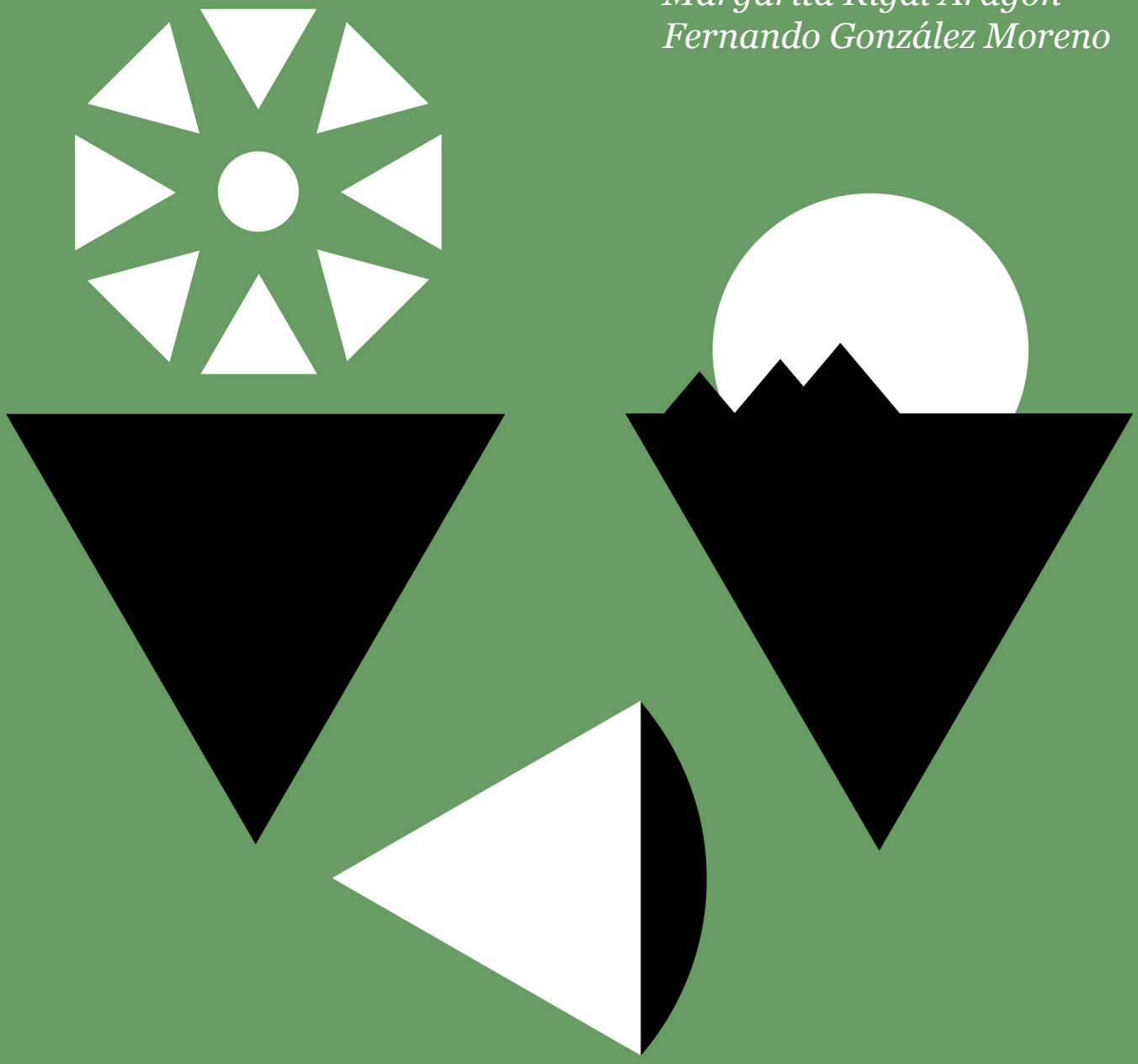
SELGYC
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA

Estudios de Literatura Comparada 3

LITERATURA Y ECOLOGÍA, LITERATURA Y VISUALIDAD, VOCES DE ÁFRICA

EDITORES GENERALES
Margarita Rigal Aragón
Fernando González Moreno



Estudios de Literatura Comparada 3: Literatura y Ecología, Literatura y Visualidad,
Voces de África: *978-84-09-34951-7*
Publicado en Marzo de 2022
© de la edición: SELGyC
© de los textos e ilustraciones: sus respectivos autores

Estudios de Literatura Comparada 3

LITERATURA Y ECOLOGÍA, LITERATURA Y VISUALIDAD, VOCES DE ÁFRICA

EDITORES GENERALES

Margarita Rigal Aragón

Fernando González Moreno

COORDINADORES

José Manuel Correoso Rodenas: "Literatura y Ecología"

Alejandro Jaquero Esparcia: "Literatura y Visualidad"

Aurelio Vargas Díaz-Toledo: "Voces de África"

SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA

Índice

Margarita Rigal Aragón y Fernando González Moreno
Introducción General

1: Literatura y Ecología 9

José Manuel Correoso Rodenas, coordinador
Introducción a la sección 1 11

Pilar Andrade
Trasvases y particularidades de la ecocrítica de ámbito francófono 13

Fatemeh Hosseingholi Noori
La dialéctica del amor y la revelación del secreto tesoro del espíritu en La Celestina *y* La leyenda de Cosroes y Šīrīn 25

Isabel González Gil
Poesía y naturaleza: una lectura ecocrítica de la obra de Aníbal Núñez 45

Paula Granda Menéndez
Racismo medioambiental en Quedan los huesos *de Jesmyn Ward: lo «humano» y lo «natural» en el huracán Katrina* 59

Rut Fartos Ballesteros
Claves ecologistas en la saga Crepúsculo 67

2. Literatura y visualidad 77

Alejandro Jaquero Esparcia, coordinador
Introducción a la sección 2 79

David Taranco
Écfrasis y alteridad: la mujer japonesa bajo la mirada de Blasco Ibáñez 81

Ana Belén Doménech García
Un paseo por la Barcelona de Barrantes o la adaptación de los espacios literarios en «The Murders in the Rue Morgue» 89

Gema Martínez Ruiz
«El corazón delator» a través de sus ilustraciones: representación del cuento en las ediciones españolas 97

Jesús Bartolomé
*La transformación de la écfrasis del escudo de Eneas (*Eneida *VIII 636-731) en* Lavinia*, de Ursula Le Guin* 109

Guillermo Aguirre Martínez
Narración gráfica como escenario prototípico del proyecto arquitectónico 125

Francisco Javier Sánchez-Verdejo Pérez
Dialogue between Literature and Early Silent Cinema: An Approach to J. S. Dawley's Frankenstein 133

Shiang Tian
The Remains of the Day*-Novels into Films* 147

José Manuel Correoso Rodenas
La producción de Michael Nicoll Yahgulanaas: el 'haida manga' como conversación entre texto imagen 155

Carmen García Blanco
El lenguaje narrativo visual en los libros de artista de Warja Lavater: hacia una poética de la abstracción 167

Cristina Fernández Lacueva
El desafío a la hegemonía de la visualidad en Catedral *de Raymond Carver* 177

