



**DE LA
MONSTRUOSIDAD A
LA ALTERIDAD EN
LA OBRA DE DIANE ARBUS.**



**"YO SOY TÚ Y
A QUIEN VEO ES A MÍ"**

GLORIA OCAMPO RAMÍREZ

Arbus fotografía los tartamudeos del mundo donde identidad, estandarización y reproducción son la muerte del sujeto.

Françoise Soulages

CONTENIDO

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| INTRODUCCIÓN..... | Página 7 |
| CAPITULO UNO. Diane Arbus, la monstruosidad que no se vende (por fuera del circo y del psiquiátrico)..... | Página 23 |
| CAPÍTULO DOS. Rostros de la alteridad, imágenes de lo femenino..... | Página 69 |
| CAPÍTULO TRES. Lo siniestro y los gemelos..... | Página 91 |
| CAPÍTULO CUATRO. El lado oscuro de la infancia..... | Página 105 |
| CONCLUSIONES. 1 El monstruo se muestra..... | Página 115 |
| 2. Diane Arbus o los rostros de la alteridad... | Página 118 |
| 3. Las derivas... | Página 121 |
| ANEXO 1. Fotografías de Lewis Hine... | Página 122 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | Página 125 |
| CIBERGRAFÍA..... | Página 129 |
| FILMOGRAFÍA... | Página 130 |

INTRODUCCIÓN

Desde su surgimiento en la Antigua Grecia y hasta nuestros días, la cultura occidental ha tenido presente en cada una de sus épocas la necesidad de definir o, en algunos casos, crear la monstruosidad en ámbitos físicos, morales y psicológicos como representación de lo desconocido, lo oculto, lo enigmático y principalmente lo aberrante para propiciar la construcción de ordenanzas que derivan en un ideal común sobre lo que se debe considerar normal y que permite asumir una identidad social. Con este fin se ha clasificado categóricamente al ser humano empleando valores opuestos como bueno-malo, correcto-incorrecto, normal-anormal, sano-patológico, bello-horroroso, que permiten identificar con, aparentemente, mas claridad lo que debe integrarse o excluirse de la sociedad donde lo heterogéneo y lo caótico no tiene cabida por la imposibilidad de ser normalizadas.

Es así como, en las variaciones culturales e ideológicas de los pueblos, se puede constatar la presencia perdurable de una multiplicidad de imágenes de lo monstruoso, desde los seres míticos como las Gorgonas, la Esfinge, los cíclopes etc... hasta los individuos juzgados como anómalos según la ciencia médica del siglo XIX, tales como los hermafroditas y los siameses; sin olvidar la imaginería que el cristianismo requirió para representar el mal en el ser humano, como fue la figura de la bruja... Todo un ejército de seres monstruosos, donde cada uno en su singularidad física, moral o psicológica, tal como advierte José Miguel Cortés, “se enfrenta a las leyes de la normalidad”¹. Más aún, en muchos casos se considera que los rasgos físicos simbolizan o se corresponden con el proceder o la condición moral del individuo en cuestión; por tanto, lo que perturba físicamente también transgrede la moralidad o el orden social.

¹ CORTÉS, José Miguel G. *Orden y caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 1997, p.18.



Peter Paul Rubens. *Cabeza de Medusa*. Óleo sobre lienzo, 1618.

Etimológicamente la palabra monstruo procede del latín *monstrum*, que significa mostrar. Según el diccionario de la Real Academia Española, el monstruo es un ser fantástico que causa espanto, una producción contra el orden regular de la naturaleza, persona o cosa muy fea, persona muy cruel y perversa. En síntesis, el llamado monstruo representa una desavenencia, una transgresión a la norma y a las leyes de la belleza, de ahí que se le vincule con lo feo y lo desagradable. Según Umberto Eco, en su libro *Historia de la Fealdad*, lo monstruoso se define generalmente por oposición a lo bello, es lo inconmensurable y desproporcionado, el caos. Omar Calabrese, por su parte, lo define como un

ser fuera de la norma, de ahí que la palabra monstruo “se emplea para representar no tanto lo sobrenatural o lo fantástico, como sobre todo lo maravilloso, que depende de la rareza y casualidad de su génesis en la naturaleza”², son todos esos seres extraordinarios y prodigiosos que se oponen tangencialmente a la norma.

Se entiende entonces que, en beneficio del orden que cada sociedad establece, exista la tendencia a negar y excluir todo aquello que altera dicho orden. De esta forma “las criaturas monstruosas vendrían a ser manifestaciones de todo aquello que está reprimido por los esquemas de la cultura dominante”³; sin embargo, se hacen visibles a pesar del intento social de aplacarlas, cumpliendo así la función de infundir temor y de hacer evidente la fragilidad a la que estamos constantemente expuestos, no sólo física, sino también moral y psicológicamente: por un lado desconciertan y nos muestran la vulnerabilidad de la vida, y por otro, serenan y apaciguan, pues frente a ellos nos sentimos seguros, superiores, nos identificamos con la normalidad, no somos como ellos.

De la monstruosidad a la alteridad en la obra de Diane Arbus, es una investigación que tiene por objeto el estudio y el análisis de la imagen del monstruo en la obra de esta fotógrafa norteamericana nacida el 14 de Marzo de 1923 en Manhattan, New York, en el seno de una familia judío-americana tradicional, dedicada al comercio textil, socialmente influyente y con una posición económica notable; es por esto que su infancia transcurre enmarcada por la opulencia de todo tipo, lo que la llevaría a la configuración de un temperamento mimado al que contribuiría su formación en las escuelas más prestigiosas de esta ciudad y las fuertes restricciones sociales propias de su comunidad. Sin embargo, desde una edad temprana empezó a mostrar signos de una intensa conmoción interior que la impulsaba a rechazar su realidad ostentosa, al punto de considerarla ficticia y ajena, deseando percibir esa realidad externa densamente vulgar,

² CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra. 1987, p 106-107.

³ CORTÉS, José Miguel G. *Orden y caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 1997, p 19.

que cautivaba su atención y en la que ansiaba desleírse, motivada por una fuerte curiosidad hacia lo ordinario y usual para la mayoría de sus congéneres, y en la que, instintivamente, sabía que encontraría el placer que siempre le había sido ajeno.

Ese mundo externo de Arbus, es el mundo de seres envueltos por la bruma que se desliza a través de calles sombrías sobre las que se levantan moles cenitales que amurallan el horizonte, que intimidan al pieandante al exponerlo a su fragilidad como individuo; ese mundo, las calles de Manhattan, convulsionadas por la inmediatez existencial de sus habitantes, que los subyuga a una sociedad individualizada donde la negación de la apariencia del otro es una forma de alimentar imaginarios que son más complacientes que la realidad propia, es el mundo que prende de inquietud a Arbus. Recorrerlo es una exacerbación de convergencias culturales, raciales, formales e idiomáticas, que alteran la capacidad instintiva de reconocer como semejante a quien no posee ninguna cualidad vinculante más allá del tiempo y el espacio, pues, en la consolidación social la semejanza actúa como aglutinante, y sin esta, cualquier tipo de integración es frágil, decadente y tensa, para las que se vuelve esquiva la formación de una identidad común, como sucede en las ciudades de inmigrantes como Nueva York. De lugares como este, eclosionan un sinnúmero de situaciones que advierten la capacidad adaptativa y creativa del ser humano, pero también su tendencia a la degeneración social e individual crónica, a la que lleva el saberse forastero en una ciudad de todos y de ninguno, que exige una competencia acérrima en la búsqueda de la felicidad que consideraron inalcanzable en sus lugares de origen. El arquitecto más influyente de Estados Unidos en las décadas de los cuarentas y los cincuentas, Frank Lloyd Wright, se refería a esto haciéndose la siguiente pregunta y posterior respuesta: "¿Es la ciudad el triunfo natural del instinto gregario sobre la humanidad, por lo tanto una necesidad temporal, como un vestigio de la infancia de la raza que se debe ir dejando atrás a medida que la humanidad crece?... Creer en la ciudad tal como hoy la conocemos, significa morir. Estamos siendo testigos de la aceleración que

precede a la desintegración"⁴. Desintegración ya evidente en la forma de acentuarse y repartirse el suelo, bien por niveles sociales, económicos, culturales o raciales, eso es Nueva York, ese era el mundo por el que Diane Arbus se sentía tan atraída y que observaba profundamente agitada.

Arbus nace y crece en esa ciudad que la aborda y la desborda, en una época en que los excesos sexuales y morales, las malformaciones genéticas y físicas eran escondidas, repudiadas, aisladas, con el fin de no enseñar ni hacer pública la deformidad. El pensamiento y obra de la fotógrafa se ve influenciado por ese repudio y ocultamiento de la diferencia, ya que cuando era pequeña su madre le había prohibido mirar a las personas con alguna malformación física, a los negros o a los marginados, lo cual, la llevó a acrecentar su curiosidad y buscar la manera de saciarla, observando todo el tiempo a los seres que la rodeaban, incluso, persiguiendo personas extrañas y que cautivaban por completo su atención, y junto a una amiga de infancia:

...hacían interminables viajes por toda la red del metro y observaban a los diversos pasajeros... Un pequeño mensajero albino o una niña con una marca de nacimiento de color púrpura. Esas eran experiencias visuales y sensuales para Diane, y le asustaban y le agradaban tanto como le asustaría y agradecería después fotografiar a personajes extravagantes y marginados.⁵

⁴ BROOKS PFEIFFER, Bruce. *Wright*. Germany: Tashen, 2004, p. 87.

⁵ BOSWORT, Patricia. *Diane Arbus, una biografía*. , Barcelona: Circe. 1999, p. 45.



Diane Arbus, *La casa del horror*, Coney Island, N.Y. 1961

El temperamento de Diane Arbus era melancólico y aletargado, de aspecto juvenil, soñador y lejano, de mirada ausente y lánguida pero al mismo tiempo, valiente y temeraria al enfrentarse con la humanidad de los individuos que llamaban su atención, al reconocerse y encontrarse en los ojos de los protagonistas de sus fotografías. Para ella, el abolengo no tenía que ver con la clase social o el dinero, sino con la “nobleza y la pureza de espíritu”⁶ que encontraba en la gente del común que fotografiaba a diario, en esos personajes llenos de inquietud y misterio que le llamaban la atención y que la invitaban a recorrer calles, circos, bares y pueblos con el único fin de capturar su imagen.

Toma el apellido de su esposo, a quien conoce a los catorce años en el almacén de sus padres. Enamorada a primera vista de Allan Arbus, decide casarse a los dieciocho años, pese a la oposición de sus padres por ser él un hombre con pocas aspiraciones sociales. Poco después del matrimonio, Allan se registró en las fuerzas armadas para combatir durante la Segunda Guerra Mundial, tiempo en el cual se especializó como fotógrafo militar, oficio que le enseñó a Diane en un pequeño cuarto oscuro que instalaron en el baño de su apartamento. Cuando Allan regresa de la guerra, la pareja comienza a hacer fotografías para la tienda de los Nemerov y se convierten en fotógrafos de moda, realizando trabajos para distintas revistas especializadas como *Vogue* o *Harper's Bazaar*; sin embargo, no disfrutaban este oficio, pues “les parecía demasiado frívolo, demasiado efímero”⁷, por lo cual, decide retirarse, dejar de ser la asistente de su esposo para encontrar su horizonte como fotógrafa y dedicarse por completo a fotografiar los individuos que tanto le apasionan. En 1958 comienza a tomar clases de fotografía en el New School de Nueva York con Lisette Model, fotógrafa judía nacida en Viena en 1906 y posicionada como retratista de lo descarnado, para quien cuya fascinación era captar fotográficamente fenómenos como la mendicidad, la fealdad, la vejez, la ordinariez de la gente común. Model auscultaba la calle y la realidad cotidiana de la gente común y corriente que transita por la gran ciudad. Su obra se realiza en blanco y negro y en

⁶ Ibid., p, 15.

⁷ Ibid., p.84.

DE LA MONSTRUOSIDAD A LA ALTERIDAD EN LA OBRA DE DIANE ARBUS

formatos tan grandes que casi permitían tocar los personajes y recorrer los espacios en que estos se mueven. Sus impresionantes retratos recrean pues de forma descarnada el contexto en el que vivió, pero sobre todo buscan cuestionar al espectador sobre sí mismo, constituyen espejos de la cotidianidad del hombre urbano.



Diane Arbus a la edad de cinco años y posteriormente, en su edad adulta retratada por Allan Arbus en 1949.

Este trabajo de investigación presenta pues la obra de Arbus, particularmente, el indeclinable interés de la artista por lo extraño y lo inquietante en el ser humano, tanto por las formas más visibles, monstruosas y esporádicas de la rareza, como por las dimensiones de esa rareza –o mejor, alteridad y diferencia- más sutiles e inherentes al humano mismo. Interesa entonces mostrar en este sentido, en primer lugar, la profunda influencia que tienen en Arbus referentes muy puntuales de la literatura, la fotografía y el cine. Y en segundo lugar, veremos cómo Arbus trasciende dichas fuentes de inspiración, hasta recavar y auscultar en lo más cotidiano y en los gestos más desprevenidos de los humanos comunes y corrientes, de modo la pasión de la artista por lo monstruoso más visible, deviene búsqueda incansable de la alteridad, de la otredad, de lo abismal ilegible en el ser humano.

El marco conceptual formulado en la primera parte de este texto gira en torno al desarrollo de las nociones de monstruo y de anormal que exponen Michel Foucault en su seminario *Los Anormales* y Alain Corbin en la obra colectiva *Historia del cuerpo*, quienes describen y particularizan las condiciones sociales, políticas, económicas y culturales de la deformidad, de la monstruosidad y de la diferencia. Condiciones que permiten que en el campo médico-psiquiátrico se dé el tránsito del monstruo al anormal, en el contexto de una sociedad claramente disciplinaria.

Además, estos autores advierten cómo la exposición del monstruo, del deforme, del loco, tiene una finalidad ejemplarizante y normatizante en el transcurso del siglo XIX, pues es el momento de la consolidación del capitalismo, de la psiquiatría y de las disciplinas sociales y humanas, a partir de lo cual es necesario promover la formación de individuos normales, sanos, económicamente productivos, y moral y políticamente correctos y disciplinados, pues no de otro modo es sostenible en el tiempo el ideal de una nueva época y un nuevo orden social, económico, político, moral, etc. Sin embargo, como señala Foucault queda claro que este auge de la normalización y la disciplina que tiene efecto sobre el cuerpo y la subjetividad de los individuos se debe entender como una nueva ola de recristianización de occidente, pues

ya no se hablará de la deformación física y de los trastornos mentales en términos religiosos o míticos, sino que establece la deformación de cualquier índole como un trastorno que la ciencia médica puede encauzar, prevenir, corregir.

En este mismo contexto histórico, con el surgimiento de la fotografía como medio de expresión artística, se observa como rápidamente la nueva técnica se pondrá al servicio del creciente interés por lo monstruoso y lo desviado de la norma, se diría incluso que dicha técnica contribuye enormemente no sólo a visibilizar al monstruo sino a objetivarlo en los campos tanto médico psiquiátricos, como artístico.

Puntualmente, lo que interesa en este trabajo es poner en diálogo la obra de Diane Arbus con el abordaje y la comprensión estética y artística de lo monstruoso y la alteridad, es decir, no se trata aquí de vincular dicha obra a la comprensión –o mejor, explicación con afanes normalizantes- médico psiquiátrica de la monstruosidad y la anomalía. La obra de Arbus no se alimenta de tratados médicos o psicopatológicos, sino ante todo de referentes propios del cine, la literatura y el arte. Es así como *Freaks*, del cineasta Tod Browning; *Alicia en el país de las maravillas*; y los espectáculos ambulantes inaugurados en el siglo XIX por Phynneas Taylor Barnum -empresario norteamericano que se dedica a exhibir personajes con alguna deformidad física o mental-, afirman y alimentan las intuiciones y búsquedas artísticas de Arbus alrededor de personajes con alguna diferencia física marcada como los enanos o gigantes, y los considerados culturalmente durante mucho tiempo como desviados sexuales. Estas fuentes de inspiración permiten poner en diálogo su obra con reflexiones teóricas sobre lo monstruoso, lo otro, lo siniestro, entre otras disertaciones estéticas.



P. T. Barnum y *el General Tom Thumb* P. T. Barnum y *Ernestine de Faiber*



Albino Sword Swallower at a Carnival, 1970



Albino Sword Swallower and Her Sister.1970

Reflexiones acerca de lo siniestro, en Freud, y lo monstruoso, en Cortés, permiten entender el viraje que la misma Diane Arbus hace en su obra en el sentido de interesarse no sólo por seres con evidentes desavenencias físicas que desde cierta perspectiva serían monstruosas como los enanos, los gigantes o las personas con alguna deficiencia mental, sino además (y ahí es donde está quizás su mayor aporte al tema que nos concierne) por seres humanos anónimos y corrientes casi todos ellos, y que no exhiben físicamente rasgos tan destacados, tal como se aprecia en sus fotografías de mujeres, de gemelos y de niños.

Se trata pues en este trabajo de mostrar como la obra de Diane Arbus se inscribe en la tradición estética y artística que desde el siglo XIX se interesa por la exhibición y por una comprensión distinta de lo monstruoso y de la alteridad como algo inherente al ser humano. Este enfoque obedece a que mientras el campo médico o psiquiátrico que se ocupó desde el siglo XIX de clasificar, encasillar y documentar las diferencias físicas o psiquiátricas; el arte, por su parte, propone una mirada amoral de la extrañeza, no pretende clasificarla o normalizarla, simplemente la muestra y se interesa en ella hasta hacer evidente que la extrañeza –llámese monstruosidad o alteridad- es indesarraigable de lo humano.

La segunda parte de este trabajo, aborda la obra fotográfica de Arbus desde su interés por la alteridad reflejada en los rostros corrientes, la divergencia presente en la apariencia del hombre de su época. Por ejemplo, más que el estereotipo excesivo de la mujer fatal, largamente explorado en el cine y la literatura modernas, Arbus se interesa por otras facetas de lo femenino, tanto en transexuales y travestis como en mujeres anónimas inmortalizadas en gestos que en principio parecen simples pero que por su fuerza y casi violencia nos inquietan sobre la insondable oscuridad –fealdad, diría Le Breton- del rostro humano, de un gesto. De igual modo, es destacada la presencia del doble, de los gemelos, en la obra de Arbus, su inquietud por la multiplicidad como fuente de perturbación social y de obstáculo en la construcción de individualidad. Por último, veremos en Arbus cómo la infancia es un espacio paradójico en la contemporaneidad: por un

lado se le exalta e idealiza, por otro lado se le explota y abandona. El interés artístico de Arbus por la infancia parece mostrar tanto el reverso de la imagen angelical del niño, como las adversas condiciones sociales que ofrece el capitalismo y las grandes ciudades para la proclamada infancia.

