



*El mirador
de l'infinit*

Freaks

Ignacio Martín Jiménez

“Estan enamorades les germanes siameses? Quin és el sexe d'un androgin?” Aquestes eren algunes de les frases que alimentaven la incompetent i espantosa publicitat de la Metro a *Freaks*, abans que s'acceptàs com a pel·lícula en el format que avui coneixem (de 1962, tot i que es va rodar l'any 1932). Des d'aquests malaguanyats *afiches*, la pel·lícula es feia valer com a simple “bestiari” hiperrealista, molt del gust ferial decimonònic: es prometia la presència, sense trucs, de l'ampla galeria d'éssers deformes, el tors vivent, hindú, l'ésser ambisexual Josephine-Joseph, el prodigi sense braços, les germanes siameses, i un ampli assortiment de beneïts, nans, etc. Era l'escatologia en la versió més pura. La primera meitat del segle XIX, el segon renaixement, havia duit als ulls dels nous Marco Polo les meravelles i monstruositats de les civilitzacions ignotes, que la premsa exagerava de manera interessadament morbosa. La fira, a la segona meitat del segle, popularitzaria de

Hem de demanar-nos què duia aquella tumultuosa massa d'espectadors de fires a les barraques on els prometien l'horror, l'espant de la mutilació, la deflacció de la realitat: la cara trencant els seus patrons normals. Ens oblidarem de les entre el cos i el gaudi que va assenyalar Lacan: amb tot, resultava especialment de gust a aquella massa de persones que generalment ocupaven els darrers estrats de la societat, ser conscients de trobar-se a l'altre costat de la barrera de la polsosa barraca, comparar-se avantatjosament amb la carnassa que s'oferia davant dels seus ulls, versió contemporània del bufó de cort barroca.

Però davant del sentit ferial de la monstruositat, i a pesar d'ambientar-se precisament en el món de l'espectacle escatològic ambulat, la pel·lícula parla de la deformatat des de la perspectiva exactament oposada. És a dir, la fira era sinònim d'excel·lència, d'allò sorprenent, d'allò gairebé innominat, fregant la inhumanitat tot i la vaga reminiscència d'aspecte humà.

La comunitat, amb les seves normes (ho sabrem al final de la pel·lícula), amb els seus rituals, amb els seus protocols, amb totes les senyes de la societat, de la humanitat: el seguici del nan cap a la bella trapezista desdenyosa, la boda i la commovedora celebració, on els monstres s'encaparren a servir obsequiosament. I, davant la seva humanitat, davant els comportaments i sentiments semblants als de l'espectador, la d'aquella representant de l'espectador morbós, la bella trapezista (la bellesa és efimera! i ho adverteix el pas de la trapezista a la condició de pollastre humà d'au voladora i subtil a allò justament oposat), la que vol sentir-se diferent i superior, etèria (les abundoses bimbolles del xampany de la cerimònia nupcial ho adverteixen) desprovista d'un cos-llast com el que suporten els membres del peculiar circ.

Hi ha molts de moments a la pel·lícula que reflecteixen aquesta profunda contradicció, aquest comportament de normalitat allà on se n'esperava un altre, la relació entre cossos deformes i conductes i situacions també inhumanes: aquest ambient gairebé casolà, familiar, on la companyia de circ-ferial resulta un microcosmos de la societat, gairebé diríem que de la bona societat. Al fotograma que adjuntam, que té molt d'il·lustració de conte infantil, els gestos apareixen tendres, commoguts, sense que es pugui establir una diferència nítida entre els éssers normals i els “altres”. Els monstres es troben, són, pul·lulen com a fades fadrines i habiten cada espai i cada situació amb càlida quotidianitat, intercalats amb la resta d'actors (perquè davant la normalitat tots som actors) i mirem, en lloc que no els mirin; senten, en lloc que no els sentin; es compadeixen, en lloc que no els compadeixin. Eren gent com vostè i com jo, en lloc de monstres creats per i per al cine: aquest punt, la pretensió ferial amb què els primers espectadors de la pel·lícula hi anaven, s'esvania als primers moments. Potser per això els inicials 90 minuts dormiren en l'oblit de la incomprensió més de 20 anys (prohibició inclosa a Gran Bretanya), fins que un nou enfocament i un nou muntatge (64 minuts) ens mostraran el vertader sentit d'una pel·lícula excepcional, des d'aleshores un clàssic de culte. ❖



forma també fraudulenta, espectacular, l'existència d'aquests inframes, d'aquests cossos en esclat: era el que és salvatge, l'atzar, el crit sublevat i amenaçador de la natura (a l'estil Munch) que tornava a una Europa massa encotillada en el racionalisme de gairebé tres segles de filosofia cartesiana. Però la publicitat feia un flac favor a allò que era la pel·lícula. Entenguem-nos: era just el seu contrari.

de les barreres que, simbòlicament (n'hi ha prou amb una corda, un passamans...), separava l'espectador del monstre espectat a les barraques, on la pel·lícula arriba a commoure'ns: allò on, dèiem, ens distingiríem d'allò radicalment “altre” resulta que ens veim retratats en els seus comportaments, en les seves conductes habituals, en les seves contradiccions i aspiracions.

I a *Freaks* el violent xoc no és entre el que duia camí de ser humà i el que no assoleix plenament aquest *status*, sinó entre la descoratjadora monstruositat i la més pròxima quotidianitat. Perquè les seqüències més impactants, el seu sentit més inquietant no rau en la simple mostració dels deformes, sinó en la proximitat que assoleixen amb l'espectador, amb la seva vida quotidiana, amb els seus sentiments. I és aquesta quotidianitat, aquesta ruptura

“L'acceptam, nosaltres l'acceptam com una de les nostres”
Els monstres brinden per la trapezista Olga després de casar-se amb el nan Harry Eccles a *Freaks* (1932)