

Los *freaks* de circo: convergencias de espacio y forma entre la fotografía de Diane Arbus y el microrrelato de Ana María Shua

Circus *freaks*: The convergence of space and form in Diane Arbus' photography and Ana María Shua's micro story



Margaret STEFANSKI
Canisius College (Búfalo, NY)
stefansm@canisius.edu
ID ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5490-9402>

Microtextualidades
Revista Internacional de
microrrelato y minificción

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:
Septiembre 2018
Artículo aceptado:
Octubre 2019

Número, 6 pp. 1-14

DOI:
<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n6a1>

ISSN: 2530-8297



Este material se publica bajo
licencia Creative Commons:
Reconocimiento-No Comercial-
Sin Derivadas
Licencia Internacional
CC-BY-NC-ND

RESUMEN

El arte de encontrar la rareza inicia el proceso creativo del fotógrafo y por extensión, el del escritor. Diane Arbus y Ana María Shua la encuentran en el espacio carnavalesco ubicado fuera de todo lo oficial, autoritario, teológico, político o serio, forjando procesos de elaboración artística paralelos. El presente ensayo elabora una serie de estrategias narrativas de resonancia tanto en los retratos de *freaks* de Arbus como en los microrrelatos reunidos en *Fenómenos de circo* de Shua. Las dos abren ante nosotros un mundo diferente como proyección de nuestro propio mundo en el que se manipulan las escalas de la autenticidad y la "normalidad" frente a las expectativas de la sociedad. Shua y Arbus interpretan la realidad conforme a su ideología, conciencia y estética, entrando dentro de las relaciones oscuras entre el arte y la verdad. El componente documental de su lenguaje artístico resulta el medio más eficaz de moldear ideas y transformar nuestra visión del mundo.

PALABRAS CLAVE: Arbus, autenticidad, circo, componente documental, estrategias narrativas, freak, retrato, Shua.

ABSTRACT

The art of finding rarity initiates the creative process of a photographer and by extension, of the writer. Diane Arbus and Ana María Shua find it in the carnivalesque space detached from anything official, authoritarian, theological, political, or serious, both of them constructing parallel artistic processes. This essay elaborates on a series of narrative strategies of resonance in photography as well as in micro story. Both present us with a different world as a projection of our own world where authenticity and "normality" are being manipulated. Shua and Arbus interpret the reality according to their own ideology, consciousness, and aesthetics by entering into the ambiguous relationship between art and truth. The documentary component in their artistic language results in the most effective media to shape ideas and to transform our vision of the world.

KEYWORDS: Arbus, authenticity, circus, freak, documental component, narrative strategies, portrait, Shua.

“Diane Arbus”

Con morbosa curiosidad infantil y emocionada sutileza, la fotógrafa Diane Arbus (1923-1971) retrató la belleza aciaga de los monstruos. Eligió ser artista en el mismo terreno donde Barnum creció como empresario. Arbus llegó a ser una famosa, temida y finalmente buscada cazadora de fenómenos. Se dice que dos niñas fueron cosidas entre sí sólo para figurar entre sus retratos. Se dice que un hombre adulto aceptó que se trasplantara su cabeza al cuerpo de un niño gordo por la misma razón. Su suicidio la transformó en uno de ellos, como a cualquier cadáver.

(Shua 890)

