

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Pan(demónium) y circo

Autor/es:

Lomillos, Miguel Ángel

Citar como:

Lomillos, MÁ. (1998). Pan(demónium) y circo. Banda aparte. (11):39-43.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43142>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



PAN(DEMÓNIO) Y CIRCO

MIGUEL ÁNGEL LOMILLOS

Análisis de **La parada de los monstruos** (1932) de Tod Browning, donde se habla un poco de este abigarrado mundo de los monstruos, antaño tan procaces y hogaño inofensivos, de algunas vicisitudes pintorescas de su autor y otras consideraciones más o menos pertinentes sobre esta obra que, en reconociendo la justeza del título vertido al castellano, se prefiere usar, por simple argucia de la memoria, el original término **Freaks**.

Dedicado al preclaro estudioso del cine fantástico,
Alexandre Fernández

En su libro **París**, cuenta Ramón Gómez de la Serna que Cocteau le comentó que *"Picasso ha dicho que los tres perfumes máximos que se encuentran en la vida son el del opio, el del circo y el de los puertos..."*. A la misma altura de estos poetas, escritores y pintores del modernismo —e incluso formulado en parecido tono de máxima— podríamos decir que dos son los cineastas que han recreado de manera incomparable esas *"sombras de humo de un veneno casi religioso"* —Ramón se refiere aquí al opio, pero fácilmente puede ampliarse a los tres perfumes—: si nadie ha superado a Josef von Stenberg en el aroma del opio y de los puertos, Tod Browning, tan caro a los surrealistas, se yergue como el máximo hacedor de imágenes que transpiran el perfume del circo.

De este sureño de Louisville, la bulliciosa ciudad portuaria a orillas del Missisipi, se dice que se fugó de casa a los 16 años seducido por el espíritu del circo y el cuerpo de una joven bailarina de una compañía ambulante. Así comienza su pintoresca andadura en el mundo del espectáculo: artista de la charlatanería (vocero como el pregonero del inicio de **Freaks**, personaje que va vestido de la misma manera que una conocida foto de Browning), payaso, contorsionista, maestro de ceremonias, representaciones como el **Hombre Salvaje de Borneo** o **El Cadáver Viviente Hipnótico** y un sinfín de papeles como actor de variedades y cómico. *"El bautismo de Browning en la cultura de las barracas de feria fue un acontecimiento capital en su vida, ya que cristalizó en una particular visión del mundo que más tarde nutriría sus mejores trabajos cinematográficos"*.



Freaks, sin duda alguna, es de todos sus trabajos el que exhala el perfume más embriagador del circo, el que mejor refleja ese mundo que conoce bien y donde vivió tantos años antes de dedicarse al cine, primero como actor y luego como ayudante de Griffith. De hecho, esta obra maestra es una especie de compendio donde se amalgaman los tres temas mayores de Browning, presentes en casi todas sus películas, se amalgaman en un vívido realismo de corte netamente clásico: el mundo del crimen, el del circo y el del horror. Pero **Freaks** no muestra el circo que conoce el espectador cuando asiste bajo la carpa, al "mayor espectáculo del mundo". Tod Browning, obviamente, no

1. R. Gómez de la Serna, **París**, Edición y prólogo de Nigel Dennis, Pre-Textos, Valencia, 1986, p. 101.

2. David J. Skal y Elías Savada, **El carnaval de las tinieblas. El mundo secreto de Tod Browning, maestro de lo macabro en el cine de Hollywood**, Festival Internacional de Cine de San Sebastián y Filmoteca Española. San Sebastián — Madrid, 1996, p. 60.



está interesado en esa época —en 1931 es un director maduro y consagrado, aunque con muchos problemas con los productores, que se vuelca totalmente en este proyecto difícil de llevar a cabo dentro de los márgenes de Hollywood— en ofrecernos una colección de números circenses al lado de la típica historia de amor, como tantos filmes clásicos hicieron al abordar esta temática³. Browning no nos ofrece, por tanto, las piruetas de la arena o el foro, sino la trastienda del circo, lo que se cuece *atrás* cuando sus estrellas se retiran a sus carromatos y conviven en ese espacio siempre nómada y hostil, tan jerárquico y prejuicioso como cualquier otro.

La mujer barbuda, el hermafrodita, el Tronco Humano, los enanos, las Cabezas de Alfiler, las figuras gallináceas, la mujer sin brazos, las siamesas, el Hombre Esqueleto... ¿tienen todos ellos la misma condición (humana, profesional, social) que la trapecista, el payaso, la domadora de focas, el fornido Hércules, el malabarista y los demás trabajadores del circo, todos ellos "poseedores" de un físico, más feo o más bonito, considerado dentro de los cánones de la normalidad?

