

# Freaks: Estrategias para la representación textual del cuerpo del Otro

Sara Martín Alegre  
Universitat Autònoma de Barcelona  
2015  
[Sara.Martin@uab.cat](mailto:Sara.Martin@uab.cat)

NOTA: Texto publicado originalmente en inglés en el Dipòsit Digital de Documentació de la Universitat Autònoma de Barcelona en 2013, accesible en: <http://ddd.uab.cat/record/113498>. La redacción del texto original es de 2005 y deriva del seminario impartido en la Universitat de Lleida, "Aspects of Monstrosity in Contemporary Film and Fiction: Shapeshifters and Freaks" (dentro del curso de post-grado *Alien Beings: Representations of Alterity in Popular Narratives* de 2001). La traducción incluida la de las citas originalmente en inglés es de la autora.

RESUMEN: La exhibición de monstruos humanos (o 'freaks') por razones comerciales ya no se tolera en la cultural occidental. Esto no significa, sin embargo, que hayamos perdido nuestra curiosidad por el cuerpo anormal: todo lo contrario. Desde inicios de los años 80, un número notable de películas de Hollywood se han centrado en el freak<sup>1</sup>, sea natural o imaginario, físico o mental. El discurso que vincula entre sí a estas películas está condicionado por las particularidades de la construcción del freak en los Estados Unidos de América pero es de aplicación general en el mundo occidental. Al tiempo que intentamos ocultar la existencia de freaks en la vida real, tratándolos como cuerpos enfermos que hay que mantener ocultos a la mirada pública, nos felicitamos por preferir películas que a menudo los sentimentalizan pero que nunca contradicen su rechazo social. Reforzamos así nuestro deseo de creer que los freaks constituyen una categoría aparte del ser humano ordinario (o normativo), olvidando muy convenientemente que las fronteras que delimitan los cuerpos anormales no son rígidas.

La exhibición de personas físicamente anormales, o 'freak show', es un producto de ocio popular típico de la era Victoriana en los Estados Unidos. Este tipo de espectáculo, asociado a circos y ferias, sobrevivió en primera línea como mínimo hasta

---

<sup>1</sup> La traducción al castellano más aproximada de 'freak' es 'fenómeno'. Sin embargo, esta palabra no tiene las connotaciones del préstamo anglófono 'freak', que he preferido conservar.

el final de la Segunda Guerra Mundial, fecha a partir de la cual pasó a ocupar un rincón muy marginal en el entretenimiento público en vivo. La exhibición por dinero de personas ‘distintas’—no sólo gentes blancas anormales sino también tipos ‘exóticos’ no blancos—ha sido parte de la cultura occidental durante siglos. El ‘freak show’ estadounidense, no obstante, difiere de sus predecesores occidentales, tales como las ferias medievales o las colecciones anatómicas de la Ilustración, en su comercialización intensiva (o comodificación) del Otro humano como objeto de diversión y de ocio. P.T. Barnum (1810-90), el genio empresarial tras las bambalinas de este tipo de espectáculo, aplicó las técnicas de marketing aprendidas durante su etapa como comerciante esclavista en los Estados Unidos anteriores a la Guerra Civil a la construcción de un fenómeno social y comercial sin parangón, basado en la explotación supuestamente consentida de otros seres humanos.<sup>2</sup> Manejando un complejo aparato publicitario, Barnum lanzó con su American Museum de Nueva York (inaugurado en 1841) un exitoso y novedoso modelo de exhibición humana que a la larga se degradaría hasta lo intolerable en las variantes dominantes en museos itinerantes, circos y parques de atracciones como los de Conney Island en Nueva York. A partir de los años 50 del siglo XX la combinación de intereses médicos, razones humanitarias parcialmente asociadas al movimiento por los derechos civiles y nuevas formas de ocio finalmente expulsaron al freak de la escena—incluso a quienes reclamaban su derecho a auto-exhibirse—para arrojarlo al no menos problemático terreno de la minusvalía. La ficción, no obstante, muestra todavía un interés más que notable por el freak, tan presente en la página como en la pantalla.

Los freaks de la vida real recibieron la atención académica que merecían como fenómeno cultural a partir de 1978, con la publicación del singularísimo volumen de Leslie Fiedler *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*.<sup>3</sup> Fiedler, atento a los

---

<sup>2</sup> Ver Fretz (1996) y Reiss (2001) para un análisis fascinante de las prácticas comerciales de Barnum. Este peculiar empresario se presentaba públicamente como el epítome del hombre americano hecho a sí mismo siguiendo la estela pionera de Benjamin Franklin sin que, al parecer, sus compatriotas jamás cuestionaran sus credenciales.

<sup>3</sup> Fiedler era un singularísimo profesor de Literatura Inglesa de la University of Buffalo, famoso sobre todo por su espléndido volumen *Love and Death in the American Novel* (1960). Ver: [http://en.wikipedia.org/wiki/Leslie\\_Fiedler](http://en.wikipedia.org/wiki/Leslie_Fiedler). No parece haber sido traducido al castellano.

cambios por los que la palabra ‘freak’ pasó durante la época hippie de los 60 y 70 del siglo XX, en la que se usó para identificar a los rebeldes generacionales anti-sistema, empleó para mejor divulgar su rigurosa investigación un tono accesible y animado, muy cándido a la hora de explicar, por ejemplo, el atractivo erótico del monstruo humano. A partir de los 70, así pues, el freak se convirtió en objeto de estudio académico internacional en campos tan diversos como los Estudios Literarios, los Culturales, la Sociología, la Bioética y los Estudios de la Discapacidad (o ‘Disability Studies’)<sup>4</sup>. El volumen de Robert Bodgan, *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit* (1982), es el otro pilar en el que descansa el estudio cultural del fenómeno freak. Bodgan presenta una idea crucial al argumentar que “lo ‘freak’ no es una cualidad que pertenezca a la persona exhibida. Es algo que creamos los demás; una perspectiva, un conjunto de prácticas—una construcción social” (1982: x). Como critica David Gerber (1996), Bodgan optó por no considerar el tema fundamental del grado de consentimiento de la persona exhibida en su propio proceso de monstruización o ‘enfreakment’, por usar el curioso término de David Hevey (1992: 53). En todo caso, todos los estudios culturales del freak descienden de los de Fiedler y Bogdan si bien inciden más de lo que ellos hicieron, y tal como hace Gerber, en los factores socio-culturales que determinan la monstruización de algunas personas. Académicos discapacitados como el propio Hevey y otros como Rosemarie Garland Thomson (1996) han contribuido desde hace más de una década a dotar a los ‘Freak Studies’ de una perspectiva distinta, que tenga en consideración la posición de las personas aún hoy monstruizadas contra su voluntad por la sociedad occidental.