Arbus posee la intención de “extraer al deforme, al mutilado, al inválido, de la alteridad monstruosa y asegurar su integración en la comunidad de cuerpos corrientes”⁸, reflejando esa alteridad del cuerpo deforme en cada una de sus fotografías, en una época en la que la mirada social y médica pretende restituir, corregir y encauzar la humanidad de esos seres.

Desde la reflexión estética, la obra fotográfica de Diane Arbus ha sido poco investigada. Se destacan algunos textos y una película⁹, en los cuales el interés se concentra en la vida más que en la obra de la artista, de hecho proponen una imagen bastante idealizada de su relación con lo monstruoso, casi como si Arbus reivindicara desde la mera compasión al monstruo y a las sutiles diferencias; en este sentido, la película *Fur*, bordea por momentos el patetismo, ahorrándose así un trabajo más analítico y enriquecedor. Quizás la compilación más exhaustiva sobre la vida y obra es el libro *Revelations*, editado en 2005. Su obra ha suscitado, después de su muerte en 1971, grandes controversias y un gran despliegue de exhibiciones, siempre mediadas y controladas completamente por su hija Doon Arbus, heredera y apoderada de su legado fotográfico, recelosa curadora y administradora de su obra, protegiéndola de “un ataque de teoría e interpretación”¹⁰, pues para ella las fotografías hablan por si solas sin necesitar datos biográficos y personales de

⁸ CORBIN, Alain. *Historia del cuerpo*. Madrid: Taurus, 2005, p.252.

⁹Hago referencia a *Diane Arbus, una biografía* de Patricia Boswort, texto considerado su biografía principal y que centra su estudio en la vida personal de la artista más que en su obra, lo cual es considerado una gran falencia a la hora de abordar desde una visión artística y estética a Diane Arbus. *FUR: an imaginary portrait of Diane Arbus* (2005) película dirigida por Steven Shainberg y protagonizada por Nicole Kidman.

¹⁰ ARBUS, Diane. *Revelations*. Germani: Schirmer/Mosel, 2003, p. 299.

su madre para ser interpretadas; y por Marvin Israel, artista, productor, editor y mejor amigo de la artista. Tan sólo a un año de su muerte su obra fue escogida para la Bienal de Venecia, siendo la primera fotógrafa norteamericana en participar de este evento artístico; también el Museo de Arte Moderno de Nueva York, realiza su primera gran retrospectiva, que dará pie a la enorme difusión de sus obras a nivel mundial. Hoy en día sus fotografías fascinan más que nunca, intrigan, agradan... no han dejado de ser inquietantes.

DE LA MONSTRUOSIDAD A LA ALTERIDAD EN LA OBRA DE DIANE ARBUS



Diane Arbus con sus hijas Doon y Amy Autorretrato, portada del libro *Revelations*

1. DIANE ARBUS, LA MONSTRUOSIDAD QUE NO SE VENDE (POR FUERA DEL CIRCO Y DEL PSIQUIÁTRICO)

El monstruo se graba en la memoria. Tal parece que hubiera una intención de guardar aquello en la mente porque de una manera inevitable los hombres, como los pueblos, acaban por olvidar.¹¹

Hacia la década de 1880, comienza en París la exhibición de los monstruos en las ferias y circos; los monstruos, prodigios o portentos, adquieren gran apogeo, en cuanto son vistos como fenómenos o seres extraños dignos de ser mostrados, expuestos como mercancía con la cual se comercia en el mundo de la diversión. La visita a la feria era una actividad familiar rutinaria que se hacía para satisfacer la curiosidad de las personas que acudían a observar las rarezas corporales y comportamentales de los llamados monstruos, quienes, junto con los negros eran analizados, observados y escudriñados, por los espectadores desde una curiosidad racista y euro centrista. Este fue un siglo de grandes cambios políticos, religiosos, científicos, filosóficos y económicos, que se heredan de procesos como la Revolución Francesa, el derrocamiento del Antiguo Régimen, la declaración de los derechos del hombre y del ciudadano y el establecimiento del estado liberal moderno. Las ideas políticas del siglo inmediatamente anterior traerán como consecuencia diversas revoluciones sociales como el movimiento obrero y las revoluciones burguesas que promueven ciudadanos de

¹¹ SANTIESTEBAN OLIVA, Héctor. *Tratado de monstruos. Ontología teratológica*. México: Plaza y Valdés. 2003, p. 14.

pensamiento libre que se deslindan de lo mítico y de lo religioso; fuertes cambios en la vida, el conocimiento y el pensamiento de los hombres se gestan durante este siglo.



Feria de inicios del siglo XX (<http://mundofrikiv.wordpress.com/category/academia-friki/>)

Michel Foucault, en *Los Anormales* y Alain Corbin en *Historia del cuerpo*, muestran cómo la exposición del monstruo, el loco, el deforme, en el siglo XIX tiene además un propósito normalizante, pues es el momento de la consolidación de la psiquiatría y demás disciplinas sociales y humanas. En esta época, “la difusión del dominio de la norma se realizó a través de un conjunto de dispositivos de exhibición de su contrario, de puesta en escena de su imagen invertida”¹², ya que esta imagen alterada sirve como medio conductor para llevar al individuo a producir social, moral y económicamente lo establecido por la norma. Se trata entonces de promover el cultivo de individuos sanos, normales, de modo que económicamente sean productivos, y moral y políticamente sean correctos y disciplinados.

La visión del llamado monstruo produce miedo, repugnancia y terror, pero, al mismo tiempo fascinación y curiosidad. Atracción paradójica que convierte la monstruosidad en un teatro que sacia la mirada curiosa del espectador ávido de novedades, quien además no se limita a la simple observación y se empeña en conservar la imagen del monstruo, pues ya en el siglo XIX cuenta con postales o tarjetas de visita gracias al desarrollo de la fotografía que reproduce y comercializa estas imágenes, convirtiéndolas en objeto de consumo masivo, del mismo modo que sus protagonistas devienen fetiches de colección que se incluyen en los álbumes de recuerdos de muchas familias. La deformidad se exhibe, comercializa y vende, hace parte de las múltiples formas de ganar dinero a través de la humanidad de los otros, a los que escasamente se les considera humanos.

La exhibición, reproducción, comercialización y perduración de la imagen del monstruo mediante las tarjetas de visita,¹³ permite al hombre del común la observación y el reconocimiento en éste, facilitando el reflejo de lo “normal” en la

¹² CORBIN, Alain. *Op. Cit.*, p. 206.

¹³ La técnica fotográfica imperante en la época era el daguerrotipo, método costoso e inaccesible para la mayoría, pero con los avances técnicos que se consolidaron a lo largo del XIX, fue posible obtener un negativo sobre una placa de vidrio, denominado colodión húmedo, que consistía en

“anormalidad” y que esa aparente normalidad adquiriera firmeza, pues en la existencia del monstruo, del otro, del anómalo, encontramos el poder que tiene la vida o la naturaleza para enseñarnos que estamos en sus manos, que somos seres efímeros y frágiles y que el monstruo también es un ser vivo, con humanidad, alma y corazón, que siente, sufre y razona, pero que a la vez altera la imagen del otro, mi imagen: “Si el cuerpo del monstruo vivo provoca ese aleteo de la mirada, si ocasiona semejante choque perceptivo, es debido a la violencia que provoca en el propio cuerpo del que posa los ojos en él. La incorporación imaginada de la deformidad turba la imagen de la integridad corporal del espectador, amenaza su unidad vital.”¹⁴

La exhibición de los monstruos en ferias se origina en París y gracias al auge que obtuvo, se traslada también hacia otros países como Inglaterra y Estados Unidos, en este último Phineas Taylor Barnum, inaugura la exhibición ambulante de numerosos personajes estafalarios y monstruosos, Joice la bicentenaria, la octogenaria ciega que fingía ser la mujer más anciana del mundo, la mujer barbuda, los hermafroditas, la gigante Anna Swann y demás personajes que “ponen en escena una transgresión –real o simulada- de las leyes de la naturaleza”¹⁵, como siameses, pulgas y perros domesticados, albinos, personas extremadamente obesas, entre otros.

la fijación de las imágenes sobre una sustancia denominada albúmina que permitía la reproducción en papel de los retratos en tonos sepia, permitiendo así la comercialización del retrato fotográfico en el común de la población.

Gracias a los avances de la época, se realizó un procedimiento que permitía tomar nueve o diez fotografías en la misma placa obteniendo retratos pequeños que posteriormente se pegaban en cartones para su comercialización, estos se conocieron con el nombre popular de Tarjetas de Visita y fueron desarrollados por André Disderí hacia 1854.

¹⁴ Ibid, p. 206.

¹⁵ Ibid, p. 214.



Tarjeta de visita, Albinos. Siglo XIX



Las curiosidades de Barnum.

En 1841 Barnum abre el Museo Americano, donde el monstruo se exhibe como un objeto de consumo, mostrando no sólo personas con deformidades físicas (enanos, hermafroditas, micro cefálicos, siameses, entre otros), sino también trucos y artilugios creados por él, concibiendo un verdadero teatro de la monstruosidad en el cual disponía de grandes montajes y escenarios; no en vano, Barnum es un gran precursor de los efectos especiales, ya que muchos de sus monstruos eran creados: simulados e ingeniosos monstruos sacados de su imaginación.

La presencia cotidiana y asidua de la imagen del monstruo en la vida del espectador gracias a los circos, las ferias y tarjetas de visita, despierta en primer lugar sentimientos de repugnancia, miedo, asombro y fascinación. Y en segundo lugar, la conciencia de la humanidad misma del monstruo. De igual modo, dicha presencia convoca fuertemente el interés científico que busca encauzar las monstruosidades hacia la medicalización, y gracias a este interés el zoólogo francés Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, inventa la teratología clínica en 1836 , como la ciencia que estudia el crecimiento anormal y las malformaciones del organismo. La medicina se apropia entonces del monstruo, haciendo posible que éste sea mirado con otros ojos, el acercamiento y explicación del monstruo desde la mitología, las creencias o la religión se menoscaba, dando paso a la clasificación de las deformidades y la consideración de que estas son a causa de desordenes genéticos o cualquier otro problema médico, lo que conlleva a un tratamiento ético de la anormalidad, a una percepción del hombre y su cuerpo distinta, no con curiosidad y morbo, sino con una mirada razonada, científica, medicalizada, “el cuerpo inválido se disocia progresivamente del cuerpo monstruoso y se convierte en objeto de preocupaciones médicas unidas a su reeducación”¹⁶.

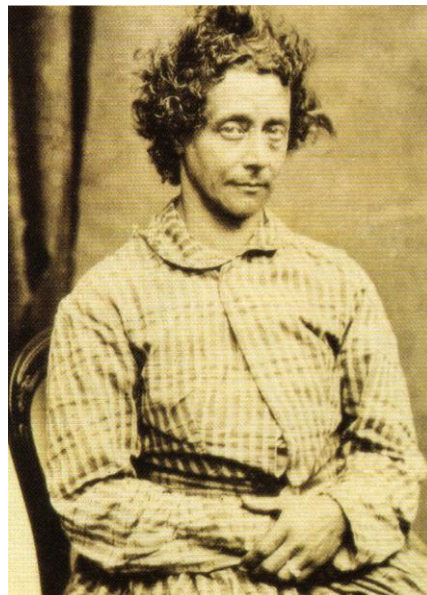
¹⁶ CORBIN, Alain. *Op. Cit.*, p. 235.

DE LA MONSTRUOSIDAD A LA ALTERIDAD EN LA OBRA DE DIANE ARBUS



Franz Winkelmeier, siglo XIX P.T. Barnum y Ernestine de Faiber

La observación moral del monstruo a través del siglo XIX cambia y se transforma en una mirada científica, “se ha acabado definitivamente, en efecto, con la monstruosidad como manifestación diabólica o divina, aberración curiosa, producto grotesco de los delirios de la imaginación femenina, fruto incestuoso de la relación entre el hombre y la bestia”¹⁷, para reconocerlo ahora como un ser humano, con imperfecciones y anomalías, con desproporciones y defectos, pero como un ser con alma, un hombre incompleto, amorfo y extraño pero con sentimientos y emociones, un hombre al fin y al cabo.



H. W. Diamond. *Retrato de loca*, 1852, Paris, Musée d'Orsay Phineas Taylor Barnum y Tom Thumb¹⁸.

¹⁷ Ibid, p.224.

¹⁸ El General Tom Thumb es apadrinado por Barnum a la edad de 5 años, mide 64 cm. de altura y pesa unos 8 kilos. Su nombre es Charles Stratton y es conocido como “el General más bajo del mundo”: salía a escena vestido de Napoleón a cometer todo tipo de torpezas, o también

La monstruosidad suele asociarse no sólo a lo físico, a las deformidades o transgresiones de la regla o norma, sino también al comportamiento humano, moral y social del individuo. Estos aspectos los retoma Michel Foucault en su seminario sobre *Los Anormales*, donde se ocupa de las categorías del monstruo, del onanista y de incorregible como los directos antecedentes de la noción de “anormal” que surge en el siglo XIX.

Estas tres figuras en Foucault son la representación de la transgresión de la norma, los monstruos hacen referencia a las leyes de la naturaleza y a las normas de la sociedad.

El monstruo es en cierto modo, la forma espontánea, la forma brutal, pero, por consiguiente, la forma natural de la contra naturaleza. Es el modelo en aumento, la forma desplegada por los juegos de la naturaleza misma en todas las pequeñas irregularidades posibles. Y en ese sentido podemos decir que el monstruo es el gran modelo de todas las pequeñas diferencias¹⁹.

La noción de monstruo que nos expone Foucault en su seminario, hace parte del contexto físico, donde su imperfección y deformidad viola las leyes de la naturaleza y jurídicas, el monstruo en sí mismo es infractor, es particular y por eso se exterioriza y se muestra, es una combinación perfecta entre lo imposible, lo extraño y lo desconocido. En el monstruo está presente la mixtura de lo animal y lo humano exponiendo en su ser perfectamente las causas de sus padecimientos y aberraciones debido a los excesos sexuales, los pensamientos libidinosos de las mujeres embarazadas, los castigos divinos o los vínculos diabólicos, entre otras causas.

solía vestirse de Cupido en la escena del hombre cornudo que enamora a la mujer barbuda. Gracias al éxito de sus presentaciones es invitado junto con Barnum por la Reina Victoria al Palacio de Buckingham a realizar su show, para posteriormente recorrer toda Inglaterra a expensas de la corona.

¹⁹ FOUCAULT, Michel. *Los Anormales*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica. 2007, p. 62.

Según Foucault desde la Edad Media hasta el siglo XIX, el monstruo está asociado a la historia natural de la especie, en él aparece la mezcla de dos reinos, el humano y el vegetal; de dos individuos, el hombre y la mujer; de dos especies, el caballo y el hombre, es una mixtura de formas, siendo la monstruosidad la infracción de los límites naturales en el marco de referencia de la naturaleza y al mismo tiempo de la ley.

Menciona también la figura del monstruo moral, en quien está presente un indicio de criminalidad: “Cualquier criminal, después de todo, bien podría ser un monstruo, así como antaño el monstruo tenía una posibilidad de ser un criminal”²⁰. Es decir, que la figura que enuncia Foucault es el criminal y merece ser castigado por los crímenes que comete, logrando así que el castigo sea proporcional al crimen cometido.

A inicios del siglo XIX en la monstruosidad no hay ya mezclas de sexos ni de géneros, sólo rarezas, imperfecciones, defectos, curiosidades, malas conformaciones de la naturaleza, irregularidades físicas, desviaciones; surge también la idea de que la monstruosidad está asociada a la perversidad del individuo, a las conductas criminales, “la figura del criminal monstruoso, la figura del monstruo moral, va a aparecer bruscamente, y con una exuberancia muy viva, entre fines del siglo XVIII y principios del XIX”²¹. Hasta el siglo XVIII, la monstruosidad era la expresión de la contra-naturaleza que investía sospechas de criminalidad en su ser, el monstruo era contenedor de una criminalidad posible. A partir del siglo XIX la relación se invierte, el criminal goza de una cierta monstruosidad, cualquier criminal en el fondo es un monstruo. Obsérvese lo escrito por Cesare Lombroso, médico y criminólogo italiano (1835- 1909), en una de sus principales obras: *El delito, sus causas y remedios*, publicada tardíamente en 1902, donde afirma que las causas de la criminalidad de los hombres corresponden a la conformación física y biológica de los individuos, a su fisionomía; el delito

²⁰ Ibíd, p. 83.

²¹ Ibíd, p. 82.

es resultado de las predisposiciones inherentes en los individuos con ciertos rasgos fisionómicos, como las asimetrías en sus cráneos, la forma de sus ojos u orejas, la apariencia de su mandíbula, etc.:

Para Lombroso, la anomalía social, por ejemplo el hecho de robar, matar, prostituirse o vagabundear, se desdobra en las anomalías físicas: los estigmas que según él se diseminan profusamente en el cuerpo del criminal.²²



Distintos tipos de criminal, en Cesare Lombroso. *L'uomo delinquente*, 1876. Turín, Fratelli Bocca.

²² LE BRETON, David. *Rostros. Ensayo de antropología*. Buenos Aires: Letra Viva, 2010, p.85.

Las afirmaciones de Lombroso no sólo se detienen en la configuración física de los individuos criminales, sino que también atribuye la predisposición criminal a factores como el clima o la religión que profesan los sujetos.

Según Lombroso, la penalización de los delitos tiene como objeto la defensa social, entendida como la neutralización del peligro que representan algunos sujetos que no pueden dominar sus tendencias innatas a cometer crímenes, intentando de alguna manera castigar y corregir a los que sean posibles, para él era necesario encerrar de manera inmediata a quienes nacían con predisposición a ser criminales, pues esta propensión era considerada una “fatalidad orgánica”.