“El fotógrafo selecciona la rareza, la persigue, la encuadra, la procesa, la titula”, constata Susan Sontag en su colección de ensayos *Sobre la fotografía* (Sontag 57). El arte de encontrar la rareza inicia el proceso creativo del fotógrafo y por extensión el del escritor. Diane Arbus y Ana María Shua la encuentran en el espacio carnavalesco concreto y de carácter testimonial. Shua nos provee con la referencia documental o biográfica en el interior de la obra: “Y con el circo sí encontré un tema para todo el libro. Y también hice otra cosa nueva, diferente de los demás libros: me apoyé en datos históricos, en un trabajo de investigación donde los mismos datos me fueron dando pauta y el desencadenante para que surjan microficciones” (Bianchi 228). En este sentido Shua, implicando al lector, incita a comprobar la exactitud de las referencias documentales que ella misma señala, como parte del juego de su desciframiento. Arbus, por otro lado, crea arte mimético que por su naturaleza tiene que reflejar la verdad. Sin embargo, la neutralidad del documento en caso de Arbus es problemática según señala Gross al referirse al carácter contingente de la fotografía: “The contingency [...] is both social and cultural, and exposes the supposed 'neutrality' of documentary verisimilitude as anything but neutral” (Gross 17). La perspectiva que adopta la fotógrafa confiere esas imágenes un contexto y una historia: “I work from awkwardness. By that I mean I don't like to arrange things. If I stand in front of something, instead of arranging it, I arrange myself” (Arbus 1972, 12). El carácter documental de la microficción de Shua y la fotografía de Arbus capta la atención e involucra al lector/espectador en este extraordinario espacio. Cada uno capta un momento privilegiado, una imagen a cuyo peso documental se sobrepone la visión del artista y su licencia poética. El microrrelato experimenta alternaciones conformes a “las fotografías, que manosean la escala del mundo, son a su vez reducidas, ampliadas, recortadas, retocadas, manipuladas, trucadas. Envejecen, atacadas por las consabidas dolencias de los objetos de papel; desaparecen; se hacen valiosas; y se compran y se venden; se reproducen” (Sontag 17). Shua manipula datos históricos en *Fenómeno de circo* dándoles una perspectiva nueva compatible con las estrategias de la fotografía artística de Arbus. La rareza del espectáculo circense aleja a Shua y a Arbus de todo lo oficial, autoritario, teológico, político o serio, forjando los dos procesos de elaboración artística paralelos. Para demostrar estas hipótesis, seleccioné ejemplos representativos que permiten establecer afinidades entre recursos expresivos apuntando las dos artistas hacia un involucramiento emocional del receptor.

En el microrrelato “Crítica y elogio de la medianía”, proveniente de su libro

Fenómenos de circo, Ana María Shua nos plantea un dilema:

Ni siquiera en un mundo poblado por enanos y gigantes, serían dignas de ser exhibidas las personas de estatura mediana. Ni siquiera.

Ser digno de exhibición, por otra parte, ¿es proeza, ventaja o beneficio? ¿Es maravilla? (Shua 819).

Este dilema es nuestro punto de partida para construir un diálogo entre dos lenguajes de expresión artística, el microrrelato de Shua y la fotografía de Arbus, y tiene que ver con la presencia de un mundo secreto, diferente e invertido, poblado de sujetos extraordinarios, a través de los cuales las autoras sorprenden, involucran y desafían al lector/observador. *Fenómenos de circo* de Shua, y los retratos de los *freaks*¹ del circo y del espectáculo, sello esencial y reconocible de la fotografía de Arbus, se prestan a trazar y potenciar analogías entre la imagen y la palabra. Me basaré sobre todo en *Room with a Plastic Couch*, N.Y.C. 1970 y en los retratos de *Albino Sword Swallower at a Carnival*, Md. 1970; *Mexican Dwarf in His Hotel Room*, N.Y.C. 1970; y *Jack Dracula, the Marked Man*, N.Y.C. 1961 (incluido en el proyecto titulado *The Full Circle* publicado en *Harper's Bazaar* en Noviembre de 1961). Las dos artistas, al acecho de colonizar experiencias nuevas o descubrir nuevas maneras de mirar temas conocidos, en este caso, el espacio carnavalesco, revelan el cosmos metaficticio de su narrativa verbal y visual: “¿Cómo sorprender a los espectadores? [...] ¿Cómo sorprender a los malditos, a los cínicos espectadores que ya lo han visto todo?“, se pregunta, nos pregunta Shua en “Sorprender” (Shua 837). El presente ensayo elabora una serie de estrategias narrativas esenciales tanto en la fotografía como en el microrrelato. La fractalidad o estética del fragmento²; la serialidad; la elipsis; la transgresión de niveles ontológicos, el ludismo y el rechazo de las convenciones y convicciones tradicionales son aspectos formales que convergen en el espacio circense captado por las autoras. Las dos abren ante nosotros un mundo diferente como proyección de nuestro propio mundo en el que se manipulan las escalas de la autenticidad y la “normalidad” frente a las expectativas de la sociedad, es decir, frente a nosotros. A partir de estas estrategias narrativas surge un círculo comunicativo entre el lector/espectador y el narrador/autor.