Mónica Sánchez Tierraseca
El personaje entre la ficción y la acritud de su realidad en la adaptación cinematográfica de «Espuelas» por Tod Browning 187

Zahra Nazemi
Shahrzad*: From Classical Literature to Iranian Television* 201

3. Voces de África 211

Aurelio Vargas Díaz-Toledo, coordinador
Introducción a la sección 3 213

Leonor Merino
En el escalofrío de la Luna, Resiliencia: Maïssa Bey 215

Rafael Fernando Bermúdez Llanos
En esta casa todas las paredes tienen mi boca: teoría general do Esquecimento de J. E. Agualusa 231

María Álvarez de la Cruz
Yo, el otro yo y los demás otros. El «viaje» de un inmigrante congoleño a París en Tais-toi et meurs *de Alain Mabanckou* 243

El personaje entre la ficción y la acritud de su realidad en la adaptación cinematográfica de «Espuelas» por Tod Browning

The Character between Fiction and the Crudity of His Reality in the Film Adaptation of «Spurs» by Tod Browning

Mónica sánchez tierraseca
Universidad de Castilla-La Mancha
Monica.Sanchez14@alu.uclm.es

Resumen

En este trabajo analizamos la confluencia entre el lenguaje literario de Tod Robbins en su cuento «Espuelas» («Spurs», 1923) y el lenguaje visual de Tod Browning en la adaptación cinematográfica *La parada de los monstruos* (*Freaks*, 1932). Mediante la comparación de los elementos de ambas obras contemplamos similitudes y diferencias en la construcción de un discurso a través de dos medios de producción artística distintos. Por un lado, el lenguaje literario con tintes caballerescos de «Espuelas» permite visualizar mentalmente a los protagonistas como artistas de una compañía de circo en un mundo fantástico o animado, sin plantear la moralidad de sus actos aparentemente ficticios. Por otro lado, el lenguaje visual de *La parada de los monstruos* transmite a través de la pantalla la crudeza de una realidad en la que no caben sueños, esperanzas o moralejas para sus personajes, únicamente la venganza.

Palabras clave: *La Parada de los monstruos*, Tod Browning, Espuelas, Tod Robbins, Adaptación

Abstract

In this paper we analyze the confluence between the literary language of Tod Robbins in his short story «Spurs» (1923) and the visual language of Tod Browning in the film adaptation *Freaks* (1932). By comparing the elements of both works we contemplate similarities and differences in the construction of a discourse through two different means of artistic production. On the one hand, literary language of «Spurs» with chivalrous overtones allows us to mentally visualize the protagonists as performers of a circus troupe in a fantastic or animated world, without questioning the morality of their apparently fictitious acts. On the other hand, *Freaks'* visual language transmits through the screen the rawness of a reality in which there is no place for dreams, hopes or moral lessons for the characters, only revenge.

Keywords: *Freaks*, Tod Browning, Spurs, Tod Robbins, Adaptation

Bien sabe la sociedad que la realidad es intolerable,
por eso insiste en encerrarse en sus castillos de vidrio.
Juan Rodolfo Wilcock

Introducción

La parada de los monstruos (*Freaks*, 1932) de Tod Browning (1880-1962) constituyó un fracaso desmedido en uno de los conjuntos filmográficos «más personales, auténticos e irrepetibles de los que haya dado nunca el cine norteamericano» (Serrano 2011, 18). Ya fuese que la exigencia del público esperaba otro resultado o que la sociedad no estaba verdaderamente preparada para admitir su apatía hacia los protagonistas, el revuelo y la controversia que despertó

fueron suficientes para que la Metro-Goldwyn-Mayer anulara su distribución pese a que fue su principal productor, Irving Thalberg, quien había sugerido la idea de rodar una película más terrorífica que *Dracula* y *El doctor Frankenstein*. A raíz de esta demanda por parte del productor, el guionista Willis Goldbeck se interesó por el cuento «Espuelas» («Spurs», 1923) del escritor Clarence Aaron Robbins (1888-1949), artísticamente conocido como Tod Robbins.

Otra versión sobre el origen de la película indicaría que fue el propio Harry Earles (1902-1985), actor que interpreta al personaje principal, quien entregó el cuento a Browning sugiriéndole la idea. Esta versión estaría sustentada, en parte, por el hecho de que Earles y Browning eran conocidos y porque éste ya había dirigido en 1925 una adaptación de la novela *The Unholy Three* (1917) del mismo escritor (Solaz 2004, 23).

Sea cual fuere el motivo de su génesis, es seguro que tres décadas hubieron de pasar para que la obra de Tod Browning fuese rescatada del abismo en el que yacía. Desde el momento de su estreno, la trayectoria de la película había ido de mal en peor: algunos cines estadounidenses se habían negado a exhibirla y en Gran Bretaña fue prohibida durante tres largos años.

El año de 1962 marcaría un antes y un después para este recorrido gracias a la edición que se proyectó en el Festival de Cine de Venecia. Para entonces la película había sufrido modificaciones, ya que en 1947 la Metro-Goldwyn-Mayer vendió los derechos de distribución a Dwain Esper por una validez de veinticinco años. En ese tiempo fue retitulada como *Forbbiden Love*, *Monster Show* o *Nature's Mistake* y formó parte del programa de películas moralistas que Esper solía reproducir en los populares autocines de la época (Serrano 2011, 202). Con esa intención ética se añadió una introducción más decorosa resultando en un preámbulo a modo de cartel explicativo donde podía leerse lo siguiente en uno de sus párrafos:

> El amor a la belleza es un deseo profundamente asentado que se remonta a los inicios de la civilización. La revulsión con la que contemplamos a los anormales, a los deformes y a los mutilados es la consecuencia de un largo condicionamiento par parte de nuestros antepasados. Los monstruos, en su mayoría, están dotados de pensamientos y de emociones normales. Sin duda su destino nos rompe el corazón (Browning, 1932).

Con este comienzo y con una realidad sociocultural muy distinta a la de la década de los treinta, la película de Tod Browning encontraría su lugar en el Festival de Venecia, aunque el director nunca llegaría a tener noticias de su triunfo. En junio del mismo año Browning fue operado de un cáncer de laringe sufriendo durante su recuperación una apoplejía de la que nunca llegó a sanarse, falleciendo el mes de octubre en casa de unos amigos en Santa Mónica tras una vida saturada de vaivenes.

El cuento en el que había sido basada la película, por su parte, nunca necesitó ser alterado. En este sentido, como le había ocurrido al propio creador de estos *freaks*, unas veces repulsado por sus propios defectos físicos y otras menospreciado en su trabajo, los personajes de Tod Browning se encuentran —y se encontraban—

> atados a la proyección esperpéntica que tenemos del otro, del diferente, del deforme, del extraño, del feo entre guapos, del tonto entre avispados, etc., [son] seres desdichados que mueven al espectador inerme, al aventurero antropólogo decadente o al escritor resentido a la curiosidad unas veces, al desprecio otras y a la burla casi siempre (Calleja 2005, 15-16).