En realidad, para los criminales natos adultos no hay muchos remedios: es necesario o bien secuestrarlos para siempre, en los casos de los incorregibles, o suprimirlos, cuando su incorregibilidad los torna demasiado peligrosos.²³

Foucault por su parte muestra como la figura del incorregible aparece posteriormente a la del monstruo, después de la introducción de técnicas de disciplinamiento como las escuelas, el ejército y la familia, así como los procesos de regulación del comportamiento y del cuerpo. El incorregible no necesariamente será un monstruo físico, sino que es un hombre al que se pretende encausar en un lineamiento comportamental definido mediante el encierro y otras maneras de vigilancia. El poder sobre los pueblos se ejercía mediante la religión y las creencias en castigos divinos, pero a partir del siglo XVIII se ejerce por medio de distintos dispositivos de vigilancia, observación y control como un aparato judicial que vincula al crimen con el castigo merecido, siempre en pro de aumentar la productividad económica de los sujetos, para lograr comunidades lucrativas para el Estado.

²³ LOMBROSO, Cesare. *El delito. Sus causas y remedios*. (Traducción de Bernaldo Quirós). Madrid: Victoriano Suarez. 1902, p. 314.

El individuo a corregir se define por su incorregibilidad, se convierte en protagonista de un juego entre el ser reformado y no dejarse reformar, entre su rectificación y el no dejarse enmendar socialmente.

La tercera figura que define Foucault es el onanista o masturbador, que aparece en el tránsito del siglo XVIII al XIX en el núcleo de la familia burguesa. Se trata del niño desbordado por el deseo sexual, ante lo cual los padres y hermanos se convierten en supervisores directos. La masturbación es considerada una práctica universal y colectiva que se practica en la intimidad, que no se comunica ni se expresa y que para la mentalidad de la época, según menciona Foucault, es la raíz posible de todos los males físicos y psíquicos de los hombres.

El sujeto “anormal” procede entonces de estas tres figuras: de la excepción a la regla natural que es el monstruo, del individuo a corregir y de las distintas desviaciones producto de la sexualidad. La figura de sujeto anormal surgirá desde la iniciativa de la teratología clínica de catalogar a los individuos anómalos físicamente y se encamina a lo largo del siglo hacia la culminación de la Primera Guerra Mundial en 1918, cuando el reconocimiento de la invalidez se hace mucho más fuerte debido a la llegada de los amputados y desfigurados de la guerra. La aparición del concepto de minusvalía pone fin a la idea de monstruo, que se propaga fundamentalmente después de la Segunda Guerra Mundial, la exhibición de los monstruos gracias a la mirada médica que se ejerce sobre el cuerpo, va desvaneciendo:

Sólo a partir del momento en el que la monstruosidad se empezó a percibir como humana, es decir, cuando el espectador de la barraca de feria pudo reconocer a un semejante bajo la deformidad del cuerpo exhibido, su espectáculo se convirtió en algo problemático.²⁴

²⁴ CORBIN, Alain. *Historia del cuerpo*. Madrid: Taurus, 2005, p.240.

Pero es el arte el que se encarga de que ese espectáculo problemático no pierda vigencia, no sea suprimido definitivamente. La pintura, el grabado, y posteriormente la fotografía y el cine se apropian desde siempre del cuerpo del monstruo, del deforme, de las emociones y sensibilidades que ejerce sobre si mismo y sobre los otros, para hacerlos visibles y rescatarlos del olvido.

A partir del reconocimiento del cuerpo minusválido o deforme como un cuerpo enfermo que hay que sanar, del reconocimiento del otro como semejante y de la necesidad de medicalizarlo y reeducar a la sociedad, la contemplación del monstruo se desvanece. Es así como desde el momento en que la medicina y los distintos saberes disciplinarios reconocen la humanidad del monstruo y a su realidad como una enfermedad o padecimiento se acepta su condición de semejante, quien comparte todas las características de género pero que actúa como los espejos mágicos de feria en los que vemos nuestra imagen deformada, la que observamos por primera vez entusiasmados, por curiosidad natural, y nos divierte, pero que luego atemoriza porque nos reconocemos en él y como lo menciona Freud en su texto *Lo Siniestro*, lo conocido aterroriza, arrojándonos ante la fragilidad de la preconcepción del yo al vernos deformes, pues “lo siniestro se refiere a aquello que se opone a lo íntimo, familiar, secreto, y que incide en el terreno de lo desconocido; lo oculto (aunque conocido) que emerge en un momento dado”²⁵, concepto que denominó con el término alemán Unheimlich. Y es que al reconocernos en esos seres diferentes se crea una relación siniestra ineludiblemente común entre lo doble, lo duplicado y lo repetido, lo insólito, esa inquietante extrañeza presente en lo familiar que aparece extranjero.

La experiencia de lo siniestro se funda, de hecho, sobre la sacudida o demora entre los resultados de dos visiones, una inmediata, casi inconsciente, o quizá habitualmente sobredeterminada, y la otra más establecida, analítica y reflexiva. La primera mirada piensa que ha reconocido algo –un cuerpo, un trozo de un objeto, un

²⁵ FREUD, Sigmund. *Obras* España: Biblioteca Nueva, 1997, p. 265.

ser, un recuerdo, una obsesión, un miedo-, la segunda confirma en diferentes grados que la primera impresión no era exactamente lo que parecía, pero nunca la elimina totalmente.²⁶

Freud nos presenta en su conceptualización, varios motivos considerados siniestros: un individuo misterioso, marginal, portador de encantamientos y presagios nefastos; un individuo enmascarado que no se revela; el juego entre lo animado y lo inanimado como los autómatas, las muñecas que cobran vida, las estatuas humanas, personas muertas que aparecen como vivas; la recurrencia de una vivencia, de un hecho pasado conocido como dejavú, así como cuando algo presentido se hace realidad, se revela; todos estas situaciones descubren el sentimiento de lo siniestro.

Por su parte, Eugenio Trías en su libro *Lo bello y lo Siniestro* manifiesta que hay una fuerte relación entre la atracción y la repulsión, entre lo bello y lo feo que se hace presente en el arte, en la literatura y en el cine.

Y es precisamente en este último, en el que las ambivalencias entre lo bello y lo horroroso, entre lo escondido y lo expuesto, lo íntimo y lo compartido, lo deseado y lo temido aparecen con una fuerza inconmensurable instigando la sensibilidad del espectador golpeándolo con su realidad asimilada pero además con la rechazada, aquella por la que no se permitía indagar y por la que cualquier asomo de agrado era reflejo de perversión del individuo. Es así como el monstruo se apropia desde los comienzos, de este nuevo arte como medio para emerger de las penumbras adonde había sido relegado y asumir un papel protagónico en la concepción de la sociedad humana, pues desde sus comienzos, en el cine no se hizo esperar la presencia del monstruo, “pues los monstruos, desde la invención del cinematógrafo en el cambio de siglo, habían abandonado las barracas para invadir las pantallas”²⁷. Su presencia original en el cine obligo a

²⁶ WELCHMANN, John C. “Sobre lo siniestro en la cultura visual” en BREA, José Luis (Compilador). *Estudios visuales, la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005, p. 208.

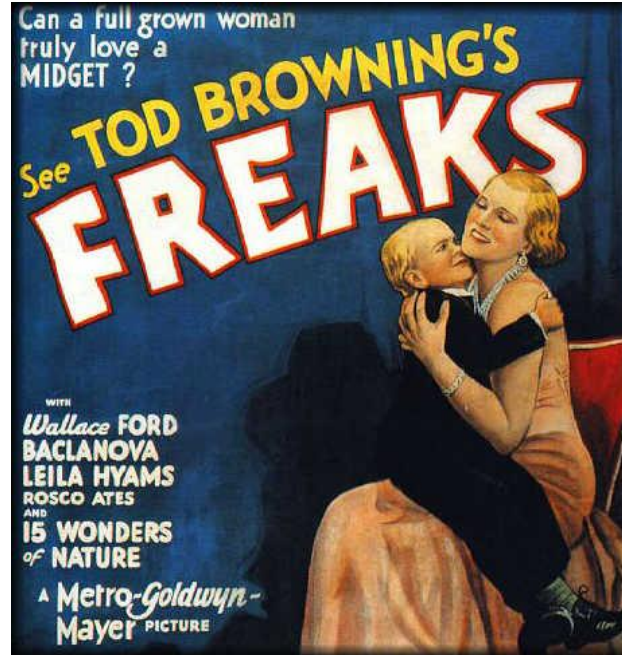
²⁷ CORBIN, Alain. *Op. Cit.*, p.243.

categorizarlo en un último intento de segregación, lo que dio origen al género de horror, el cual además de hacer parte de este, lo define y lo estructura, hablar de este es hablar del cine mismo. El monstruo afirmaría como suyo este arte no solo haciendo presencia delante de las cámaras sino también tras estas, manipulando la imagen categóricamente motivado por la confrontación directa del espectador de forma inevitable con su accionar evasivo y repulsivo frente a este, rasgando su conciencia. En el cine, está presente incluso desde la misma invención de éste, desde la proyección de la película de los hermanos Lumière quienes intencionalmente buscaron atemorizar a los espectadores poniéndolos en el camino de una locomotora gigante sin control, que produjo la estampida de estos de la sala huyendo convencidos de su desgracia. Como esta, surgen múltiples películas escabrosas, aparecen diferentes películas que relatan desde historias del más allá basadas en mitos, hasta películas de realidades incómodas. El cine entonces pareciera haber sido concebido para lo monstruoso, para retorcer los cimientos de la sociedad inmolando su identidad: *El gabinete del doctor Caligari* (1919) dirigida por Robert Wiene, *Nosferatu* (1922) por F.W. Murnau y *Frankenstein* (1931) por James Whale, *El doctor Jekyll y Mr. Hyde* (1931) por Rouben Mamoulian, todas son ejemplos de la servidumbre del cine a lo impactante y cuestionante, es así como el cine reconoce, más que como uno de sus géneros, como su sinónimo al horror, expuesto sin precedentes y de forma contundente en la película *Freaks* (1932) de Tod Browning

La parada de los monstruos, película inclasificable, acontecimiento singular en la historia del cine, rompe en efecto de manera radical con el horror tranquilizador de las convenciones del cine de miedo... un escalón esencial en la historia de las representaciones del cuerpo anormal, un umbral en la genealogía de la percepción de la deformidad humana.²⁸

²⁸ *Ibid.*, p.245.

Charles Albert “Tod” Browning, nace en Louisville, Kentucky, Estados Unidos el 12 de julio de 1880. Durante su infancia se destacó entre sus 7 hermanos por ser extrovertido, animado, creativo, pues desde pequeño inventaba espectáculos que él mismo protagonizaba divirtiendo a su comunidad. A los catorce años abandona la ciudad y su familia para trabajar en un circo ambulante, fue vendedor ambulante, contorsionista, payaso y también hizo el papel de cadáver vivo llevando a Hollywood su ansia por experimentar sobre la metamorfosis y la deformidad que refleja completamente en las películas



Afiche de la película *Freaks*.



Tod Browning y sus *Freaks*.

que dirige, vivencia que influirá posteriormente en su trabajo como director cinematográfico, al que llega en 1913 de la mano de su amigo y compañero de pilatunas circenses Charlie Murray, quien trabajaba para los estudios Biograph y le presenta al director David Griffith quien se convierte en su mentor, maestro y cómplice lo encamina por el trayecto de la dirección de cine, dejando de lado su faceta de actor.

Dos de las primeras películas que dirige son *The living death* y *The burned hand* (ambas producidas en 1915) donde puede evidenciarse su gusto por los temas sórdidos y siniestros como la muerte, la mutilación y la obsesión enseñándonos como “sus películas están repletas de una inusual exaltación emocional y física, atestadas de monstruos nobles y perversas beldades, de criminales y hampones, de máscaras y disfraces, de amores contrariados y romances imposibles, de odio y venganza, de turbiedad sexual y moral, de cinismo y humor negro, de onirismo y realismo”²⁹. Sus filmes dan muestra de una fuerte inclinación por lo funesto, lo deplorable de la condición humana, lo repulsivo, lo grotesco, nos envuelve en sus divagaciones entre el dolor y el placer, entre lo real y lo ficticio, en la dualidad belleza-fealdad que se aleja de las condiciones morales de cada uno, lo bello es representado como aberrante, repugnante y perverso, y lo feo, lo monstruoso, cargado de nobleza y riqueza de espíritu, pese a que su apariencia “vulnera nuestras pobres convenciones sobre la belleza; nos repugnan a causa de su carne deforme y tumefacta, dolorosa, aberrante”³⁰, constatamos cómo en sus películas lo monstruoso se diluye con lo normal.

Quizás es su película *Freaks* de 1932 la que evidencia de mejor manera su agrado y preferencia por las diferencias, por los temas aciagos que se esbozaban en sus filmes y que en esta película encuentran su máxima expresión. En *Freaks* hallamos una historia conmovedora y al mismo tiempo cruel, que nos devela no sólo su gran manejo técnico y creativo

²⁹ NAVARRO, Antonio José. *Estudio Tod Browning. Pasión y oscuridad.*, p. 4. {En línea} <URL: [http://. http://es.scribd.com/doc/75948703/Estudio-Tod-Browning](http://es.scribd.com/doc/75948703/Estudio-Tod-Browning) [Consultado el 24 de febrero de 2012]

³⁰ *Ibíd.*, p. 4.

como director sino también su perfecta construcción artística y emocional que atrapa al espectador hasta ser capaz de hacerlo sentir desde el alma, la tragedia de la monstruosidad. Es una historia desgarradora y alegre, potentemente transgresiva, que lastima la mirada y aviva los más fuertes temores, ya que “la belleza física puede disimular una fealdad moral y la deformidad corporal albergar sentimientos humanos”³¹.

La película fue rodada en 1931 y causó gran malestar en los estudios de la MGM y fuera del set, ya que la gente se sentía molesta con la apariencia física de sus actores. Ya estrenada, la película fue un completo desastre en taquilla, pues hería la sensibilidad de un público acostumbrado a observar la monstruosidad en las barracas, o mostrados como extrañas piezas de museo, sin emociones, sin sentimientos humanos y no habituado con la volatilidad de la imagen cinematográfica, mucho menos con los cuerpos deformes “aligerados de su espesor carnal”³². *Freaks* horrorizó por su exceso de personajes monstruosos, por la radicalidad de su historia, por su realismo y su fuerza, por aparecer en una época en la que era incipiente el umbral de tolerancia frente al espectáculo de la deformidad corporal, época en la que hay un gran cambio frente a la monstruosidad y a su tratamiento como mercancía, la visión estética desde mediados del XIX reivindica la humanidad de los seres deformes, los monstruos aparecen ya no como entes que traen beneficios económicos a unos cuantos, sino como casos científicos que deben ser tratados con respeto y consideración, “el médico gana al saltimbanqui, el hospital sustituye a la barraca y el cuerpo del monstruo, arrancado al teatro de lo deforme, se convierte de pleno derecho en sujeto de observación médica y en objeto de amor moral”³³. La monstruosidad humana permea la vida cotidiana, la medicalización y pretendida reeducación del monstruo borra las distancias existentes entre lo deforme, lo otro y lo normal.

³¹ CORBIN, Alain. *Op. Cit.*, p.245.

³² *Ibíd.*, p.244.

³³ *Ibíd.*, p.223.

La incompreensión de la época hacia la película de Browning la lleva a ser desterrada de las pantallas y a ser guardada en lo más profundo de los archivos de la MGM, fue considerada además como una película maldita y se convirtió en la mas prohibida de la historia, siendo recuperada en 1947 por un productor llamado Dwain Esper, quien adquirió los derechos de exhibición por veinticinco años, recuperando varias escenas que la productora había censurado, haciendo transformaciones a lo planteado originalmente por Browning. En 1959 la MGM la recupera y relanza en el Festival de Cine de Venecia de 1962, redescubriendo esta magnifica cinta a una nueva generación.

Browning desvanece las distancias entre lo monstruoso y lo normal, lo bello y lo feo, lo malvado y lo bondadoso, poniéndonos de frente a esa humanidad que en ocasiones olvidamos, a esa inquietante extrañeza que está presente en todos sin importar ningún estatuto moral, social, político o incluso, físico. Compara la nobleza de los actos de seres aparentemente siniestros con la inhumana realidad de seres “normales” descubriéndonos su burla, su maltrato, su arrollador desprecio. Browning transgrede lo superficial, lo aparente, lo real y lo fantasioso llevándonos mas allá de los límites, del artificio, de lo metafórico, de lo abstracto, apoyándose en la evocación de sus vivencias infantiles, recrea en *Freaks* el mundo del circo con sus luces encandiladoras, carpas raídas y personajes estafalarios y al mismo tiempo reales, tangibles compañeros de lucha, con quienes aprendió el valor de la vida y la amistad, imágenes que generan gran influencia en la obra de Diane Arbus, quien en octubre de 1961 acompañada por un amigo suyo asistió al New Yorker Theater, a ver la película, encontrando en el cine aquellos seres grotescos, risibles y sorprendentes que hallaba en las calles de su Nueva York desbordado. Arbus volvió una y otra vez a observar con detenimiento *Freaks*, una parte de sí misma se había quedado allí, prendada de esos monstruos que Browning había puesto ante sus ojos, monstruos que ahora conocía y podía hacer visibles gracias a la fotografía.



Película freaks

La película cautivó a Diane, porque los monstruos no eran imaginarios sino reales, y esos seres -enanos, idiotas, contrahechos- siempre habían sido para ella motivo de atracción, de reto y de terror, porque constituían un desafío a muchas convenciones. A veces Diane pensaba que su terror estaba vinculado a algo que yacía en lo más profundo de su subconsciente, cuando contemplaba el esqueleto humano o la mujer barbuda pensaba en un ser oscuro y antinatural que llevaba oculto dentro de sí misma. En su infancia le habían prohibido que mirara todo lo que fuera “anormal”: un albino con los ojos rosa a medio cerrar, un bebé con labio leporino o una mujer gorda como un globo debido a alguna misteriosa deficiencia glandular. Como se lo habían prohibido, Diane los miraba con más atención, y desarrolló una profunda simpatía por toda rareza humana. Esas criaturas extrañas habían tenido madres normales, pero habían salido del útero alterados por una misteriosa fuerza que no llegaba a comprender.³⁴

Diane siempre se inquietó por los personajes diferentes y extraños, gracias a la prohibición de su madre de observarlos; deseaba escudriñar en lo perverso, lo alienado, lo extremo, lo cual la llevó durante toda su vida a entablar una relación de cordialidad y amistad con los personajes que le interesaban para posteriormente fotografiarlos en su cotidianidad; para ella “la contemplación de excéntricos era una cura para la melancolía..., una forma de distinguir al hombre de la bestia”³⁵ retratándolos al igual que Browning en *Freaks*: de manera frontal y directa al espectador, perturbando la mirada que hace del otro y que éste tiene de sí mismo, continúa de manera impar el legado de Browning a través de la fotografía.