El *ethos* que plantea esta cuestión, y que es una de las claves del buen cine de terror, planea constante y persistente, como un irrefrenable in crescendo, durante el desarrollo de la película. Como bien dice Deleuze, los monstruos son actores natos porque "*encuentran un rol en el exceso o defecto que los marcan*". Más allá (o más acá) del enamoramiento de la imagen con las formas humanas deformes o contrahechas (Goya como paradigma de "la belleza del horror"), de la truculencia genial de ciertas escenas (por ejemplo, la ya emblemática imagen saturnal del hombre—tronco arrastrándose por el barro con un puñal entre los dientes) o incluso de las veleidades del sentimiento en la concepción más pura del melodrama, **Freaks** pervive como uno de los ejemplos más extraordinarios que muestran el verdadero rostro humano del monstruo —sin máscaras— y una valiente reflexión de su papel o destino social —sus máscaras sociales y culturales arraigadas como profundas e ignotas configuraciones simbólicas del mal—.

Pocas veces el cine moderno ha tratado con tanta consideración y respeto, con tanta sensibilidad y sentido, el mundo

3. Por ejemplo, la M-G-M sustituyó **Freaks**, que fue "un desastre comercial", por un producto más ligero como **Polly, la chica del circo** (*Polly of the circus*, 1932) que protagonizaron Marion Davies y Clark Gable. *Ibid.*, p. 200 y 203.

4. Guilles Deleuze, **La imagen tiempo**, Paidós, Barcelona, 1987, p. 102. El tema de la monstruosidad es un tema inagotable en el cine en general, no necesariamente en el de terror. Recientemente, la segunda película del joven A. Amenabar, **Abre los ojos**, ha perdido una oportunidad inmejorable para indagar sobre esta terrible cuestión, pero su director ha preferido recrearla como un problema epidérmico (es decir, superficial) al servicio del fatuo y estéril juego, tan fácil para el cine, donde se confunden la "ilusión" y lo "real".

de los monstruos o fenómenos, su naturaleza humana —demasiado humana—, su condición social en la alteridad. En **Freaks** nos encontramos con el lado más humano de los monstruos, lo afectivo: el amor de un enano (Hans) por una bella y perversa mujer, la trapecista Cleopatra (la respuesta de Hans a la primera burla de Cleo es rotunda: "*Soy un hombre con sentimientos*"), los sufrimientos y sinsabores de su novia enanita (Frieda), los flirteos de las siamesas con sus dos pretendientes (en un simpaticísimo tono de comedia), el nacimiento del hijo de la mujer barbuda (que provoca la alegría compartida), las risotadas inocentes y bobaliconas de los Cabezas de Alfiler (puro sentimiento) y, sobre todo, el sentido solidario y cohesionado del grupo, el código de los fenómenos (auténtico leit—motiv de la película: "*si ofendes a uno, ofendes a todos*").

Pero la crueldad y el mal también son humanos y si los monstruos entran en la espiral de la venganza —en una escenificación que no esconde que el destino del monstruo es *ser un monstruo*, esto es, representar, con toda su potencia *visual*, el rol social que su deformidad física le ha impuesto⁵—, esta venganza se da como consecuencia de las ofensas recibidas, es decir, las humillaciones y el intento de envenenamiento al pequeño Hans por parte de los maquiavélicos Hércules y Cleopatra. Como en **Frankenstein**, la presunta maldad del monstruo proviene de la maldad de los otros, de la "normalidad" imperante que no asume su sombra. En **Freaks**, la versión más radical o esencial del melodrama —la que dibuja el círculo de la humillación, traición y venganza— se pone al servicio de una lección *técnicamente* justa, pero a través de un camino *a priori* negativo (la venganza, que es menos venganza si se considera como justa ira) que queda *deconstruido* gracias a la inversión paródica de su planteamiento: la agente provocadora de la humillación (la trapecista Cleo) se convierte finalmente en objeto de la misma, es decir, en fenómeno de feria, una figura gallinácea que berrea al calor del público que paga la función⁶. No es extraño —¿o sí lo es?— que el grueso del filme, el que convoca este imperativo ético, corresponda en verdad a la historia que cuenta un vocero de feria a los espectadores. Curioso final para la bella trapecista, una lección que constata casi irónicamente que no sólo por la vía natural se accede a la condición monstruosa, y curioso final para los fenómenos, que sentados ahora impertérritos en ese museo de las "curiosidades humanas" que presenta el vocero, "*cualquier de ustedes podría ser uno de ellos*" —toda la película será el *flash-back* que cuenta la mutilización de Cleopatra y el pregonero lo señala con detalle— no parecen sufrir los dardos del arrepentimiento, pues su venganza no se mide bajo el prisma de la redención. El carácter ejemplar se nutre tan simbióticamente del estilo circense aplica-