Por todo lo anterior, un punto inicial para la reflexión sobre la que profundizamos en este trabajo se encuentra en las obras y tratados donde se clasifica a los monstruos según sus anomalías físicas. Obras que, si bien en el ámbito de las ciencias —y específicamente en el de la medicina— han quedado relegadas o excluidas por su metodología ecléctica, sí que llegaron a alcanzar una amplia difusión a finales de la Edad Media. Tal y como apunta Héctor Santiesteban Oliva, la circulación de estas obras estuvo especialmente activa a principios del

Renacimiento en torno al mundo hispánico (2009, 14). La ciencia encargada de su estudio es la teratología y una de las características más relevantes de estos tratados es que solían mezclar la realidad con la ficción indistintamente. Ejemplificando esta confusión, Ambroise Paré, conocido como el padre de la cirugía, la anatomía, la teratología y la sanidad militar, incluye en sus estudios el ejercicio de la imaginación como productora de monstruos, combinando en su catálogo «monstruos biológicos» e imaginarios (1987, 16-17).

Así, conforme el ser humano es comparado con el monstruo ante la ciencia éste, contrariamente, adquiere un grado de cosificación incompatible con el abandono del imaginario colectivo donde el monstruo se identifica con lo diferente, lo desconocido y lo inmoral.

Entre todos estos monstruos, creados, imaginados y demonizados, antiguos y recientes, tan extendidos por la literatura como por el cine, es fácil encontrar similitudes con los protagonistas de este trabajo. En el preámbulo añadido posteriormente a *La parada de los monstruos* arriba citado, se señala también que la literatura es uno de los campos donde abundan las historias de personajes inadaptados en la sociedad que han alterado el curso del mundo. Reafirmando esta observación, la obra en cuestión responde a la adaptación de un cuento literario y, aunque ambas muestran de algún modo la crueldad a la que el «otro» es sometido, la de Browning ofrece una reinterpretación personal de la historia original mediante su lenguaje cinematográfico. De esta manera la asimilación de las obras por parte del receptor puede dar lugar a concepciones distintas de los mismos personajes por las diferentes formas en que se muestra la psicología del monstruo.

Es cierto que la proyección de *La parada de los monstruos* en el Festival de Venecia le concedió la oportunidad de ser considerada como una de las obras cinematográficas más grandes de la primera mitad del siglo xx. Gracias a la aprobación de la película de la mano de un público algo más exigente, crecería el interés hacia ella por parte de la crítica. A pesar de ello, su relevancia no ha trascendido más allá de los círculos cinéfilos y académicos. Entre este academicismo resulta sencillo encontrar alusiones a *La parada de los monstruos* en estudios sobre el género cinematográfico de terror que no pasan por alto la polémica causada en su día por la proyección de la película.

A este respecto contamos con una extensa lista de obras que manifiestan el valor de ésta en la historia del cine y, concretamente, en línea temática del terror y de los fenómenos de circo. En *Inside Teradome: An Illustrated History of Freak Film* (1995) de Jack Hunter, el autor elabora una minuciosa guía ilustrada de la trayectoria de los *freaks* en el cine incidiendo en el componente voyerista de algunas de estas creaciones entre las que se encuentra *La parada de los monstruos*. En este sentido se publicaba el mismo año en Francia *Monstre et imaginaire social: approches historiques* coordinado por Anna Caiozzo y Anne-Emmanuelle Demartini, cuyos autores profundizan más que en el caso anterior en los aspectos conceptuales e historiográficos de dichos personajes. Asimismo, en el ámbito hispanohablante la obra de Tod Browning cobra notoriedad para ilustrar el monográfico editado por Marta Piñol Lloret en 2015, con el título de *Monstruos y monstruosidades: Del imaginario fantástico medieval a los X-Men*, así como los trabajos *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte* (1997) y *Desdichados monstruos: la imagen deformante y grotesca de «el otro»* (2005), de José Miguel García Cortés y Seve Calleja respectivamente.

En cuanto al estudio específico de la película, contamos con el ensayo del crítico de cine Quim Casas (1999) y con el análisis de Lucía Solaz (2004). No así para el cuento de Tod Robbins cuya trayectoria ha pasado mucho más desapercibida en el ámbito literario y, por el mismo motivo, encontramos escasas consideraciones sobre la comparación de ambos resultados.

Mostrar al «otro» en la gran pantalla

Según Jean-Jaques Courtine, la exposición de lo monstruoso se instituye como experimento para la industria moderna del entretenimiento de masas hacia 1880 con el auge de los

freak shows. Aunque hoy solo ha pasado siglo y medio, nos parece una actividad mucho más arcaica y, a pesar de ello, todavía caemos prendidos ante las mismas extrañezas sin que sean exhibidas como tales (2006, 203). Incluso, a este respecto algunos análisis etimológicos del término «monstruo» han concluido que éste pertenece a la familia de palabras de *monstrare*, que significa mostrar. Esto, de algún modo, explica el destino de estos seres y, por tanto, el de los individuos asociados a la monstruosidad (Kappler 2004, 267).

El fenómeno más conocido es sin duda alguna el del circo Barnum. En él se basa la película relativamente reciente *El gran showman* (*The Greatest Showman*, 2017) de Michael Gracey, donde Phineas Taylor Barnum es presentado como un gran emprendedor que pasó de la pobreza a poseer un negocio conocido casi mundialmente. La realidad es que, para el empresario, sus monstruos no eran mucho más que eso, un producto con el que podía comerciar. Bien es cierto que el creador de «el espectáculo más grande del mundo» conocía algo esencial en el mundo del entretenimiento, la lógica que envuelve a esta *concupiscentia oculorum*[1], entendida aquí como la necesidad o el placer de contemplar lo morboso o lo curioso.

Lo que Barnum hacía para satisfacer la concupiscencia de la vista era, o bien crear seres fantásticos mediante la caracterización y otros trucos, o bien crear historias curiosas y grotescas sobre el origen de la apariencia del cuerpo no-normativo de estos individuos. Uno de los engaños más populares, el de la *Sirena de Fidji*, sería además el primer gran fenómeno de masas presentado en su American Museum. La criatura sería realmente un artificio que consistía en «el tronco de un mono cosido con partes de un pez, logrando un aspecto horroroso y fascinante que podría recordar a cualquier composición artificial que venden como curiosidades en Indonesia» (Gallego Silva 2015, 3010). Lo que indica este tipo de artimañas es que los efectos especiales que se llevan a cabo en el cine son una reinterpretación y evolución de los que ya se hacía en estas barracas con ruedas obligadas a arrastrarse de ciudad en ciudad y, en la mayoría del tiempo, de manera clandestina.

Por un cúmulo de circunstancias, desde 1880 el número de feriantes de esta categoría se iría reduciendo y a partir de 1930 tan solo quedarían raros espectáculos aislados, conociendo su desaparición definitiva después de la guerra, aunque con algunas formas de subsistencia residual e ilícita (Courtine 2006, 243-244). Esta época de declive del mundo circense sería compartida tanto por Tod Robbins como por Tod Browning, y ambos utilizaron esta temática, que les había marcado de distinta forma, para crear sus propias historias: una en formato literario y otra audiovisual.

En otro plano del entretenimiento de masas la década de los treinta supondría, desde una perspectiva panorámica, una enorme revolución por dos motivos determinantes. Por un lado, sería la década de innovación en el sonido y, por otro, la de la consolidación de los géneros cinematográficos.