En *Freaks* nos encontramos con una historia de amor y venganza que nace entre dos personajes de circo, una historia de ambición que lleva a una mujer (Cleopatra) a envenenar a su supuesto amado (el enano Hans) y que al verse descubierta

³⁴ BOSWORT, Patricia. *Diane Arbus, una biografía*. Barcelona: Circe. 1999, p. 86.

³⁵ *Ibíd.*, p. 196.

por toda la comunidad circense, entre los que se encuentran enanos, siameses y personas con deformidades físicas, se burla de ellos y los llama monstruos, estos al observar a su amigo enfermo y a punto de morir, llevan a cabo una venganza contra Cleopatra y su amante, el musculoso Hércules. En sí misma es una historia simple, de amores y de odios, pero dentro de la cual se ve inmersa la imagen de que no somos perfectos, de que somos seres llenos de limitaciones no sólo a nivel físico sino también como personas; es una película atiborrada de violencia y agresión visual por exponer la monstruosidad y aberración de sus personajes, pero que a la vez se colma de sentido, en cuanto refleja la solidaridad y el compañerismo como cualidades humanas, enseña que la monstruosidad está más en los gestos, en los actos y pensamientos del hombre que en su misma imagen, que en su apariencia física. Es de anotar que los actores de la película son actores naturales, lo cual quiere decir que sus deformidades y desproporciones son reales, hecho que cautiva a quien observa la película y que apasiona enormemente a la fotógrafa Diane Arbus.

Las imágenes que presenta Browning reclaman los más profundos temores del hombre y lo obligan a enfrentarse de cara a esos miedos subestimados que se pretenden ocultar y recubrir con el ideal de belleza. Así pues, quien es distinto, anormal y extraño, culturalmente ha sido discriminado en la medida en que es ajeno a lo socialmente considerado normal, aun así la alteridad nos colma de curiosidad, en la otredad adquirimos distintos parámetros para medir nuestro ser, pues “el rostro del otro suscita una impresión de la que no siempre es fácil deshacerse”³⁶, más aún cuando esa alteridad es monstruosa.

³⁶ LE BRETON, David. *Rostros. Ensayo de antropología*. Buenos Aires: Letra Viva, 2010, p. 61.



Las siamesas Violet y Daissy Hilton en la película *Freaks*



David Lynch



Tod Browning

Este director, considerado un genio por muchos, se adelanta a su época gracias a su visión ominosa de las diferencias y de la alteridad misma, nos enseña un fondo de oscuridad presente siempre en lo humano, y de cierta manera influencia a un sinnúmero de artistas y directores posteriores a él como David Lynch, Tim Burton y particularmente a la fotógrafa Diane Arbus, quienes ante todo poetizan lo abyecto y lo monstruoso, llamando así la atención sobre la fragilidad y la precariedad humana, sobre la imperfectibilidad inherente a todos, de la cual habitualmente apartamos la vista.

Es así como David Lynch refleja en su trabajo cinematográfico la influencia de Browning, el interés en plasmar la oscuridad y decadencia de la condición humana, la intromisión de lo diferente y lo extraño dentro de una aparente normalidad. Sus películas nos llevan por un mundo confuso, plagado de seres metamorfoseados, que se debaten entre la animalidad y la visceralidad, donde la carne, lo pútrido, lo orgánico se confunde con lo corriente, se rebosa y conmueve acercándonos a lo más decadente del individuo. Una de sus películas que advierte estas características, cargada de una hermosura siniestra, es *El hombre elefante* de 1980, en el film se da cuenta de la medicalización de los trastornos físicos y mentales tan en boga hacia finales del siglo XIX y principios del XX.

La película *El hombre elefante* está basada en la historia real de John Merrick, un hombre con grandes deformidades físicas que era explotado como fenómeno de circo en Inglaterra hasta que un médico lo acogió en su hospital y pretendió encajarlo en la sociedad. La anormalidad de Merrick era debida a una enfermedad conocida con el nombre de neurofibromatosis y fue apodado “El hombre elefante” por las características particulares de su rostro. Considerado un monstruo fue exhibido como una atracción de feria cuya imagen era vendida como “el fruto del pecado original”, vivió reducido a una jaula soportando el maltrato de su “dueño” y la burla de los espectadores del circo. Escondido siempre entre sombras, rechazado, tuvo que soportar el peso de una vida confinada a la ausencia de afecto, de familia, a una carencia de vida propia. Vida que recobra y redescubre cuando es acogido por el doctor Treves, quien se convierte en el

mejor aliado que lo lleva de la mano a descubrirse como un ser sensible que sufre con su condición y apariencia, a reencontrarse como ser humano. Inicialmente, el doctor Treves lo exhibe como un caso científico realmente fascinante, mostrándolo de cierta manera como una atracción, con un enfoque diferente al de su antiguo “dueño”, atracción en este caso medicalizada y presentada a un público selecto, pero que le permite tener un contacto diferente con las personas que lo observan ya no como una curiosidad extraña sino como un hombre. El hombre elefante decide por último suicidarse, acabar con su vida inmortalizando su nueva condición, muere liberado de su monstruosidad.

La historia de *El hombre elefante* es la representación de la monstruosidad del hombre tratada con dignidad, reflejando el deseo de ser aceptado y reconocido como ser social, de ser respetado por sí mismo y no vulnerado por su apariencia física. En la película, el mismo Merrick describe su apariencia física:

Mi cabeza mide 88 cm. de circunferencia y tengo una amplia masa carnosa en la parte de atrás, grande como un tazón. La otra parte parece, digamos, valles y montañas, todos amontonados, mientras que mi cara tiene un aspecto que nadie quisiera describir. Mi mano derecha posee casi el tamaño y la forma de una pata de elefante. El otro brazo y mano no son mayores que los de un niño de diez años, y están algo deformados...³⁷

Esta cinta nos presenta la realidad de Merrick, quien representa todos los demás monstruos de circo, su explotación y exhibición como mercancías, dejando vislumbrar que en el trasfondo de esa irregularidad física hay un ser humano:

Es cierto que mi forma es muy extraña, pero culparme por ello es culpar a Dios; si yo pudiese crearme a mí mismo de nuevo me haría de modo que te gustase a ti. Si yo fuera tan alto que pudiese alcanzar el polo o

³⁷ Película *El hombre elefante*. Director: David Lynch. 1980. {En línea} <URL: <http://http://www.divxonline.info/pelicula-divx/2835/El-hombre-elefante-1980/> [Consultado el 22 de agosto de 2011]

abarcar el océano con mis brazos, pediría que se me midiese por mi alma, porque la verdadera medida del hombre es su mente.³⁸

Merrick, muy silencioso, reservado, ensimismado en sus propios miedos se expone ante el mundo como un ser noble, de espíritu sensible, afable y tranquilo, nos dá a conocer su grandeza, nobleza y belleza escondida bajo esa máscara de carne. Nos enseña la fuerza de su supervivencia, su gallardía al subsistir a tantos vejámenes y degradantes situaciones, exponiendo su condición humana. Lynch es hijo de Browning, su influencia es fuerte y marcada pero se distancia de este en cuanto su búsqueda, interés e indagación en Merrick es decididamente individual; Lynch le da voz al monstruo, lo saca del anonimato, Merrick habla, se expresa, cuestiona su vida y su forma, tiene la oportunidad de darse a conocer, de revelarse como humano.

Browning y Lynch llevan al límite la razón confundiendo, evadiendo e invadiendo la realidad que conocemos con otra a la que queremos ser ajenos, contrastan una profunda influencia de lo trastornado sobre lo sensato, de la deformidad sobre lo considerado normal. Estos dos directores nos llevan de la mano por lo inmediato, por lo sesgado, por lo limítrofe de la realidad y el absurdo; sus películas cuestionan al hombre mismo poniendo en entre dicho la propia individuación desde el derecho a la diferencia, a la divergencia. Ambos nos muestran el desacuerdo entre lo real y lo aparente, lo verdadero y lo falso, la ficción comparada con lo humano. Nos muestran la risa, la belleza, el amor, la imaginación, el horror desde la subjetividad que desborda nuestros sentidos, ellos introducen lo diferente, lo otro, lo deforme en una normalidad siempre figurada, en una sociedad colmada de hombres excluyentes que contrastan con la existencia de una encantadora monstruosidad.

³⁸ <http://sebamdq.blogspot.com/2005/04/porque-la-belleza-es-invisible-los.html>



Fotografmas de la película El hombre elefante de David Lynch

En medio de estos dos directores encontramos la obra de Arbus, quien de la misma manera nos presenta la monstruosidad manifestada en lo considerado normal y viceversa, sin idealizaciones de ningún tipo, retratando lo usualmente extraño como cotidiano, como común. Arbus no enaltece a ninguno de sus personajes, por el contrario nos los enseña cotidianos, asiduos, comunes y corrientes. Al igual que Browning, Arbus no los capta desde la lástima o la prepotencia sino desde la comprensión y la semejanza, pues “sus retratos sugerían las experiencias secretas que están dentro de todos nosotros”³⁹, nos develan esa alteridad de la que todos hacemos parte. La visión que estos tres artistas nos presentan de la deformidad va más allá de algún cuestionamiento moral enraizado en la medicina, la psiquiatría o las ciencias humanas o sociales que se encargan de encasillar al individuo en juicios de valor; Browning, Lynch y por supuesto Arbus nos presentan su particular visión y concepción amorale de la monstruosidad más próxima a Freud y a su noción de lo siniestro y al desenfado con el que Barnum nos aproxima a las rarezas humanas.

El interés de Arbus por la diferencia y la inquietante extrañeza visible en algunos seres humanos encuentra pues alicientes artísticos en la película de Browning y la propuesta fotográfica de su maestra Lisette Model, de quien se puntualizará mas adelante. A partir de entonces se hace más explícito su ánimo de escudriñar el lado oscuro del ser humano, dedicándose al principio sobre todo a captar los gestos y rasgos más extraños y notorios de determinados personajes, con quienes establece casi siempre relaciones de cordialidad y amistad hasta lograr el trato cotidiano con los mismos.

En su búsqueda artística de la extrañeza y la diferencia, Arbus recorre las calles de Nueva York, visita la cárcel, la morgue, los burdeles, los circos..., donde descubre personajes de aspecto extraño a quienes fotografía después de ganar su confianza, de modo que puede develar algo de sus características y de sus modos de ser, pero sobre todo, a través de

³⁹ Boswort, *Op. Cit.*, p, 311.

la imagen rescata del anonimato la historia de sus personajes; en tal sentido, se diría que Arbus es una antropóloga de la calle, auscultándolo todo con el lente de su cámara, pues para ella, “la mayor parte de la gente va por la vida temiendo tener una experiencia traumática. Los freaks nacieron con ese trauma. Ellos pasaron esta prueba de la vida. Ellos son aristócratas”.⁴⁰

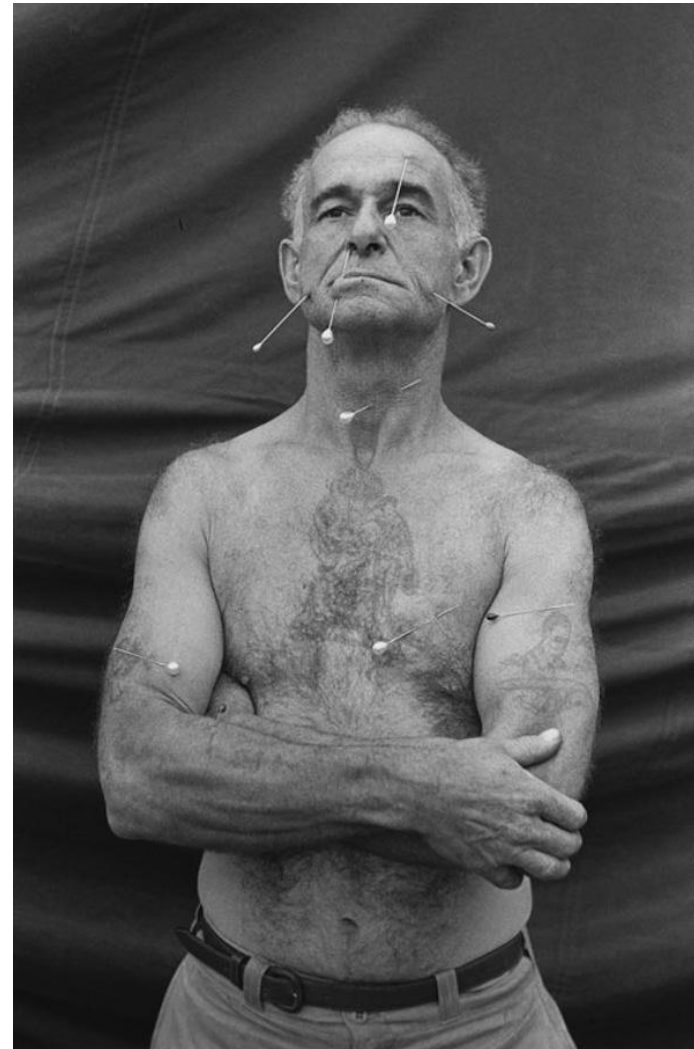
Del mismo modo que Barnum en el siglo XIX, muchos otros circos heredaron el interés en exhibir curiosidades y rarezas como las que disfrutaba Arbus, aquellos que la atrapaban y la llevaban a crear mundos imaginarios a partir de la realidad de vida de estos personajes monstruosos, “quería tener tanto miedo que el corazón le latiera enloquecido y le cayeran gotas de sudor sobre las cejas, para poder vencerlo y luego escudriñar durante horas el contoneo de la maloliente mujer gorda o la destreza con que el hombre sin brazos encendía un cigarrillo con una cerilla que sostenía con los dedos de los pies”⁴¹.

La fotografía de la calle, de lo cotidiano, capta al ser en su entorno, en su propio mundo, y es distinta a las imágenes fotográficas que nos presentan los retratistas de estudio que aislaban a la persona de su hábitat, donde estaban más preocupados por retratar al sujeto por cuanto representa: el tipo de familia, la clase social, su situación socio-económica, que en plasmar la relación con su tiempo y su realidad inmediata, y es esta la que le interesa indiscutiblemente a Arbus, sus retratos eran completamente distintos y especiales pues poseía una mirada particular y única, retomando sus propias palabras: “Creo realmente que hay cosas que nadie vería si no las fotografío”⁴², o como, ella misma pensara, el fotógrafo puede captar el alma de una persona... ese es el motivo por el que la fotografía es tan misteriosa y siniestra.

⁴⁰ ARBUS, Diane. *Revelations*. Germani: Schirmer/Mosel, 2003, p. 64.

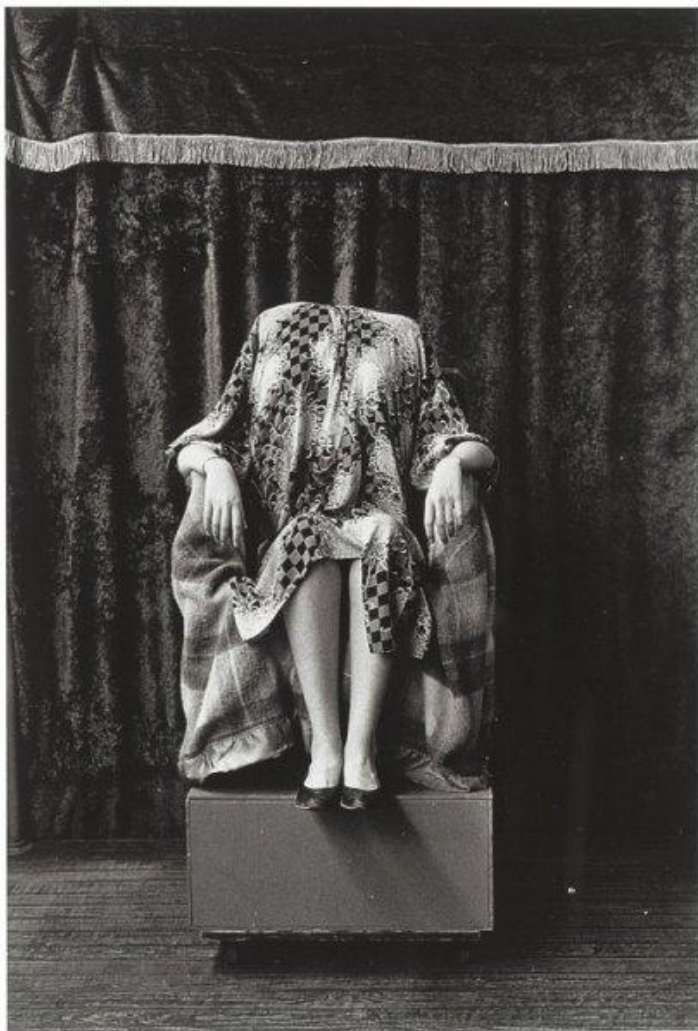
⁴¹ BOSWORT, *Op. Cit.*, p. 185.

⁴² *Ibíd.*, p. 288.



D. Arbus. *El hombre hacia atrás en su cuarto de hotel*, N. Y., 1961 D. Arbus. *El alfilerero humano*, Ronald C. Harrison, N.J., 1962

DE LA MONSTRUOSIDAD A LA ALTERIDAD EN LA OBRA DE DIANE ARBUS



D. Arbus. *Mujer sin cabeza*, N.Y., 1961



D. Arbus, *hombre sin cabeza*, N.Y. 1962

En la obra de Diane Arbus lo raro y lo irracional es común denominador, sus fotografías combinan lo usual con lo peculiar, en sus retratos, los personajes miran fijamente a la cámara, creando una franca conexión con el espectador al mismo tiempo que el protagonista aparece como es, sin posturas fingidas ni máscaras creadas, proyectando toda su singularidad y seriedad que invita al observador a creer en la honestidad con que los personajes se dejan retratar; Arbus mantiene una relación existencial con sus modelos que hace que la distancia entre fotógrafo-fotografiado-espectador se desvanezca, se diluya y se entrelace, promoviendo en este último, un goce estético en lo diferente, en lo que le aterra y le sobrepasa más allá de su condición.

