y en la función, podría parecer el colmo de la bestialidad tecnológica, pero también podría convertirse en la mayor realización humana. Porque sólo cuando el cuerpo es consciente de su propia condición, puede planificar sus propias estrategias postevolutivas. No se trata ya de perpetuar la especie humana mediante la reproducción, sino de perfeccionar al individuo mediante la reprojcción*”. “*Da strategie psicologiche a cyberstrategia: prostetica, robotica ed esistenza remota*” en T.Macri (ed.), *Il corpo postorganico*. Cita de Navarro, Antonio José (ed.), *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. Valdemar, Madrid, 2002, p. 36.

¹³ Vega Rodríguez, P. *Frankensteiniana. La tragedia del hombre artificial*. Tecnos/Alianza, Madrid, 2002, p. 68.

causantes de “adscribir a materia” (como decían los medievales¹⁴) a los hombres y sus espíritus. Los órganos corporales, en principio, no son sustituibles. El cuerpo *cyborg*, en cambio, es como una especie de membrana permeable, con órganos sustituibles, con una integridad que puede ser violada y amenazada. Stelarc es uno de los experimentadores de la transformación corporal mediante las *performances*, trabajando en un proyecto que implica pasar de un cuerpo biológico a un cibercuerpo. Así, el hombre discapacitado podrá “desplazarse” por el ciberespacio. En dicho proyecto trabajó desde finales de los sesenta, experimentando nuevas formas de percepción basadas en desconocidos modos de manipulación del cuerpo, a partir de la idea de que la estructura fisiológica del cuerpo es lo que determina su inteligencia y sus sensaciones, y si se modifica ésta, se obtiene una percepción alterada de la realidad¹⁵. En la visión de Stelarc, “*ya no tiene sentido considerar el cuerpo como receptáculo del espíritu o del vínculo social, hay que verlo más bien como una estructura por controlar y por modificar. El cuerpo no como sujeto sino como objeto, no como objeto de deseo sino como objeto de diseño*”¹⁶. Como explica Mark Dery, las especulaciones de Stelarc han sido discutidas desde múltiples puntos de vista por diferentes disciplinas, cómo, por ejemplo, la medicina y la psicología (un cuerpo completamente protésico es una quimera, pues el sistema inmunológico se rebelaría frontalmente y las respuestas psicológicas serían imprevisibles). Éste se defenderá sosteniendo que sus *performances* no tienen nada que ver con las ideologías, y sí con las ideas; pero sus ideas siguen perteneciendo al campo de la ciencia ficción. La aparición de esta “*nueva carne*” designa un fenómeno de naturaleza mixta y voluble, pues el proceso de la metamorfosis posibilita la existencia de un ente híbrido en el que pueden combinarse simbióticamente pares de categorías opuestas como lo masculino/femenino; lo humano/animal; lo natural/artificial; o lo vivo/inerte. Algunas de las combinaciones señaladas ya disponían de un término que las designara: “Hermafrodita” o “Andrógino” para la mixtura entre sexo masculino y femenino; “Cyborg” (“Cybernetic Organism”) para la mezcla entre lo mecánico y lo humano; “Monstruo” para la amalgama entre ser humano y animal. La necesidad y pertinencia de un término que pueda comprender todos estos conceptos reside en el punto de vista desprejuiciado del que se parte. Ya no se trata de juzgar mediante una moral maniquea lo que se supone grotesco¹⁷, vergonzante o anormal, sino proponer ese tipo de híbridos como un estado somático-espiritual superior o, al menos, como alternativa tan válida como el comportamiento y el pensamiento impuestos por la ideología dominante.

¿Esperanza a la que puede aferrarse Johnny? Des del punto de vista teórico, no cabe duda que para Johnny podría ser la utopía que le podría hacer retornar al mundo sensible, el del contacto con todo lo que le rodea, al ser-en-el-mundo, pero des del punto

¹⁴ Santo Tomás, dentro de la ontología, distingue el ente real y el ente de razón. Los seres fenomenológicos por un lado, y los seres metafísicos, extrafenomenológicos o suprarreales por el otro. Los monstruos fabulosos serían, en el caso de negarles existencia terrenal, entes de razón. En cambio, los productos de partos monstruosos son, para San Agustín (en su obra, *La Ciudad de Dios*, XVI, VII-IX, trata sobre monstruos) entes reales.

¹⁵ Stelarc, “From Psycho-Body to Cyber-Systems”, en David Bell y Barbara M. Kennedy, (ed.) *The cybercultures reader*, Londres, Routledge. p. 560-576. Cita de Navarro, Antonio José (ed.), *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. Valdemar, Madrid, 2002, p. 76.