Una aproximación incipiente al terror como género cinematográfico vendría de la mano de la productora Universal Pictures, que pronto se convertiría en la primera fuente de miedo cinematográfico creado en Hollywood en la década de los treinta. En palabras de los hermanos Juan Payán, esta saga de monstruos sería iniciada por «la que posiblemente es la mejor versión de la historia de Gaton Leroux sobre *El fantasma de la Ópera*, dirigida por Rupert Julian (1926) con Lon Chaney» (2006, 14). A la paradigmática serie de monstruos clásicos, cuyas fuentes beben de la literatura, no tardarían en unirse las versiones del *Frankensetein* de Mary W. Shelley por James Whale y del *Drácula* de Bram Stoker por Tod Browning, ambas de 1931. Al mismo tiempo que la Universal se consolidaba como una productora de género, otras trabajaban en rivalizar con ella.

1 Con el término *concupiscentia oculorum* San Agustín se refiere en el libro décimo de sus *Confesiones* a la «concupiscencia de los ojos» como una clase de deseo por satisfacer la curiosidad mediante la vista que se diferenciaría de la «concupiscencia de la carne» (San Agustín 1988, 232-234). Este deseo vano y curioso de colmar el alma con conocimiento explicaría la inclinación por lo morboso y, en este caso, por contemplar lo que resulta extraño e incluso incómodo.

De tal manera llegaría el año 1932, momento en el que se estrena una película que se comprometía a ser más terrorífica todavía que el propio conde Drácula interpretado por Bela Lugosi en la versión distribuida por la Universal Pictures. Otra de las grandes compañías estadounidenses, la Metro-Goldwyn-Mayer, quiso competir con la sucesión de películas sobre monstruos de los años previos, encargando al propio Browning una que fuese producida por ellos.

El hombre de los mil monstruos y un escritor de Pulp Fiction[2]

Charles Albert Browning, más conocido como Tod Browning, había trabajado durante muchos años en el mundo de la farándula –entorno en el que adopta su nombre artístico–, y en los mismos *freak shows* había actuado como uno de los fenómenos, empapándose de historias estrafalarias que le marcarían de por vida (Serrano 2011, 27). En este sentido, debemos señalar que el director sentía un fervor particular por el mundo circense y que, añadiendo dichos ingredientes a su azarosa vida y su obsesión por lo grotesco, resulta lógico «que en cada una de sus abundantes películas se empeñara en subrayar que los seres humanos somos animales, vampiros y asesinos con los más débiles, a los que terminamos también volviendo bestias» (Calleja 2005, 18).

Browning debutó en el cine en 1915 con el rollo de la película *The Lucky Transfer* y para 1930 ya era reconocido como un director de genio en el cine fantástico con medio centenar de obras, muchas perdidas hoy en día. Después de trabajar en varias de ellas para la Metro-Goldwyn-Mayer, dirigió *Fuera de la ley* (*Outside the Law*, 1930), *Dracula* (1931) y *Iron Man* (1931) para Universal Pictures. No obstante, Irving Thalberg no dudó en volver a contratarlo para realizar su nueva película de terror.

Esbozando un argumento para los monstruos

El cuento «Espuelas» sería publicado por primera vez en 1923 en el *Munsey's Magazine*, una revista de *pulp fiction* de la época, y en 1926 fue incluida por el autor en su colección de cuentos *Who Wants a Green Bottle? And Other Uneasy Tales*. La obra de Tod Robbins es conocida por albergar tramas de terror, de ficción y de misterio, de modo que ésta no se alejaría de la temática predilecta del autor.

La historia se sitúa en Francia, en el Circo de Papá Copo[3]. Ahí Jacques Courbé es un joven descrito como un «enano» acompañado siempre de su perro-lobo, San Eustaquio, al que monta como si se tratase de un jinete sobre su caballo:

> Medía solamente veintiocho pulgadas desde la coronilla hasta la planta de los pies; pero había veces en que cuando cabalgaba sobre la arena, montado en su noble caballo de batalla, «St. Eustache», se sentía un valiente caballero de los viejos tiempos, presto a luchar por su dama. [...] El enano no tenía ningún amigo entre los demás «fenómenos» del Circo de Copo. Le consideraban de mal genio y ególatra. Y él les odiaba por aceptar las cosas como eran (Molina 1984, 18).

2 Lon Chaney ha sido popularmente apodado como «El hombre de las mil caras» por la destreza que mostró tanto para confeccionar maquillajes como para usarlos en los personajes que interpretaba. Con este enunciado estamos apuntando la analogía entre Tod Browning y el célebre actor con quien rodó sus películas mudas para la Metro-Goldwyn-Mayer: *El trío fantástico* (*The Unholy Three*, 1925), *Maldad encubierta* (*The Black Bird*, 1925), *La sangre manda* (*The Road to Mandalay*, 1926), *Garras humanas* (*The Unknown*, 1927), *La casa del horror* (*London After Midnight*, 1927), *Los antros del crimen* (*The Big City*, 1928), *Los pantanos de Zanzíbar* (*West of Zanzíbar*, 1928) y *Oriente* (*Where East is East*, 1929).

3 En la versión más reciente traducida al español por Sara Martín Alegre incluida en su colección *Ocho cuentos góticos: Entre el papel y la pantalla* (2019), el nombre del Circo Copo, así como el de Papá Copo, sufre una alteración en las páginas 197, 198, 199, 201 y 207, en las que aparecen escritos como «Coco». Creemos que la variación se debe a una errata, puesto que en el resto de páginas aparece con el nombre inicial.

Jacques está enamorado de una caballista llamada Jeanne Marie que realiza el número de una amazona, sin embargo, ella mantiene una relación con su compañero de espectáculo, el musculoso jinete Simón Lafleur. Un día Jacques recibe el aviso inesperado de que va a heredar una fortuna así que no duda en pedirle matrimonio a Jeanne Marie prometiéndole la vida de una dama. Contrariamente a sus deseos, Jeanne Marie y Simón planean que ella acepte el compromiso con el pronóstico de que, por su condición física, Jacques viviría pocos años, mientras que, si eso no ocurriese, Jeanne Marie siempre tendría la opción de envenenarlo. Prosiguiendo con el plan establecido, el enano y la caballista se casan. No obstante, durante la celebración del banquete de bodas, Jeanne Marie humilla a Jacques subiéndolo a sus hombros y apuesta con Simón que sería capaz de llevarlo de una punta a otra de Francia así. La humillación enfadaría enormemente al joven transformando su amor en odio. Un año después, Jeanne Marie vuelve a visitar a Simón y éste al verla no la reconoce por su gran degradación física. Entonces, la que un día había sido la caballista más hermosa del Circo de Copo relata los sucesos que han tenido lugar desde el enlace: la mujer habría escapado porque durante todo ese tiempo su esposo Jacques Courbé le ha hecho la vida tortuosa obligándole a caminar con él sobre sus hombros y unas botas desgastadas la distancia equivalente a recorrer Francia de una punta a otra, tal y como un día los dos estafadores habían apostado burlándose del enano. Jacques utiliza unas botas con unas espuelas para golpear a Jeanne Marie cuando ésta se detiene por agotamiento y le obliga a continuar el camino. Mientras le cuenta los hechos, Jacques aparece sobre San Eustaquio empuñando una espada y se enzarza en una pelea con Simón que concluye con la muerte del musculoso jinete, obligando a su esposa a que lo lleve de vuelta a casa sobre sus hombros.

