

# MONSTER SHOW

*Una historia cultural del horror*

**DAVID J. SKAL**

Traducción: Óscar Palmer Yáñez



**ES POP ENSAYO**  
ES POP EDICIONES

TÍTULO ORIGINAL:  
*The Monster Show*  
W. W. Norton & Company  
Nueva York, 1993

Es POP ENSAYO Nº 32  
1ª EDICIÓN: OCTUBRE 2023

Published by arrangement with The Marsh Agency Ltd.

© 1993, 2001 by David J. Skal

© 2023 de la introducción: David J. Skal

© 2008, 2023 de la traducción: Óscar Palmer Yáñez

© 2023 de esta edición: Es Pop Ediciones

Mira el río alta, 8 - 28005 Madrid

[www.espop.es](http://www.espop.es)

Se ha llevado a cabo una detallada investigación en los registros de la propiedad intelectual para todas las ilustraciones utilizadas en este libro. Cualquier omisión de crédito ha sido inadvertida y el autor y editor añadirán cualquier reconocimiento o enmienda en futuras ediciones. Salvo indicación contraria, todas las imágenes son reproducciones y originales procedentes de las colecciones personales del autor y el editor. Créditos adicionales • Páginas 18/19: Campaña promocional de la película *El doctor Frankenstein* en la ciudad de Nueva York, 1932 (cortesía de Miles Kreuger / Institute for the American Musical Inc.). Pág. 424: Lon Chaney Jr. durante el rodaje de *El fantasma de la momia*, 1944 (Universal Pictures Company / Everett Collection). Pág. 427: Display de Halloween para escaparate, años cincuenta. Pág. 428: Marquesina del cine Stanley, Jersey City, 1931. Páginas 460/461: Campaña promocional de la película *El doctor Frankenstein* frente al cine Smoot de Parkersburg (Virginia Occidental), circa 1932. Pág. 462: Fredric March en *El hombre y el monstruo* (1931). «The Spine Chillers» de Norman Jaffray © 1933 by *The Saturday Evening Post*. Reimpreso con la autorización de la Saturday Evening Post Society.

REVISIÓN DE FERROS:

Manuela Carmona

DISEÑO Y MAQUETA:

El Pulpo Design

PORTADILLA:

Edward Gorey

IMPRESIÓN:

Huertas

Impreso en España  
ISBN: 978-84-17645-23-6  
Depósito legal: M-28749-2023

# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

*Treinta años de monstruos*

11

## PRÓLOGO

*Un circo en Camelot*

21

## CAPÍTULO UNO

*La América de Tod Browning*

31

## CAPÍTULO DOS

*«Tú serás Caligari»*

*Monstruos, saltimbanquis y modernismo*

43

## CAPÍTULO TRES

*Pánico y circo*

69

## CAPÍTULO CUATRO

*Los monstruos y el señor Liveright*

87

## CAPÍTULO CINCO

*1931: El abismo americano*

121

## CAPÍTULO SEIS

*Aldeanos airados*

171

CAPÍTULO SIETE

*«En otro tiempo conocí a tu padre»  
Los horrores de la guerra, parte dos*

223

CAPÍTULO OCHO

*Los autocines son los mejores amigos de un  
espanto: el horror en los cincuenta*

243

CAPÍTULO NUEVE

*Juerga en el cementerio*

279

CAPÍTULO DIEZ

*Vive, me temo*

303

CAPÍTULO ONCE

*Scar Wars*

325

CAPÍTULO DOCE

*Sangre podrida*

351

CAPÍTULO TRECE

*La danza de la insolvencia*

373

CAPÍTULO CATORCE

*El milenio de los monstruos*

401

EPÍLOGO

411

*Agradecimientos*

425

*Notas*

429

*Índice onomástico*

463

## PRÓLOGO

# UN CIRCO EN CAMELOT

«RESULTA DIFÍCIL REÍRSE DE LA NECESIDAD DE BELLEZA Y TERNURA, SIN IMPORTAR LO DESAGRADABLE O INCLUSO HORRIBLE QUE PUEDA LLEGAR A SER EL RESULTADO. PERO ES FÁCIL SUSPIRAR. POCAS COSAS RESULTAN MÁS TRISTES QUE LO AUTÉNTICAMENTE MONSTRUOSO».