La práctica desaparición del ‘freak show’ y la demonización como políticamente incorrecta de la palabra ‘freak’ aplicada a los discapacitados no han conseguido en absoluto disminuir nuestra necesidad de contemplar el cuerpo anormal del Otro. Esta necesidad, simplemente, está siendo satisfecha por otros medios tales como la televisión, la prensa popular (los ‘tabloids’ anglo-americanos), la fotografía o internet

---

<sup>4</sup> Ver las webs de la Society for Disability Studies ([www.disstudies.org/](http://www.disstudies.org/)), y de la red académica Disability Studies Net ([www.disabilitystudies.net](http://www.disabilitystudies.net))

en el caso de los freaks reales<sup>5</sup> y las películas, novelas, cómics y juegos de ordenador en el caso de los freaks imaginarios humanos y no-humanos (además del arte, por supuesto). Pese a los muchas diferencias entre estos medios, el discurso en torno al freak es tenaz y consistente. Todas las representaciones textuales de los freaks expresan el miedo del individuo medio a verse de repente aislado de sus pares ‘normales’ y expuesto así al ridículo, la humillación, la pena o el asco. En todas las historias el freak siempre representa al Otro anormal (es decir, fuera de la norma) sin que nuestra creciente empatía por su exclusión social lleve a una verdadera integración. Se puede decir que nunca se había temido tanto al freak como ahora, ya que, pese al habitual encomio de la individualidad, estamos poco menos que obsesionados por ser aceptados por los demás como uno más. Muchos utilizan su cuerpo para alcanzar la popularidad que les permita destacar de entre la masa pero sólo se valoran en este proceso los cuerpos considerados atractivos—aunque sean tan ‘freaks’ como los de las imposiblemente esbeltas top models y los de los altísimos baloncestistas. Mientras, se excluyen de la mirada pública los freaks irremediables que solían exhibirse pero también las imperfecciones que, en el pasado previo al reino de la cirugía plástica, daban presencia pública a toda la variedad del cuerpo humano.

### **Freaks natos: La homogeneización del cuerpo humano**

Originalmente, la palabra ‘freak’ significaba ‘capricho’ o ‘broma’ (como en la expresión del latín *lusus naturae*) pero no necesariamente ‘monstruo’. Muchas personas anormales fueron, sin duda, víctimas de infanticidio o de asesinato en tiempos pasados pero otras fueron objetos respetados de curiosidad y de admiración; algunos, como, por ejemplo, los enanos que vemos en los cuadros de Velázquez,

---

<sup>5</sup> La pantalla de la televisión ha recogido el testigo del antiguo ‘freak show’ con los ‘reality shows’ sobre personas fuera de la norma. Como muestras, los programas británicos *Extraordinary People* (<http://www2.five.tv/programmes/extraordinarypeople/>) y *BodyShock* (<http://www.channel4.com/programmes/bodyshock/episode-guide>). Los noticieros siguen, así mismo, mostrando reportajes sobre ‘freaks’ curados por la medicina, sobre todo gente obesa o gemelos siameses. Figuras de la música, tales como el ya fallecido Michael Jackson y Marilyn Manson, y la artista de vanguardia Orlan son también indicadores de la tolerancia hacia el ‘freak’ auto-construido.

vivieron como mascotas humanas en las casas de los ricos y poderosos, ganando en más de un caso gran influencia sobre sus amos. Otros, por supuesto, fueron personas independientes que se ganaron la vida como bien pudieron. Además de los freaks europeos, durante los siglos que median como mínimo entre la Grecia clásica y el ilustrado siglo XVIII, se suponía que en los territorios exóticos de la Tierra había razas humanas monstruosas, extraños freaks imaginarios que viajeros, exploradores, conquistadores, mercaderes, peregrinos, misioneros y cruzados creían haber visto. Como John Block Friedman explica, estas razas imaginarias respondían a una ancestral inclinación occidental por “la fantasía, el escapismo, el disfrute en el ejercicio de la imaginación, y—muy importante—el miedo a lo desconocido. Si las razas monstruosas no hubieran existido, la gente las habría creado” (1981: 24). El problema, muy obvio, es que no existieron jamás. Pese a ello, los occidentales usaron su pasión por lo exótico para conceptualizar como freaks a los miembros de las razas ‘descubiertas’ a medida que avanzaba la exploración del mundo, cosa que explica la confusión entre anomalía y etnicidad en la presentación de muchos freaks exhibidos a ambos lados del Atlántico.

Aunque en la construcción occidental del freak hay una clara intención de subrayar la jerarquización de lo humano situando el cuerpo blanco normativo en la cúspide, la inferioridad de los blancos discapacitados y de las gentes de otras razas no se interpreta siempre como monstruosidad abominable sino sencillamente como diferencia. Tal como señala Rosemarie Garland Thomson “es sólo a partir de 1847 que la palabra [freak] pasa a ser sinónimo de anomalía corporal humana”, (1996: 4) en el sentido de monstruosidad lamentable. ‘Freak’, hay que aclarar, es un vocablo mucho más común en el vocabulario del inglés de los Estados Unidos que de Gran Bretaña; allí se prefiere la palabra ‘monster’, mientras que los norte-americanos la usan más bien en relación con las criaturas del fantástico (o los humanos malvados). Freak impera en los Estados Unidos porque son la primera nación moderna que demuestra un alto interés en definir la normalidad. La sociedad estadounidense ha pasado por épocas de gran intolerancia contra la diferencia pese a ser muy heterogénea—o, precisamente, porque lo es. La sorprendente tesis de Thomson en este sentido es que “el ‘freak

show' creó algo más que freaks: dio forma también al sujeto autónomo pero secuenciable de la democracia—al sujeto cultural americano. Presentándose al mismo tiempo como espectáculo y como educación, la institucionalización del proceso social de monstruización unió y validó a la mezcla dispar de personas posicionadas como espectadores" (1996: 10). En suma, la contemplación pública del freak borró la diferencia entre los espectadores, emigrantes de orígenes diversos, para reconstituirlos a todos como Americanos normativos (ignorando, claro está, la situación de los nativos americanos y de los esclavos de origen africano). El freak, lejos de ser marginal, pasó a ser un Otro central para cimentar la fantasía de una nación norte-americana unificada.

