

**“Ça fait pas cher et ça émerveille...”:  
Mitografía y profesionalización del *phénomène* en Francia  
durante la primera década del siglo XX**

Ignacio Ramos Gay  
*Universidad de Valencia*  
Ignacio.Ramos@uv.es

**Resumen:** El objetivo de este artículo es rastrear los diferentes mecanismos de representación parateatral presentes en el freak show de principios de siglo XX en Francia. A través de la exhibición del cuerpo anómalo en espectáculos de feria y de circo, elucidaremos, en un primer momento, el papel del *phénomène* en tanto que actor y/o personaje atendiendo a criterios derivados de la mitohistoria. En un segundo tiempo, abordaremos los principales hitos de la profesionalización del freak, insertándolo dentro de la industria cultural francesa de finales del XIX y principios del XX.

**Palabras clave:** freak show; industria teatral; mitohistoria; corporeidad.

---

**Abstract:** The aim of this paper is to explore the mechanisms inherent to the freak show as a paratheatrical performance in France at the beginning of the 20th century. Firstly, throughout the exhibition of the anomalous body in *foires* and circuses, I will analyse to what extent the *phénomène* may be considered an actor, a character, or both following the precepts of mythistory. Secondly, I will attend to the main milestones of the professionalisation of the freak actor by means of his/her contextualisation within the processes of the French cultural industry at the turn of the 19th century.

**Keywords:** freak show; theatre industry; mythistory; physicality.

» Ramos Gay, Ignacio. 2014. “ ‘Ça fait pas cher et ça émerveille...’ : Mitografía y profesionalización del *phénomène* en Francia durante la primera década del siglo XX”. *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris* XIX: 109-127.



En marzo de 1905, tras haber recorrido con éxito las principales capitales europeas<sup>1</sup>, el diario francés *Le Figaro* celebraba la inminente llegada de la compañía teatral liderada por el mítico *cowboy* norteamericano Buffalo Bill<sup>2</sup>. Ataviado con su sombrero Stetson y enarbolando un Winchester, William Cody proporcionaba al público europeo el destello de un mito cultural cuyo ocaso se estaba fraguando en ese mismo momento a través de sus personajes más característicos:

Buffalo Bill [...] est à Paris ce 30 mars 1905. [...] Il campe au Champ de Mars avec son armée de cow-boys, d’indiens, de chicos hongrois, de cavaliers américains, de cosaques, de vaqueros du Mexique, à la tête de 800 personnes. Le chef, les soldats, les sauvages de pampa sont prêts à nous étonner (Huguier, 2005: 177).

Aunque Cody no era en absoluto un desconocido para el público francés –sus representaciones habían tenido lugar con anterioridad en París con motivo de la celebración de la exposición universal de 1889–, la notoriedad de su llegada se debía al sustancial enriquecimiento de la galería de figurantes que conformaba su recreación del *Wild West*, con independencia de su pertenencia legítima al famoso “oeste” norteamericano. El público de la capital se encontraba, de este modo, frente a un espectáculo plural protagonizado por el más ecléctico “zoo humano”: “cow-boys, lanciers anglais, zough-rides de Roosevelt, arabes, gauchos, indiens, cubains” e incluso, “amazones du far-west” (Huguier, 2005: 177) cabalgaban, guerreaban y mostraban sus habilidades con todo tipo de armas en una coreografía global que reunía tipos humanos de todos los continentes. De la extrema complejidad, dimensión y riqueza del espectáculo daba cuenta en gran medida el elevado número de figurantes –cerca de un millar, de acuerdo con las reseñas de la épo-

---

<sup>1</sup> Tras cosechar un enorme éxito en Estados Unidos, el espectáculo dirigido por Buffalo Bill fue exportado a Europa, visitando, a lo largo de varias giras iniciadas en 1887, y hasta 1906, Gran Bretaña, Francia, Alemania, Bélgica, España, Italia, Austria, la República Checa y Polonia. Su renombre fue tal que incluso la reina Victoria de Inglaterra reservó una representación especial con motivo de su jubileo en 1887 (Jonnes, 2009: 9).

<sup>2</sup> Tras servir en el ejército americano, William Frederick “Buffalo Bill” Cody (1846-1917) fundó en 1883 el espectáculo *Buffalo Bill’s Wild West* en el que se entremezclaban diversos números circenses utilizando como fondo dramático toda una galería de personajes, espacios y acontecimientos propios del folklore de la llamada “Conquista del Oeste”.

ca— así como la ingente inversión realizada en su manutención durante su estancia en París, de la que se hizo eco la prensa especializada:

Pour nourrir ce monde si bien portant, l'entreprise [...] ait à se procurer par jour 500 kg de viande, 100 kg de pain, 400 kg de pommes de terre, 150 kg de sucre, 320 litres de lait, 70 kg de légumes variés [...] La consommation du thé et du café dépasse les 1000 litres par jour (Huguier, 2005: 179).

El desafío a la verosimilitud historiográfica propuesto por la yuxtaposición de beduinos, mongoles, cosacos, jinetes japoneses y caballeros rusos perdía peso frente a un espectador cautivado por la puesta en escena de combates encarnizados a caballo, que trataban de recrear, con mayor o menor fidelidad histórica, diversas batallas que habían marcado la conquista del Oeste, en una muestra que anticipaba *avant la lettre* una imagen globalizada de las diferentes tribus culturales del mundo.