¹⁶ Mark Dery, *Velocidad de escape*. Siruela, Madrid, 1996.

¹⁷ El término ‘grotesco’ deriva del italiano “grotta”, acuñado en el siglo XV para definir un nuevo descubrimiento arqueológico en las Termas de Tito, unos extraños ornamentos de una figura que mezclaba formas vegetales, animales y antropomorfas. El término se utiliza para definir obras de construcción o seres en metamorfosis incompleta. Véase Antonio José Navarro (ed.), *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*, cit., p. 135.

de vista fílmico, que duda cabe, que la posible experimentación médica, estaba garantizada, pero lo que no era garantía es que la finalidad de dicha experimentación fuera la de incorporarlo del nuevo a la vida corriente y moliente, la de cualquier ser humano, tal vez fuera la de probar, comprobar y seguir probando, como se hace en los laboratorios con los conejillos de indias, pero a pesar de todas las posibles hipótesis sobre el fin auténtico de Johnny, como representante del soldado herido en cualesquier guerra, un hecho está claro, nadie se pone en el lugar del otro y menos del que, causado o no, es diferente, porque surge el terror, *“el temor al cuerpo mutilado, a la transgresión de las fronteras corporales (interior-exterior). Viviendo en una situación en la que la integridad física y psíquica del ser humano está continuamente entredicho. A los monstruos que nacen se unen los que la sociedad fabrica (guerra, accidentes, crueldad, psicosis...). La unidad del ser humano se rompe y se instituye el desorden, el caos y lo impuro. Lo monstruoso es entonces lo intolerable, aquello que hace nacer en nosotros el horror, la angustia”*¹⁸.

4. Dicotomía entre monstruo psíquico (moral) y monstruo físico, y los conceptos de ‘normalidad’ y ‘anormalidad’



A pesar de que el universo judeo-cristiano contiene monstruos bestiales derivados de antiguos mitos –Levitán, Behemoth, la ballena que engulle a Jonás, la Bestia del Apocalipsis, etc.– su verdadera gran creación en este campo es el archi-villano: el *Diablo. Satán*, que en hebreo significa ‘el Enemigo’- antes de recibir dicho nombre era un ángel bello y sabio, conocido bajo el nombre de *Lucifer*, que según los escritos apócrifos, se dejó llevar por su orgullo al declarar la guerra contra Dios, de la que salió derrotado. Así, se convirtió tras su derrota en un sutil manipulador de la psicología humana, lo que le permitía tentar y doblegar a sus víctimas con éxito. Mientras Cristo, el redentor que se sacrifica de manera altruista, es la pura imagen de la empatía humana, el Diablo es el intento más evidente de proyectar la innata maldad humana en una entidad inhumana para así aligerar el peso que el horror de nuestra destructiva conducta hace caer sobre nuestras conciencias.

Cuando el Humanismo y el Racionalismo empezaron a erosionar el gran poder de la Iglesia Católica y a dar pie a las interpretaciones protestantes de la Biblia, también

¹⁸ José Miguel G. Cortés, *Orden y Caos. Un estudio sobre lo monstruoso en el arte*. Ed. Anagrama, Col. Argumentos, Barcelona, 1997, pp. 27-28.

se plantearon nuevas preguntas sobre la naturaleza humana: ¿hasta qué punto puede llegar la maldad del hombre?, ¿hasta dónde alcanza la humanidad del mal? William Shakespeare retrató gran número de **monstruos morales** en sus tragedias –*Othello*, *Macbeth*, *Ricardo III*– reservando sólo un pequeño rincón para el monstruo físico, el misterioso *Calibán* de *La Tempestad*. El puritano John Milton convirtió, muy a su pesar, al propio Satanás en un ser atormentado más cercano al hombre que a Dios en su *Paraíso perdido* (1667), el gran poema épico moderno de la literatura inglesa. De esta forma, los poetas románticos ingleses del siglo XIX, que leyeron a Milton, llegaron a la conclusión de que el verdadero monstruo era Dios, visto por ellos mismos como un dictador implacable, y no Satán, admirado como héroe rebelde¹⁹. El racionalismo del siglo XVIII, en cambio, podría parecer terreno poco abonado para la supervivencia del monstruo. Sin embargo, la pasión por conocer todos los recovecos de la mente, llevó a explorar el sentimiento y lo irracional en la segunda mitad del siglo. Lo sublime, la emoción estética más alta que se puede sentir, se ligó estrechamente al desarrollo de la ficción sentimental, donde se explicitaron de manera muy clara los límites entre la bondad y la maldad, al tiempo que se marcaba la línea que separa a la mujer virtuosa de la mujer caída en desgracia²⁰.