Como comenta Nigel Rothfels,

(...) pese a la continuidad de las prácticas de monstruización en la historia occidental es, no obstante, importante comprender que la construcción del freak depende de un marco histórico—la interpretación cultural concreta de una persona inusual tiene mucho que ver con el momento histórico en el que esta persona se encuentra categorizada como freak por su propia cultura o por otra. (1996: 158)

Es, por consiguiente, crucial comprender el trasfondo histórico que contextualiza la desaparición del 'freak show' y la representación textual substitutiva de los freaks en películas y otras ficciones posteriores. En esencia, a medida que los freaks reales desaparecieron de los espectáculos en vivo para ser reemplazados por freaks imaginarios en otros textos, el cuerpo freak se constituyó como encrucijada para la exploración de la normatividad específica del estadounidense medio en un contexto marcado por la paranoica Guerra Fría y el consumismo rampante. Si el 'freak show' original del período 1847-1949 sirvió el propósito de crear una América normalizada y unificada usando la exhibición (o explotación) del cuerpo anómalo del Otro, el nuevo 'freak show' de los últimos años 60 en la ficción y en los medios jugaba un rol unificador y normalizador en relación específica a los cuerpos, paradójicamente ocultando el cuerpo del freak real. La necesidad de ser aceptado por la masa de pares a la que antes me he referido es, precisamente, producto del capitalismo globalizador post-Segunda Guerra Mundial dominado por los Estados Unidos. Por mucho que el

capitalismo instilara en las masas americanas un miedo profundo al comunismo igualador de cuerpos y mentes, lo cierto es que al amparo de la libertad de elección, el consumismo mundial inventando en Estados Unidos tiende a homogeneizar los cuerpos para así obtener mayores beneficios. El freak, con su cuerpo anormal, aparece en este contexto como una singularidad intolerable—de ahí que el movimiento hippie reivindicara lo freak como lo alternativo.<sup>6</sup>

El texto que mejor articula el rechazo del freak real y la preferencia por la homogeneización corporal del período 1930s-1950s (que es también el del fascismo en Europa) es, sin duda alguna, la perturbadora película de Tod Browning, *Freaks* (1932). Textos de la Literatura Inglesa tan insignes como *La tempestad* (1611) de William Shakespeare y *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, ya habían intentado dotar al freak de una personalidad compleja, capaz incluso de ganarse las simpatías del lector, pero al aplicar Browning la misma estrategia a los freaks reales de su película topó con límites muy claros. Browning, sencillamente, se equivocó al creer que los monstruos fantásticos del cine gótico de los años 30, incluyendo su propia película sobre *Dracula* (1931) y la de James Whale sobre *Frankenstein* (1931), habían aumentado la receptividad del público hacia el humano anormal. Habiendo reclutado para su película, además, estrellas del ‘freak show’ de los años 30, entonces aún tremendamente popular, Browning no pudo comprender jamás por qué la visión de sus cuerpos resultó tan intolerable.

La película de Browning, como muchos han señalado, está plagada de contradicciones que son indicio inequívoco de la confusión en relación al cuerpo freak reinante en la época. Un rótulo señala al inicio que aunque en el pasado los freaks eran considerados signos de mal agüero y por ello condenados al infanticidio, su situación pronto cambiará debido a la ciencia moderna, que eliminará los ‘errores’ de la naturaleza (implícitamente gracias a la entonces idealizada reproducción selectiva o

---

<sup>6</sup> La evolución de la palabra ‘freak’ es extremadamente compleja pero digamos que así como entre los 60 y 70 se usa para connotar una actitud anti-sistema, más adelante pasa a usarse en relación a actitudes obsesivas en expresiones como ‘control freak’, ‘Jesus freak’, ‘fitness freak’. En España la palabra ‘friki’ derivada de freak se aplica tanto a los amantes de la cultura popular como a fenómenos de celebridad instantánea risibles, con frecuencia asociados a ‘reality shows’.

eugenesia). Mientras este momento de triunfo científico llega, se invita al público a ver “la más alarmante historia de terror sobre lo antinatural y lo no deseado”. Incidiendo en este terror la trama, basada en el relato de Tod Robbins “Espuelas”<sup>7</sup>, narra cómo la traicionera pareja de amantes formada por la rubia trapecionista Cleo y el forzudo Hércules planean apropiarse del dinero del enano Hans, enamorado perdidamente de Cleo. La pobre Frieda, la liliputiense prometida de Hans, capta sus intenciones pero no puede impedir que él la abandone para casarse con su rival. Durante el banquete, el insólito ramillete de freaks que componen el grueso de la compañía circense le da la bienvenida a Cleo a su círculo; asqueada y airada, la novia humilla públicamente a Hans hasta que él abre al fin los ojos.

El espectador sabe en este punto que Cleo merece un castigo y aún más cuando intenta matar al decepcionado Hans. El problema es que la forma concreta que toma la violenta venganza de los freaks contra Cleo. Browning retrata a sus freaks en situaciones domésticas cotidianas, siempre tras el telón que los separa de la pista del circo, con la intención de persuadir a los espectadores de que, pese a su peculiar apariencia física y empleo, los freaks son gente corriente. Esta impresión tan cuidadosamente construida se evapora, sin embargo, en el instante en que muestra a los freaks persiguiendo cuchillo en mano a Cleo y a Hércules. Ella es un monstruo moral odioso pero la imagen en la que aparece convertida, una espantosa mezcla de ave y mujer, es tan horripilante que borra toda posible simpatía por los freaks, perpetradores de su mutilación. La película tiene, además, un subtexto sexista ya que mientras Hércules es eliminado de una certera puñalada, Cleo sufre una horrible tortura, presumiblemente de por vida. Por ello Joan Hawkins observa que “es precisamente cuando los freaks se vuelven monstruosos—cuando parece que traspasan los límites de las restricciones sociales normales—que se transforman en agentes de las convenciones patriarcales. Es cuando se vuelven monstruosos cuando funcionan más claramente—dentro de la sociedad dominante—como uno de nosotros” (1996: 274)<sup>8</sup>. El

---

<sup>7</sup> Disponible en traducción de la autora en su volumen *Siete relatos góticos: Del papel a la pantalla* (Madrid: Jaguar, 2006), 149-172. Ver: <http://ddd.uab.cat/record/116808>.