do al código del cine de terror que la lección infligida a Cleopatra se enmarca dentro de dos gritos espasmódicos⁷: el primero, el de la mujer del público nada más ver el fenómeno (que para nosotros, espectadores, es todavía un índice, una visión "retrasada") y el último, el de la propia Cleopatra que grita despavorida en el bosque ante la inmediata consumación de la venganza (obviamente elidida, pero anteriormente hemos tenido una magistral representación del poder colectivo de los fenómenos ante un atemorizado Hércules)⁸.

Realismo y Terror. Melodrama y Monstruos.

La gigante, en los urinarios de Mala Strana, le dice a su adorado enano:

—Haz de mí lo que quieras. Soy tu esclava. Te amo locamente. ¿Y tú?

—Yo también... ¡me quiero!

F. Arrabal

Una conocida fotografía del rodaje de **Freaks** muestra a varios fenómenos delante de una carroza agrupados en torno a Tod Browning que aparece con la cabeza y la mirada dirigidas hacia el suelo, sin duda aturrullado por la cámara que recoge la emotiva escena de su efusivo abrazo con Schlitze, "*el más abierto y afable de los 'cabezas de alfiler'*"⁹. La foto corrobora el aprecio de Browning por estas criaturas del circo que, según declaraciones de los actores y otros miembros del estudio, recibían un trato preferente respecto al resto del equipo con quienes se mostraba especialmente "áspero y exigente"¹⁰. Personalismos aparte, lo cierto es que el tono afectivo y protector de Browning en la foto no admite dudas. Un tono que se confirma en el tratamiento visual de la película: los fenómenos son (re)tratados con la importancia y el respeto que tiene el ser considerados figuras centrales de la representación, encuadrados bajo los mismos cánones que las figuras "normales" cuando aparecen aislados (sin dejar demasiado "aire" por encima) y sin acentuar deslealmente los contrastes y diferencias cuando actúan con los demás. De ahí que en la película dominen los Planos Medios y Americanos y los Planos de Conjunto (en general, se evita el detalle pormenorizado del *Close* y la amplitud de los grandes Planos Generales) con la intención de dar cobertura a las cortas y medias distancias, a la proximidad física que provoca el interior reducido de las carrozas y el peculiar campamento circense. Este enfoque respetuoso, que antes denominamos humanista, no significa que Tod Browning, como gran fetichista de la anormalidad, lo tenebroso, la animalidad y los temas escabrosos, desaproveche el impagable magnetismo existente entre

5. Para Deleuze "*sólo son monstruos porque se les forzó a pasar a su rol manifiesto, y sólo a través de una oscura venganza se recobran, recuperan una extraña claridad que viene a interrumpir su rol bajo los relámpagos*". *Ibid.*, p. 102.

6. Recuérdese que el vocero, al inicio del filme, había definido a la ex-trapecista como "*pavo real del aire*", e incluso su amante Hércules, en la famosa escena de la boda, le espeta: "*Te quieren hacer de los suyos, mi pavo real*". Por otro lado, resulta casi inevitable la comparación con **El ángel azul**, (*Der Blaue Engel*, 1930) de Josef von Sternberg.

7. Por tanto, dos gritos que abren y cierran el *flash-back* que son algo más que un simple recurso de rima sonora (y que encuentran su resonancia en los berridos finales). De igual manera, los créditos del inicio de la película se convierten en un cartel de feria que el vocero arranca de cuajo y aplasta en una bola que tira al suelo. Son dos muestras contumaces de la modernidad que prefigura este filme.