Lejos de constituir un mero registro visual del pasado norteamericano, el espectáculo itinerante de Buffalo Bill combinaba toda una gama de elementos atingentes a una multiplicidad de géneros tan dispares como el teatro, la barraca de feria, el circo, el hipodrama o la pantomima. Resulta por lo tanto difícil clasificar dentro de las categorías tradicionales un tipo de representación heteróclito compuesto de números ecuestres, ejercicios de habilidad y pericia física, y mimesis mito-, cuando no “pseudo-”, histórica. El *Buffalo Bill's Wild West* bebía de diversas fuentes, y seguía la estela iniciada por P. T. Barnum<sup>3</sup> en Estados Unidos al conjugar la actuación teatral con la exhibición de tipos insólitos sobre sus tablas. Prueba de ello es que, al margen de los indios y vaqueros que servían de ligazón narrativa con la historia reciente norteamericana, el espectáculo se nutría igualmente de *side shows* basados en su propia galería de “fenómenos humanos” —hombres y mujeres ca-

---

<sup>3</sup> Nacido en 1810 en Bethel (Connecticut), Phineas Taylor Barnum es considerado el padre del “show business” y de las atracciones populares modernas, al compaginar el espectáculo circense con un sinnfin de números y tipos humanos extraordinarios —en ocasiones incluso falsos— en su Barnum's American Museum. Concebido como un espacio de entretenimiento familiar, sin por ello renunciar a una finalidad educativa, el Barnum's American Museum era, al mismo tiempo, un zoo, un museo de cera, un teatro, un circo, un museo de ciencias, una sala de conferencias y un *freak show*, por el que desfilaron los principales “prodigios humanos” que fundamentaron la cultura popular norteamericana decimonónica.

racterizados por una anomalía física congénita, exhibidos desde la Edad Media en fiestas y ferias populares, e insertados en la maquinaria industrial del ocio teatral a partir de finales del siglo XVIII en países como Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos<sup>4</sup>— entre los que destacaban, además de los tipos exóticos enumerados anteriormente, “Mademoiselle Octavia” (encantadora de serpientes), la diminuta “Princesa Nouma Hawa” (descrita en uno de los programas de mano como “jeune personne de 21 ans, dont la taille n’atteint pas 50 cm de haut”), el gigante “Aaron Moore” (cuya estatura alcanzaba los 2 metros y medio), el llamado “hombre azul”, Fred Walters (cuyas fotografías mostraban un antes y un después de su peculiar pigmentación), y un sinfín de acróbatas, prestidigitadores, contorsionistas, faquires, animales-actores y músicos de origen asiático, europeo, africano y americano<sup>5</sup>.

Que, al margen de la disparidad de los orígenes de sus participantes, el espectáculo de Buffalo Bill fuera concebido en su momento como el espejo de un espacio geográfico y de un segmento histórico determinados nos lleva a preguntarnos hasta qué punto la actuación basculaba entre la mimesis de un acontecimiento vivido por alguno de sus actantes, o la mera ficcionalización de este mediatizada por los relatos culturales del mismo. Por cuanto se centraban en episodios bélicos inconexos — caracterizados por gestas militares protagonizadas por soldados norteamericanos, asaltos a trenes, diligencias, o ataques a cabañas habitadas por colonos, siempre por parte de los indios, a las que seguían demostraciones de habilidad ecuestres y de puntería— los números exhibidos

---

<sup>4</sup> La amplia variedad léxica utilizada para designar al sujeto caracterizado por una anomalía corporal aberrante y exhibido públicamente —desde las taxonomías más científicas como “malformaciones”, “anomalías” hasta aquellas más populares como “monstruos”, “fenómenos”, “prodigios”, pasando por la expresión inglesa “freaks of nature”, cuya forma abreviada es la más utilizada en la actualidad para designar todo un género de paracultura teatral “freak show”, o la locución latina clásica “*lusus naturae*”— da cuenta tanto de su morfología proteica cuanto de la tendencia recurrente, a través de diferentes épocas, de convertirlo en objeto de espectáculo. El impulso taxonomizador y teratológico que caracterizó las principales sociedades urbanas europeas —Francia y Gran Bretaña principalmente— conllevó una popularización del cuerpo extraño en tanto que espacio de resistencia, pero también de confirmación, de una ideología burguesa del cuerpo normativo.

<sup>5</sup> Entre los más importantes, el faquir necromántico Prof. Griffin, los libros mágicos del Prof. Sackatto, el teatro de monos de G. A. Giovannis, las princesas chinas Lee Hong Foo y Maggino reputadas por sus minúsculos pies, o los prestidigitadores Zelda (Pajot, 2003: 103).