Inspirado por el Satán de Milton, el Romanticismo situó al monstruo a medio camino entre la victimización y la venganza en la magnífica novela de Mary Shelley, *Frankenstein* (1818). Curiosamente, mientras se gestaba el monstruo de Shelley, en la vida real los franceses Etienne Geoffroy Saint-Hilaire y su hijo Isidoro desarrollaban en otro laboratorio el embrión de una nueva especialidad médico-biológica: la **teratología**, es decir, el estudio científico y sistemático de las alteraciones que llevan al nacimiento de los monstruos naturales. A grandes rasgos, puede afirmarse que en la victoriana Inglaterra del siglo XIX, el monstruo moral se convirtió en el doble oculto del hombre respetable, mientras el monstruo físico empezaba a responder a temores surgidos de interpretaciones extremas del darwinismo²¹.

El Mal plantea el problema no sólo de la entidad del *Yo*, sino de la misma existencia y su relación con el orden social que lo rodea, apareciendo el estremecedor tema del “doble”. La proyección del alma o de la conciencia en forma de entidad especular, sombra o *alter ego* en el que se desdobra una persona y que la acosa, la atormenta, como un fantasma; la pareja antagónica, la imagen invertida del *Yo* transformada en el *Otro*. Y será un escritor del romanticismo alemán, Jean-Paul Richter, quien en su novela *Siebenkäs* (1796) otorgue a esa forma de desposesión del Yo el nombre de *Doppelgänger*. En consecuencia, el Dr. Frederick Treves en *El hombre elefante*, siguiendo los patrones de dicho término, cuidará de Merrick hasta el fin de sus

¹⁹ Idea extraída del libro escrito por Sara Martín, *Monstruos al final del milenio*, Ed. Alberto Santos, septiembre 2002, pág. 23.

²⁰ Destacar, *La ciudad de las pasiones terribles. Narraciones sobre peligro sexual en el Londres victoriano*. De Judith R. Walkowitz. Ed. Cátedra. Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer. 1992, Madrid. Interesante lectura sobre el tema.

²¹ Idea extraída del libro escrito por Sara Martín, *Monstruos al final del milenio*, Ed. Alberto Santos, septiembre 2002, p. 24. Charles Darwin (1809-1882) demostró con *El Origen de las Especies* (1859) que la Creación según lo narra la Biblia es sólo un mito. Esta obra sacudió los sólidos cimientos de la Inglaterra de aquel tiempo e introdujo, además, un poderoso factor desestabilizador en la propia construcción del creciente Imperio Británico. Si la evolución depende de la adaptación del individuo al entorno, los británicos encargados de gestionar el complejo Imperio en territorios lejanos y en contacto con razas *inferiores* pronto se degradarían, lo cual llevaría a la involución racial y a la consiguiente pérdida de poder imperial. La temida degradación ocurriría de todos modos, así se creía, si se permitía que las bárbaras e incultas *masas* obreras alcanzaran el poder político y dominaran a la burguesía.

días por razones puramente egoístas, a fin de distanciarse de su peculiar *doppelgänger*, Bytes –el rufián dickensiano que ha estado durante años explotando moral y económicamente al “Hombre Elefante”–, tras tomar conciencia de su mezquindad una vez concluida la brillante conferencia científica. El mismo Joseph Merrick es el *doppelgänger* de sí mismo, pues bajo su apariencia se halla atrapada el alma de un ser humano de una nobleza y bondad desmesuradas. En *Freaks* llevan a cabo uno de los finales más atronadores de la historia del cine; airados por el daño que reciben de Cleopatra, todo un monstruo moral, deciden castigarla convirtiéndola en una de ellos. El film concluye, pues, con la transformación del monstruo moral en monstruo físico, final que siembra en la mente del espectador el caos absoluto. Por una parte, la pretensión de la mutilación no es otra que la de aprendizaje en primera línea de fuego del significado de vivir bajo la presión del rechazo social que ellos mismos sufren, y por otra parte, dicha mutilación difícilmente puede ganarles la simpatía del espectador, quien no sólo ve que los *freaks* pueden ejercer una gran violencia física (lo cual desmiente la plácida imagen que ofrecen a lo largo de la película), sino que además, como persona de físico *normal*, tiende a simpatizar con la bella horriblemente mutilada.