Según Elias Savada y David Skal, los derechos del cuento de Tod Robbins habían sido adquiridos por el estudio en la década de 1920 por unos 8.000 dólares y sería Harry Earls, el futuro protagonista de la película, quien lo puso en conocimiento del director (1996, 187). Sin embargo, ateniéndonos a esta versión de los hechos Browning poco habría tenido que ver con la elaboración del guion, perteneciendo la mayor parte de su autoría a Willis Goldbeck y su equipo.

Dando movimiento y sonido a la historia

Con el guion ya resuelto, *La parada de los monstruos* partía de un presupuesto de 360.000 dólares, aunque el reparto se ajustaba más al de una pequeña producción de la época (Solaz 2004, 25). En oposición a lo que estaba acostumbrado, Tod Browning dejó a un lado el maquillaje y el artificio pervirtiendo las reglas no solo al «apostar por una escalofriante realidad, sirviéndose de "monstruos" que no eran sino personas aquejadas por algún trastorno físico y/o mental, sino también, y quizás sobre todo, porque se atrevió a mostrar la anormalidad de forma harto natural» (Serrano 2011, 191).

Tras las pruebas del casting dirigido por Ben Piazza con un alto número de participación, los primeros miembros del reparto elegidos serían los hermanos Earles[4]. Harry y Daisy Earles, que ya tenían experiencia como actores —Harry había representado el papel de enano delincuente en *El trío fantástico* también de Tod Browning—, interpretarían al testarudo Hans y a la encantadora Frieda respectivamente [Fig. 1]. Formando elenco con los personajes principales se incorporarían Wallace Ford y Leila Hyams como la simpática pareja de Phroso y Venus que, pese a no aparecer en el cuento, tienen un peso significativo en la película. Para el papel antagonista Browning pensó en Victor McLaglen, con quien ya había trabajado en *El trío fantástico*, pero finalmente serían designados Henry Victor y Olga Baklánova para interpretar a la pareja de embaucadores compuesta por Hércules y Cleopatra.

4 Los hermanos Earles (Frieda A. Schneider, Kurt Fritz Schneider, Hilda Emma Schneider y Elly Annie Schneider) eran conocidos en el mundo del espectáculo por su número artístico «Los Muñecos Bailarines» o «La familia de los muñecos», ya que todos padecían enanismo hipofisiario, lo que daba lugar a que tuviesen una apariencia infantil.

Fig. 1. Hans y Frieda en *Freaks* (Tod Browning, 1932). Fotograma de la película.

Fig. 2. Anuncio del estreno de *Freaks* en el *New York Times*, 1932. Fuente: https://www.nytimes.com/1932/07/09/archives/the-circus-side-show.html

Entre el resto de actores y actrices se encontraría una miscelánea de fenómenos que no dejaría indiferente a nadie, ni siquiera a otros compañeros de equipo, técnicos y operarios del estudio instigados por sus propios prejuicios que preferían no tener que compartir mesa con ellos en el comedor, motivo por el que se instaló uno independiente para los *freaks* (Calleja 2005, 17). La forma en que se anunciaba la película en los periódicos no ayudaría demasiado a sanear la posición de estos individuos en el imaginario social. Alimentando el perjuicio, el 9 de julio de 1932 el *New York Times* publicaba un anuncio del estreno donde se advertía: «¡No se permite a los niños ver estas imágenes! ¡Los adultos que no se encuentren en unas condiciones de salud normales tampoco deberían verlas!» (L. N. 1932, 7) [Fig. 2]. Una advertencia que no hacía sino reafirmar la desdichada predestinación de los actores.

La figura de Angelo SlavatoreSalvatore Rossitto, llamativa por su estatura de apenas 89 centímetros, sería una de las más prolíficas y la más conocida antes de desempeñar el papel de Little Angelo en *La parada de los monstruos*. Además, destaca la aparición del apodado «el esqueleto humano», Peter Robinson, como el marido de «la mujer barbuda» interpretada por Olga Roderick. El Príncipe Randian, «el torso viviente», se sumaría a la venganza de los fenómenos gracias a su agilidad a pesar de no tener extremidades mientras que Johnny Eck, «el medio muchacho», exhibe su destreza para desplazarse únicamente con las manos. Por su parte, Frances O'Connor o «La Venus de Milo Viviente» mostraría su extrema habilidad para realizar tareas cotidianas con sus pies, igual que lo hace Martha Morris cosiendo con sus pies. Aunque se desconoce si su condición andrógina era real o fingida, Josephine-Joseph se presenta al público como mitad mujer y mitad hombre, siendo objeto de varias burlas. Las hermanas siamesas Daisy y Violet Hilton efectuarían una actuación casi cómica con sus parejas. Finalmente, Minnie Ha Ha haría de «la mujer pájaro» por su rarísima enfermedad congénita y, además, bajo la protección de Madame Tetrallini (Rose Dione) hacen su aparición Jeannie Lee, Elvira Snow y Simon Metz interpretando a las indefensas Zip, Pip y Schlitzie, cuya microcefalia los hacía particularmente excepcionales (Abad 2008, 60-64).

La sinopsis argumental discurre en torno a los componentes de un circo en Francia. Hans y Frieda son una pareja de baja estatura que vive en el circo de Madame Tetrallini junto a sus compañeros y compañeras. Entre ellos se encuentra la trapecista Cleopatra, de la que Hans está totalmente prendado. Por su parte, Cleopatra mantiene una relación con el forzudo del circo, Hércules. La trapecista, al darse cuenta del amor que Hans siente hacia ella, decide seguirle el juego con el único propósito de que todo el circo se burle de él. Entonces, Hans recibe la notificación de una herencia y no duda en romper el compromiso con Frieda para pedir la mano de Cleopatra ahora que puede ofrecerle un buen estilo de vida. Tanto ella como Hércules deciden

llevar a cabo un maquiavélico plan para quedarse con las riquezas del heredero, que consiste en que Cleo se case con él y lo envenene poco a poco. Durante el banquete de bodas, la escena categórica de la película, Cleo humilla a su recién esposo y muestra su rechazo hacia el resto de *freaks* de modo que Hans, con el orgullo herido, comienza a desconfiar de ella. Las sospechas se confirman cuando el joven enferma y un médico revela que ha sido envenenado. A raíz del suceso sus amigos merodean a Cleopatra descubriendo que ella había sido la responsable del envenenamiento y urden una venganza que se salda con Hércules aparentemente asesinado y Cleopatra convertida en un fenómeno con su mitad superior del cuerpo y la otra mitad de un ave.

Análisis formal de la adaptación

La diferencia más notable entre el cuento de Robbins y la película de Browning reside en el memorable giro argumental final de ésta. Pero hasta llegar ahí, el director habría ido marcando una serie de indicios a lo largo del desarrollo que nos harían asimilar la historia contada a través de la pantalla de una forma muy distinta a la que se relata en papel.