distaban mucho de plantear una recreación regida por el rigor historicista. Sin embargo, la perspectiva mitohistórica del espectáculo contribuía a la consolidación de una historia alternativa, no menos oficial, para el espectador. Los figurantes, ¿eran entonces concebidos como testigos vivos, legatarios de una experiencia real cuyo testimonio brindaban al público por medio de la actuación, o sencillamente representaban un papel, actuaban “de segunda mano”, indirectamente, las narraciones de dichos acontecimientos proporcionadas por la prensa y los relatos de supervivientes? En este sentido, igualmente, el espectáculo del *Wild West* planteaba un debate que se cernía sobre los diferentes *phénomènes* o “prodigios humanos” que nutrían igualmente el show del lejano Oeste popularizado por Cody, aunque la vinculación de aquellos con el *far west* fuera, cuando menos, dudosa. En consecuencia, el fenómeno humano exhibido y al que se asignaba un grado oscilante de interpretación sobre los escenarios, ¿se reivindicaba como actor, asumía su condición de imitador de una acción, o se proyectaba como una entidad escénica genuina y auténtica, ajena a toda imitación, llegando incluso, como lo proclamaron las voces más críticas, a ser sencillamente reificado y explotado para fines comerciales trascendentes de su voluntad? En otras palabras, ¿cuál era el grado de actuación de los tipos humanos exhibidos en tanto que elementos exóticos, ya fueran los apaches “importados” por Cody, o los “prodigios” incorporados a su compañía? El actante anómalo, extraño, que formaba parte del espectáculo, ¿se mostraba como tal o se reivindicaba como actor? Para tratar de elucidar estas cuestiones resulta imprescindible abordar la industrialización de los denominados “fenómenos” de feria a lo largo de la segunda mitad del XIX y principios del XX, con el fin de mostrar sus múltiples intentos de reivindicarse como *actores* antes que como objetos pasivos sujetos a la teatralización –o, de acuerdo con aquellos más críticos con este tipo de espectáculo, su “explotación”– y de analizar su participación en la creación de una historia cultural forjada a base de mitos populares. Atenderemos, en un primer momento, a la inserción del prodigio humano en la industria del entretenimiento teatral, y a su relación con la construcción mitohistórica de la identidad nacional de una nación determinada. En un segundo tiempo, estudiaremos la disyuntiva planteada, desde mediados del siglo XIX hasta principios del siglo XX, en Francia, en torno al grado de profesionalización del prodigio humano en su calidad de actor escénico, recurriendo al marco legal que delimitaba su exhibición

escénica durante la primera década del siglo XX. Finalmente, trataremos de mostrar las claves de la progresiva desaparición de este tipo de paraculturas teatrales, así como los mecanismos de absorción de estas por otros géneros atingentes mayoritarios.

A pesar del grado variable de exactitud histórica de los números teatrales protagonizados por William Cody y su legión de figurantes, el público extranjero no dejaba de concebir el espectáculo como una muestra de la cultura de la frontera y del Oeste americano. Los miembros de la compañía —en particular aquellos que protagonizaban escenas de batallas entre indios, soldados y colonos— basculaban, de acuerdo con el observador foráneo, entre su condición de actores y testigos directos del pasado. Si el propio William Cody era el ejemplo vivo más evidente en la medida en que era precedido por su fama de legendario cazador de bisontes, los exóticos indígenas que le acompañaban no hacían sino reforzar la autenticidad del espectáculo, tanto en los acontecimientos recreados —aún siendo manipulados para recrear la superioridad militar y moral del hombre blanco frente a la crueldad del “piel roja”— cuanto en la identidad *veraz* de sus propios actantes. Refiriéndose a los indios que formaban parte del show, los almanaques parisinos de 1905 daban cuenta de la visita de una población autóctona *real*, desplazada hasta Europa en unidades familiares, y para la que no existía indicio alguno de actuación:

Les premières figures intéressantes sont celles des indiens, de leurs femmes et de leurs enfants avec leurs grands yeux bons de sauvages apprivoisés et leurs visages peinturlés. Sur de simples couchettes ils sont étendus, fument des cigarettes tout comme les parisiens et semblent heureux de nous voir nous intéresser à leurs vies? Ils ont froid, par exemple, les pauvres et réclament autant que nous — plus que nous — la venue du soleil [...] Quelques-uns parlent anglais, les autres font des signes pour s’exprimer où emploient un langage ou les ‘ah’ et les ‘rara’ sont les expressions favorites. [...] Les indiens forment le prolétariat de la troupe de Buffalo Bill, un prolétariat bien sage, bien discipliné (Huguier, 2005: 177-178).

El testimonio anterior daba cuenta de una mirada escrutadora que situaba al indio en tanto que “documento” fidedigno de un espacio y una época concretos, independientemente de su participación *de facto* en los acontecimientos recreados. La actuación mimética desaparecía para

el observador por cuanto no existía encarnación de ningún personaje. El indio revelaba una esencia, no un rol. El figurante se constituía así como clave *verificadora* del espectáculo mostrado.

Es evidente que la porosidad histórica e interferencia intergenérica que presentaba el espectáculo de Buffalo Bill, aunque indiscutible para el estudioso contemporáneo, no era tal a principios del siglo XX, como atestigua el texto redactado por John M. Burke durante la gira francesa, en el que el autor mostraba su preocupación por la progresiva desaparición de la memoria histórica vehiculada por los diferentes participantes de la representación debido a su inevitable defunción a medida que avanzaban los años:

Il est cependant nécessaire de dire que ce spectacle disparaîtra par l'impossibilité de recruter sa troupe, la mort faisant des vides inexorables parmi ceux qui furent les vivants témoins. Bientôt le Wild West et toutes ses gloires ne seront plus pour nous qu'un souvenir confus et appartiendront définitivement à l'histoire (Pajot, 2003: 100).