La imagen del monstruo tiende a confundir los dos casos: sujeta a esta imagen se halla un conjunto de valores que equipara anormalidad y fealdad con maldad, terror, peligro y muerte. La monstruosidad no es contraria a la naturaleza, no es un contra natura, solamente contraria a las obras usuales de la misma. Todos pertenecemos al mismo continuum. Así pues, los *freaks* son excepciones a la regla, no una regla en sí mismos. Es la historia, en definitiva, del enfrentamiento entre aquello que consideramos “anormal” contra lo supuestamente “normal”²², con la moraleja de que no debemos asociar normal con bien y anormal con mal, si bien *Freaks* pasó a la historia por ser el más refinado ejemplo de lo mal definida que puede llegar a ser la palabra “monstruo”. ¿Son los *freaks* víctimas inocentes o monstruos al fin y al cabo? La respuesta que da Browning es que son, simplemente, humanos. Ya lo dice Hans, el enano protagonista: “Soy un hombre”. El que sea un hombre “pequeño” no altera el hecho de que siga siéndolo, con todas sus virtudes y sus defectos, ya que el hecho de haber nacido con una severa minusvalía no les hace necesariamente mejores personas.

Un cierto claroscuro supuso el que *La parada de los monstruos* llegara a los cines en un momento en que la sociedad estaba cambiando su percepción sobre el cuerpo y, en concreto, sobre el deforme. Los “monstruos” pasaban a ser personas con un “problema médico”. La gente estaba acostumbrada a ver a los *freaks* en un escaparate como si fueran piezas de museo mientras se les entretenía con relatos sobre sus exóticos orígenes. La publicidad del circo jamás mencionaba que los que poseían dicho cuerpo, experimentarían las mismas experiencias “sensuales” que el resto del mundo. Verles comiendo, bromeando, proponiéndose matrimonio e incluso teniendo descendencia, rompía todas las convenciones del circo. El propio Browning, en la primera parte del film, se decanta por demostrar más la normalidad de la gente del circo que a exhibir sus

²² El rodaje transcurrió entre octubre y diciembre de 1931, en los estudios Culver City. Aunque los actores se acostumbraron pronto a la presencia de las criaturas del circo, un buen número de técnicos presentaron una protesta formal para evitar que los fenómenos utilizaran el comedor del estudio. La cuestión se zanjó con la instalación de otro comedor independiente²², librándose del exilio tan sólo las hermanas siamesas y los hermanos Earles. Un ejemplo de quien impone y define el estatus del “otro”, del diferente, de todo aquello que no es políticamente aceptado. Savada, E. y Skal, D. *El carnaval del las tinieblas: el mundo secreto de Tod Browning, maestro de lo macabro en el cine de Hollywood*. San Sebastián: Festival Internacional de cine de San Sebastián, 1996.

insólitas características: Madame Tetrallini²³ lleva a sus “niños” a jugar al bosque en una escena idílica, la mujer barbuda da a luz la hija del hombre esqueleto, Frieda tiende la colada mientras charla con Venus, Violet y Daisy, que a pesar de su unión física, viven romances independientes. De este modo, el director rehúsa representar la diferencia como desviación y se resiste a continuar el proceso por el cual el cuerpo extraordinario ha sido silenciado, estilizado y comercializado a través de la exhibición²⁴. Y al recurrir a *freaks* auténticos que se interpretan a sí mismos, Tod perturba la frontera entre realidad e ilusión, entre arte y artificio, entre ética y estética. El *freak* en sí mismo es un ser ambiguo cuya existencia pone en peligro las categorías normativas: se confunden las líneas de separación entre dos personas distintas (las hermanas siamesas), entre un sexo y otro (Josephine-Joseph y la mujer barbuda), entre niños y adultos (Hans, Frieda y el trío de cabezas de alfiler), entre humanos y dioses (el forzudo Hércules y Cleopatra, la reina del aire), entre los vivos y los muertos (el esqueleto humano), entre el cuerpo completo y el fragmentado (Johnny Eck, príncipe Radian y las mujeres sin brazos), y entre lo humano y lo animal (Cleopatra convertida en mujer gallina).