Sabemos, y ha sido estudiado desde perspectivas muy variadas, que la adaptación de una obra literaria a una fílmica conlleva múltiples procesos de traducción y conversión que determinan una mayor o menor fidelidad en relación a la versión original. Por este motivo, no disponemos de un único parámetro con el que realizar de forma sistemática el análisis de una película basada en una obra literaria. Por su parte, José Luis Sánchez Noriega define la adaptación como

> el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico (2000, 47).

Aventurándonos a seguir un modelo esquemático para el análisis de *La parada de los monstruos* en tanto que adaptación del cuento «Espuelas», hemos tomado los elementos identificativos con la fidelidad, la tipología, la extensión y la propuesta estético-cultural de la versión fílmica.

Daniela Berghahn plantea dos líneas fundamentales de «lapsos de fidelidad» o de divergencias de la película con la fuente: «En primer lugar, las que resultan de la transposición de palabras a imágenes, una narración verbal a un medio visual. Y en segundo lugar, las que puede percibirse como desviaciones más deliberadas del plan de del texto original» (1996, 73). Dicho así, por el grado de similitud argumental entre el cuento y la película, o según la fidelidad de la segunda a la primera, se trata de una adaptación como interpretación. No puede considerarse una adaptación libre puesto que reconocemos parte de la historia en ella, pero adquiere nuevos personajes y situaciones con un enfoque lo suficientemente distintos como para apartarse del relato literario.

La estructura se ve afectada para otorgar mayor verosimilitud y sucesividad a los hechos, ampliándolos de tres escenas según la fuente a seis fracciones en la película: un preámbulo, un prólogo, el planteamiento del conflicto, el desarrollo, el desenlace y la conclusión (Solaz 2004, 36). El orden temporal también se ve ligeramente afectado en dos puntos. La versión de Tod Robbins ocurre en orden lineal y en el transcurso de poco más de un año, ya que cuando Jeanne Marie escapa y regresa a Roubaix para encontrase con Simón, habría transcurrido exactamente un año desde la boda. En el filme, según dice Hans recostado en su cama mientras Cleopatra prepara la medicina alterada con veneno, habría pasado una semana desde la celebración del banquete hasta que acontece el castigo hacia Hércules y Cleo.

Teniendo en cuenta el tipo de relato, *La parada de los monstruos* se articula sobre una narración clásica en la que el motor de la acción dramática son las propias conductas de los personajes dando lugar al conflicto en un orden causa-efecto (Sánchez Noriega 2000, 67-68). En «Espuelas» percibimos que Simón Lafleur y Jeanne Marie idean estafar a Jacques Courbé planteando la posibilidad de que, si no muere en poco tiempo, ella podría envenenarlo. Sin embargo, el plan no sale como esperaban. La apuesta del jinete y la supuesta amazona durante el banquete de bodas enfada al enano de tal manera que éste decide imponer su propia venganza a Jeanne Marie en vida. Según la versión fílmica, Cleopatra y Hércules urden un plan para estafar y asesinar a Hans. Posteriormente, Cleopatra humilla a Hans demostrando abiertamente su desprecio no solo hacia el joven sino hacia toda la cuadrilla de fenómenos del circo. Siguiendo las instrucciones, Cleopatra envenena paulatinamente a su marido, pero, ante el descubrimiento de las maquinaciones ideadas por el forzudo y la trapecista, los amigos de Hans —en concreto los *freaks*— perpetran una encerrona contra éstos sorprendiendo a Cleopatra mientras altera la bebida de su esposo. Finalmente, ambos son atrapados y sentenciados por la justicia del grupo. De este modo, la perversidad de Hércules y Cleopatra habría desencadenado el final fatal. En función del estilo, la conversión se habría realizado con coherencia estilística, puesto que representa la adaptación de una obra literaria clásica a un filme clásico.

Según la extensión, *La parada de los monstruos* constituye una ampliación de la historia en diversos aspectos. Al tratarse de la adaptación de un texto de apenas unas diez páginas, no es de extrañar que la versión cinematográfica encontrase insuficiencias para su traducción a la pantalla. Tod Browning ejecutaría esta ampliación no solo añadiendo personajes y episodios que no aparecen en el cuento, sino también deteniéndose en escenas de poco valor para el desarrollo argumental, pero con evidente interés estético e ideológico.

Fig. 3. Phroso y Venus en *Freaks* (Tod Browning, 1932). Fotograma de la película.

En el primero de los casos resulta imprescindible señalar a la prometida de Hans, Frieda, soportando con estoica dignidad tanto el devaneo de su prometido como las burlas de Cleopatra y que, finalmente, se convierte en el modo de redención de Hans (Solaz 2004, 62). Además, despuntan los papeles de Phroso y Venus [Fig. 3], insertando con ellos una historia de amor entre personajes con cuerpos normativos que se desarrolla con algún toque de humor. Sin embargo, su incorporación en los acontecimientos sería mejor comprendida por la función protectora que cumplen hacia los prodigios del circo a quienes tratan con asombrosa ternura.

Fig. 4. Algunos integrantes del circo reunidos en la barraca de Olga, «la mujer barbuda», viendo a su hija recién nacida en *Freaks* (Tod Browning, 1932). Fotograma de la película.

Por otro lado, el director alterna el discurso narrativo principal con secuencias que no interfieren en la acción dramática con la intención de mostrar explícitamente a los distintos actores realizando actividades cotidianas. Así contemplamos a «la mujer barbuda» y al «hombre esqueleto» teniendo a una hija [Fig. 4], a Frances O'Connor sir-

viéndose la comida con los pies, al «torso viviente» encendiendo un cigarrillo con una cerilla que prende perfectamente con sus labios o a «las hermanas siamesas» realizando actividades diferentes la una de la otra, como tener una pareja sentimental con plena naturalidad, pero compartiendo su cuerpo.

Con todo, lo más relevante es sin duda la divergencia en la propuesta estético-cultural de *La parada de los monstruos* con respecto a «Espuelas». Como indica Sánchez Noriega, en la adaptación cinematográfica de algunos relatos breves se alarga la historia con elementos de escasa significación enfatizando escenas innecesarias que dan lugar a un relato fímico hinchado (2000, 71). En el caso de ésta, la interpretación del director habría dado lugar a nuevas incorporaciones necesarias con el objetivo de transmitir su propia lectura de la historia. Para el crítico Derek Malcolm, esto podría deberse al intento de Tod Browning por hacer una crítica social, lo que le habría obligado a modificar esencialmente las secuencias finales dando lugar a un desenlace que invita a la reflexión (2000, 66).

Un enfoque ético para los freaks

El breve análisis elaborado previamente manifiesta el enorme contraste que pervive en el enfoque de cada uno de los autores sobre la historia, los personajes y los actos de éstos. En primer lugar, tenemos a Tod Robbins, un escritor de cuentos de terror y de ficción que escribe un relato entre la comedia y lo grotesco. Su versión ofrece una lectura caricaturizada del monstruo a la que contribuye un lenguaje con influencias del *western* y de la novela de caballería.