<sup>8</sup> El tema de la monstruización de la mujer en la sociedad patriarcal es demasiado complejo para tratarlo aquí. Ver en relación a la representación femenina de la mujer monstruosa el

público, sin embargo, pese a las buenas intenciones de Browning confundió conducta monstruosa y cuerpo freak, dejando tal vez para siempre al freak real sin presencia en la pantalla.

*Freaks* se retiró de la circulación hasta su re-estreno en los años 60 ante el mismo público universitario que usaba la palabra en su acepción contra-cultural de moda. En el intervalo de tres décadas transcurrido desde el estreno de la película de Browning, los freaks de la fantasía—desde el hombre lobo a la mujer de 50 pies, pasando por Batman y los habitantes de *El planeta de los simios*—colonizaron el imaginario popular, haciendo prescindible la exhibición de seres humanos anormales, catalogada por entonces de mal gusto por efectos de los cambios sociales. La ciencia ficción, además, llevaba ya décadas satisfaciendo el deseo de unos Estados Unidos aún blancos supremacistas por lo exótico, recolocando “al freak terrestre en órbita”, e imitando así quizás sin ser consciente “la incorporación de gentes no-occidentales al ‘freak show’ de los siglos XIX y XX” (Weinstock, 1996: 330).

Los freaks reales iban, mientras tanto, desapareciendo de la mirada pública—con excepciones tan dolorosas como las de los supervivientes y descendientes de Hiroshima y Nagasaki, y los miles de bebés malformados víctimas de un medicamento para aliviar las molestias del embarazo, la talidomida. Más que curar, como prometían, la tecnología y la medicina crearon nuevos monstruos humanos, mientras que otros cambios sociales permitieron la exclusión de los freaks de la vida pública con su reclusión en centros médicos, y, sobre todo, su eliminación en base a diagnósticos prenatales. Por una parte, pues, con la excusa de salvarlos de la explotación, se les impidió a los freaks seguir usando su cuerpo como espectáculo (al tiempo que se promocionaban concursos de belleza y deportes para ensalzar el cuerpo bello) e incluso simplemente vivir su vida en comunidad, catalogándolos de discapacitados incluso cuando no lo eran. Por otra parte, se legitimó el infanticidio pre-natal en la mayoría de países occidentales, incluyendo casos hoy muy dudosos como los de los fetos aquejados de síndrome de Down. La obra de artistas admirados, como la

---

artículo de la autora “The Power of Monstrous Women: Fay Weldon's *The Life and Loves of a She-Devil*, Angela Carter's *Nights at the Circus*, and Jeanette Winterson's *Sexing the Cherry*”. (1999), en <http://ddd.uab.cat/record/116271>.

---

fotógrafa Diane Arbus, redondeó este retrato del freak como persona marginal y, sobre todo, marginable pese a la llamada a la tolerancia y el respeto hecha por los activistas de los derechos civiles. La ciencia y tecnología médicas, por su parte, se transformaron gracias a los avances en cirugía plástica y estética en “un modo de normalizar el cuerpo, de producir replicantes de un modelo único idealizado” (Adams 1996: 279): el cuerpo joven y uniformemente atractivo. La moda y los cosméticos hicieron el resto para convertir incluso al ser humano normal pero envejecido naturalmente o con rasgos fuera del canon en un freak. Hoy esta imparable homogeneización niega la diversidad humana hasta el punto de que nos molesta la visión de una nariz grande o unos pechos pequeños. Y si no toleramos estas variaciones, ¿cómo vamos a aceptar un cuerpo radicalmente distinto?

Se puede decir que esta pregunta motiva el inicio del último ciclo en la representación textual del freak natural, que parte de la elegante película de David Lynch *El hombre elefante* (1980, producida por Mel Brooks) y se caracteriza por un tratamiento sentimentalizado que no entra a fondo en la crítica de los usos sociales responsables de las prácticas de monstruización, aunque aparenta hacerlo. En las últimas tres décadas muchas novelas y películas en inglés, principalmente estadounidenses, han debatido los dilemas que acucian al freak natural pero han fracasado rotundamente a la hora de proponer una solución para su integración social, optando con demasiada frecuencia por una muy conveniente muerte del freak. También con demasiada frecuencia se ha puesto el acento en el freak imaginario, sea en un contexto realista o pseudo-realista (en películas como *Fenómeno* y *Powder*, la saga *X-Men*, o la serie de TV *Heroes*) o en uno de pura fantasía (las películas *Eduardo Manostijeras* o *Shrek*), ya que la presencia en pantalla del freak natural sigue sin ser tolerada<sup>9</sup>. Aunque podría parecer que media una gran distancia entre el contexto de *Freaks* y el de *El hombre elefante*—tal como connota la gran cantidad de nuevo vocabulario políticamente correcto para describir a las personas anormales—la ficción y los medios siguen representando al freak con criterios que niegan la participación de

---

<sup>9</sup> Excepto en documentales o ‘reality shows’ que, bajo la excusa de aumentar la tolerancia raramente trascienden los límites de la explotación morbosa.

éste en su propia presentación pública. Como David Hevey expuso con gran controversia en su volumen pionero *The Creatures that Time Forgot: Photography and Disability Imagery* (1992), más allá de las ficciones y los medios de comunicación, las propias organizaciones caritativas para la defensa de las personas con discapacidades o malformaciones son responsables principales de su sentimentalización y manipulación. Hevey propone, sencillamente, que se permita a estas personas auto-representarse como quieran, sin preocuparse por ofender.