De alguna manera, estas fotografías provocan la sensación, no sin una secreta o explícita fascinación, de estar viendo algo prohibido, pues habitualmente como observadores desviamos la mirada con temor o aversión ante lo desfigurado y lo diferente. Así, las imágenes de Arbus bien pueden generar una reacción visceral en el espectador, pero también una fascinación y un secreto interés; es decir, son imágenes que trastocan la imagen ideal y la confianza que cada quien tiene en sí mismo, pues violentan en alguna medida la seguridad acerca de qué o quiénes somos. Las imágenes de la extrañeza se imponen como auténticas transgresiones de un orden ideal, de una quimérica noción o convención que legisla socialmente lo que es normal y lo que no lo es. O, en términos de Michel Foucault:

En cada cultura existen sin duda una serie coherente de líneas divisorias: la prohibición del incesto, la delimitación de la locura, y posiblemente algunas exclusiones religiosas, no son más que casos concretos. La función de estos actos de demarcación es ambigua en el sentido estricto del término: desde el momento en que señalan los límites, abren el espacio a una transgresión siempre posible.⁴³

⁴³ FOUCAULT, Michel. *La vida de los hombres infames*. Argentina: Caronte, 1996, p. 13.

En tal sentido, estos personajes retratados por Arbus constituyen un claro ejemplo de lo que socialmente es percibido como transgresión a las normas de la naturaleza: enanos, gigantes, seres con proporciones totalmente desmedidas, monstruos cotidianos que Arbus convierte en personas comunes y corrientes, seres jocosos y divertidos como los otrora descritos por François Rabelais en sus relatos sobre los gigantes Gargantúa y Pantagruel.⁴⁴

Tanto en la vida como en la obra fotográfica de Arbus existe un marcado interés por reencontrar o captar al personaje como un ser vivo concediéndole toda la importancia a su experiencia y a su vida. El interés de Diane Arbus por el freak, el diferente, el extraño y el estafalario no es un husmear voyerista en su contexto social, sino un reencuentro con la caballerosidad y gallardía de esos seres distintos; al enfrentarlos de cara a la sociedad pretendía que ésta los reconociera como parte de la misma; de igual manera, busca reafirmar su propio papel dentro de la sociedad a la que no quiere pertenecer, pues estos seres son “dignos de ser mostrados, son los que merecen exhibirse. De modo que los monstruos son lo espectacular por antonomasia: se definen por constituir en sí mismos un espectáculo”⁴⁵, pero ese espectáculo que nos presenta Arbus no se compara con el que encontramos en los circos, las ferias y en los shows diseñados por Barnum, es un espectáculo que va más allá del escenario y nos enseña que en la cotidianidad es donde están realmente los monstruos, nosotros.

⁴⁴ “Son deformes porque son desproporcionados, pero su deformidad se vuelve gloriosa. Ya no son los terribles gigantes que se rebelan contra Júpiter, inexorablemente condenados por la mitología clásica, ni los monstruosos habitantes de la India de las leyendas medievales; con su incontinente y enorme tamaño se convierten en los héroes de nuevos tiempos.” Aparte del texto de Rabelais en ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen. 2007, p. 142.

⁴⁵ SAVATER. Fernando. *Diccionario Filosófico*. México: Planeta. 1995, p. 219.

DE LA MONSTRUOSIDAD A LA ALTERIDAD EN LA OBRA DE DIANE ARBUS



G. Doré. *Ilustración de Gargantúa y Pantagruel*, 1873



Hoja de contactos de fotografías de Eddie Carmel, el gigante judío en la sala con sus padres.



Diane Arbus, *Gigante judío en casa con sus padres*, 1970.

Esta escena se desarrolla en una sala común, de una familia de clase media estadounidense de los setentas, donde nos encontramos con tres personas adultas de pie: dos de ellos de estatura y contextura media y el tercero, de tamaño gigantesco. El tamaño de la sala, los objetos presentes en ella (sillones, lámparas, cuadros, cortinas) y de los personajes que la habitan se empequeñece en contraste con ese hombre extremadamente alto que ocupa casi por completo el lugar y que compone una evidente diferencia con sus padres, que lo observan inclinando la cabeza hasta alcanzar su talla. En esta fotografía se ve reflejado ese temor materno de llevar en el vientre un ser deforme, diferente; la mirada preocupada de la madre recibe respuesta en el gesto cómplice de su enorme hijo, mientras el padre, con su actitud indiferente parece estar ausente de la escena.

Arbus no sólo se inclinaba por adaptar sus personajes al mundo normal del que supuestamente se marginan, sino que incursiona, se instala en su mundo de manera tal que nos sorprende la apacible calma que capta en lo distinto y atípico de sus retratados, de quienes “hacía posar como si fuese a pintarlos al óleo para fotografiarlos como quien toma una instantánea”⁴⁶, haciendo gala de su tranquila capacidad de generar en ellos tal confianza para mostrarse al otro, a la cámara, a ella tal y como son. Pero no solamente los considerados outsiders son quienes marcan el interés en la obra fotográfica de Arbus, son sus acercamientos naturales, tranquilos e intensos con lo común y corriente, con lo ordinario, con lo que encaja perfectamente dentro de la norma lo que incita a detenerse en sus fotografías; la imagen lejana de cualquier imaginario palpable en la cotidianidad, a la que la retina ha suprimido como mecanismo de defensa por su intensidad, de la misma forma que el olfato deja de percibir un olor que se vuelve constante, lo normal se torna invisible no porque se quiera ocultar conscientemente, sino porque no nos sensibiliza, pues donde lo hiciera, nuestra mente terminaría colapsando fascinada por todo lo observado y sentido. La visión cruda de sus fotografías alejadas de cualquier intento por sublevarlas de su materialidad denota la diafanidad de su percepción virgen de cualquier manipulación estética enseñándole al espectador su certeza ignorada. Lo único novedoso en sus fotografías es que no hay novedad. De esta manera inicialmente se anula el deseo en el espectador lo que conlleva al rechazo de la imagen donde se reconoce y por lo tanto no se le desea más peo que luego que torna cautivante por su valor narcisista.

Diane Arbus consiguió descubrir con su cámara la supuesta normalidad perturbadora en lo que se nos presenta como deforme, monstruoso, inquietante, extraño, velado, descubriendo el mundo secreto en el que coexisten sus personajes y que nos interpela en nuestra propia condición de humanos.

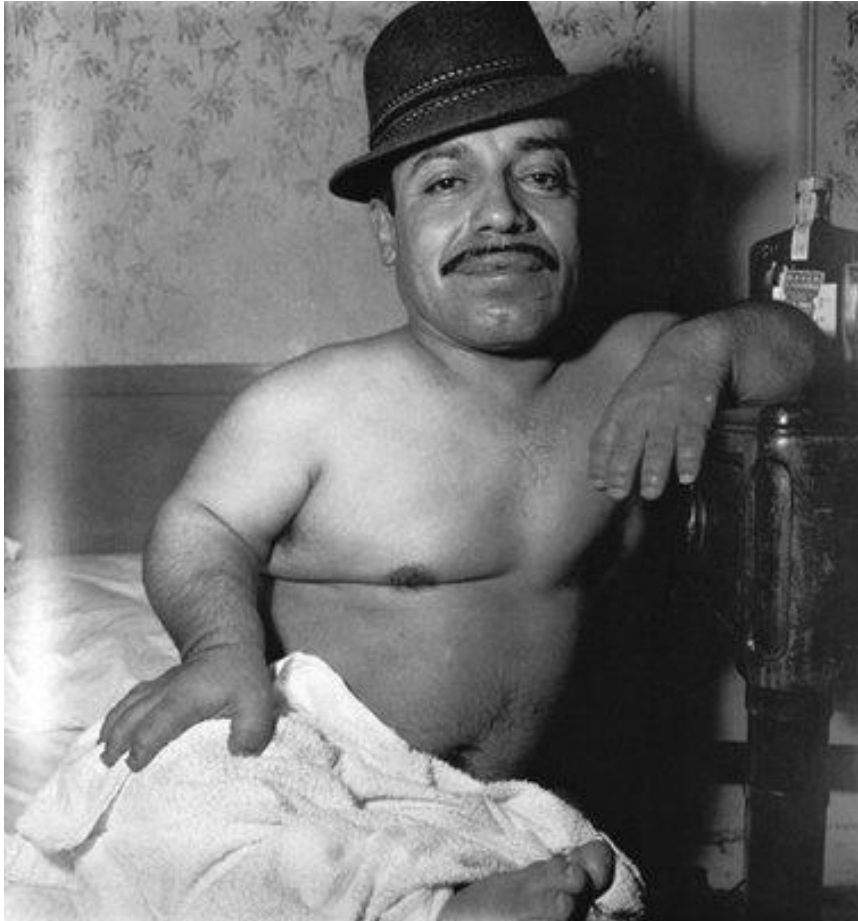
⁴⁶ BOSWORT, *Op. Cit.*, p. 192.

La obra de Arbus constituye una búsqueda espiritual y personal además de poseer una conciencia de la temporalidad y colectividad de su época, preguntándose constantemente acerca de lo que la rodea y la afecta; aquel hecho de mirar el mundo con ojos de artista le daba licencia para explorar y estar al tanto de lo que acontecía en su entorno. Arbus fue una mujer con un temperamento fuerte, influenciada por el existencialismo muy en boga en el Nueva York de su época a través de la intelectualidad de la que hacía parte y por la cual Diane Arbus obtuvo la conciencia de ser responsable de sí misma por lo que es y construye su entorno y su obra a partir de la premisa de ser lo que se quiere, de existir no por un destino divino, por pertenecer a alguna clase social ni por alguna predisposición biológica.

Su trabajo conmueve, impacta, muestra arquetipos de la cultura norteamericana; con sus imágenes de personajes monstruosos anticipó un derrocamiento de los valores de la sociedad de la que hacía parte y a la que tanto criticó; estos engendros se ven reflejados hoy en día como personajes absolutamente normales y aceptables socialmente, el freak, el raro, el anómalo, ya son unas figuras heroicas para ciertas generaciones que imponen su estética en obras como las de Joel Peter Witkin y Ashkan Honarvar colmadas de lo extraño y ajeno, de la otredad y monstruosidad abordada desde la óptica del otro que no somos pero que tal vez pudimos ser, como los deformes físicamente, los otros en quienes nos convertimos como los transexuales o los mutilados, y por último, esos en que nos vamos a convertir algún día que son los cadáveres.

La cámara nos permite protegernos de aquella realidad que nos aflige y atemoriza, el lente genera distancia entre nosotros y lo que nos intimida, somos observadores de unas circunstancias que no quisiéramos reconocer como propias, pero es ese mismo lente el que capta imágenes que desconocemos de nosotros mismos, pues realmente es nuestro interior el que debemos exponer, mostrar y conocer.

DE LA MONSTRUOSIDAD A LA ALTERIDAD EN LA OBRA DE DIANE ARBUS



D. Arbus. *Enano mexicano en su habitacion de hotel en Nueva York*. 1970. D. Arbus. *Mujer y enano tras bastidores en el circo*, N. Y., 1959



D. Arbus. *Amigos rusos enanos en su sala de estar en la calle 100, N. Y., 1963.*



Diane con los enanos rusos en su apartamento de la calle 100, N. Y.

DE LA MONSTRUOSIDAD A LA ALTERIDAD EN LA OBRA DE DIANE ARBUS



Collage de pared, estudio de Diane Arbus

Lo monstruoso tal y como lo muestra el arte, en particular Arbus es inherente a la existencia del hombre, esto que es disímil, anormal, representa socialmente lo perverso e impuro, generando temor social y negando la inclusión de dichos seres en la sociedad. Estos seres diferentes ponen en entredicho las nociones clásicas de proporción y belleza enraizadas en nuestras sociedades, son seres que nos producen asco, repulsión, temor, que perturban nuestra vista, son fantasmas que nos aturden y escapan a toda racionalidad. Y son precisamente esos seres desproporcionados y teratológicos los que interesan profundamente a Diane Arbus. Esos seres anómalos, deformes y extraños que han sido en primer lugar relegados, exhibidos y luego diagnosticados y medicalizados. Estos personajes han enriquecido su obra fotográfica y han sido determinantes en su manera de habitar, comprender y mostrarnos el mundo. Su interés artístico no sólo se concentra en los enanos, los gigantes, los tatuados, los hermafroditas, entre otros seres con alguna evidente característica física que antaño serían considerados monstruosos, sino también en seres humanos comunes y corrientes que no muestran atributos físicos ligados con la monstruosidad, seres a quienes se esfuerza por conocer personalmente, por comprender su condición, hasta captar sus vidas en un instante, sus historias vitales en una imagen:

Diane anhelaba hablar con esa gente extraña..., descubrir qué pensaban. Aunque presentía que la apartaba de ellos una diferencia cultural abismal, se identificaba con esa gente extraña, aislada..., con su soledad. Básicamente eran iguales..., exactamente iguales⁴⁷.

⁴⁷ BOSWORT, Patricia. *Diane Arbus, una biografía*. Barcelona: Circe. 1999, p. 45.

Hoy en día, la imagen del freak, del raro, del estrafalario se cruza con nosotros cotidianamente; en la época de Arbus no era más que la imagen del desadaptado, el espacio para los marginados socialmente. Su fotografía muestra el contraste en blanco y negro de la soledad y la grotesca forma de vida de esos personajes subterráneos que buscan ser aceptados, no obstante el temor que suscitan en los otros. Arbus nos desborda con su aguda y penetrante mirada, nos lleva a despojarnos del temor, del espanto y del fanatismo, para encontrarnos en el otro, a identificarnos en su imagen escalofriantemente semejante.

2. ROSTROS DE LA ALTERIDAD, IMÁGENES DE LO FEMENINO

En la cultura y en el imaginario occidental la imagen femenina, o más concretamente, cierta comprensión de la sexualidad femenina, ha sido temida como fuente de peligro, como amenaza monstruosa y origen del mal. Al respecto, abundan desde la antigüedad hasta la modernidad, mitos, iconografías y relatos que simbolizan la maldad femenina imaginarizada casi siempre desde lo masculino. Se destacan mitos como los la medusa, las gorgonas - mujeres con grandes colmillos y serpientes en los cabellos que petrifican a quienes las miran-, las víboras que encantan a los hombres y los destruyen, y las sirenas, representadas como pájaros deformes que hechizan a los hombres con su canto. Ya en la tradición judeo cristiana, lo femenino asociado a lo demoniaco, a la amenaza de perdición en todo caso, se arraiga en el mito bíblico de Eva, quien se deja corromper por el demonio e incita a su compañero Adán a transgredir las prohibiciones de Yahve, motivo por el cual son expulsados del paraíso. En esta misma tradición, se inscribe también la creencia medieval en el demonio y consecuente persecución a todo tipo de herejía, para lo cual se crea en el siglo XIII la Inquisición Pontificia; y no en vano, desde el comienzo de ésta, muchos de los procesos serán contra las llamadas brujas: por sus excesos, conjuros y pactos con el demonio. En el imaginario occidental, “las brujas siempre fueron feas, monstruosas, engendros que se convierten en seres bellos por medio de sus hechizos, pero que jamás pierden su fealdad interior”⁴⁸.

Esta visión maléfica y monstruosa -contraria a la otra imagen de lo femenino en tanto virginal y maternal- ha sido instaurada social y culturalmente gracias a un imaginario masculino, el cual parece exhibir así sus inseguridades y

⁴⁸ CORTES, José Miguel G. *op. Cit.*, p.202.

temores a ser devorado o destituido de su poder falocéntrico: “Es el hombre el que ha ido construyendo (mediante leyendas, mitologías, textos, obras plásticas o películas) una representación de la mujer como ser devorador, imagen que no se encuentra en relación con el cuerpo femenino (ni en sus necesidades ni deseos), sino en el inconsciente (que conforma los miedos más íntimos) del hombre”⁴⁹. En este sentido, se puede apreciar otra figura que simboliza igualmente los miedos masculinos: la mujer fatal. Esta imagen ha perdurado largamente en la mitología, la historia y el folclor popular, pero se reinventa y renueva en cada época, atribuyéndosele este apelativo incluso a personajes como Cleopatra, Dalila, Helena de Troya, entre otras; pues:

Siempre ha habido mujeres fatales en el mito y en la literatura, porque mito y literatura no hacen más que reflejar fantásticamente aspectos de la vida real, y la vida real ha ofrecido siempre ejemplos más o menos perfectos de femineidad prepotente y cruel⁵⁰.

Pero es sobre todo en la literatura moderna y en el cine donde se ha asociado a la mujer fatal con la imagen de la mujer devastadora, por ser un personaje que devora y embebe la vitalidad de sus víctimas, ha sido representada una y otra vez y ha servido de inspiración para textos literarios como *Salomé* de Oscar Wilde y *Carmen* de Mérimée, pero también para películas como *El ángel azul*, de Josef Von Sternberg y protagonizada por Marlene Dietrich. La mujer fatal se caracteriza pues por el erotismo y la sensualidad desmedida, emancipada de los maternales fines reproductivos, y que puede llevar lo masculino a la decadencia; es una figura atractiva, destructiva y a su vez repulsiva. El término fatal se asocia directamente con la muerte y la desgracia, con el aniquilamiento de la moral y la

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 91.

⁵⁰ PRAZ, Mario. *Op. Cit.*, p. 347.

negación de la bondad e inocencia en la figura femenina. La mujer fatal usa toda una suerte de artilugios para seducir a su víctima, lo que la convierte además en un ser manipulador.

Ahora, en el interés artístico de Diane Arbus por la imagen de lo femenino, llama la atención que no se detiene tanto en la imagen estereotipada de la mujer fatal -tan recreada por el cine y la literatura modernas-, sino que focaliza su lente en otras variaciones de lo femenino y lo masculino: en los homosexuales, los travestis y los transexuales. En ellos, Arbus capta sobre todo los rasgos y los gestos propios de la delicadeza, la seducción y la gracia femeninas, en contraste a veces con una corporalidad en ocasiones disonante, tosca y desafiante frente a las convenciones acerca de los géneros sexuales.