— Nathanael West, *El día de la langosta* (1939)

En octubre de 1961, mientras una gran mayoría de estadounidenses hacía gala de un optimismo tan boyante como el característico cardado de Jackie Kennedy, Diane Arbus tenía algo distinto en mente.

Arbus se había refugiado en el cine New Yorker de Manhattan, situado en la esquina de Broadway con la 88 Oeste, para ver por tercera vez en otras tantas noches las imágenes burdamente aumentadas de unas mujeres que no tenían la menor necesidad de ir al peluquero. Al fin y al cabo, los microcéfalos carecen de pelo que moldear. Incluso un gorro de casquete se convierte en una declaración de elegancia imposible cuando tu cráneo tiene el tamaño de una pelota de béisbol.

Arbus le dio una calada a su porro. Exhaló y la nube de humo dulzón onduló frente a las sombras proyectadas sobre la pantalla. Entendía de elegancia; era fotógrafa de moda y una muy respetada además; el trabajo que realizaba en colaboración con su marido, Alan, aparecía con regularidad en revistas como *Harper's*

---

*Un inquietante «retrato de familia» de La parada de los monstruos (1932), de Tod Browning. Treinta años después, Diane Arbus obtendría un efecto parecido con sus perturbadoras fotografías.*

---

*Bazaar*, *Glamour* y *Vogue*. Sin embargo, había una parte de ella que el mundo de los oropeles comerciales no podía saciar y Arbus se vio arrastrada por un impulso creciente de encontrar y crear imágenes que fueran la perfecta antítesis del glamour. Las microcéfalas eran ideales. Y, aparte de las microcéfalas, estaban también los enanos cabezudos, las siamesas, un individuo sin brazos ni piernas que se arrastraba por el suelo como un gusano, un «torso humano» que corría con los brazos, un hombre esqueleto y más.

Había descubierto la existencia de la película a través de un amigo suyo, un promotor artístico llamado Emile de Antonio, conocido familiarmente como «De». Éste solía definirse a sí mismo, con humor, como «un vampiro de mediana edad», haciendo probablemente referencia a su premeditada imagen de chico malo y a su legendario alcoholismo. «La bebida es mi carne», aseguró en cierta ocasión. También era cineasta y estaba a punto de empezar a desarrollar un documental a partir de kinescopios de las vistas del Comité de Actividades Antiestadounidenses presidido por McCarthy. Años más tarde, a causa de otro documental titulado *Millhouse*, De acabaría en la «lista de enemigos» de la Casa Blanca de Nixon, algo que siempre llevó a gala.

Los aspectos más documentales de la película proyectada en el *New Yorker* habían despertado su interés, y sabía que a Arbus también le iban a gustar. *La parada de los monstruos* (*Freaks*) fue producida en 1931 por Metro-Goldwyn-Mayer y estrenada al año siguiente en un intento por aprovechar el tirón del enorme éxito comercial cosechado por *Drácula* y *Frankenstein*, dos producciones de Universal. De hecho, el director de *La parada de los monstruos*, Tod Browning, había sido también el director de *Drácula* y otros rentables largometrajes centrados en la deformidad, la mutilación y las obsesiones morbosas. Sin embargo, *La parada de los monstruos* se consideró tan horrible que fue repudiada por el estudio y rechazada durante casi treinta años por los censores europeos. Según contaba una leyenda, el negativo original había sido arrojado sin contemplaciones a las aguas de la bahía de San Francisco.