*El hombre elefante*, basada en la historia real de John Merrick, narra con diáfana claridad la transposición del freak del territorio explotador del ‘freak show’ al no menos explotador territorio de la medicina (e implícitamente, del cine). El principal argumento de la película es que si bien Merrick gana en calidad de vida al ser rescatado de las garras de su amo circense por el amable Dr. Treves (autor de las memorias en que se basa Lynch), éste se beneficia también de su exhibición pública dando exitosas conferencias ante colegas y estudiantes. La vida que Merrick lleva en el hospital victoriano que dirige Treves no puede ser autónoma dada su grave discapacidad pero la película apela a una sensibilidad que podemos llamar de clase media a la hora de mostrar que mientras la morbosidad de las masas borrachas que quieren ver el cuerpo deforme de Merrick no es aceptable la curiosidad de médicos y visitantes de clase alta (incluso de la realeza) sí lo es. Tras un desagradable encontronazo con estas masas agresivas, Merrick entiende que Treves no lo puede proteger ni ofrecerle una vida normal y se deja morir. La película, que invita al espectador a identificarse con Treves más que con Merrick, resulta ser así un ejercicio en empatía vacío de contenido ya que no llama a aplicar a la vida real lo aprendido en relación al freak natural.

Otras películas similares situadas en un entorno contemporáneo—*Máscara* (1985), *Johnny Handsome* (1989), *Un mundo a su medida* (1999)—se pueden permitir ignorar el tema del ‘freak show’ si bien siguen estancadas en cuanto a cómo encontrar una solución al problema del encaje del freak en sociedad. Sus freaks masculinos<sup>10</sup> son

---

<sup>10</sup> Hay pocas freaks femeninas posiblemente porque, primero, el cuerpo femenino ya se considera de un modo u otro freak y, segundo, al auto-representarse como freaks, los

descritos en términos médico-científicos mucho más precisos que los que estaban al alcance del Dr. Treves pero la medicina moderna sigue sin encontrar soluciones, dejando al freak aislado en el limbo social. En *Máscara* el joven Rusty, deformado por el mismo síndrome que afectaba a Merrick, encuentra el apoyo incondicional en una madre nada convencional, si bien la película no se resiste al sentimentalismo forzado al concederle a Rusty lo que Merrick no tuvo: una historia romántica (con una joven ciega...). En *Un mundo a su medida* un niño deformado por un tumor cancerígeno maligno alojado en su columna, le enseña antes de morir a otro niño freak (un gigantón) a aceptar su cuerpo tal como es, sin que eso signifique que el espectador realmente lo haga. En la poco conocida *Johnny Handsome* se narra el fracaso de la solución médica desde un singular punto de vista. Un cirujano corrige el rostro deforme de Johnny, miembro de una banda criminal, creyendo que el cambio redundará en una nueva conducta socialmente aceptable. Una vez convertido en un guapo joven Johnny, sin embargo, se sigue sintiendo un freak social y, al amparo de su nueva identidad, decide vengarse de los antiguos compinches que tanto lo humillaron y que ahora no lo reconocen. El tono de estas tres películas es el que Browning perseguía para sus freaks aunque se trata de una simpatía que insiste en ser elegíaca, al matar en los tres casos al freak y obviar así su integración social. En la más reciente *X-Men 3: La decisión final* (2006) se llega a plantear la idea de que, una vez hallada la cura para la diferencia anatómica que define al freak, es responsabilidad del mismo facilitar su inserción social. Quienes no la acepten tendrán que afrontar las consecuencias, sin que la sociedad parezca muy predispuesta a modificar su actitud de rechazo. Por supuesto, lejos de sufrir las poco estéticas enfermedades de los freaks de las tres películas comentadas, los freaks de la saga X-Men adquieren superpoderes de muy diversos tipos asociados a cuerpos mayormente jóvenes y bellos, supuesto que glamoriza lo freak sin responder en absoluto al problema de cómo tratar al freak real.

El equivalente europeo de este tipo de película—*Mi pie izquierdo* (1989), basada en la autobiografía del artista irlandés Christy Brown—deja la elegía a un lado para

---

hombres (blancos) están negociando las tensiones creadas por su considerable pérdida de poder patriarcal debida al ascenso del feminismo y de las minorías étnicas y raciales. El freak, por supuesto, carece de poder y está por ello sujeto a la humillación de la mirada pública.

---



celebrar en su lugar la *vida* del individuo discapacitado, argumentando con gran desparpajo que lo freak debe ser descartado como estrategia pasada de moda e intolerante en la representación de la discapacidad severa (en sintonía con lo que más tarde argumentó David Hevey). Paradójicamente, como suele ser la práctica habitual en el cine, el actor protagonista es una persona sin discapacidad alguna, en este caso Daniel Day-Lewis, quien ganó un Óscar por su excelente interpretación. Tanto los estudios como el público occidental admiran a los actores que encarnan a personas con discapacidades, cuanto más severas mejor, pero siguen sin incorporar discapacitados reales a las películas<sup>11</sup>. Esta admiración por el actor que acepta monstruizarse para interpretar un papel (y por los artistas de caracterización que facilitan la transformación) potencia de hecho la exclusión del freak natural de la pantalla, exclusión que, en esencia, no ha variado desde que Browning estrenó *Freaks* a pesar de la aparente apertura de miras de películas (y novelas) desde el estreno de *El hombre elefante*.