8. Decimos "una escena elidida", pero en verdad fue suprimida del montaje original de Tod Browning. Se hizo un corte de media hora a la versión primera —**Freaks** dura 65 minutos— ordenada por los productores de la Metro, asustados por ellos mismos y, sobre todo, por la reacción de los espectadores/cobayas calibrada en los preestrenos. Aunque la película se precipita un poco en su final (obviamente aquí se dan las escenas más fuertes) y hay algunas escenas demasiado esquematizadas, estos cortes no afectaron, milagrosamente, a la continuidad y a la comprensión general de la historia (lo que sí ocurre con la cojitranca **Drácula** de 1931). Sin duda, esto se debe a que se trata de una película coral y abierta dentro de un elemental esquema melodramático y a la sobria puesta en escena que potencializa, a la manera del cine mudo, el puro juego de miradas. Casi colocándome en la piel del mismo diablo, suscribiría que algunos cortes han podido beneficiar ciertas escenas (como la que ha suscitado este extenso pie de página) e incluso, el aire general, casi sofocante, de extrema condensación. De todas formas, el resultado final es que tenemos un filme de acciones fuertes, relevantes y nexos dinámicos que lejan una narrativa intensa, elíptica, económica y muy precisa.

9. D. J. Skal y E. Savada, *op. cit.*, p. 192.

10. *Ibid.*, p. 195.

los monstruos y la imagen (y es obvio pensar que la versión primera de Browning acentuaba el lado más sombrío de esta fascinación).

En general, los agravios y ofensas que reciben los fenómenos en la primera parte de la película —hasta el banquete de bodas—, y que ellos aguantan con un inevitable estoicismo no exento de cierto orgullo personal y colectivo (encarnado, sobre todo, en los enanos Hans y Frieda) implican una poderosa mirada exterior, de peligro y acecho constantes —digamos, el peso histórico de lo social y cultural— que, de forma inmediata, provoca la identificación del espectador con los ofendidos. El banquete de bodas, escenificación magistral de la perfidia de Cleopatra y Hércules en adherirse al mundo de los fenómenos para conseguir la fortuna que ha heredado Hans, supone el punto culminante de una cadena acumulativa de humillaciones y desprecios que dará lugar, en la segunda parte, a la venganza organizada de los *freaks* para compensar tantos atropellos e injurias. En el ámbito de la representación, esta ecuación melodramatis personae se traduce en dos registros diferentes: en la primera parte domina el tono realista, veraz (casi a la manera del primer King Vidor); donde la aparición o presentación sucesiva de los fenómenos convive con la descripción del "día a día" en la vida del circo: cambiarse de ropa, cocinar, comer, coser, colgar la ropa, preparar un número, etc. En la segunda parte, correspondiente al ajuste de cuentas, la película entra de lleno en el terreno de las sombras y de la noche, del tenebrismo del cine de terror. La mirada social de acecho contra el monstruo se convierte ahora en el acecho de las miradas de los monstruos: los ojos fijos del enano por el ventanuco de la carroza, las miradas escudriñadoras e instigadoras de los fenómenos tras las ruedas y las escaleras, encaramados como animales nocturnos en los bajos de los carros. Esta representación colectiva y organizada del *ojo avizor* se recalca con el surgimiento de las pistolas y navajas (que los enanos se limitan primero a sacar de sus bolsillos y a limpiar con un pañuelo delante de los impostores) y, finalmente, la escenografía macabra de los monstruos arrastrándose entre el lodo y el barro, bajo la tormenta, en busca de sus atemorizadas víctimas.

La *fuera* —que diría el más reciente enano Yoda— les viene a los fenómenos de esa consciencia de grupo que les hace pasar de la pasividad a la acción, o mejor dicho, a la reacción: "*Hasta aquí hemos llegado!*" Ya en el banquete nupcial, la reunión de todos ellos adopta un cierto carácter de orden secreta o hermandad, con sus propias reglas de conducta, sus tradiciones e incluso, su propio lenguaje o jerga ("*freaks developed a gibberish language of their own (...) When I was with the circus, years ago, I worked for months trying to gain their confidence, and even then I learned very little*"). Esta escena antológica de la historia del cine, cuya planificación guarda todavía reminiscencias del cine mudo, incluso en el rótulo que la introduce, resulta el punto *caliente* en el choque de estos dos mundos que