El paso del tiempo terminaría por dar muerte a los actantes de un espectáculo que se concebía como un museo vivo de una época y de una forma de vida. Los testimonios anteriores confirman que el *Buffalo Bill's Wild West* establecía una nueva epistemología del Oeste que fusionaba la historiografía con la historia mítica a favor de esta última, superando de este modo una dialéctica que los historiadores, desde Herodoto y Tucídides, hasta la actualidad, han tratado de elucidar. Tomando como referencia dogmática estos dos pilares de la Historia como disciplina científica y humanística, la conceptualización, por parte del público extranjero, del espectáculo de Buffalo Bill como una muestra histórica real del Oeste confirmaba la indispensabilidad de la narración mítica en tanto que mecanismo de construcción, consolidación y justificación de una imagen o sentimiento nacional, en la línea de lo que preconizaba Herodoto, en contra de la supresión de todo mito en la vertebración historiográfica exigida por Tucídides. En palabras de Joseph Mali, para el primero,

The task of the historian is not to eliminate but to illuminate historical myth [...] Herodotus seems to have realized that even though those memories and tales were not proper histories of the nation, they must



be preserved for, and in, their histories for further inquiries into their origins and destinies (2003:1)<sup>6</sup>.

El contraste entre una perspectiva articuladora de la Historia más virtual frente a otra preeminentemente empírica sirve de eje a la compleja diferenciación entre historia y mito que aparece anihilada en la recreación teatral del Oeste. El indígena exhibido como tipo exótico conjugaba una vertiente histórico-científica –su genuina autenticidad, señalada unánimemente por sus contemporáneos, lo atestigua– con un carácter mítico en virtud de su actuación escénica –fruto de una selección de episodios sensacionalistas centrados en la violencia y el conflicto entre el colono y el piel roja–. El propio Mark Twain describió la representación como una muestra de la exportación de los epígonos más auténticos definidores de la nación americana al decir:

It is often said on the other side of the water that none of the exhibitions which we send to England are purely and distinctly American. If you will take the Wild West show over there you can remove that reproach (Reddin: 85).

Así, el actante metamorfoseaba su condición paradójicamente gracias a la recreación mítica del Oeste para convertirse en un dato fiel de un espacio y un tiempo que acuñaba una identidad nacional.

Un ejemplo evidente de la voluntad de construir una mito-historia en torno a los tipos exóticos se deduce del testimonio citado anteriormente, en el que la población indígena era descrita como “domesticada” (*apprivoisés*). La función teatral remitía, por medio del uso de este adjetivo y de la dominación cultural y física que se colige de él, a una exhibición con tintes “protozoológicos”. En la estela de los tipos exóticos exhibidos a lo largo del XIX en Europa y Estados Unidos –principalmente, los denominados “aztecas” y demás representantes de civilizaciones y “razas” en declive o de sexualidades primitivas<sup>7</sup>, en

---

<sup>6</sup> A diferencia del segundo, de quien Mali afirma “ ‘mythic’ signified [for Thucydides] any story that could not be tested or inquired about, either because it had occurred in too distant times or because it contained too many fantasies” (2003: 2).

<sup>7</sup> La exhibición de tipos exóticos pertenecientes a culturas amerindias, africanas o de Oceanía –“aztecas”, “zulús”, y diversos aborígenes australianos– fue una atracción recurrente desde la segunda mitad del siglo XX como ejemplo de grandes civilizaciones

un ejemplo claro de ilustración de las tesis evolucionistas darwinianas, así como del imperialismo cultural eurocentrista— los indios del Buffalo Bill's Wild Show se asimilaban a los cuerpos abyectos de los *freak* y *side shows* que complementaban la función. Para el espectador europeo, la diferencia entre los números protagonizados por encantadores de serpientes, enanos, o indígenas no variaba más que en función de los orígenes de sus protagonistas y de las destrezas teatralizadas. En todos los casos, el denominador común de la corporeidad anómala, no-normativa respecto de aquella preconizada por las clases burguesas dominantes, constituía un motivo de atracción, fascinación y repulsa, al tiempo que confirmaba, por negación, la normalidad corporal del observador. El cuerpo *extraño*, como atestiguaban las numerosas giras realizadas en Europa y América por el circo de Barnum, ejercía una irresistible fascinación entre el público, que se agolpaba en las salas de exhibición de ferias, museos, halls o circos de Londres, Nueva York o París. A través de este tipo de espectáculos, lo extraño y lo bizarro podía ser mostrado y *consumido* visualmente por un espectador que veía en los fenómenos de circo y de barraca una imagen de la *diferencia*, y en consecuencia, de la norma conculcada. En este sentido, como bien ha señalado Suzanne Scholz (2013: 80), la mirada del observador se proyectaba no tanto sobre el cuerpo monstruoso, cuanto sobre sí mismo: la diferencia física exhibida por el monstruo teatral ejercía de afirmación de la corporeidad normativa y canónica del espectador. El ojo del público era la negación de lo abyecto, por lo que lo extraño contribuía a una consolidación y solidificación de una corporeidad legítima. Es posible deducir, por lo tanto, que el éxito del *freak show* entre el público desde la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX respondía a una obsesión gradual por la normativización y la regularización de la corporeidad propia de las clases culturales dominantes. El espectáculo de la deformidad representaba una reacción contra los requisitos burgueses por definir las condiciones de lo humano en función de su homogeneidad y armonía clásicas. La exhibición del físico abyecto ejercía de reverso de la norma, al tiempo que se convertía en el catalizador por el cual lo

---

pasadas en declive que servía de confirmación de la superioridad europea en la jerarquía de los imperios mundiales —principalmente el británico— pero también de advertencia, respecto de los riesgos de la degeneración asociada a valores primitivos en la vida privada como la sexualidad.

diferente era integrado en sociedad en tanto que marginal. Se deduce, por consiguiente, que por medio de la atracción y el rechazo que ejercía lo físicamente extraño –y las cualidades morales, genéricas y sociales a él vinculadas– el público construía una imagen corpórea normativa propia como contraposición y negación de la alteridad monstruosa, diseminada y popularizada por este tipo de exhibiciones. Pero, ante todo, es posible constatar que a través de la pluralidad de sensaciones que el cuerpo extraño suscitaba entre sus observadores, el “prodigio humano” podía reivindicarse, precisamente gracias a su autenticidad<sup>8</sup>, como *profesional de la escena*.