### **El freak imaginario: El castigo de la diferencia**

Los freaks reales o naturales, como he comentado, tienen escasa presencia en el cine contemporáneo y apenas aparecen en la novela, seguramente porque no se encuentra fácilmente un sustituto a la trama sentimental que conduce a la muerte que no sea políticamente incorrecto. Por ello es mucho más común la representación del freak imaginario: criaturas fantásticas nacidas con anatomías imposibles pero también gente corriente que sufre extrañas transformaciones debidas a accidentes o enfermedades. La ficción sobre estos freaks imaginarios o falsos (en el sentido de que no corresponden a mutaciones descritas por la ciencia) no distingue ni siquiera entre el freak físico y el mental de aspecto ordinario. La mayoría de las tramas coinciden en defender la idea de que su entorno le niega con razón la integración social al individuo

---

<sup>11</sup> Marlee Matlin, la actriz sordo-muda que ganó un Oscar por *Hijos de un Dios menor* (1986), no es una excepción a la regla ya que su atractivo físico hace perfectamente aceptable su presencia en la pantalla pese a su discapacidad. Quizás el caso más problemático es el uso de actores enanos en papeles que potencian la extrañeza ante su cuerpo, incluso en películas de tan alta calidad como *Escondidos en Brujas* (2008).

que tiene la desgracia de ser diferente ya que, pese a recibir una cierta simpatía por su victimización, éste siempre acaba desatando su ira contra quienes lo atormentan. Es un modelo narrativo que no ha variado desde *Frankenstein*, novela en la que el creador del freak nacido inocente lo condena a ser moralmente monstruoso al rechazarlo, justificando así en un círculo vicioso su percepción de que ha creado un monstruo y no un ser humano estéticamente fallido.

Aparte de *Frankenstein*, gran parte de la ficción estadounidense sobre el freak imaginario deriva directa o indirectamente de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson (1886) y de *La metamorfosis* (1915) de Franz Kafka. Sus tramas se han adaptado a las necesidades de la tecnificada sociedad contemporánea pero no han variado sustancialmente. El paradigma Frankenstein aparece en narraciones sobre el conflicto del hombre (raramente mujer) que no puede encajar en la normativa social porque posee rasgos físicos o mentales de nacimiento que lo impiden. El paradigma Jekyll sirve para narrar el terror que sufren hombres corrientes transformados en monstruos por la ciencia y la tecnología patriarcales en cuyo desarrollo participan. Finalmente, Kafka es el referente en todos los textos en que un inocente sufre una súbita transformación causada por factores naturales o, con mayor frecuencia, sobrenaturales.

*Frankenstein* es la fuente de películas tan diversas como *Blade Runner* (1982), *Eduardo Manostijeras* (1990), *A.I.* (2001), *Powder* (1995), e incluso *El jorobado de Notre Dame* (1996), sea directamente o a través de otros textos. Como puede verse, bajo este paraguas se agrupan tanto historias en las que la diferencia corporal del freak es claramente perceptible como aquellas en las que no lo es en absoluto, al tratarse de perfectos replicantes artificiales del cuerpo humano bello. En ambos casos, la diferencia se asume como amenaza porque cuestiona la esencia misma de la normalidad. En cierto sentido, Mary Shelley hizo trampa al plantear un doble problema que en su novela aparece fusionado y es que la creación de vida artificial no tiene por qué resultar en monstruos. Si Victor Frankenstein crea un freak y no un hombre bello es debido a su mala praxis estética y no científica; de haber creado un ser hermoso, el conflicto habría sido muy distinto (de hecho, el que enfrenta a Galatea y a Pígalión).

Tanto *Blade Runner* como *A.I.* transforman al pobre monstruo de Mary Shelley en un freak imperceptible pero no por ello menos horripilante, ya que con su superioridad mental y física amenaza con borrar y reemplazar al ser humano. No se trata del horror ante lo que consideramos fealdad extrema sino de un muy paradójico horror ante lo más que humano. Sólo la comedia *Shrek* (2001) intenta romper el molde, retando al espectador a aceptar como protagonistas a una pareja de freaks aunque, precisamente, como comedia basada en los cuentos de hadas se queda, de nuevo, en un territorio fantástico sin auténtico impacto en la aceptación del freak real.

En la obra maestra de Robert Louis Stevenson *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* científico y monstruo son una única persona aunque con cuerpos dispares. Pese a que tanto Mary Shelley como Stevenson tratan el tema del científico ambicioso que traspasa los límites del bien y el mal por egoísmo, la ciencia no es sino una mera excusa para debatir el tema que realmente les interesa: el narcisismo irresponsable del hombre, sea en una etapa de juventud (en el caso de Victor Frankenstein) o de madurez (en el del Dr. Jekyll). Su descendencia, el científico loco, es en cualquier caso protagonista de muchas películas como caprichoso creador de nuevos monstruos y como víctima de sus propios experimentos absurdos. Se da, además, una peculiar fijación con el tema de la metamorfosis horripilante, a menudo mezclado con la mutación, sobre todo a partir de la explosión de las primeras bombas atómicas.

Es incorrecto leer la novela de Stevenson como la tragedia del científico que, intentando librar a la humanidad del mal, sufre las terribles consecuencias de sus experimentos. De hecho, el buen doctor pretende encontrar un modo seguro de disfrutar de los placeres salvajes de su juventud bajo otra identidad y sin sentir culpa alguna ni alterar su estatus como respetable soltero victoriano. El cuerpo espantoso de Mr. Hyde es el modo convencional que Stevenson tiene de representar y condenar el mal, del mismo modo que en *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde (1891) la representación pictórica del depravado y hermoso Dorian acumula todos los indicios de su monstruosidad moral. En una versión reciente del tema, *El hombre sin sombra* (2000) –de hecho, basada en *El hombre invisible* (1897) de H.G. Wells– un científico usa su nuevo cuerpo translúcido para, al estilo de Hyde y Gray, disfrutar sin culpa de sus

excesos. El monstruo humano es de nuevo condenado pero la película prescinde de todo sentido de culpa en su caracterización, ya que su transformación es deseada.

Algo muy distinto sucede en el caso del científico metamorfoseado por accidente, categoría en la que destaca Seth Brundle, protagonista de *La mosca* (1986), remake de un clásico del fantástico de los años 50. El tormento que Brundle sufre suma en su cuerpo las experiencias traumáticas de Jekyll y de Grigor Samsa, dado que su monstruización se produce por un accidente debido a su irresponsabilidad como científico pero implica también un cierto azar absurdo. El insecto atrapado en la cabina de teletransportación con el que se fusiona el cuerpo de Brundle durante un experimento fallido remite a *La metamorfosis* de Kafka, si bien la situación de progresiva degradación corporal que vive Brundle—sin duda kafkiana—es una metáfora clara de la enfermedad degenerativa. Este efecto secundario de la ciencia de Brundle convierte su cuerpo en un híbrido repugnante que, según nos aclara Noël Carroll, el director David Cronenberg creó con la intención de tratar “el conflicto entre emoción y asco” sentido al morir su padre de cáncer (1990: 222).