El *freak* no se caracterizaba por poseer determinados rasgos mentales o físicos, sino por caer dentro del concepto de anormalidad sostenida por la sociedad en la que habitaba; es, por lo tanto, un concepto cultural que puede variar de una sociedad a otra. Artistas como Diane Arbus y teóricos culturales como

Leslie Fiedler y Robert Bogdan reconocen a Browning como su precursor y a su obra como la más influyente sobre el género de terror. En efecto, Diane Arbus, fotógrafa especializada en dinamitar tabúes, tras asistir a la reposición del film en los circuitos de arte y ensayo de Nueva York a principios de los setenta, se embarcó en una carrera consistente en documentar la existencia de fenómenos urbanos, incluidos los monstruos de feria. La obra de Arbus sirvió de emblema al énfasis sobre las imágenes grotescas que proliferaban en los años sesenta y que culminaría con las “superestrellas” zombis de Warhol, con *Fellini Satiricon* (Federico Fellini, 1969) y con *El topo* (Alejandro Jodorowsky, 1971), un ejercicio surrealista de imágenes ultraviolentas interpretado por un reparto que incluía actores con malformaciones congénitas. Tanto *El topo* como *La parada de los monstruos* se convirtieron en títulos esenciales de las sesiones de medianoche durante la época de la guerra de Vietnam, en que la contracultura reivindicó

²³ Una de las figuras claves en el film para la mayoría de *freaks* es Madame Tetrallini (Rose Dione), cuyo trato es exquisito, como el de una madre para ellos. No dudan en correr a refugiarse en sus brazos y en disfrutar con ella del hermoso paraje de la campiña completamente inconscientes de su “anormalidad”, sabiéndose aceptados y queridos. Los acróbatas, en cambio, desprecian sin ningún tipo de contemplación a “sus monstruos sarnosos”.

²⁴ Sin embargo, esta “normalidad” mostrada, se resquebraja cuando la gente del circo se convierte en una masa indiferenciada que persigue la venganza. Este giro inesperado vuelve a reinscribir la diferencia física como espectáculo terrorífico. Este es el reproche que han dirigido la mayor parte de los críticos a Browning, el romper de un modo brutal la imagen idílica de los *freaks* que había conseguido en la primera parte.

el término *freak* (fenómeno, monstruo de feria, bicho raro, espécimen anormal) como distintivo propio.

Como observan Elias Savada y David Skal, la monstruosidad, la deformidad y la invalidez habían arraigado como un elemento esencial en el mundo del espectáculo norteamericano en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial (acción en la que transcurre la obra maestra de Trumbo, *Johnny cogió su fusil*). Es difícil ignorar los paralelismos entre la obsesión progresiva del cine por la discapacidad física y el auténtico problema social de los 250.000 soldados americanos inválidos que regresaron para encontrarse con escasas oportunidades de seguir viviendo.

Referencias bibliográficas

Bouza, F. y Betrán, J.L., *Tinieblas vivientes. Enanos, bufones, monstruos y otras criaturas del siglo de oro. Magos, brujos y hechiceros en la España Moderna*. Debolsillo, Barcelona, 2004.

Foucault, M., *Locura y Sinrazón. Historia de la Locura en la época clásica*. Ed. Plon. 1961. (En Dits et Écrits 4; 159. Éditions Gallimard). Traducción: Amparo Rovira. Enero 2001.

G. Cortés, José Miguel, *Orden y Caos. Un estudio sobre lo monstruoso en el arte*. Ed. Anagrama, Col. Argumentos, Barcelona, 1997.

Howell, M. y Ford, P. *La verdadera historia del Hombre Elefante*. Turner, Madrid, 2008.

Mark Dery, *Velocidad de escape*. Siruela, Madrid, 1996.

Martín, S., *Monstruos al final del milenio*, Ed. Alberto Santos, septiembre, 2002.

Navarro, Antonio José (ed.), *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. Valdemar, Madrid, 2002.

Planella, J., *Monstres (Vull saber)*. UOC, Barcelona, 2007.

Savada, E. y Skal, D. *El carnaval del las tinieblas: el mundo secreto de Tod Browning, maestro de lo macabro en el cine de Hollywood*. San Sebastián: Festival Internacional de cine de San Sebastián, 1996.

Trumbo, D. *Johnny cogió su fusil*, Punto de lectura, Madrid, 2002.

Walkowitz, Judith R., *La ciudad de las pasiones terribles. Narraciones sobre peligro sexual en el Londres victoriano*. De Ed. Cátedra. Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer. Madrid, 1992.

ARANTXA ALONSO CANO es investigadora en la Facultad de Filosofía de la Universitat de Barcelona. Poseedora del Diploma d'estudis avançats (2008) y Licenciada en Filosofía (2002) por la UB. Becada por la Universitat de Barcelona en el área de TIC de la Facultat de Filosofia. Es miembro de GIRCHE (*Grup Internacional de Recerca "Cultura, Història i Estat"*) vinculado a la Universitat de Barcelona y a la Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil) y miembro del Seminario d'Estudis sobre Subjetivitat i Ciència (S.E.S.C.) de la Facultad de Psicología de la UB.

e-mail: arantxa.cinefilosmusic@gmail.com