Imágenes como *Travesti en su fiesta de cumpleaños* son un claro ejemplo de la intención de Arbus de llevarnos hasta las inquietantes fronteras de los géneros, hacia el mundo de lo irregular y deformado, tejido por unas convenciones estéticas estereotipadas. Arbus conduce al sujeto fotografiado a mostrar su humanidad, aún por encima de la máscara o del disfraz, y de paso nos compromete como espectadores, hasta hacernos partícipes de la intimidad y la cotidianidad del modelo mismo. Arbus nos involucra y nos traslada desde la apariencia física del Travesti -con rulos, ligeros, maquillajes, pelucas, actitudes sensuales propias de la mujer-, hacia la privacidad, la intimidad, la proximidad y confianza que refleja la imagen de *“Hombre desnudo haciendo de mujer”*



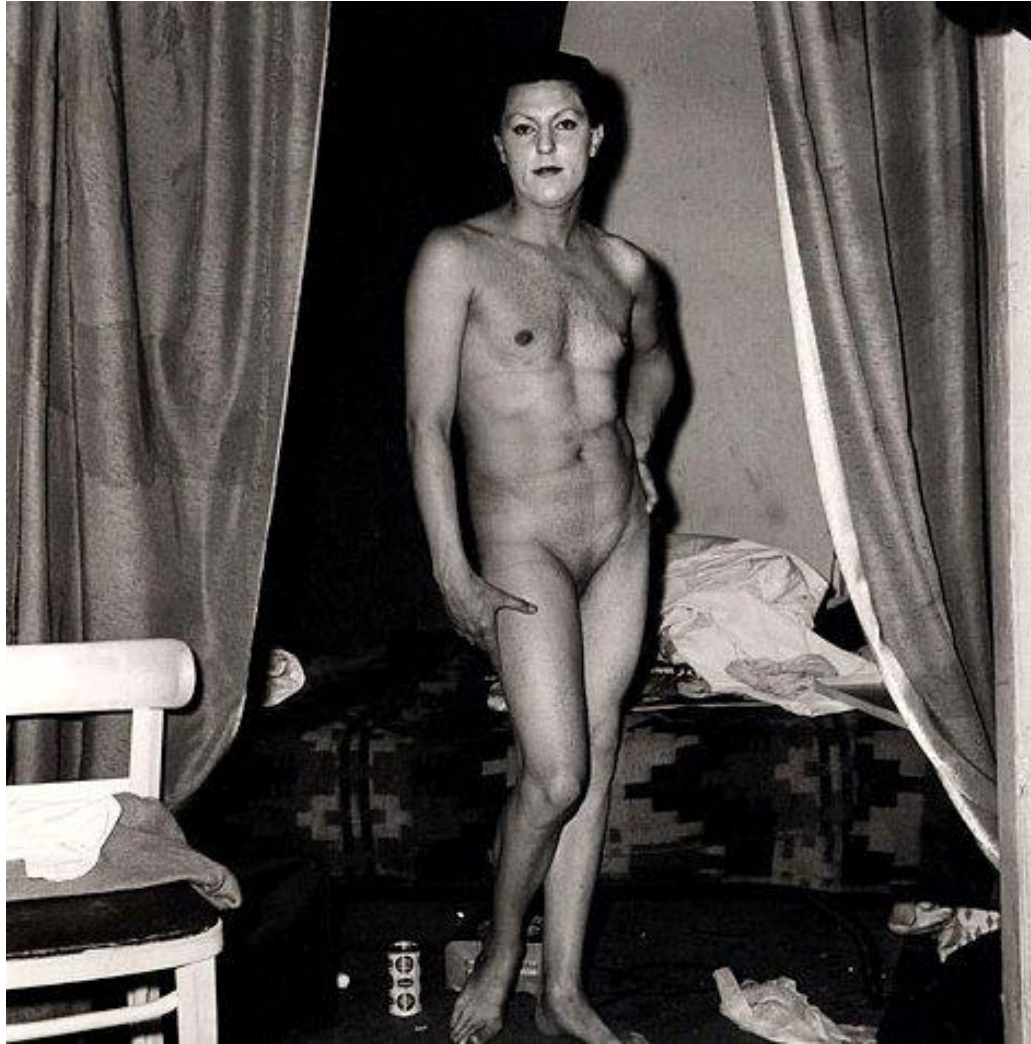
Diane Arbus. *Travesti en su fiesta de cumpleaños*. New York, 1969 (55)



Diane Arbus. *Travesti con su torta de cumpleaños*. New York, 1969



D.Arbus. D. Arbus. *Hombre sentado con brasier y medias veladas*. N.Y. 1967



Diane Arbus. *"Hombre desnudo haciendo de mujer"*, N. Y., 1968



D.Arbus. *Imitadores de mujeres*, N.Y. 1961

Por otro lado, Diane Arbus nos presenta en algunas de sus fotografías la imagen de la mujer de su época, mujeres que reflejan en sus rostros una sensualidad particular e inquietante, peculiares prototipos de mujeres fatales nacidas desde la mirada única y ambivalente de Arbus, que no reflejan la inocencia ideal que se espera de la figura femenina, sobre todo en el contexto de los años cincuenta en Norteamérica, sino que por el contrario, transgreden ese ideal.



Diane Arbus. *Mujer con su hijo*, Nueva York, 1965

En *Mujer con medallón en el parque de Washington*, Arbus revela una anónima rubia voluptuosa de carnosos labios, pero más que un prototipo de seducción y derroche de lujuria, esta mujer insinúa el dolor, la decadencia y la incertidumbre de una época. Con su mirada perdida y su actitud solitaria devela la alteridad agazapada en la aparente normalidad, esa fealdad y rareza que es inherente ser humano, es sólo que para captarlo hace falta mirar de otro modo, casi desprovistos de ideal, por decirlo de algún modo, y es así como parece mirar Arbus: auténtica cazadora de la silenciosa extrañeza y otredad en los rostros más comunes y corrientes. De entrada, la agresividad está presente en esta fotografía, como sólo puede lograrse si la lente es manipulada por una mente altamente intuitiva como la de Arbus. Es un acto trasgresor a la intimidad del individuo, es una imagen sin consentimiento ni agrado por parte de su protagonista, quien no se conforma con serle indiferente sino que la rechaza como lo hace con su propia realidad, contenida en su mirada indirecta pero de una fuerza avasalladora, como si estuviera recorriendo su interior con ésta en vez de su entorno. Es la mirada de los pensamientos agotados y recurrentes que quebrantan al ser, atándolo a la monotonía existencial. Es una mirada de todos en muchos momentos, a la que tratamos de huir pero que es ineludible porque la consciencia es centrífuga y repetitiva, y nunca se olvida de nosotros, por eso atrapa al espectador porque expone la intimidad de sus pensamientos, esos que creía protegidos e inalienables.



Diane Arbus. *Mujer con medallón en el parque de Washington*. New York, 1965

En *Mujer de Puerto Rico con una bonita peca*, Arbus nos presenta otro ser extraño y anónimo, ambivalente, ambiguo... que posee

esa belleza mezclada con la angustia, ese pelo despeinado que rodea ese rostro y lo torna casi autónomo y mutilado del resto del cuerpo, esos labios enormes que parecen vacilar entre el goce y el espanto, esos ojos negros que miran fijamente e inquietan a uno, esos interrogantes que lanza esa cabeza: ¿Quién soy?, ¿Quién eres? ¿Qué es el mundo?⁵¹

Sus rasgos definidos son espejo de la fuerza de su carácter intimidante que rechaza al espectador de la misma forma que este lo hace, quebrantando su condición de juez y observador para someterlo a su dominio, limitando así su capacidad de análisis de la misma. Mirarla es un acto de confrontación directa del cual nunca puede salirse victorioso, pues ésta no cede por su condición estática. Su imagen andrógina e indescifrable, es la de un exhibicionista que no busca obtener placer al ser observado sino que, a través de la confrontación, disfruta instigando sentimientos perversos en su observador, hasta cuestionarlo y desafiarlo moralmente, y por ende incapaz de reprochar su actuación.

Esta fotografía invita al espectador a reflexionar sobre las diferentes miradas del sistema social que nos define como sujetos y más aún, como mujeres. Aquella mujer que ha sido prototipo de sensualidad, que ha sido estereotipada, “la que se muestra frígida, insensible, fatal, es el ídolo; el hombre es quien sufre a causa de su pasión, quien cae a

⁵¹ Ibídem, p, 216.

sus pies”⁵² y se rinde ante su deseo. Arbus evoca esa alteridad en la que se manifiesta la lejanía de ese símbolo sexual predominante.

Las fotos de Arbus nos cuestionan e impresionan por la humanidad que nos reflejan y por la rebelión que expresan ante lo convencional y tedioso de una sociedad de la que pretendía escapar, develándonos lo feo, lo marginado y lo peligroso; pero a su vez nos muestra lo fascinante de lo relegado, sin concederle ningún tipo de idealización o trascendencia.

⁵² PRAZ, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura Romántica*. Barcelona: El Acantilado, 1999, p. 359



Diane Arbus. *Mujer de Puerto Rico con una bonita peca*. New York, 1965

La particular comprensión estética de Diane Arbus sobre lo femenino tiene también una fuerte influencia de su gran maestra en la fotografía: Lisette Model, quien de manera casual se encontró con la fotografía como forma de vida gracias a las enseñanzas de su hermana Olga; ésta le transmite todo su conocimiento de la técnica del laboratorio. Posteriormente, estudia con Rogi André, fotógrafa francesa quien le enseña una de las lecciones más importantes de su vida: la fotografía es emoción pura, visceral, enseñanza que posteriormente transmite a sus alumnos.

Model trabajó en diversas revistas de moda al igual que Arbus, además dictaba cursos y conferencias sobre fotografía, y además de ser una excelente fotógrafa era también una gran docente. Trabajó en la New School for Social Research en Nueva York y también dictaba clases particulares, por lo que algunos de los fotógrafos más destacados de la época fueron sus alumnos: Larry Fink, Bruce Webber⁵³ y por supuesto, Diane Arbus. Exhortaba a sus alumnos a salir a las calles en busca de temas para fotografiar, pero siempre les sugería: “no disparéis hasta que el sujeto que enfocáis os provoque dolor en la boca del estómago”⁵⁴. Lisette Model le enseñó a Diane Arbus sobre la importancia de la técnica fotográfica, la luz, además, que la fotografía es una emoción pura, visceral que posee el poder de perturbar al otro, pero sobre todo que la relación fotógrafo – sujeto tenía que ser intensamente emocional para lograr fotos excelentes, enseñanza que Arbus puso en práctica a lo largo de su carrera artística y que le llevó a lograr fotografías que perturban a la vez que encantan al espectador. Model salía a la calle a observar y plasmar la vida, y al igual que su alumna, Diane Arbus, dotaba sus imágenes de una gran intensidad y su mirada fuerte y corrosiva develaba lo escondido en esos personajes oscuros y cotidianos, pero ante todo humanos, pasionales y terrenos. La obra de Model se desarrolla entre guerras, en una época de grandes desencantos y

⁵³ Ambos fotógrafos compañeros de Arbus en las clases con Model se dedican principalmente a la fotografía social y de modas.

⁵⁴ BOSWORT, Patricia. *Op. Cit.*, p. 147.

contrariedades, donde encontraba en la franqueza de sus modelos la mirada incierta que la época develaba en los sujetos.



Lisette Model retratada por Robert Mapletorpe, 1980. Lisette Model. *Durmiendo junto al Sena*. París, 1938



Lisette Model *Imitadores de mujeres*. 1945 (43)



Lisette Model. *Bañista de Coney Island*, Nueva York, 1941. (44)

Model fue retratista al igual que Arbus. Plasmaba en sus fotografías temas como la vejez, la ordinariez, la mendicidad, la fealdad. Sus imágenes eran realizadas con la técnica del blanco y negro, de formatos grandes y composiciones frías. Además de ser fotógrafa, fue una excelente docente, enseñó a sus alumnos -además de la técnica fotográfica- que la relación entre el fotógrafo y el sujeto fotografiado debía ser descarnada para lograr fotos excelentes. Lecciones que aprendió y puso en práctica en la realización de su obra su alumna más aplicada: Diane Arbus, quien va más allá de la monstruosidad rastreando la alteridad en el rostro humano, poniendo en vilo las nociones de identidad, de lo femenino, la infancia y el doble enseñándonos en sus fotografías de mujeres, de niños, de gemelos esa pulsión monstruosa que está presente en cada ser humano sin importar sus condiciones físicas, morales o sociales.

En sus retratos, Model pone en escena lo inmostrable, lo que socialmente hemos aprendido a reprimir y evitar, en palabras de Freud lo que debiendo permanecer oculto, se ha manifestado revelándonos la propia humanidad en el rostro del otro, en la otredad.

Para Lisette Model:

“Dos tendencias dominan el campo de la fotografía hoy: una llena de subterfugios artificiales, fantasías glamurosas y una histérica tendencia a lo chocante, mientras la otra busca el realismo, la sinceridad, la verdad.... La cámara es un medio de detección, muestra no sólo lo que ya sabemos, sino que también puede explorar nuevos aspectos de un mundo en constante movimiento. Nuevas imágenes nos rodean por todas partes. Son invisibles a causa de la rutina, las convenciones estériles y el miedo. Encontrar esas imágenes supone atreverse a ver, ser consciente de lo que existe y de cómo existe. El fotógrafo no sólo recibe información, da información sobre la vida. Es más, la información se concede a gran escala. La cámara trabaja rápido, como el fotógrafo. En un segundo, el fotógrafo debe ver y sentir, comprender y seleccionar, reaccionar y

actuar. El movimiento y la expresión no se ven hasta que no se les para. Se captura así un momento que nunca fue visto y nunca será visto de nuevo. La velocidad, condición fundamental de las actividades de nuestro día, es el poder de la fotografía, y por supuesto el arte de nuestro tiempo, el arte de la fracción de segundo”.⁵⁵

Y en ese arte de fracción de segundo es donde Arbus busca esa verdad chocante y descarnada, observando y sintiendo hasta los huesos, mostrándonos esa expresión del rostro del enano, la mirada de las gemelas, el entorno del Nueva York de su época. Model y Arbus tienen grandes afinidades, no sólo en su vida sino también en su obra, en su manera de ver y de dar cuenta de cómo es su paso por el mundo, fuertes conexiones que las mantienen unidas hasta la muerte. Ambas fotografías tienen la capacidad de extraer y revelar lo monstruoso e inquietante de individuos aparentemente normales, al menos sin deformidades físicas notorias; es decir, que pesquisan y capturan el dolor, el hastío, el absurdo, lo ridículo y el abandono... el efecto de tales estados de ánimo en el gesto, en la disposición del rostro y del cuerpo.

⁵⁵ MARTÍN GARCÍA, Carlos. *Condición humana: la fotografía de Lisette Model*. Cuaderno 42. Fundación Mapfre. Instituto de cultura, 2009, p. 42. {En línea} <URL:<http://www.exposicionesmapfrearte.com/lisetteamodel/pdf/cuaderno.pdf> [Citado el 27 de agosto de 2011]



Joven de rulos en su casa en la calle 20 este, N.Y. 1966



Hermafrodita y su perro en su trailer del carnaval, 1970

3. LO SINIESTRO Y LOS GEMELOS.

...Los gemelos, no teniendo más que una sola alma para dos cuerpos, deben poseer una carne dos veces más densa, rica y pesada... Quien ha observado a los gemelos no puede escapar a la fascinación de su cuerpo, donde la corporeidad de alguna manera se encuentra groseramente subrayada por su duplicación.⁵⁶

Abordar el tema del doble es hablar de la construcción del yo y de la formación de la conciencia del sujeto. Otto Rank en su libro *El doble* nos habla de los orígenes y representación de éste en la literatura desde imágenes como la sombra, los gemelos, el espejo, siendo éste “el lugar donde más a menudo se revela el doble, se anima un rostro que se desprende de su dueño para existir por su cuenta”⁵⁷. El fenómeno del doble pone en escena la vulnerabilidad de la identidad, la fragilidad y el conflicto en el cual vive inmerso lo que se asume como el yo, es decir, dicho fenómeno esclarece que el yo no es tan sólido ni autónomo, pue permance expuesto a lo no sabido de sí, a lo otro intraducible. En palabras de Freud:

“con la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su «doble» -lo que nosotros llamaríamos telepatía-, de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo

⁵⁶ CORTES, José Miguel G. *Op. Cit.*, p, 112.

⁵⁷ *Ibíd.*, p, 112.

y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo; finalmente con el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas.”⁵⁸

Esta congruencia de imágenes eternas y extrañas del yo, desplegadas en el doble se convierten en imágenes siniestras, ominosas, pues aunque el otro sea sea semejante, tal como percibe a primera vista en los gemelos, sin embargo existe un extraño punto de divergencia, de disparidad. En suma, “la identidad humana es algo que se construye en diálogo y hasta en lucha con las identidades de otros”⁵⁹.

Freud en su ensayo sobre *Lo Siniestro* habla del doble como ese otro yo, como esos individuos que poseen los mismos rasgos físicos, a quienes se les atribuyen algunas características psíquicas que influyen en sus actos, sus pensamientos y sus sentimientos, lo cual permitiría la pérdida de identidad. Para Freud incluso el inconsciente es visto como un doble, como un extraño extranjero, o un habitante autónomo en el mismo psiquismo, fenómeno este que es vivido por la conciencia, por el yo, con más o menos inquietud o simplemente se tiende a desestimar las manifestaciones de dicho inconsciente como si se tratara de cosas sin importancia alguna; por ejemplo, ante el sueño –auténtico lenguaje del inconsciente- se suele sobrevolar rápidamente al despertar, diciendo: menos mal fue un sueño.

⁵⁸ FREUD, Sigmund. *Obras España*: Biblioteca Nueva, 1997, p. 267.

⁵⁹ ÁVILA CRESPO, Remedios. *Identidad y alteridad. Una aproximación filosófica al problema del doble*. En *Revista de filosofía Daimon*, número 20, Universidad de Murcia, Departamento de Filosofía. España, 2000, P. 22.

El doble ha sido considerado como el permanente retorno de lo igual en otro, por ejemplo la sombra “se la ha entendido como el símbolo del mal y de la muerte, del doble, del alma y del espíritu, de lo pasajero e irreal o del castigo, en general, alude a lo que es mero anuncio y degradación”⁶⁰, la imagen del espejo, el desdoblamiento, los gemelos.