La película estaba ambientada en un circo y su argumento tenía la simplicidad turbia y atrayente de los cuentos de hadas. Una bella trapecista, interpretada por Olga Baclanova, se casa por dinero con un enano. En el momento culminante de su banquete nupcial, recibe el homenaje de los fenómenos de feria, que la aceptan ritualmente como «una de los nuestros». Sin embargo, la novia, ebria, reacciona con imperdonable repulsión. Los fenómenos deciden vigilarla y descubren que la trapecista planea asesinar a su esposo, envenenándolo lentamente. Una noche de tormenta, se cobran venganza y, en lo más profundo de un bosque azotado por la



---

Izquierda: raras veces retratada, Diane Arbus fue sorprendida por el fotógrafo George Cserna en la inauguración de su exposición *New Documents* en 1967, (Copyright © George Cserna 1992). Derecha: un refugio favorito de Arbus, el Museo Hubert de la calle 42, el circo de pulgas y emporio de portentos más longevo de Nueva York.

---

lluvia, se arrojan sobre ella. En un estremecedor epílogo, vemos que un uso rudimentario del bisturí y unas vestimentas circenses han transformado a la acróbata en una cacareante amalgama de mujer y ave, un patético monstruo de feria encerrado en un desangelado foso.

En *Diane Arbus*, su biografía de 1984, Patricia Bosworth describe el descubrimiento de *La parada de los monstruos* por parte de la fotógrafa como un momento de auténtica epifanía. «Le fascinó que los fenómenos de la película no fueran monstruos imaginarios sino *reales*». Las anomalías humanas «siempre la habían emocionado, retado y aterrorizado a la vez, debido a todas las convenciones que desafiaban. En ocasiones pensaba que su terror estaba unido a algún profundo rincón de su subconsciente. Ver al hombre esqueleto o a la mujer barbuda le recordaba alguna parte oculta y antinatural de sí misma».

Arbus ya había tomado algunas fotografías de gemelos y enanos, pero el descubrimiento de la película de Browning la armó de valor. Comenzó a frecuentar uno de los últimos espectáculos de fenómenos de feria existentes en Norteamérica, el Museo Hubert de la calle 42. En carne y hueso, los monstruos eran aún más

perturbadores y atractivos que los de la película. Según Bosworth, la reacción de Arbus ante la mujer gorda, el chico foca y el hombre de tres piernas fue un ataque de emoción visceral, acompañado de sudores fríos y palpitaciones. En un primer momento los *freaks* se mostraron distantes, pero gradualmente fueron aceptando la intensa presencia de la mujer de pelo negro y consintieron el escrutinio de su cámara. A Arbus no debió escapársele un eco del diálogo más famoso de *La parada de los monstruos*, que sin duda le regocijó: «La aceptamos... ¡una de los nuestros!». Arbus retrató a sus modelos en blanco y negro con una cámara Rollei de formato cuadrado y película de grano fino, anhelando catalogar sin concesiones unas imágenes previamente prohibidas o deliberadamente ignoradas por la fotografía moderna. Los deformes. Los retrasados. Los sexualmente ambiguos. Los agonizantes y los fallecidos. Todo aquello que la gente deseaba ver, pero se le había enseñado que no debía hacerlo. Arbus le confesó a su mentora, Lisette Model, que deseaba fotografiar «el mal». El mal, para ella, era evidentemente un sinónimo de todo aquello que fuese tabú. Y, a pesar de que pocos argumentarían que Arbus llegase a fotografiar en algún momento algo genuina o destructivamente malvado, ciertamente se labró una imagen de «chica mala» que no encontró rival hasta la emergencia de Robert Mapplethorpe en los años ochenta. También Mapplethorpe utilizaría el formato cuadrado y el blanco y negro, yuxtaponiendo una imaginería prohibida con el artificio de la naturaleza muerta clásica. Arbus evitaba las composiciones estudiadas, pero tenía sus propios y reconocibles manierismos que evocaban los rostros muertos pero aparentemente vivos de los daguerrotipos y el formalismo embalsamado de los museos de cera.