aunque se repelen hasta las náuseas, no significa la total irreconciliación (Phroso y Venus, ausentes en la boda, encarnan la otra "normalidad" que no desprecia lo monstruoso). A la capa "consciente" de la arrogancia y la altivez, le sucede ahora, *descubierta* por los efectos del alcohol, los sentimientos más abyectos y repulsivos, el verdadero rostro (puesto que inconsciente) de la normalidad: ante la alegría natural e infantil de los fenómenos, las risotadas salvajes y crueles de los amantes Hércules y Cleo, risas torvas espoleadas por el ardid del veneno y los besos procaces. La creciente vergüenza de Hans se hace intolerable para Frieda y Mme Tetrallini, contrapunto moral perfecto ante tanta inquina. El choque frontal llega con el paroxismo absoluto de las sensaciones de repugnancia. Mientras los fenómenos *todavía* celebran la llegada de la nueva diva con el cuenco de vino que pasa de boca en boca, Cleo, llegado su turno, les insulta arrojándoles el sagrado líquido que para ella no pasa de un brebaje lleno de babas de monstruos, amenizado todo ello con el extraño son, tan gutural como el gorgoteo de un trago (pronúnciese con musical acento chino), de "*gubel gabol — gubel gabol*". Esta escenificación del mal, esta mascarada sin máscaras llega a su fin con la expulsión de los *freaks* y la danza macabra de Cleo, que lleva a Hans en sus hombros, y Hércules, tocando la flauta, bailando alrededor de la mesa vacía.

Poco importa que la unidad solidaria de los fenómenos se ajuste con la misma perfección a la presunta versión histórica que ofrece el preámbulo del filme¹², como ninguna a la cruda realidad del rodaje, donde, obviamente, entre los fenómenos había tantas diferencias y rencillas como cualquier hijo de vecino¹³. En fin, no vamos a descubrir ahora cuánto la ficción idealiza los hechos. Lo que nos interesa son los sentidos (los diferentes sentidos y *lo sentido*) que se desprende de la historia, no su mayor o menor adecuación objetiva. Pero lo cierto es que la conciencia de grupo les viene de la necesidad de desarrollar un especial sentido de supervivencia.

El banquete de bodas escenifica, entonces, la imposible comunión del grupo de fenómenos y la "normalidad vigente" de la bella Cleo y el musculoso Hércules. ¿Es necesario insistir que la extrema acritud con la que éstos actúan traduce el mismo grado con el que representan el orden social de su época? ¿Alguien se atreve a sentarse a la mesa (o en el tren, o en la plaza pública...) al lado de un monstruo (de un pordioñero, de un tullido, de un indigente...)? El fino escritor F. Scott Fitzgerald, por poner un ejemplo, fue uno de los que huyó despavorido con las manos cubriéndose la boca cuando las siamesas hicieron acto de presencia en el comedor de la M-G-M. Menos mal que "*las siamesas y los enanos se libraron del exilio del comedor*" especial habilitado al aire libre para la mayoría de los monstruos de feria, tras la protesta formal efectuada por un buen número de personas de la Metro "*con el fin de que la gente pudiera comer en el autoservicio sin que sintiera ganas de vomitar*"¹⁴. Por lo

11. Palabras de Browning incluidas en el texto "*Freaks. The movie and the myth reconsidered*" de Jack Stevenson, que forma parte del libro *SHOCK. The essential guide to exploitation cinema*; organizado por Stefan Jaworzyn, Titan Books, Londres, Septiembre 1996, p. 99.

12. Un largo y edificante texto que, aunque ciertamente correcto, intenta dar una explicación histórica de la deformidad o anormalidad (Calaban, Gloucester, Pulgarcito, Frankenstein, Guillermo el Kaiser...) que intenta acoplarse al código ético y de grupo que plantea la película. Lo que molesta realmente es el tono de coartada moralista y "pedagógica" aplicado con fines morbosos de comercialización. El texto, obviamente, no pertenece a Browning sino a un avisado distribuidor de películas sensacionalistas, Dwain Esper, que tuvo durante 25 años los derechos de distribución de *Freaks*. El texto, que todavía se mantiene en las copias de cine y vídeo, viene acompañado de un dibujo y una preciosa composición musical, cuya sensible melodía se hace eco de ciertos aires populares y orientales.

13. "*En contraste con la solidaridad que manifestaban en la película, los monstruos de feria eran tan arrogantes, orgullosos y competitivos como otras gentes del mundo del espectáculo*", D. J. Skal y E. Savada, Op. Cit., p. 191.

14. *Ibid.*, pp. 190-191.

que se ve, no hace falta subrayarlo, se trata de una cuestión de perspectiva, algunos fenómenos eran considerados (o se consideraban) más diferentes que otros; lo cual está muy bien, imaginense a una de las siamesas queriendo vomitar al ver al tronco humano retozando desesperadamente con las albóndigas (ya no digo la mujer sin brazos comiendo y bebiendo con los pies quebrando todos los convencionalismos burgueses), si la otra hermana siamesa no se apercibiese rápidamente de los deseos de aquélla, ¡menuda jeringonza se iba a armar en el comedor! Ni la "última cena" de los miserables en Buñuel o las salvajes comilonas en Ferreri y Greenaway encontrarían un parangón semejante.