A diferencia de Gran Bretaña o Estados Unidos, en Francia, el debate en torno a la profesionalización del prodigio humano y sobre la necesidad de regular jurídicamente su exhibición pública había sido abordado a lo largo de todo el siglo XIX. Si bien las décadas que siguieron a la Revolución fueron testigo de una considerable reducción del número de prodigios exhibidos en las calles de París, el clima de tolerancia que caracterizó la Monarquía de Julio (1830-1848) promovió la vuelta de este tipo de espectáculos, obligando a las autoridades a establecer un control más férreo respecto de su popularización. Concretamente, las ordenanzas ministeriales implementadas durante el Segundo Imperio (1852-1870) restringían considerablemente la aparición pública de los *phénomènes* en París, cuya corporeidad anómala era asimilada a la de los tullidos, vagabundos y mendigos que frecuentaban sus calles. Indudablemente, la batería de leyes creadas expresamente para regular la presencia del cuerpo deforme en público era resultado de los movimientos coetáneos a favor de la eugenesia que comenzaban a desarrollarse en la década de 1840-1860 en Francia. Impulsada por la emergencia de la disciplina de la estadística, la eugenesia establecía que la raza podía ser mejorada por medio de prácticas selectivas de cría cuyo fin no es otro que la reproducción de los miembros más fuertes de la especie. La construcción de la categoría de lo normal –cuyo significado lexicológico es el de aquello que establece una *norma*– resultaría de esta práctica purificadora que tendía a eliminar los cuerpos disidentes, en un contexto social de cada vez mayor preocupación por la salud y fortaleza del cuerpo. En una época dominada por la construcción de

---

<sup>8</sup> Sobre una reflexión en torno a los diferentes modos de manipular y crear falsos prodigios humanos, *vid.* Bogdan (1990: 94-116) y Pajot (2003: 169-179).

una imagen de la capital como epicentro imperial gracias a los trabajos urbanos de Haussmann, el cuerpo no-normativo exigía, por lo tanto, un marco legal que delimitase su proyección pública.

De ahí que esta tendencia eugenética fuera perceptible en toda la ingeniería jurídica que se estableció para controlar la presencia del cuerpo deforme, enfermo o infirme, en público. Durante la segunda mitad del siglo, la consecuencia más directa del progresivo cierre de las salas de exhibición de los *phénomènes* en París desembocó en una mayor presencia de estos en las calles, lo que condujo a las autoridades, como apuntábamos más arriba, a aumentar los mecanismos de control sobre su exhibición pública. Las *Instructions relatives aux joueurs d'orgue, musiciens ambulans* [sic], *saltimbanques ou chanteurs, infirmes, estropiés, ou culs-de-jatte*, emitidas el 19 de febrero de 1839 por G. Delessert, consejero de estado y prefecto de la policía, daban ya cuenta de una población flotante que había que taxonomizar jurídicamente, y cuya presencia debía ser acotada con el fin de mostrar una imagen de la capital completamente “higienizada”. Las disposiciones del texto exigían que todas las profesiones anteriormente mencionadas, así como los enfermos citados, “exerçant leur profession sur la voie publique d'où ils doivent disparaître”, perderían todo permiso de exhibición. Asimismo, en caso de que persistieran en sus actividades o, lo que es peor, se dedicaran a la mendicidad, “ils devraient être arrêtés et conduits à la préfecture de police” (Gisquet, 1840: 539). La calle se convertía en un espacio público reglamentado y *depurado* de la presencia de los cuerpos deformes, y asimilaba las profesiones artísticas menos consolidadas socialmente con los lisiados y prodigios mostrados en los circos y ferias ambulantes. Las siguientes disposiciones de 1853 y 1863 exigirían, además, que aquellos a los que les fuera permitida su exhibición llevaran en todo momento visible una medalla en la que estaría grabado el número de autorización. Autorización, en el caso de la Ordonnance de 1863, prohibida por decreto en el caso de los enfermos corporales. El artículo IV no dejaba lugar a dudas: “il ne sera donné aucune suite aux demandes données par les aveugles, culs-de-jatte, manchots, estropiés et autres personnes infirmes” (Préfecture de police, 1863: 21). Por motivos de “higiene pública”, la tendencia eugenética de la época restringía la exhibición del cuerpo anómalo en París. Únicamente el espacio teatral quedaba como un escenario-coartada para su exhibición, y siempre que se contase con la autorización pertinente para tal fin.