Si hubiera leído los obituarios, Arbus se habría enterado en 1962 del fallecimiento de Tod Browning, para entonces un recluso retirado desde hacía tiempo en su casa de California, pero el obituario no le habría dicho nada que no supiera o hubiese intuido ya. Arbus entendió mejor que nadie la América de Tod Browning. Vio que los «monstruos» estaban por todas partes, que el conjunto de la vida moderna podía interpretarse como un circo tétrico, impulsado por sueños y terrores cotidianos de alienación, mutilación y muerte. Las familias de clase trabajadora emergían a través de la lente implacable de Arbus como habitantes de una feria existencial suburbana. Las viudas acomodadas eran primas cercanas de los travestidos de Times Square. Sorprendido en el momento adecuado, prácticamente cualquiera podía parecer retrasado. Al parecer, Estados Unidos no era sino una gran feria de monstruos. Fue una revelación, una causa, un credo.

Al año siguiente de haber descubierto *La parada de los monstruos*, Arbus se topó con el Drácula de Tod Browning, no en un cine sino tatuado en el torso de un



hombre que se hacía llamar Jack Drácula. También se había hecho tatuar la palabra DRÁCULA en la parte interior del labio inferior. El monstruo de Frankenstein ocupaba un lugar preferente, justo por encima de su ombligo; cerca de él acechaba el Fantasma de la ópera, acompañado de varios murciélagos, serpientes, hombres lobo, diablos, demonios necrófagos, dragones alados y pájaros de presa. En total, tenía más de trescientos tatuajes, el primero de los cuales, según le reveló a Arbus, había sido la imagen de una bisagra de acero en la sangradura del codo. Llevaba los nombres de BORIS KARLOFF, BELA LUGOSI y LON CHANEY permanentemente grabados en la piel. Jack había comenzado a tatuarse más o menos al mismo tiempo que los clásicos del horror de Hollywood revivían en la televisión de finales de los cincuenta. Ahora era, en sí mismo, un festival del horror con patas, un precursor de la creciente «monstruomanía» que capturaba la imaginación de los niños estadounidenses, decenas de miles de los cuales habían pasado a ser devotos lectores de revistas como *Famous Monsters of Filmland* y *Castle of Frankenstein*. Al contrario que Jack Drácula, la mayoría de los aficionados adolescentes decoraban las paredes de sus dormitorios en vez de su piel; sus alteraciones físicas no pasaban de simples experimentos con maquillaje, en un reconocible —si bien altamente diluido— rito de iniciación y pasaje. Pero Jack había ido un paso más allá de los aficionados de salón, sirviéndose de los monstruos como vehículo para una auténtica transformación física. Al igual que su tocayo vampírico, Jack debía evitar una exposición prolongada a la luz del sol; sus diseños, sensibles a la luz, contenían tintes permanentes que podían devenir venenosos.

Jack Drácula era un pararrayos para las energías de los dioses oscuros a cuyo estudio está dedicado este libro; entidades multiformes que bailan en la imaginación moderna como tallas oníricas en un oscuro carrusel, mutando y evolucionando con cada nueva rotación para seguir captando nuestro interés. Hay cuatro iconos primarios en este carrusel que gira al ritmo de un canto fúnebre: Drácula, el vampiro humano; la criatura creada por Frankenstein, muerta pero animada; el doctor Jekyll y Mr. Hyde, con su dualidad propia de hombre lobo; y, quizás el más perturbador, el fenómeno de feria, el monstruo circense, el *freak*, falto de brazos, carente de piernas, retorcido, roto. Ora disminuido, ora inmenso, el portento cambia cada vez que miramos, violando nuestro concepto más arraigado de la forma humana y sus límites naturales. El carrusel gira de manera lenta pero constante; si uno lo observa durante tiempo suficiente, los monstruos acaban por difuminarse entre sí.

El ensayo fotográfico de Diane Arbus sobre Jack Drácula apareció en el número de septiembre de 1961 de *Harper's Bazaar*, la misma revista que previamente había publicado sus reportajes de moda. Años más tarde, el crítico de arte Hilton

*Signet Classic*

451-CE2363 • (CANADA \$5.95) • U.S. \$4.95

# FRANKENSTEIN

BY MARY SHELLEY

# DRACULA

BY BRAM STOKER

# DR. JEKYLL AND MR. HYDE

BY ROBERT LOUIS STEVENSON

WITH AN INTRODUCTION BY

**STEPHEN KING**



*King*  
© 1978

Kramer incidiría en esta fusión de lo grotesco, citando el aforismo de Baudelaire de que, teniendo en cuenta que la moda representa «una deformación sublime de la naturaleza», la progresión artística de Arbus no era paradójica. El mundo de la moda, escribió Kramer, «es un mundo de artificio consciente, de invención cosmética y textil, un mundo [...] en el que los criterios de normalidad sufren continuas revisiones y embellecimientos [...]. No se me ocurre mejor “escuela” para el mundo de las extravagancias humanas que el mundo de las pasarelas».