Las transformaciones narradas por el poeta romano Ovidio en su clásica antología de relatos en verso, *Las metamorfosis* (acabada en 9 AC), se enmarcan en un sistema pagano o mágico de castigo y recompensa—o de simple protección—controlado por los dioses del Olimpo. Así pues, Ovidio narra entre muchos otros casos el del cruel tirano Licaón castigado por Júpiter por su brutalidad y transformado en hombre lobo (o ‘licántropo’), y el de la ninfa Dafne, transformada en laurel cuando le pide ayuda a los dioses para protegerse de Apolo, quien pretende violarla. En la obra maestra de Kafka, no hay tal justicia divina, sustituida por un principio de arbitrariedad total. Mientras Stevenson coloca al Dr. Jekyll en una encrucijada moral que lo destruye, Grigor Samsa, un modesto oficinista, sencillamente se despierta una mañana convertido en un repugnante insecto de tamaño humano sin que nada explique por qué. Como es bien sabido, Samsa pierde con su transformación toda posibilidad de comunicarse con su insensible familia—cosa que facilita la lectura del cuento como alegoría de la angustia del individuo ante la modernidad alienante—hasta acabar muriendo en completa soledad; sus restos son entonces barridos con indiferencia por

la doncella. No hay ni un Júpiter ni un frankensteiniano científico responsable de este horror.

La idea post-moderna de metamorfosis combina muy a menudo, como en el caso de *La mosca* el modelo Romántico-Victoriano y el Modernista, es decir, convierte en freak a un individuo que aspira a lograr el éxito pero que está también atrapado por condiciones fuera de su control sin las cuales no puede alcanzar sus objetivos. Es una situación de pesadilla que corresponde a parámetros culturales profundamente enraizados en la idea del éxito estadounidense, pero que bebe sin duda del mismo calvinismo que rodeó al escocés Stevenson y del judaísmo de Kafka. La ficción gótica americana de las tres últimas décadas usa la metamorfosis para expresar el profundo miedo del individuo a perder el control sobre su cuerpo y mente, miedo típico de las sociedades bienestantes y narcisistas en las que el privilegio tiene como lado oscuro la posibilidad de su pérdida súbita. En estas películas y novelas, las personas se ven sujetas a una repentina monstruización por accidente o enfermedad (las novelas de Patrick McGrath *Martha Peake* y de Stephen King *La zona muerta*), un hecho sobrenatural ambiguo (*Fenómeno*), una transformación mágica (la película *Wolf*, la novela de Anne Rice *Entrevista con el vampiro*) o una metamorfosis tecnológica (las películas *Robocop* o *El cortador de césped*). Las víctimas de estas transformaciones responden inicialmente a su nueva condición con temor y desesperación hasta que aprenden a convivir con sus peculiares síndromes, siempre contemplados como una maldición.

Lo más peculiar de estos freaks metamórficos es que, aunque son rechazados por su entorno y a menudo se odian a sí mismos, el hecho mismo de la transformación aparece siempre glamorizado. Se supone que los lectores y espectadores negocian con estas ficciones su deseo de cambiar y su resistencia a la normatividad, aprendiendo que las transformaciones radicales sólo llevan a la infelicidad. Nada, sin embargo, parece apagar la pasión por la diferencia. Al final de *Entrevista con el vampiro*, Louis comprende que no ha conseguido transmitirle a su entrevistador una idea clara de los horrores de su vida como vampiro; de hecho, el joven reportero se muere, si se permite la broma, por convertirse a su vez en vampiro—lo mismo que muchos otros

entre el público de Rice. Esta fantasía choca, por supuesto, con la discriminación muy real que los freaks naturales sufren en la vida diaria: la idea de convertirse en vampiro les puede resultar glamurosa a muchos pero, ¿quién querría ser otro John Merrick? Conviven pues, y de manera muy inestable, el rechazo del freak real y la glamurización del freak fantástico, convivencia que transmite la impresión de que la homogeneización de los cuerpos está creando extrañas necesidades compensatorias.

Otras películas como *Fenómeno* intentan alejarse del molde gótico predicando la tolerancia al invitarle al espectador a identificarse con el protagonista, un americano medio (interpretado por John Travolta) que desarrolla poderes mentales extraordinarios al ser tocado, según dice, por un rayo alienígena. Pese a que este hombre no es una amenaza en absoluto, su intolerante comunidad lo rechaza al no encontrar explicación racional a su cambio, incluso cuando se sugiere que éste podría deberse a un cáncer. Algo similar le ocurre al protagonista de la novela de Stephen King, *La zona muerta*, quien a consecuencia de un accidente de coche (o tal vez también de un tumor cerebral) empieza a poder pronosticar el futuro, salvando así a su país de elegir un Presidente homicida, sino directamente genocida. Mientras *Eduardo Manostijeras* o *Shrek* piden tolerancia por el freak hecho o nato, *Fenómeno* y *La zona muerta* le recuerdan al espectador que es importante construir esa tolerancia porque cualquiera de nosotros puede verse convertido en freak: no hay un Otro estable, ni una normalidad fija, sino un flujo variable entre anormalidad y normalidad que tiene que ser constantemente negociado. Pese a ello, reina un notable pesimismo en el tratamiento del tema: se asume no tanto que la normalidad sea inamovible sino que la crueldad humana ante la diferencia sí lo es.

En suma, la desaparición del 'freak show' en vivo del ocio occidental y la reconfiguración del freak natural como paciente médico y/o marginado social en los casos más extremos, no ha agotado la curiosidad occidental por el cuerpo anormal. Como demuestran sobre todo las ficciones estadounidenses, la presión capitalista por conseguir cuerpos homogéneos, apoyada en la cirugía plástica y estética, ha incrementado el rechazo de la diferencia corporal hasta límites poco menos que

absurdos. Sin embargo, la preponderancia de los ideales de belleza occidentales fijados en el cuerpo joven y sexualizado, no ha borrado del todo el interés en el freak. Es muy difícil determinar de qué manera debería representarse el freak natural pero queda demostrado que hay que cederles a las personas distintas los medios para que se auto-representen, así como aumentar su presencia pública del modo en que ellos deseen, incluyendo la posibilidad de exhibirse (al igual que lo hacen actores, modelos y deportistas).