Resulta interesante constatar cómo la sucesión de ordenanzas parisiñas decimonónicas renunciaba a toda distinción actual existente entre el individuo mermado físicamente y el cuerpo deforme, aglutinando ambas categorías exclusivamente en función de su marginalidad social, su presencia esencialmente urbana –y por lo tanto, no circunscrita a los cauces habituales de exhibición institucionalizados y legitimados por las clases dominantes– y su corporeidad antinormativa. De acuerdo con las ordenanzas expuestas, el cuerpo no-normativo reunía ambas categorías (tullidos y deformes) convirtiéndolas en sinónimos de individuos no capaces, en el marco de un estado francés moderno que se definía cada vez más en función de la capacidad laboral del ciudadano y, por ende, de su pertenencia a las élites productivas. Es inevitable señalar una consecuencia de lo anterior: la completitud corpórea y su adaptación normativa eran sinónimo de *calidad* de clase pero, también, de *pertenencia* a una casta social. En tanto que reflejo de una clase definida por la acumulación de bienes, la abundancia representaba un requisito de acceso durante el Segundo Imperio francés y la primera mitad de la Tercera república (1875-1940), hasta la llegada de la Gran Guerra. Como sostiene Lillian Crato (2009), la revolución industrial impuso una hegemonía cultural de la burguesía fundamentada en la imagen –comportamiento, reputación y apariencia física– en tanto que estatus social. La pertenencia a una clase se hizo ostensiva y dependiente de la demostración de riqueza. En un momento en el que la pertenencia a una clase ya no estaba determinada por el nacimiento, los marcadores físicos de estatus económico y moral se hicieron cada vez más resbaladizos y necesarios para reafirmar la identidad del individuo. La reunión institucional llevada a cabo entre el *freak* y el mendigo continuaba la asociación que, desde la Edad Media, se había establecido entre discapacidad y pobreza. Los trabajos reunidos por André Gueslin y Henri-Jacques Stiker (2003) demuestran que, en un grado variable, la discapacidad física ha conllevado una incapacidad laboral –y, por ende, la pobreza del individuo– del mismo modo que la pobreza engendra enfermedades que imposibilitan el desarrollo laboral. En otras palabras, el cuerpo degradado debía ser rechazado porque era sinónimo y materialización visual de pobreza, es decir, un discriminador de clase.

Con todo, el *freak* se reivindicó precisamente *gracias a* la capacidad laboral que emergía de su cuerpo aberrante, a diferencia del tullido, del mismo modo que en inglés se establece una distinción clara entre

“disability” e “impairment” (inexistente en español, ya que ambos términos son traducidos como “discapacidad”) desde el desarrollo a partir de los años 70 de una nueva disciplina teórica, los “disability studies”, emanada de los movimientos sociales defensores de los individuos con discapacidades, y centrada en el estudio de “how different cultures, historical eras, and individuals have defined, understood, and experienced corporeal norms and corporeal deviances” (Rose, 2005: 30). Si por “impairment” ha de entenderse la ausencia de, o un defecto en, un órgano o mecanismo corporal, la “disability” es un tipo de desventaja –corporal, profesional, etc.– que se añade al “impairment”. En este sentido, el *freak* dista mucho de ser concebido como un sujeto *incapaz*. Aunque ambos, tullidos y *phénomènes*, recurrían a la exhibición del cuerpo deforme, a diferencia del tullido o mermado físicamente, el *freak* no buscaba compasión alguna entre su público –manifestada en el sustento económico recibido– por medio de la visualización de su cuerpo; no así el tullido, sencillamente debido a su incapacidad para desempeñar un empleo. Las distinciones, por lo tanto, entre ambos, no residían en la deformidad corporal sino en la *capacidad laboral* que se desgranaba de esta. Es precisamente por ello que la mayoría de *freaks* enfatizaron sus múltiples habilidades físicas sobre los escenarios, estableciendo una compartimentación neta entre aquellos físicamente desprovistos de medios para obtener un empleo remunerado, y ellos mismos, para quienes las anomalías corporales no interferían con las capacidades cognitivas o físicas. El *freak show* emergía, así, como un espacio para exhibir lo extraño y lo deforme, pero nunca lo infirme.

Por cuanto la legislación francesa aplicada hasta la primera década del siglo XX omitía toda diferenciación entre el vagabundo, el lisiado, y el *phénomène*, la implementación de un marco legal inhibitor de este tipo de espectáculos provocó la reivindicación profesional y personal del prodigio humano en tanto que actor. Inmersos en una sociedad meritocrática que sacralizaba el trabajo, al tiempo que en una era dominada por el consumismo capitalista de la escena teatral, la condena expresa del prodigio humano expuesto al espectador pulverizaba su realización personal como actor escénico, y le negaba toda proyección laboral. Asimilado a la figura del lisiado –y por lo tanto, despreciado por una burguesía que había establecido sus códigos estéticos y morales desde el siglo anterior respecto de, cuando no directamente en reacción *contra*, la figura del parásito del estado– el prodigio basculaba entre una reifi-

cación jurídica que le desproveía de una actividad profesional, y una conceptualización moral que lo consideraba una víctima del empresario teatral. Un ejemplo de la cada vez más restrictiva legislación impuesta sobre la exhibición del cuerpo abyecto en ferias, carnavales y barracas circenses, y de la negativa a clasificar al prodigio como profesional de la escena, fue el cruce de opiniones desencadenado con motivo del juicio celebrado en 1909 en París a Mademoiselle Brison, la *femme homard* o “mujer langosta”, debido a su contravención de la normativa de 1906 que prohibía expresamente la exhibición pública de *phénomènes*. Según Clément Vautel, en un artículo publicado en el diario parisino *Le Matin*, el ciudadano ya no tenía derecho a ser “hombre-esqueleto”, salvo autorización expresa para tal fin (Snigurowicz, 2005: 172). Vautel recogía de este modo la paulatina pérdida de derechos laborales del individuo a manos del estado, y la cada vez mayor imposición por parte de las élites culturales de lo que Leslie Fiedler denominó la “tiranía de lo normal” (Fiedler, 1996).