Inevitablemente, Arbus fue en pos de presas mayores que las que le podían ofrecer los espectáculos de Times Square. Dan Talbot, director de la New Yorker Film Society, fue vagamente consciente de la presencia de Arbus en su cine durante la semana que duró la reposición de *La parada de los monstruos*. «Se sentía tan atraída por lo grotesco que no me sorprendió». Más tarde, Talbot actuaría como intermediario cuando Arbus quiso fotografiar a una envejecida Mae West para la revista *Show*. «Accedí con ciertas reservas», recordaba Talbot, que se había ganado la confianza de la estrella, notoriamente huidiza, mediante un intercambio de correspondencia motivado por la preparación de un ciclo para recuperar sus películas. A pesar de la reputación de Arbus como respetada fotógrafa de moda (sus imágenes más perturbadoras apenas habían tenido difusión todavía) a Talbot le inquietaron sus motivos. Sus peores temores se vieron confirmados con la publicación del reportaje. Las despiadadas instantáneas de Arbus habían convertido a la marchita reina del sexo en un espectral fenómeno de feria (una de ellas mostraba a West acurrucada en su cama junto a un mono cuyas heces, según informaban al lector los escuetos pies de foto, sembraban liberalmente la blanca alfombra del dormitorio). Talbot recibió una lacerante postal de West, cuyos abogados amenazaron al editor de la revista, pero Arbus continuó persiguiendo su nueva estética de lo macabro con la pasión de una fanática.

Llegado el año 1967, tanto Diane Arbus como *La parada de los monstruos* habían conseguido abrirse camino hasta el Museo de Arte Moderno. Llegaron allí por separado, pero sin duda se ayudaron mutuamente. La película de Browning fue redescubierta y canonizada por las influyentes revistas europeas de los sesenta, esa década en la que, en palabras de Susan Sontag, «los *freaks* se hicieron públicos y pasaron a convertirse en una manifestación artística inatacable, aprobada». Para Sontag, Arbus representaba la «subversión del esteta», un fenómeno

---

*La naturaleza interdependiente de los principales iconos del horror quedó vivamente ilustrada en la portada de esta edición conjunta de Frankenstein, Drácula y El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde. (Cortesía de New American Library).*

---

particularmente propio de aquella década que propugnaba una idea de «la vida como espectáculo de horror en oposición a la vida como tedio».

Los warholianos sesenta marcaron el inicio de una tendencia al alza y sin precedentes en la intensidad de las imágenes presentadas por los medios. La resurrección de *La parada de los monstruos* fue uno de los motores centrales de este proceso, en el que también intervinieron las películas del propio Warhol (una filmografía que culminaría con extravagantes versiones de *Drácula* y *Frankenstein*), el *Satyricon* de Fellini, las revistas de monstruos y Diane Arbus. Susan Sontag desarrolla esta idea:

La obra de Arbus es un buen ejemplo de una tendencia predominante en el arte de los países capitalistas: suprimir, o por lo menos reducir, la náusea moral y sensorial. Gran parte del arte moderno se ha volcado en rebajar el nivel de lo que nos resulta terrible [...]. Nuestra capacidad para soportar esta grotesquería progresiva de las imágenes (tanto móviles como fijas) y en la letra impresa tiene un precio inamovible [...]. Esta pseudofamiliaridad con lo horrendo refuerza la alienación, reduciendo nuestra capacidad de reacción en la vida real.