En fin, de lo patético hemos pasado a lo cómico (o viceversa) casi sin darnos cuenta, tal como ocurre en **Freaks**, demostración palpable del fino hilo que media entre la risa y el llanto¹⁵. Justamente la "confusión de sentimientos" —el miedo, la risa, la hermosura, la fealdad o la repugnancia— como rasgo esencial del cine de Browning es el motivo con el que A. J. Navarro comienza su excelente estudio sobre este cineasta¹⁶. De hecho, la *podrida belleza* de la escena del banquete de bodas, que es puro Dostoievski, viene poco después de una serie de secuencias con luminosos y muy naturales toques de comedia, desde el maravilloso *gag* de la bañera del payaso Phroso (un *gag* tan específicamente cinematográfico que aquí el Cine le mete un gol al Circo, 1-0), pasando por la declaración de amor de un galán a una de las siamesas que le pide su mano mientras la otra lee una novela de amor *también* con final feliz, y terminando en los jocosos comentarios del tartamudo Roscoe (por ejemplo, cuando se entera del coqueteo de Hans y Cleo le dice a Phroso: "*Creo que Cleo se ha puesto a regímen*").

Pero, en fin, volvamos a la sombría realidad para terminar este artículo. Los espectadores de la época que salieron espantados de la sala reflejaban su imposible identificación con (la ternura de) estos monstruos y la desagradable imagen que Cleo y Hércules, cual cruel espejo, les devolvía directamente al plexo solar. **Freaks** supuso para Tod Browning el declinar de su obra, un batacazo del que jamás se recuperaría. La película entró en el campo del malditismo y la leyenda y si en los difíciles años 30 fue despachada con insultos, descalificaciones y palabras soeces (salvo la honrosa y lúcida excepción de siempre), en los utópicos años 60 fue recibida con halagos, aplausos y entusiasmo¹⁷, cambalache histórico que da perfecta cuenta de que a veces la hipocresía navega más hacia atrás que hacia adelante. Pero no se le arrobe el ánimo al contemporáneo, pues cada época fabrica o escoge sus (tipos de) monstruos, cada vez ciertamente más estafalarios y farsante —la historia se repite como farsa, Marx *dixit*—,



pero igualmente básicos y esenciales en su simbología del Mal y en nuestra eternizante no ascensión del mismo. En estos tiempos de cuerpos danone, bulímicas y anoréxicas, tiempos en los que la venda de lo políticamente correcto ocultaría a nuestros monstruos con insípidos eufemismos como parapléjicos, minusválidos o microcéfalos, tiempos en los que el cine se vende culpablemente al mercado y al pensamiento único (por cierto, ¿qué secreta relación existe entre la oralidad húmeda de Bill Clinton y el monstruo a bombardear, Sadam Hussein?), cabría preguntarse si las películas de Cronenberg, Lynch, Burton o qué se yo son las únicas que nos ofrecen un retrato serio del bestiario postmoderno, porque si alguna garantía se tiene hoy día es que ya nunca más se alcanzará la poesía y autenticidad de la obra máxima de Tod Browning.

15. No hay más que ver el rostro de Lon Chaney (¿aún es necesario calificarlo una vez más de impresionante?) en **Garras Humanas** (*The Unknown*, 1927) cuando, después de cortarse los brazos por amor, su heroína le dice que va a casarse con otro: la risa nerviosa que le hace contraerse no consigue ocultar el dolor que le dilacera, pero finalmente se rompe, se resquebraja, la herida es demasiado profunda y sólo logra sobreponerse cuando acaricia la idea de venganza.

16. "*Estudio Tod Browning. Pasión y oscuridad*", incluido en *Dirigido* n° 257, Mayo 1997, pp. 44-71. Para ilustrar esta "catarata de emociones" el autor escoge una escena capital de **Freaks**, brillantemente descrita: la de los fenómenos en el bosque con Mme Tetrallini.

17. He asistido a tres sesiones de **Freaks** en tres momentos y lugares diferentes (durante los años 80 y 90) y en todas ellas, curiosamente, el público irrumpe al final de manera espontánea con aplausos (Ahora, el Circo le mete un gol al Cine, 1-1).