Como tantos otros que le precedieron, la *femme homard* se exhibía sobre las tablas reivindicándose como dueña de su cuerpo y, ante todo, como *trabajadora*. Sin duda el caso precedente más notorio fue el de Joseph Merrick en Gran Bretaña, popularizado por David Lynch con un sesgo sentimental en el film *Elephant Man* (1980), y paradigma del prodigio humano decimonónico en Europa. Nacido en 1864, y aquejado de una hipertrofia congénita de los huesos denominada neurofibromatosis, la visión tradicional del relato ha sido aquella proporcionada por el estudio del antropólogo Ashley Montagu (*The Elephant Man: A Study in Human Dignity*, 1972) y la cinta de Lynch. En ambos casos, el retrato de Merrick no era otro que el de un hombre encarcelado en un cuerpo monstruoso, explotado por despiadados empresarios teatrales, hasta ser finalmente rescatado por Frederick Treves, un joven y compasivo médico, cuyas memorias –*The Elephant Man and Other Reminiscences*, 1923– han inspirado, trasladado y “oficializado” el mito hasta la actualidad. Con todo, como bien señala Durbach (2010), esta visión melodramática y victimizadora de la vida de Merrick contrasta profundamente con la versión del propio *manager* de Merrick en Londres, Tom Norman, en sus memorias (*The Penny Showman: Memoirs of Tom Norman “Silver King”*, 1985). A diferencia de Treves, el empresario relataba las actuaciones de Merrick en el contexto de la historia económica del espectáculo tardo-decimonónico, alegando que el *freak show*

victoriano constituía el único modo de vida profesional para los sujetos deformes que no se resignaban a recibir una pensión del estado. Lejos de describirlo como un inválido o una víctima de su cuerpo, Norman proponía una imagen de un Merrick consciente del potencial inherente a su extraordinaria deformidad dentro de una sociedad fascinada por la corporeidad abyecta. Así, antes que focalizar su relato sobre lo que se ha considerado una actividad explotadora e indecente del débil, el *manager* teatral centraba su narración en la decisión del propio Merrick de dedicarse a la escena, utilizar su cuerpo como cualquier hombre *capaz*, obtener un salario a cambio, y preservar su independencia. En palabras de Durbach, “Merrick governed his own bodily display, profited from his exhibition, and thus reestablished himself as an independent man who exercised masculine control over his own person” (2010: 37). Prueba del dominio —y beneficio económico— extraído de su cuerpo es el hecho de que Merrick negociaba él mismo sus contratos y condiciones de exhibición, así como los detalles concernientes a su imagen pública publicitada a través de postales, posters, fotografías, cartas de visita y grabados. Su asunción como trabajador le garantizaba una autonomía personal y profesional. En este sentido, Durbach recoge las palabras de John Tosh al afirmar que “for working men, independence, ‘the capacity to make one’s own way into the world and to be one’s master’” constituía “the core tenet of Victorian manliness” (Tosh, 2005: 335, en Durbach, 2010: 47). Antes que una explotación laboral, el *freak show* representaba, para los actores pertenecientes a las clases sociales más desfavorecidas, un camino para asumirse como profesionales de un papel determinado, así como trabajadores independientes, además de permitirles granjearse una respetabilidad social sin tener que recurrir a formas alternativas de financiación vinculadas a la subvención institucional, articulando así “their moral worth” (Durbach, 2010: 47).

Esta reivindicación del prodigio humano en tanto que agente económico activo persistió a lo largo de las primeras décadas del siglo XX al otro lado del Canal. Como veíamos anteriormente, en Francia, el juicio a Mademoiselle Brison desencadenaba una reflexión respecto de la libertad civil del ciudadano. Una legión de “prodigios humanos” siguieron la estela de Merrick y tantos otros al negar cualquier alusión al *freak show* como necesariamente degradante e inmoral, antes que un modo de ganarse la vida dignamente. La famosa Clémentine Delait, apodada la *femme à barbe*, tras realizar giras por varios países europeos, vendió



fotografías con su imagen y se prodigó hasta el inicio de la Segunda Guerra Mundial, fecha de su muerte, en el café de Thaon-les-Vosges, en el que recibía a curiosos y visitantes a los que invitaba acariciar su barba –tenía nociones de hasta 7 lenguas diferentes, convirtiéndose en un fenómeno puramente transnacional– y que, incluso, llegó a cambiar su nombre por el de “Café de la femme à barbe”. Como ella, las apariciones públicas durante los primeros años del siglo XX de Lionel, el “hombre león” (aquejado de un exceso de vello corporal), de Kobelkoff (el famoso “hombre tronco”), de Mademoiselle Aimée Rapin (la pintora suiza sin brazos), los hermanos gigantes Antonie y Baptiste Hugo, o el archiconocido “hombre momia”, Dominique Castagna, entre una cohorte de otros tipos humanos autóctonos o extranjeros, conformaban –por sus vínculos con una corporeidad ignota, no-normativa, anómala, y en algunos casos, primitiva y animalizada– un “zoo humano” itinerante, a la imagen de los indígenas protagonistas del famoso espectáculo de Buffalo Bill, con los que en más de una ocasión compartieron cartel. Todos ellos coincidían en la construcción de una imagen pública destinada al entretenimiento y diferenciada de su vida personal, a través de unos mecanismos y técnicas de ficcionalización que incluían desde trajes y disfraces, hasta coreografía y documentos paratextuales como *souvenirs*, fotografías, panfletos y tarjetas de visita. El prodigio humano se quería actor. Lejos de una simple exhibición de un elemento sustantivo al individuo, el prodigio de feria y de barraca circense se mostraba en el marco de una ocupación profesional al mismo rango que los bailarines, acróbatas o el resto de actores, y su papel se formalizaba en connivencia con el público, y a cambio de una retribución económica –que en algunos casos podía llegar a ser muy lucrativa–. En consecuencia, el *freak*, como otros participantes del espectáculo parateatral, se irguieron como agentes económicos autónomos dentro de una cultura del espectáculo global y del ocio comercializado.