⁶⁰ CORTES G, José Miguel. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 1997, p, 98.



Diane Arbus. *Gemelas idénticas*. New York, 1967. (56)



Las gemelas fotografiadas por Arbus con su imagen.

Stanley Kubrick. *El Resplandor*, 1980.

Es en la literatura moderna donde más se elabora el tema del doble y su dimensión ominosa, en tanto lo conocido se devela otro. Autores como Saramago (*El hombre duplicado*), Dostoievski (*El doble*), E.T.A. Hoffmann (*El elixir del diablo*), Edgar Alan Poe (*William Wilson*) construyen historias aciagas donde los protagonistas son individuos que duplican su identidad, se reconocen en otro ser o está presente un deseo de poseer la identidad del otro.

Así el fenómeno del doble, ampliamente referenciado en la literatura y el cine pone en evidencia la fragilidad e incertidumbre de la identidad, el otro puede irrumpir en cualquier momento, siempre se puede devenir otro, desdoblarse, este devenir está vinculado a lo ominoso que nos señala Freud; este fenómeno en sí mismo se hace insoportable, hace hincapié en la pérdida de identidad, lo cual se traduce en inseguridad y ansiedad para el individuo, en la incapacidad para aceptar el otro que deviene de mi mismo, el otro que “sería la proyección de la personalidad más oculta y reprimida por lo social, aquella que es más extraña a la parte consciente de la mente”⁶¹.

Los gemelos simbolizan la dualidad, la contradicción, los opuestos, la unión de los inversos, son la representación de un solo ser en dos corporalidades, generalmente son simétricos y se complementan mutuamente, simbolizan la división del individuo, la pérdida de la identidad propia para lograr la fusión con el otro en quien encuentran el compañero perfecto y el equilibrio, pues “en la célula gemelar las fronteras del yo parecen disolverse en esa similitud perfecta de los cuerpos, en esa fusión total con el otro que permite la autosuficiencia de la pareja en todos los dominios”⁶². Como podemos observar en la fotografía de Diane Arbus *Gemelas Idénticas*, nos encontramos con la imagen de dos niñas de aproximadamente 9 años, quienes a pesar de su similitud física reflejan una total discrepancia de actitudes, de miradas, como si de pronto observáramos una sola niña que se desdobra en dos personalidades completamente distintas,

⁶¹ *Ibíd.*, p, 102.

⁶² *Ibíd.*, p, 110.

manifestando la absoluta alteridad reflejada en la semejanza, lo extraño en la normalidad; además, “la combinación de estilos parece destacar el extraño aspecto visual que proyectan las gemelas..., el de ser tanto simétricas como ambivalentes”⁶³ en una imagen en la que sus vestidos negros parecieran fundirse para conforma un solo ser: las gemelas configuran de ésta forma un tipo de existencia donde la identidad compartida y dependiente las convierte en siameses cognitivas; incapaces de distinguirse y apropiarse de sí mismas, limitadas por el hecho de no poder ser desligadas, como sucede con los siameses unidos físicamente, estas incorporan una dualidad esquizofrénica en su relación con el entorno, marcada por la necesidad del otro para sentirse completo lo que les impide sentirse en pertenencia, pero esta necesidad no es de búsqueda pues el otro está desde que nacen sino de interacción constante con éste. Ésta es la imagen de la alteridad donde no hay lugar para la introyección ni la visión como individuo convirtiéndose en el embrión de la sociedad que intenta castrar la capacidad formativa del ser, condicionándolo y restringiéndolo mediante mecanismos estandarizados y repetitivos. Esa es la domesticación del individuo donde dos seres son obligados a verse como el otro y a sentirse en el otro, con una formación intervenida de la misma manera que se interviene en el crecimiento y desarrollo de un bonsái.

Esta fotografía quizás es la que mejor expresa la sensibilidad artística de Arbus, y su enorme capacidad para ir más allá en la indagación estética sobre la rareza y sobre la alteridad, sobre lo otro o lo ajeno desprendido del mismo cuerpo, enseñándonos las expresiones de unas gemelas que a veces parecen una sola persona, pero que súbitamente se bifurca. No en vano esta imagen posteriormente va a inspirar al director de cine Stanley Kubrick para crear la famosa escena de las gemelas en su película *El Resplandor* (1980).

⁶³ BOSWORT, Patricia. *Op. Cit.*, p.261.

En *Gemelas idénticas* se refleja la predilección de Arbus por lo contradictorio, lo paradójico. Diane Arbus era una mujer soñadora y fantasiosa que disfrutaba leer novelas e imaginar mundos irreales y sobrenaturales. Tenía una gran preferencia por la historia de *Alicia en el País de las Maravillas* y se identificaba plenamente con este personaje gracias a la multiplicidad de su ser, a su devenir continuo, devenir entre el antes y el ahora, ser grande o ser pequeña, entre el pasado y el presente, pues "todos estos trastrocamientos tal como aparecen en la identidad infinita tienen una misma consecuencia: la impugnación de la identidad personal de Alicia, la pérdida del nombre propio"⁶⁴, y es con esta pérdida de identidad con la que se identificaba paradójicamente Diane, con la dislocación entre los límites de la fantasía y la realidad paralela que existe continuamente en los cuentos infantiles y que ella vivió y buscó continuamente en sus personajes estrafalarios, llevada por la insaciable curiosidad que también llevó a Alicia a perseguir al conejo blanco, vestido de chaleco y reloj de bolsillo, que la lleva de un salto al fondo de la tierra para dar inicio a una extrema aventura de transfiguración, metamorfosis y fantasía.

"Al igual que Alicia, Diane se preguntaba constantemente qué era normal y qué no lo era: ¿Qué era animal y qué humano? ¿Qué era verdadero y qué fruto de la imaginación? Y nunca se sintió segura al respecto"⁶⁵, pues su vida estaba llena de contradicciones, de incertidumbres, de preguntas, de dualidades. De la misma manera que Alicia, Diane se plantea múltiples preguntas acerca de su razón de ser, de su existencia, de su vida y familia, la inquieta el desconocimiento de ella misma y de la sociedad en general, preguntas que surgen desde su carácter existencial donde es ella misma quien debe crear la esencia y el significado de su vida.

⁶⁴ DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Traducción de Miguel Morey, p. 8. {En línea} <URL: <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/588.pdf> [Citado el 27 de agosto de 2011]

⁶⁵ BOSWORT, Patricia. *Op. Cit.*, p. 45.

La obra célebre de Carroll remite al sin sentido, a la paradoja, al absurdo. El cuento deja abierta la puerta a lo onírico, a los sueños, a un movimiento y ritmo diferentes, al contrasentido donde bien y mal se trastocan, donde no hay reglas o normas que delimitan lo correcto, donde el equilibrio y el delirio se diluyen y nos envuelven en una atemporalidad extensa donde la fantasía y la realidad se confunde ofreciéndonos una realidad ajena, nueva, extraordinaria. Realidad que atrapa a Arbus y que la lleva a caer por el agujero buscando hallar nuevos mundos paralelos al suyo, siendo contradictoria con lo que expresa Deleuze: “las personas mayores son atrapadas por el fondo, caen y ya no comprenden, porque son demasiado profundas”⁶⁶ Y a pesar de lo profunda que puede ser Arbus, el caer al fondo no la aparta de comprender y hacer parte del sinsentido.

⁶⁶ DELEUZE, *Op. Cit.*, p.33.



Fotografía de Diane Arbus para la revista Harper`s Bazaar. 1962

En *Trillizas en su habitación*, Arbus muestra tres hermanas idénticas, una variación de la idea del doble, pero con el mismo carácter ominoso y siniestro de este. Arbus hace referencia a esta fotografía ya que las trillizas le recordaban su vida cuando era una adolescente “alineada en tres imágenes: hija, hermana, chica mala, con secretas fantasías lujuriosas, cada una con una diminuta diferencia”⁶⁷. En la imagen podemos ver como las tres hermanas están vestidas y peinadas igual, en una habitación con camas iguales y con unas expresiones en sus rostros similares a las de *Gemelas idénticas*: sonrisa a medio esbozar de una, mirada perdida de otra, sólo una de ellas mira frontalmente al espectador, escudriñando en su individualidad, pero ¿dónde queda la suya? “Arbus fotografía los tartamudeos del mundo donde identidad, estandarización y reproducción son la muerte del sujeto”⁶⁸.

La composición secuencial de la fotografía refleja una intencionalidad agresiva en la búsqueda de representar la alteridad, exhibiendo la individualidad aniquilada por la propia realidad de estas trillizas. En la imagen Arbus logra recoger la esencia de la otredad, en donde cada niña es y le pertenece a la otra, pues además de su coincidencia física están sujetas a tradicionalismos culturales que fomentan en estos individuos un vínculo ineludible, evitando que desarrollen su identidad personal rodeándolas de repetición: mismos vestidos, mismas camas, misma habitación, misma alma. De esta manera se intenta evitar la perturbación intelectual, pues si cada una desarrollase un estilo propio haría tambalear la intuición formativa de la otra, de la misma manera que pasaría donde cualquier persona se mirara al espejo y viera siempre su imagen deformada, este terminaría por creer que esa es su realidad motivando un rechazo instintivo negándose de esa forma así mismo.

⁶⁷ BOSWORT, *Op. Cit.*, p. 217.

⁶⁸ SOULAGES, Françoise. *Estética de la fotografía*. Argentina: La Marca, 2005, p. 216.

Las trillizas están acomodadas de tal manera que pareciera que es sólo la imagen secuencial de una niña recorriendo su cama de izquierda a derecha, imagen quebrantada sutilmente con la sonrisa Giocondana de la niña del medio, con la que demuestra cierta complacencia por lo que sucede en ese momento, su comportamiento es típico de quien ocupa esta posición genealógica lo que la alivia de la necesidad de asumir roles sumisos o autoritarios, diferente a lo que pasa con las otras niñas cuya posición las hace más conscientes de su realidad dependiente, generándoles un sobrecargo emocional evidente en sus miradas vacías y gestos desinteresados. De esta forma Arbus logra su propósito, exponer sus personajes distintos, que si bien ya habían recibido en cierto grado aceptación social continuaban generando en el individuo el rechazo típico a lo indeseado y alterado.

Los gemelos encarnan una indiscutible repetición, duplicación, ambivalencia. Ellos “suspenden por un instante la seguridad ontológica poniendo en cuestión el principio mismo de la identidad y de la individualización”⁶⁹, donde el yo se separa del individuo para hacer parte de otro, distante y remoto, en ocasiones desconocido. El efecto de duplicación creado por los nacimientos gemelares provoca siempre la ambivalencia, el misterio, lo siniestro.

Toda mujer encinta lleva dos niños en su seno. Pero el más fuerte no tolera la presencia de su hermano con el que tiene que compartir todo. Le estrangula en el vientre de su madre y, habiéndole estrangulado, se lo come y viene al mundo solo, mancillado por este crimen original, condenado a la soledad y traicionado por el estigma de su monstruosa estatura. La humanidad está compuesta de ogros, de hombres fuertes, sí, con manos de

⁶⁹ LE BRETON, *Op. Cit.*, p. 179.

estrangulador y dientes de caníbal (...). Sólo nosotros, me oyes, somos inocentes. Sólo nosotros hemos venido al mundo cogidos de la mano y con una sonrisa fraternal en los labios.⁷⁰

⁷⁰ TOURNIER, Michel. *Los meteoros*. Madrid: Alfaguara, 1986, p152.



Diane Arbus. *Trillizas en su habitación*. New York, 1963

4. EL LADO OSCURO DE LA INFANCIA

*El rostro parece encarnar la verdad del sujeto, ser el lugar más íntimo y expresivo de su relación con el mundo.*⁷¹

Según Phillipe Ariès en su libro *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*, es sólo hasta finales de la Edad Media cuando la niñez cobra un especial interés. Anteriormente el niño era considerado un adulto en miniatura y los hombres no concebían la infancia como un ciclo del desarrollo del individuo que podía jugar un papel en la construcción de la sociedad. De esta manera la idea de los infantes como grupo social, no se desarrolla como tal hasta que es diferenciada a través de la observación y reconocimiento de ciertas características, que al ser entendidas como propias de un grupo de personas en particular, la convierten en una categoría social.

El interés por este grupo en particular se afianza en la Modernidad, pues se asume que el niño es centro y objetivo de la familia como institución. La infancia como construcción social y como objeto de análisis, observación y normalización se consolida con la aparición de las ciencias sociales y humanas en el siglo XIX, con las cuales se configura lo que Foucault denomina sociedad disciplinaria, donde al individuo se le particulariza y se le vigila de diversas formas, esperando que llegue a ser un individuo sano y útil a la sociedad, es decir al capitalismo y al Estado.

⁷¹ LE BRETON, David. *Rostros. Ensayo de antropología*. Buenos Aires: Letra Viva, 2010, p. 65.

Es con el surgimiento de la familia burguesa y con la aparición de instituciones como la escuela, que separa a los niños de los adultos, cuando se dan las condiciones necesarias para la socialización, formación y preparación de los niños en tanto seres disciplinados y productivos social, política y económicamente. La escuela se convertirá en la institución perfecta para el disciplinamiento del cuerpo, de la imaginación y la sensibilidad del niño, donde se espera encauzar al incorregible y al onanista, tal como señala Foucault en *Los Anormales*.

Así, además de ser un sujeto pedagógico y familiar el niño ha de ser instruido para ser un hombre útil y productivo. ¿Cómo conciliar entonces semejante proyecto con la imagen y el ideal de bondad y belleza, inocencia y ternura que diferencian y alejan al niño del mundo adulto? Su representación artística está enmarcada en las figuras religiosas de los ángeles y del niño Jesús, así como también encontramos niños representados como adultos pequeños en obras que reflejan la conformación de la familia burguesa, pero con la industrialización y el cambio de época, el niño es también un sujeto trabajador, explotado, violentado, lo cual ha sido reflejado en diversas representaciones artísticas.

El niño, por mucho tiempo ha sido ajeno a las transformaciones de su entorno, pero una mirada como la de Arbus enfocada en la diversidad nos muestra que eso que conocemos como infancia no se constituye sobre las mismas características en los distintos grupos sociales, y que la dimensión de la infancia que ella capta obsesivamente poco coincide con la imagen ideal de la misma, tan celebrada en el discurso de los derechos y en ciertas versiones artísticas un tanto románticas y angelicales del niño en la modernidad.

De esta manera, la obra de Arbus nos presenta la infancia no como ese idílico estado de la vida en que todo es perfecto y alegre, por el contrario, los muestra como seres trastornados, angustiados, desequilibrados, oscuros y enigmáticos. Algunos, como pequeñas personas con rostros desfigurados por el llanto; otros, danzando quizás de modo maléfico reflejando en sus actitudes un extraño goce que los hace entrever como diabólicos enanos, y algunos más, reflejando en

sus expresiones el malestar de la época en que fueron fotografiados, como es el caso de *Niño con una granada de juguete en Central Park*, pequeño niño de mirada esquizoide, imagen en la que Arbus pretende mostrar el estado de alteración y de abatimiento en que vive el niño de su época.



Chico caminando por la acera, N. Y., 1956



niña en camisión, 1957



Diane Arbus. *Niño con una granada de juguete en Central Park. New York, 1972.*

DE LA MONSTRUOSIDAD A LA ALTERIDAD EN LA OBRA DE DIANE ARBUS



Diane Arbus. Hoja de contactos, *Niño con granada de juguete en Central Park*?. New York, 1972.

Se dice que la angustia no miente, y tal cual parece captarlo Diane Arbus en varias imágenes de niños, sobre todo, donde muestra sobradamente su gran capacidad de detener en un instante las emociones más densas, como el miedo, la tristeza, y otros modos de la consternación de sus personajes. En la hoja de contactos de las fotografías del niño de Central Park encontramos algunas imágenes en las que el pequeño sonríe, juega tranquilo y divertido y realiza diferentes poses para la fotógrafa, pero es precisamente la imagen perturbada, inquisidora, dislocada de la realidad, la que interesa a Arbus y es en esta donde devela todo el malestar, la rebeldía, perturbación y desilusión de la época de posguerra. Los rostros de estos niños denuncian los efectos de la normatización, del Capitalismo, del Estado, dan cuenta del mundo adulto y todos sus desastres.



Madre cargando a su hijo. New Jersey, 1967. *Niño llorando.* New Jersey, 1967. *Anderson Hayes Cooper.* New York, 1968.⁷²

⁷² El pequeño aparece retratado como muerto, lo cual disgustó a su madre Gloria Vanderbilt, según P. Bosworth en su Biografía: “Cuando Gloria Vanderbilt vio la fotografía, se prohibió a Bazaar publicarlo, pero al final cambió de idea y esta imagen impresionante abrió la retrospectiva de Diane en el Museo de Arte Moderno en 1972.”



Diane Arbus. *Dos chicos fumando en Central Park, Nueva York, 1962.*



Niño de rostro negro con un amigo, 1957

Diane Arbus nos enseña en sus fotografías la condición y el lugar paradójico de la infancia en la contemporaneidad, época en la que la infancia se defiende, se celebra, se protege y resguarda pero al mismo tiempo se le explota y se le expone a los horrores del mundo adulto, a las guerras y masacres, a los desplazamientos y agresiones (véase *dos chicos fumando en Central Park*).

Quizás Arbus hereda la visión del reporterismo social de Lewis Hine (1874-1940), quien en los inicios del siglo XX retrata las condiciones de precariedad y pobreza que prevalecían en la época y llevaba a los inmigrantes a realizar duros trabajos, no obstante, su obra se centra en retratar las situaciones adversas de la niñez: los trabajos que tenían que realizar para sobrevivir, las circunstancias malsanas de vida que llevaban, el desaseo y la dureza de sus rostros, son algunas de las características de sus fotografías. ¿Diremos que Arbus se interesa igualmente por retratar la carencia de ambientes y realidades acordes para el completo desarrollo de la infancia? O, sin proponérselo ¿quizás nos presenta además el final de la imagen de la infancia en el arte?.