El protagonista de «Espuelas» parece sufrir una condición que conocemos de sobra en el ámbito literario. Jacques Courbé admite que prefiere contemplar la vida a través de la imaginación y confiesa odiar a quien ve las cosas tal y como son, lo que nos recuerda al hidalgo don Quijote, cuyo amplio reconocimiento como personaje de la literatura universal nos hace pensar que no sería absurdo creer que Robbins hubiese leído la obra de Miguel de Cervantes. En el caso del joven «la imaginación era el arma que le protegía de las curiosas miradas de un mundo cruel, del escocedor látigo del ridículo y de los lanzamientos de mondas de plátano o naranja» (Molina 1984, 18). Por este motivo Robbins utiliza palabras y expresiones para referirse a los pensamientos y las acciones del protagonista que nos hacen visualizar la historia de forma ficticia, al menos, en boca del pequeño Jacques obcecado en su fantasía siempre que describe a su futura dama:

> ¡Perro de mala raza, ella es un ángel y tú la gruñes! ¿No te acuerdas cómo te encontré, un cachorro hambriento en los arroyos de París? ¡Y ahora tienes que amenazar la mano de mi princesa! [...] ¡Oh, bellísima y valiente dama! –exclamó con voz aguda, parecida al rasguño de un alfiler en un vidrio–. ¡Por favor, tenga misericordia del desgraciado Jacques Courbé, que está hambriento por sus sonrisas y se muere por sus labios! ¡Todas las noches se agita en el sofá soñando con Jeanne Marie! [...] Desgraciadamente, es demasiado cierto que la amo, Mademoiselle, y deseo hacerla mi dama (Molina 1984, 19).

A este lenguaje se suman una narrativa y estructura sencillas. Como hemos mencionado, se trata de un cuento que sigue la estructura clásica en tres actos. En el primero se nos presenta al enano y la tosca relación que mantiene con el resto de sus compañeros, recibe la noticia de la herencia que había recibido, le pide la mano a Jeanne Marie explicándole el nivel de vida que podía ofrecerle y, a continuación, ésta idea junto a Simón, quien promete esperarla, el maquiavélico plan de envenenar al joven. La segunda parte es en la que se desarrolla el banquete de la unión entre Jacques y Jeanne Marie. En éste tiene lugar un episodio más cercano a la caricatura, la burla y el ridículo que, según Luis Puelles Romero, son los tres horizontes tradicionalmente explorados por la comedia y en los que mejor se trasluce la proximidad entre lo cómico y lo grotesco (2019, 99). En el banquete se describe una escena exageradamente ar-

tificial y carnavalesca fusionando, como venimos viendo, la realidad de los fenómenos de circo con la ficción que bebe del imaginario colectivo. Así, los personajes se enzarzan en una pelea provocada por los celos y el narcisismo con la que compiten por deducir cuál de ellos es el que atrae a un mayor número de curiosos al circo. En este sentido situamos la descripción de uno de los participantes en el altercado según la cual

> era Griffo, el desafortunado chico-jirafa, el más indefenso y, por lo tanto, la víctima. Su pequeña cabeza redonda se balanceaba hacia adelante y hacia atrás, al compás de las bofetadas, como un *punching ball*. Mademoiselle Lupa le mordió; Monsieur Hippo le abofeteó; Monsieur Jejongle le pateó; Madame Sansón le arañó; y casi fue estrangulado por las pequeñas boas constrictor, que se le enrollaron al cuello cual lazo de verdugo (Molina 1984, 22-23).

En mitad de la trifulca Jeanne Marie levanta a su recién esposo y lo coloca sobre sus hombros mientras se refiere a él como un «pequeño mono». Entre las burlas, Simón Lafleur apuesta una botella de Borgoña a que Jeanne Marie no es capaz de llegar con él hasta su nueva finca a lo que ella respondería jurando que podría llevar a su pequeño mono de un extremo de Francia a otro. Finalmente, el tercer acto corresponde al regreso de la desventurada mujer a Roubaix en busca de ayuda y el fatal desenlace con la muerte de Simón y la prolongación del castigo infligido por Jacques a su esposa.

En segundo lugar, nos encontramos con un característico Tod Browning el cual, aunque la industria se empeñó en promocionar como un director de cine de terror, en realidad estaba más interesado por el drama humano que por despertar miedo (Serrano 2011, 16). La suya, quizás porque él también había sido un fenómeno de feria, pretende humanizar a los personajes del circo mostrando que tienen sentimientos como las personas normativas, que tienen relaciones de amistad, que aman, y que de igual forma pueden odiar. Su discurso en esta línea queda inaugurado simultáneamente con el inicio de la película y continúa hasta el último minuto.

El prólogo nos remite a un *flash back* después de que el pregonero de un espectáculo presente ante el público a una de sus criaturas: «No os habíamos mentido, señores. Os dijimos que teníamos monstruosidades vivas y respirando. Os reiréis de ellas, os burlaréis de ellas, pero por un accidente de nacimiento podríais haber sido como ellas. Ellos no pidieron venir al mundo, pero al mundo vinieron. Su código de conducta es su ley. Ofende a uno y ofenderás a todos». A continuación, conduce a los espectadores hacia «la más sorprendente monstruosidad viviente de todos los tiempos» y se escuchan los murmullos y gritos de los asistentes mientras asegura que alguna vez se trató de una hermosa mujer (Browning 1932). Seguidamente aparece Cleopatra sonriendo sobre el trapecio mientras el público aplaude con una alegre música circense de fondo. Conforme se desarrolla la historia el director nos va haciendo partícipes de los sentimientos de los personajes, comenzando por una Frieda contrariada al sospechar los crueles designios de la trapecista.

Tras un fundido en negro nos trasladamos a una escena edénica protagonizada por los fenómenos de circo. Mientras bailan y tocan música, el dueño del terreno donde se encuentran y su criado les increpan por entrar en la propiedad sin permiso. Aparece entonces Madame Tetrallini rodeando con los brazos a Zip, a Pip y a Schlitzie, «unos personajillos indefensos a los que se muestra como seres frágiles, niños indefensos» (Serrano 2011, 196), le pide disculpas al señor Duval y le explica que solo son niños que necesitan salir del circo para tomar el sol y jugar. Que Duval comprenda a Tetrallini, le pida disculpas, y le invite a permanecer en el sitio con sus protegidos constituye la primera lección de empatía del filme.

Tod Browning utiliza del mismo modo los juegos de miradas perfectamente trazados con los que los personajes se comunican para transmitir los sentimientos de éstos. Con más precisión, tras el episodio del banquete los amigos de Hans merodean e intiman con la mirada a la traidora que los ultrajó llamándolos «monstruos» y aferrándose a su dignidad normativa. La

cadena de miradas emitida por los amigos de Hans hacia Cleopatra proyecta el recelo y el enfado de éstos configurando un punto clave de este discurso que pronostica el mal término del que también seremos partícipes [Fig. 5].

Fig. 5. Little Angelo y Johnny Ecken acechando a Cleopatra en *Freaks* (Tod Browning, 1932). Fotograma de la película.