Podemos concluir afirmando, por lo tanto, que uno de los motivos de la decadencia del *freak show* como paracultura teatral en Francia a partir del segundo cuarto del siglo XX no reside tanto, ni únicamente, en el desarrollo de una política de preservación de la dignidad de este tipo de actores, auspiciados por la implementación de un estado providencia que salvaguarda su imagen pública a manos de los mecanismos industriales del entretenimiento, como ha señalado Bogdan (1988: 62). Según el crítico, el redescubrimiento con el nuevo siglo de las leyes

genéticas establecidas por Mendel hizo que las anomalías congénitas fueran cada vez más estudiadas en un marco científico y menos teratológico, potenciando así los trabajos clásicos de predecesores como Geoffroy Saint-Hilaire. La patologización del cuerpo extraño conllevó, de acuerdo con Bogdan, una desmitificación del sujeto aberrante, así como de las leyendas y discursos construidos en torno suyo, y una conceptualización de este por parte del público ligada a la humillación. El nuevo léxico médico utilizado a partir de la segunda década del siglo para referirse a él daba cuenta de una voluntad eufemística de transformar la monstruosidad espectacular en diagnóstico, en un ejemplo de conjugación de preceptos morales con la asepsia científica. Con todo, sería interesante preguntarse hasta qué punto la desaparición del *freak show* a lo largo de los primeros compases del siglo XX no se debió tanto al resultado de esta hipermedicalización del cuerpo, cuanto a su absorción por otros géneros paralelos que tomaron su testigo, debido precisamente a las circunstancias de profesionalización de este. Independientemente de su continuación marginal en foros circenses y parateatrales, el prodigio humano desaparece del *side show* a partir de la Primera Guerra Mundial por ser integrado en nuevos formatos de entretenimiento de masas como el cine. Sin duda, el ejemplo más evidente sería el film de Tod Browning, *Freaks* (1932), homenaje y autorreferencia al universo de las curiosidades humanas, protagonizado por individuos con deformidades físicas reales<sup>9</sup>, y que podría ejercer de punto de partida de una historia de la deformidad corporal en el espectáculo cinematográfico del siglo XX.

## Bibliografía

- Bogdan, Robert. 1990. *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago/London: U. of Chicago P.
- Craton, Lillian. 2009. *The Victorian Freak Show. The Significance of Disability and Physical Differences in 19th-Century Fiction*. Amherst, New York: Cambria Press.

---

<sup>9</sup> Si el cine se ha hecho eco de su presencia en géneros más o menos subsidiarios, más recientemente, su sustituto en términos de inversión industrial –las series de televisión, en particular aquellas británicas– ha recogido igualmente su presencia, como muestra el éxito de *Psychoville* (BBC, 2009 - 2011), o la popularidad del actor canadiense Jordan Prentice.

- Durbach, Nadja. 2010. *Spectacle of Deformity. Freak Shows and Modern British Culture*. Berkeley/Los Angeles/London: U. of California P.
- Fielder Leslie. 1996. *Tyranny of the Normal. Essays on Bioethics, Theology & Myth*. Boston: David R. Godine.
- Gisquet, Joseph-Henri. 1840. *Mémoires de M. Gisquet, ancien préfet de Police, écrits par lui-même*. Paris: Marchant Éditeur.
- Gueslin, A. & Stiker, H.-J. (dir.). 2003. *Handicaps, pauvreté et exclusion dans la France du 19e siècle*. Paris: Les éditions ouvrières.
- Huguier, Michel. 2005. *1905: Une année charnière du XXème siècle*. Paris: L'Harmattan.
- Jonnes, Jill. 2009. *Eiffel's Tower and the World's Fair where Buffalo Bill Beguiled Paris, the Artists Quarreled, and Thomas Edison Became a Count*. New York: Penguin.
- Mali, Joseph. 2003. *Mythistory: The Making of a Modern Historiography*. Chicago/London: U. of Chicago P.
- Pajot, Stéphane. 2003. *De la femme à barbe à l'homme-canon. Phénomènes de cirque et de baraque foraine*. Château d'Olonne: Orbestier.
- Préfecture de police. 1863. *Ordonnance et arrêtes*. Paris: n/s.
- Rose, Sarah F. 2005. “Crippled” Hands: Disability in Labor and Working-Class History. *Labor* 2(1): 27-54.
- Scholz, Suzanne. 2013. Medical Writing and the Scientific Gaze in the Nineteenth Century: The Case of the Elephant Man. En Lemberth-Heidenreich, A. & Mildorf, J. (ed.) *The Writing Cure: Literature and Medicine in Context*. Münster: LIT Verlag, 77-93.
- Snigurowics, Diana. 2005. The Phénomène's Dilemma. Teratology and Policing of Human Anomalies in Nineteenth- and Early- Twentieth-Century Paris. En Tremain, S. (ed.) *Foucault and the Government of Disability*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 172-188.
- Tosh, John. 2005. Masculinities in Industrializing Society: Britain 1800-1914. *Journal of British Studies* 44(2): 330-342.