La premisa de Sontag ha encontrado eco una y otra vez en todo tipo de discusiones sobre las manifestaciones extremas de los medios, como las películas de horror, la pornografía... o las fotos de Diane Arbus. Pero este tipo de argumentos acarrea consigo una paradoja sin formular: a pesar de que *algunas* personas puedan insensibilizarse, otras (entre ellas los críticos) se vuelven aguda y prepotentemente sensibles, pretendiendo arbitrar de manera tajante qué es o deja de ser «horrible». Estas críticas nunca tienen en cuenta que, quizá, estas imágenes de monstruosidad puedan ser algo más que una simple degeneración cultural; ni siquiera se plantean que pudieran contener una rica —aunque oculta— cultura propia. Arbus vivió sus últimos años aguijoneada por la inestabilidad y la depresión, dando sin lugar a dudas pie a una interpretación demasiado facilona: la de una mujer consumida y destruida por las imágenes que contempló. Pero la historia personal de Arbus no explica con tanta facilidad por qué dichas imágenes resonaron en la cultura ni por qué una parte tan importante de la vida imaginaria del siglo XX ha estado dedicada a pelar las capas y máscaras de la civilización; a identificar, cultivar y proyectar las imágenes de nuestras pesadillas más secretas.

El 26 de julio de 1972, Diane Arbus creó su última imagen. Tras garabatear las palabras «la última cena» en su diario, se sirvió un banquete mortal de barbitúricos. No había enanos que festejaran con ella. La encontraron un par de días más

tarde, en estado de descomposición, tumbada en una bañera vacía, como Olga Baclanova en su foso. (Se rumoreó que había instalado una cámara para que registrara su propia muerte, si bien nunca llegó a demostrarse). Hacia el final de su vida, en pleno apogeo de la guerra de Vietnam, Diane Arbus había dejado una huella indeleble en el mundo del periodismo fotográfico, que para entonces tenía pocos reparos en mostrar imágenes de inusitada crudeza y brutalidad: niñas abrasadas con napalm, ejecuciones callejeras, la masacre de Mĩ Lai.

La mayor parte de historias del género de horror comienzan con unos antecedentes mitológicos y literarios; los horrores y monstruos de la antigüedad encuentran una expresión propia del siglo XIX en la ficción popular, que luego es tomada en préstamo y «mejorada» por los medios de masas del siglo XX, conduciéndonos a monstruos cada vez más extraordinarios, a películas más caras, a gritos más intensos, a nuevas y espectaculares tecnologías del miedo. En resumen, es una historia que suele presentarse como una crónica simplista y autorreferencial del «progreso».

Sin embargo, lo importante aquí no es el progreso. En realidad, las estructuras que subyacen en las imágenes del horror cambian muy poco; sin embargo, el uso cultural que hacemos de ellas son tan multiformes como el mismísimo Drácula. Hace más de treinta años, en *Love and Death in the American Novel*, Leslie Fiedler identificó ciertos patrones arquetípicos de la vida onírica estadounidense. «Nuestra ficción no se limita a alejarse de las realidades físicas del mundo real», escribió. «Es una ficción gótica, irreal, negativa, sádica y melodramática hasta extremos vergonzosos y perturbadores, una literatura de lo oscuro y lo grotesco [...], una literatura de horror para chicos».

El estudio de Fiedler se publicó en 1960, en el punto álgido del Camelot de Kennedy. Las preocupaciones que entonces identificó como implícitas en la ficción del siglo XIX han acabado siendo las obsesiones explícitas de la cultura popular contemporánea. En 1960, Diane Arbus apenas había comenzado a interesarse por los fenómenos de feria (tema central de otro libro escrito por Fiedler), pero el resto de su carrera puede verse, en parte, como una zambullida kamikaze en los temas e imágenes que impulsan las manifestaciones extremas de los medios; ésas que clasificamos y marginamos como «de horror». Tal y como ya había sucedido en el caso de Tod Browning, las obsesiones personales de Arbus tuvieron —y han seguido teniendo— una repercusión pública mayor. Pero, para poder comprenderla, antes tenemos que aceptarla. Como «una de los nuestros». Como una ciudadana activa y de pleno derecho en la América de Tod Browning.