Los personajes de Phroso y Venus representan otro elemento imprescindible para la humanización de los *freaks*. Frente al arquetipo Hércules-Cleopatra, el duplo formado por el payaso y la domadora de focas encarna un modelo de pareja normativa que defiende y normaliza a sus compañeros incomprendidos. Percibimos la ternura con la que se dirigen a los más indefensos, el interés que muestran por su vida cotidiana o la empatía que sienten ante su sufrimiento. Phroso entabla conversaciones amistosas con las inocentes Zip, Pip y Schlitzie, efectúa bromas con las hermanas Daisy y Violet Hilton y felicita a Olga por haber tenido a una niña que probablemente también tenga barba en el futuro mientras que otros se compadecen de ello. Venus personifica un apoyo emocional para Frieda y en cierto momento desafía a Hércules diciendo saber lo que ocultan él y Cleopatra, insinuando su cooperación en el envenenamiento. Ante la mofa del forzudo, Venus corrobora de qué lado se encuentra: «Los míos son gente de circo decente. No las sucias ratas que matarían a una persona débil para conseguir su dinero» (Browning 1932).

La versión fílmica sería en definitiva un valioso testimonio de que se puede acoger, bajo la apariencia de lo feo y deforme, lo afectuoso y moral. Del mismo modo, se realza la idea de que el monstruo solo puede ser cruel y perverso porque es humano (Messias 2020, 359). Así, el primer plano de la película nos advierte de que los monstruos son humanos porque sufren mientras que el último concluye con la idea de que si son humanos es justamente porque pueden ser igual de crueles que ellos (Courtine 2006, 246).

Ninguna de estas reflexiones sobre la moralidad del monstruo se aprecia, por su parte, en el relato de Tod Robbins.

Conclusiones

La representación del monstruo y su psicología es un tema perenne en la dicotomía cine-literatura, ya que se fundamenta en una base ideológica consolidada sobre la identidad de una sociedad. Al ser una temática que nos acompaña permanentemente en nuestra cotidianidad, es —y probablemente será— un tema recurrente en las representaciones artísticas del ser humano. La literatura y el cine han demostrado ostentar una continua complementación desde la invención del cinematógrafo, en multitud de ocasiones alimentada por las fuentes de las que ambos medios beben para producir sus obras, si bien, en una buena parte, la una es fuente del otro, y viceversa.

Como acertadamente expresaría Quim Casas, «el cine había nacido también como un espectáculo de barraca de feria, y para Browning era la prolongación del carácter ilusionista de los espectáculos circenses y teatrales» (1999, 89). Por ello, a lo largo de su carrera se aprecia un acercamiento sentimental hacia el mundo del espectáculo y particularmente hacia el universo circense.

Hemos visto en las páginas anteriores que la adaptación de «Espuelas» con *La parada de los monstruos* difiere principalmente del relato original en cuanto a la propuesta estético-

cultural. Esta diferencia reside en la construcción del discurso narrativo que cada uno confiere a la historia.

Por un lado, el lenguaje literario de Tod Robbins no nos permite empatizar verdaderamente con los personajes y, más bien, los convierte en caricaturas alejándonos de ellos. Por otro, el lenguaje fílmico de Tod Browning consigue que el espectador sienta compasión por los integrantes del circo, pues, aunque cometen un hecho atroz al final de la película, se entiende que dicho acto es el resultado de una acción previa y no por una pura psicología de la maldad intrínseca al «otro», entendido como un ser o individuo perverso por el mero hecho de existir. Podemos extraer otra conclusión expresada por Jean-Jaques Courtine, ésta refiere que la lección de la película se ciñe «a la mutación de la sensibilidad que le es contemporánea: la belleza física puede disimular una fealdad moral y la deformidad corporal albergar sentimientos humanos» (2006: 245).

Bibliografía

Abad Vila, Miguel. 2008. «*La parada de los monstruos/ Freaks* (1932): dismorfismos, solidaridad y venganza». *Revista de Medicina y Cine* 4, 58-65.

Berghahn, Daniela. 1996. «Fiction into Film and the Fidelity Discourse: A case Study of Volker Schlöndorff's re-interpretation of *Homo Faber*». *German Life and Letters* 49, núm. 1: 72-87.

Browning, Tod. 1932. *Freaks* [Largometraje]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

Calleja, Seve. 2005. *Desdichados monstruos. La imagen deformante y grotesca de "el otro"*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Caiozzo, Anna y Anne-Emmanuelle Demartini (eds.). 2008. *Monstre et imaginaire social: approches historiques*. París: Creaphis.

Casas, Quim. 1999. *La parada de los monstruos/ Extraños en un tren*. Barcelona: Libros Dirigido.

Courtine, Jean-Jaques, Alain Corbin y Georges Vigarello. 2006. *Historia del cuerpo. Vol. 3: Las mutaciones de la mirada. El siglo xx*. Madrid: Taurus.

Gallego Silva, Jorge. 2015. «Filosofía y estética del cuerpo en el circo desde la perspectiva del concepto de biopoder». Tesis doctoral. Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Acceso el 30 de mayo de 2021: https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=113718

Hunter, Jack. 1995. *Inside Teradome: An Illustrated History of Freak Film*. Londres: Creation Books.

Juan Payán, Miguel y Javier Juan Payán. 2006. *Grandes monstruos del cine*. Madrid: Jardín.

Kappler, Claude. 2004. *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid: Akal.

L. N. 1932. «Unlike Anything You've Ever Seen!». *The New York Times*, 9 de julio: 7. Acceso el 5 de junio de 2021: https://www.nytimes.com/1932/07/09/archives/the-circus-side-show.html

Malcolm, Derek. 2000. «Freaks». En *A Century of Films*, 66-67. Londres: Tauris.

Martín Alegre, Sara. 2019. *Ocho cuentos góticos: Entre el papel y la pantalla*. Madrid: Siete Pisos.

Messias, Adriano. 2020. *Todos los monstruos de la Tierra: Bestiarios del cine y de la literatura*. Madrid: Punto de Vista.

Molina Foix, Juan Antonio. 1984. «Espuelas». En *Pesadillas de celuloide*, 17-27. Madrid: Forum.

Paré, Ambroise. 1987. *Monstruos y prodigios*. Madrid: Siruela.

Piñol Lloret, Marta. 2015. *Monstruos y monstruosidades: Del imaginario fantástico medieval a los X-Men*. Barcelona: Sans Soleil.

Puelles Romero, Luis. 2019. *El asalto a la belleza. En torno a una estética de lo grotesco*. Madrid: Maia.

San Agustín. 1988. *Confesiones*. Madrid: Espasa-Calpe.

Sánchez Noriega, José Luis. 2000. *De la literatura al cine. Teorías y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.

Santiesteban Oliva, Héctor. 2009. *Tratado de monstruos*. Barcelona: Plaza y Valdés.

Savada, Elias y David Skal. 1996. *El carnaval de las tinieblas. El mundo secreto de Tod Browning, maestro de lo macabro en el cine de Hollywood*. San Sebastián-Madrid: Festival Internacional de Cine de San Sebastián-Filmoteca Española.

Serrano, José Manuel. 2011. *Tod Browning*. Madrid: Cátedra.

Solaz, Lucía. 2004. *La parada de los monstruos. Tod Browning (1932)*. Valencia: Octaedro.