Conclusiones

1 El monstruo se muestra

En sus distintos momentos, la civilización occidental ha delimitado bien sus monstruos para caracterizar y mostrar con ellos lo desviado, lo extraño, lo imperfecto, lo raro, lo anómalo, así como lo maravilloso, lo asombroso y lo extraordinario; tanto en lo espiritual, psicológico y moral, como en lo físico, lo social, lo político. Y el arte es el campo privilegiado donde se guarda la memoria de los diversos rostros y aspectos adoptados por lo monstruoso a través de la historia, el arte cristaliza dichas imágenes, de tal modo que en ellas tenemos el registro de las variadas concepciones del mal, de lo angustioso y finalmente de la fragilidad humana, a lo cual referimos como algo extraño y ajeno a nuestra condición, como algo aberrante. Desde la antigüedad griega se tienen imágenes y relatos de seres fantásticos y terribles, también se representa lo monstruoso a partir de la imagen de la mujer en personajes como la prostituta, seductora y lujuriosa, que lleva a los hombres a la perdición, ejemplificadas con Eva, Magdalena, Betsabé y Salomé, entre otras, que muestran cómo el mal se personifica y se encarna en cuerpo de mujer. De igual modo, las brujas y hechiceras representan la fuerza del mal: amantes del demonio -a quien deben sus lujuriosos poderes de encantamiento- se relacionan con la noche, la danza, la luna, la sexualidad desmedida y el libertinaje.

De ahí pues que tanto lo feo y lo desagradable a la vista, como lo que física, moral y socialmente transgreden las normas establecidas, se considere monstruoso, es decir que muestra lo no aceptado aunque –en muchos casos- secretamente deseado.

Pero la comprensión mágico religiosa de lo desviado o deforme será relevada en la modernidad por explicaciones fundadas en la naciente racionalidad científica, que permitirá, por ejemplo en el siglo XIX, alimentar el imaginario según el cual se asume que el mal y la dimensión negativa de la mujer está asociada a su apetito sexual desmedido, a su deseo caprichoso e insaciable, a su gran poder de destrucción y manipulación. Es la época que ya no hablará tanto de brujas y demás seres fantásticos, sino que crea y potencia categorías como *femme fatale*, mujer histérica, mujer vampiresa, entre otras, para nombrar de tales formas todo aquello que de lo femenino escapa o subvierte el ideal virginal, doméstico y virtuoso conveniente al espíritu burgués del momento. Es sobre todo en la literatura, en la poesía, en el arte y en la naciente industria del cine, donde con mayor fuerza se destacan y se celebran tales rasgos que muestran la disidencia moral de la mujer, mostrándola "como fuerza ciega de la Naturaleza, realidad seductora pero indiferenciada, ninfa insaciable, virgen equívoca, prostituta que vampiriza a los hombres, belleza reptiliana, primitiva y fatal."⁷³ Véanse por ejemplo las imágenes de la vampiresa en obras como *El Vampiro* de Edward Munch y las mujeres que recrea Gustav Klimt. De igual modo, véase en E.T. A Hoffmann, Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe y Oscar Wilde sus célebres cantos a la belleza seductora y destructiva, desestabilizadora del orden.. Y en el campo teórico, véanse por ejemplo los estudios de Sigmund Freud y Jean Martin Charcot sobre la histeria, sobre la necesidad de darle la palabra y aprender de ella acerca del cuerpo y de la sexualidad femenina. En estas diversas fuentes parece que queda insinuado que la tendencia a vincular lo femenino –particularmente lo que tiene que ver con la sexualidad- con lo monstruoso en nuestra tradición es

⁷³ PULEO, Alicia. *Mujer, sexualidad y mal en la filosofía contemporánea.*, *Daimon (Murcia)*, n°14, enero-junio 1997, p. 167-172.

producto de un imaginario masculino, temeroso ante la dislocadora fuerza femenina, tal como apuestan José Miguel Cortés y Mario Praz, por ejemplo.

Fiel a la condición del monstrum, la modernidad no se priva de extraer réditos de una variada lista de seres anómalos física o psicológicamente. Es así como en las grandes ciudades la exhibición, venta y exposición de tales seres llegó a ser un auténtico negocio que se lucraba de una sociedad que los rechazaba o se aproximaba con fascinación morbosa: los monstruos se convierten así en objetos de atracción y curiosidad, en protagonistas centrales de los espectáculos de las ferias y los circos. Particularmente, en este sentido, nos encontramos con el Circo Americano de Phyneas Taylor Barnum que inicia toda una tradición norteamericana en el espectáculo teratológico.

Aunque la observación del llamado monstruo produce miedo y repugnancia, así como fascinación y curiosidad, lo más llamativo del siglo XIX, al respecto, es que renueva la concepción de tal individuo, de modo que ahora lo considera tan humano como cualquiera y lo que pretende la ciencia es explicar su peculiaridad, deformidad o desviación, es decir, que la ciencia individualiza al monstruo, lo convierte en caso médico, clínico, patológico en todo caso, naciendo así el interés por captarlo científicamente. Pero es el arte, en la extensidad de la historia, el que se encarga de mantenerlo vivo en la tradición y el imaginario colectivo, no con fines normatizantes y ejemplificantes, sino con el propósito de hacer visible, inolvidable y evidente lo que pretende ser ocultado y clasificado por otras disciplinas.

2 Diane Arbus o los rostros de la alteridad

Ver *Freaks* despertó en Arbus la inquietante extrañeza y el interés latente que desde niña confiesa sentir hacia determinados seres extraños y diferentes, aquellos fenómenos repudiados por la sociedad; por eso, esta película suscitó en ella una reflexión que la llevó a direccionar su carrera artística en torno a estos individuos: buscándolos, persiguiéndolos y escudriñando en sus vidas para luego retratarlos de manera directa para el espectador, quien los repudia, niega y censura.

La vida, pensamiento y obra de Arbus se ven afectadas por el repudio y ocultamiento de la deformidad, de la rareza y la diferencia que imperaba en la época y en su familia, lo cual la llevó a acrecentar su curiosidad y a buscar la manera de saciarla observando todo el tiempo a los seres extraños, diferentes y marginados que encontraba en las calles de Nueva York. Centra su interés en retratar distintos individuos que hacen parte de su sociedad, considerados en distintas épocas como seres monstruosos o como casos para la ciencia: enanos, gigantes, albinos, tatuados, gemelos, homosexuales, personas con malformaciones físicas, pero de la misma manera fotografía personas físicamente normales, descubriendo en ellos -con su particular mirada y manera de fotografiar- la marginalidad, el distanciamiento o enajenación, el ensimismamiento, la alienación... Arbus descubre cuánta monstruosidad habita en la aparente normalidad, devela que nadie es tan normal como pretende parecer. Es decir, que con la agudeza de su mirada la artista transita del interés por la monstruosidad más manifiesta y prominente, hacia la más sutil otredad o alteridad que hace insostenible la pretensión de una noción cristalina de identidad.

En la obra fotográfica de Diane Arbus se constata que en el hombre siempre está presente un factor de esquizofrenia, de marginación y de alejamiento de la norma, en todos habita un poder de resistencia a lo establecido que nos desborda, el rostro del otro siempre se nos presenta como enigmático: nos fascina y nos inquieta. El acto de mirar al otro, de enfrentarse a él cara a cara, el rechazo de su imagen pero al mismo tiempo reconocerse en ella, es la expresión misma de la alteridad, pues el otro siempre se presenta y se conoce por medio del rostro siendo “el revelador más significativo de una condición que jamás se percibe como común entre los grupos humanos diferentes y similares, sino que procede más bien de la degeneración de un modelo planteado como ideal refutable”.⁷⁴

En el rostro del otro se reconoce la propia identidad: variable, inestable, fracturada. Hay una estrecha relación entre la construcción del individuo y la presencia inmediata del otro, y de lo otro de uno mismo, una doble apertura hacia la alteridad; relación compleja por tanto y no necesariamente idílica, agradable y armónica, más bien es un encuentro en el que el otro y lo otro se muestran y al mismo tiempo se ocultan, nos afirman y al mismo tiempo nos inquietan e interrogan: “la alteridad es socialmente transformada en estigma, la diferencia engendra el diferendo. El espejo del otro ya no es susceptible de esclarecer el propio.”⁷⁵ No obstante, es en ese otro en quien nos identificamos y a la vez pretendemos no parecernos.

El hombre considera lo diferente como una amenaza para la sociedad, por lo tanto, se ha ocupado de encerrar, aislar, coartar, temer a todo lo que ha considerado anormal. Tememos a ese otro que vemos ajeno, pues percibimos en él nuestra propia naturaleza, sentimos terror ante la diferencia ya que frente a ella observamos nuestra alteridad, alteridad convertida socialmente en vestigio de lo intolerable poniendo en tela de juicio la propia individualidad. Con Arbus lo

⁷⁴ LE BRETON, David. *Op. Cit.*, p. 81.

⁷⁵ *Ibíd.*, p.249.

monstruoso se aparta de lo repulsivo y miedoso para devenir alteridad, esa inquietante extrañeza que esta presente en todos recordándonos la fragilidad que nos atiborra como seres humanos. El arte usufructúa la condición humana más allá de la medicina y la psiquiatría, que ponen distancia y clasifican al hombre, haciéndonos creer que entre “normales” y “anormales” hay un abismo.

3. Las derivas

Mucho más allá de lo que Susan Sontag pretendía hacer ver de su obra, Arbus no nos presenta una sórdida y engañosa imagen de la sociedad Norteamericana de su época, nos devela un sinnúmero de rostros, donde es imposible no reconocernos y encontrarnos reflejados a pesar de las distancias sociales, culturales y temporales. Su gran legado fotográfico ha marcado la obra de muchísimos artistas como Amy Arbus quien también se dedica a la fotografía y plasma en sus imágenes la gran influencia que su madre ejerció en ella, no sólo como artista, sino como persona, Joel Peter Witkin, Ashkan Honarvar, David Lynch, Stanley Kubrick, David LaChapelle, Annie Leibovitz, Nan Goldin, Richard Avedon que captan en sus trabajos artísticos un gran interés por la diferencia, por la otredad y la marginalidad que redunda en su sociedad y que buscan plasmar de manera particular en sus obras.

Su gran aporte a la fotografía fue más marcado y visible después de su muerte, en 1971, momento a partir del cual se inician una serie de exposiciones, en las que el legado de la artista trasciende la penumbra para irradiar toda su luz hasta nuestros días. Aún hoy, su obra no pierde vigencia, pues nos devela -a través de su visión tan particular- un mundo que cuanto más nos inquieta más descubrimos como íntimamente nuestro. Su obra va más allá del interés por la diferencia más manifiesta bajo la forma de la marginalidad e irregularidad, es decir, su obra trasciende la monstruosidad física, mental y social, para adentrarse de modo sutil pero implacable en la otredad y alteridad inherente a cualquier rostro, a cualquier gesto o rasgo, alteridades que en sí configuran un mundo del que todos hacemos parte.

ANEXO 1. FOTOGRAFÍAS DE LEWIS HINE



Lewis Hine. 1909.



Lewis Hine. 1908



Lewis Hine. 1910.

BIBLIOGRAFIA

ARBUS, Diane. An aperture monograph. New York: Apertura Foundation, Inc. 1972.

_____ Magazine work. New York: Apertura Foundation, Inc. 1984.

_____ Revelations. Germani: Schirmer/Mosel, 2003.

ÁVILA CRESPO, Remedios. Identidad y alteridad. Una aproximación filosófica al problema del doble. En Revista de filosofía Daimon, número 20, Universidad de Murcia, Departamento de Filosofía. España, 2000.

ARIÈS, Phillippe. El niño y la vida privada en el antiguo régimen. España: Taurus, 1987.

BARTHES, Roland. La cámara lúcida. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

BELTING, Hans. Antropología de la imagen. Madrid: Katz, 2007.

BENJAMIN, WALTER. Sobre la fotografía. España: Pre-textos, 2008.

BOSWORT, Patricia. Diane Arbus, una biografía. Barcelona: Circe, 1999.

BOURDIEU, Pierre. Los herederos: los estudiantes y la cultura. Argentina: Siglo XXI Editores, 2003.

BREA, José Luis. Estudios visuales, la epistemología de la visualidad en la era e la globalización. Madrid: Akal, 2005.

BROOKS PFEIFFER, Bruce. Wright. Germany: Tashen, 2004.

CALABRESE, Omar. La era neobarroca. Madrid: Cátedra. 1987.

CARROL, Lewis. A través del espejo y lo que Alicia encontró allí. España: Alianza, 1991.

_____ Alicia en el país de las maravillas. España: Plaza & Janes, 1990.

CORBIN, Alain. Historia del cuerpo. Madrid: Taurus, 2005.

CORTÉS, José Miguel G. Orden y caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte. Barcelona: Anagrama, 1997.

DELEUZE, Gilles. Lógica del sentido. Medellín: El bote de vela, 1970.

DIDI HUBERMANN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Argentina: Manantial, 1997.

DOSTOIEVSKY, Fyodor. El doble: poema de Petesburgo. España: Alianza Editorial, 2000.

ECO, Umberto. Historia de la fealdad. Barcelona: Lumen. 2007.

FOUCAULT, Michel. Los Anormales. Buenos Aires: Fondo de cultura económica. 2007.

_____ La vida de los hombres infames. Argentina: Caronte, 1996.

FREUD, Sigmund. Obras España: Biblioteca Nueva, 1997.

GOMBRICH, E.H. La historia del Arte. New York: Phaidon, 1997.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. Cuentos fantásticos. España: Seix Barral, 1969.

KAFKA, Franz. La metamorfosis. Barcelona: Galaxia Gutemberg. 1999.

LE BRETON, David. Rostros. Ensayo de antropología. Buenos Aires: Letra Viva, 2010.

LYOTARD, Jean François. Lo inhumano. Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998.

MÉRIMÉE, Prosper. Carmen. Madrid: Edaf, 2003.

MORIN, Edgar. El hombre y la muerte. Barcelona: Kairos, 1994.

- NIETZSCHE, Frederich. El crepúsculo de los ídolos. España: Alianza. 1982.
- PAZ, Octavio. El laberinto de la soledad. España: Cátedra, 2004.
- PRAZ, Mario. La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica. Barcelona: El Acantilado. 1999.
- POE, Edgar Allan. Antología de cuentos de terror. España: Alianza Editorial, 2004.
- RABELAIS, Françoise. Gargantúa y Pantagruel. España: Plaza y Janes, 1989.
- RANK, Otto. The double: a psychoanalytical study. Londres : Maresfield Library, 1989.
- SALABERT SOLE, Pere. *Pintura anémica, cuerpo suculento*. España : Laertes, 2003
- SANCHEZ, Manuel Esteban. De los monstruos o la ingeniería genética de la imaginación. P. 35.{En línea} <URL: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=98007> [Citado el 24 de febrero de 2011]
- SANTIESTEBAN OLIVA, Héctor. Tratado de monstruos. Ontología teratológica. México: Plaza y Valdés. 2003.
- SARAMAGO, José. El hombre duplicado. Bogotá : Alfaguara, 2002
- SAVATER. Fernando. Diccionario Filosófico. México: Planeta, 1995.
- SIMMEL, George. Rembrandt. Ensayo de filosofía del arte. Buenos Aires: Prometeo, 2005.
- SONTAG, Susan. Ante el dolor de los demás. Bogotá: Alfaguara, 2004.
- _____ Sobre la Fotografía. Buenos Aires: Edhasa, 1973.
- SOULAGES, Françoise. Estética de la fotografía. Buenos Aires: La Marca, 2005.
- TAUSK, Petr. Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

TOURNIER, Michel. Los meteoros. Madrid: Alfaguara, 1986.

WILDE, Oscar. El retrato de Dorian Gray. España: Atenea, 1999.

_____ Plays: Salomé. España: Lumen, 1979.

CIBERGRAFÍA

FREUD, Sigmund. Lo siniestro. {En línea} <URL: http://www.librodot.com/searchresult_author.php?authorName=F [Consultado el 27 de julio de 2011]

GOLDMAN, Judith. Diane Arbus: The Gap between Intention and Effect. {En línea} <URL: http://www.craigmorrison.com/IMG/pdf/Diane_Arbus.pdf [Consultado el 27 de julio de 2011]

GUBERN, Román. Del rostro al retrato. {En línea} <URL: <http://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n27p37.pdf> [Consultado el 18 de octubre de 2011]

GRUEL, Víctor. ¿Régimen de rostridad o rostrología? Hacia una socio-lógica del rostro. . {En línea} <URL: <http://societarts.com/sociologia/%c2%bfregimen-de-rostridad-o-rostrologia-hacia-una-socio-logica-del-rostro/> [Consultado el 16 de octubre de 2011]

MILLET, Ann. Exceeding the frame: The photography of Diane Arbus. {En línea} <URL: <http://dsq-sds.org/article/view/881/1056> [Consultado el 16 de octubre de 2011]

NAVARRO, Olivia. El rostro del otro: una lectura de la ética de la alteridad de Emmanuel Lévinas. {En línea} <URL: http://www.armario.cl/XAutores/IJKL/Levinas/El_rostro_del_otro.pdf [Consultado el 21 de octubre de 2011]

VASQUEZ ROCCA, Adolfo. Sloterdijk; entre rostros, esferas y espacio interfacial. Ensayo de una historia natural de la afabilidad. {En línea} <URL: <http://www.revistadefilosofia.com/17-05.pdf> [Consultado el 18 de octubre de 2011]

_____ Rostros y lugares del anonimato en la sobremodernidad. {En línea} <URL: http://www.margencero.com/articulos/articulos_taber/anonimato.html [Consultado el 18 de octubre de 2011]

FILMOGRAFIA

BROWNING, Charles Albert. *Freaks*, 1931. [videograbación].

_____ *The living death*, 1915. [videograbación].

_____ *The burned hand*, 1915. [videograbación].

KUBRICK, Stanley. *El Resplandor*, 1980. [videograbación].

LYNCH, David. *El hombre elefante*, 1980. [videograbación].

MAMOULIAN, Rouben. *El doctor Jekyll y Mr. Hyde*, 1931. [videograbación].

MURNAU, Friederich Wilhem. *Nosferatu*, 1922. [videograbación].

SHAINBERG, Steven. *FUR: An imaginary portrait of Diane Arbus*, 2006. [videograbación].

VON STERNBERG, Josef. *El ángel azul*, 1930. [videograbación].

WHALE, James. *Frankenstein*, 1931. [videograbación].

WIENE, Robert. *El gabinete del doctor Caligari*, 1919. [videograbación].