De un modo u otro, hay que aumentar el espacio público para el cuerpo distinto y retomar la visión del freak como persona cautivadora y no necesariamente horripilante. Las ficciones que he mencionado difícilmente pueden contribuir a lograr este objetivo ya que en el mejor de los casos son sentimentales y condescendientes; en el peor, normativistas y supremacistas en extremo. Se sigue presentando la diferencia como maldición en lugar de cómo parte esencial de la naturaleza humana y se sigue usando la figura del freak (preferentemente fantástico) para debatir otros temas—tales como la normatividad del hombre blanco patriarcal—en lugar de aumentar la tolerancia. Como los antiguos ‘freak shows’ del pasado, películas y ficciones siguen homogeneizando al público a costa de presentar la diferencia como algo indeseable; las que intentan apelar a la idea de que cualquiera puede convertirse en freak lo hacen de manera poco convincente.

Es por ello que, pese a la drástica reducción de la presencia pública del freak real, se han multiplicado hasta la saciedad los freaks fantásticos. Se ha caído así en una peculiar esquizofrenia cultural y social: nadie quiere ser un freak natural y afrontar el rechazo de su comunidad, pero muchos desearían ser un freak fantástico, del tipo que glamurizan las ficciones, como expresión de su individualidad. Por así decirlo, mientras los freaks de Tod Browning siguen ocultos, los de X-Men triunfan. Tal vez avancemos hacia un futuro en el que la ciencia y la tecnología eliminaran o ‘curarán’ del todo al freak natural al tiempo que nos posibilitarán nuestra transformación en el freak que nos gustaría ser. Mientras, seguiremos viviendo en el tiempo del cuerpo homogéneo.



## Referencias

- Adams, Rachel. 1996. "An American Tail: Freaks, Gender, and the Incorporation of History in Katherine Dunn's *Geek Love*". *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. Ed. Rosemarie Garland Thomson. Nueva York: Nueva York University Press. 277-90.
- Bogdan, Robert. 1988. *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- Carroll, Noël. 1990. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Fiedler, Leslie. 1993. *Freaks: Myths and Images of the Secret Self (1978)*. Nueva York: Doubleday-Anchor Books.
- Fretz, Eric. 1996. "P.T. Barnum's Theatrical Selfhood and the Nineteenth-Century Culture of Exhibition" *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. Ed. Rosemarie Garland Thomson. Nueva York: New York University Press. 97-107.
- Friedman, John Block. 1981. *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*. Cambridge, Mass. y Londres: Harvard University Press.
- Gerber, David. 1996. "The 'Careers' of People Exhibited in Freak Shows: The Problem of Volition and Valorization". *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. Ed. Rosemarie Garland Thomson. Nueva York: New York University Press. 38-54.
- Hawkins, Joan. 1996. "'One of Us': Tod Browning's *Freaks*". *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. Ed. Rosemarie Garland Thomson. Nueva York: New York University Press. 265-76.
- Hevey, David. 1992. *The Creatures that Time Forgot: Photography and Disability Imagery*. Londres: Routledge.
- Martín, Sara. 1999. "The Power of Monstrous Women: Fay Weldon's *The Life and Loves of a She-Devil*, Angela Carter's *Nights at the Circus*, and Jeanette Winterson's *Sexing the Cherry*". *Journal of Gender Studies* 8.2: 193-210. <http://ddd.uab.cat/record/116271>
- Reiss, Benjamin. 2001. *The Showman and the Slave: Race, Death, and Memory in Barnum's America*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2001.
- Rothfels, Nigel. 1996. "Aztecs, Aborigines, and Ape-People: Science and Freaks in Germany, 1850-1900". *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. Ed. Rosemarie Garland Thomson. Nueva York: New York University Press. 158-72.
- Thomson, Rosemarie Garland, ed. 1996. *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. Nueva York: New York University Press.
- Thomson, Rosemarie Garland. 1996. "Introduction: From Wonder to Error, A Genealogy of Freak Discourse in Modernity". *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. Ed. Rosemarie Garland Thomson. Nueva York: New York University Press. 1-19.

Weinstock, Jeffrey A. 1996. "Freaks in Space: 'Extraterrestrialism' and 'Deep-Space Multiculturalism'". *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. Ed. Rosemarie Garland Thomson. Nueva York: New York University Press. 327-37.

*Otras lecturas recomendadas*

Chemers, Michael M. 2008. *Staging Stigma: A Critical Examination of the American Freak Show*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Costa, Jordi. 1999. *Mundo bulldog: Un viaje al universo basura*. Madrid: Temas de Hoy.

Fahy, Thomas Richard. 2006. *Freak Shows and the Modern American Imagination: Constructing the Damaged Body from Willa Cather to Truman Capote*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Frost, Linda. 2005. *Never One Nation: Freaks, Savages, and Whiteness in U.S. Popular Culture 1850–1877*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Hunter, Jack. 2005. *Freak Babylon: An Illustrated History of Teratology & Freakshows*. Londres: Glitter Books.

Tromp, Marlene. 2008. *Victorian Freaks: The Social Context of Freakery in Britain*. Columbus, OH: Ohio State University Press.



## LICENCIA CREATIVE COMMONS



**Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada (by-nc-nd):** No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.



**Reconocimiento (Attribution):** En cualquier explotación de la obra autorizada por la licencia hará falta reconocer la autoría.



**No Comercial (Non commercial):** La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.



**Sin obras derivadas (No Derivate Works):** La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Se prohíbe específicamente generar textos académicos basados en este trabajo, si bien puedes citarlo. La referencia correcta sería:

Martín Alegre, Sara. "Freaks: Estrategias para la representación textual del cuerpo del Otro". Bellaterra: Departament de Filologia Anglesa i de Germanística, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.

Seguido de la dirección de la web del DDD donde se ha publicado el documento.

**Nota** Para cualquier duda, ponerse en contacto con la autora, Sara Martín Alegre ([Sara.Martin@uab.cat](mailto:Sara.Martin@uab.cat))