1. Fractalidad, ironía y elipsis

El espacio, el cronotopo del circo, referente reconocible de la humanidad, es el mundo de los microrrelatos de Shua y su sucesión es cercana a la exposición fotográfica, un ciclo de retratos de *freaks* de Arbus. Su serialidad temática permite cierta cohesión que tiene el propósito, en palabras de Boccuti, “proyectar un orden a través de la realidad textual sobre el caos de la realidad extratextual” (Boccuti 5). Por supuesto nada obliga a los lectores o espectadores a seguir el orden recomendado ni indica cuánto tiempo han de dedicar a cada una de las imágenes y a cada uno de los microcuentos. Son imágenes y microrrelatos que funcionan independientemente, es decir, constituyen

¹ Adopté el término anglosajón también usado por Ana María Shua en *Fenómenos de circo*.

² Término propuesto por Lauro Zavala para aludir a la estética del fragmento como unidad autónoma (en oposición al detalle) publicado en *Minificción contemporánea. La ficción ultracorta y literatura postmoderna*. (Notas del curso). México: Universidad Autónoma de Guanajuato.

unidades autónomas. La concisión de la expresión artística es paralela a su apariencia física: son textos verbales y visuales convertidos en objetos que uno puede abarcar de una ojeada; uno los puede guardar, volver a mirar o distribuir instantáneamente. Millán Barroso constata que la fotografía “se concreta en textos icónicos donde la brevedad sintética de la expresión es una marca de discurso compartida entre la fotografía y el microrrelato narrativo [...]” (Millán Barroso 545).

Veamos el microrrelato “Mirando el circo”, perfectamente visual, en el que Shua recorta un fragmento de la realidad, una viñeta. El encuadre en caso del microrrelato y la fotografía tiene que ser magistral para aislar nítidamente el espacio en el cual no sobre nada y todo tenga su momento; miniaturas transformadas por la lente irónica del artista que producen un significativo testimonio social:

Recostado en su cama, mira el circo por televisión. La pantalla es grande, la visión es perfecta, el circo es el mejor del mundo. Un hombre vuela prendido a una soga elástica que le sirve para elevarse por los aires. Si yo hubiera empezado desde joven, piensa el espectador, si me hubiera ejercitado sin descanso... Sus músculos se tensan debajo del pijama. Ni siquiera le importa el aplauso sino la sensación de volar, la sensación de ser dueño absoluto de cada una de las fibras de ese cuerpo que se ablanda, envejece y se pudre sobre el colchón, sin esperanza, sin destino. (Shua 826)

La inercia del espectador es el blanco del comentario mordaz de Shua, la vida no vivida, no experimentada sino a través de la pantalla. El circo en comparación a la vida fuera de la carpa, es otro nivel ontológico que permite en este microrrelato una reflexión sobre el irrevocable paso del tiempo, la apatía y la frustración. La ironía surge de la dicotomía entre lo cotidiano y lo extraordinario, entre la inercia y la dinámica, entre la realidad y la fantasía. La imagen, cruda en sus detalles (“ese cuerpo que se ablanda, envejece y se pudre sobre el colchón”) corresponde a la fotografía de Arbus *Room with a Plastic Couch*, N.Y.C. 1970 (Arbus 2003, 211) (imagen 1), en la cual observamos un sofá cubierto por una funda de plástico, al parecer impenetrable al roce, al desgaste, al tiempo. En su entorno de accesorios colocados al azar³, se encuentra un cuadro que representa el mar de noche en cuyas aguas tranquilas se refleja, asomando entre las nubes, la luna. Un *leitmotiv* tan común potencia la sensación del tedio y la permanencia. Notamos un cable eléctrico que parece conectar el sofá con un reloj, un leve, pero inútil estímulo de energía, paralelo a la imagen que nos da Shua: “Sus músculos se tensan debajo del pijama”. La escena asume un enunciado irónico que similarmente al cuento de Shua nace de dos polos opuestos de energía, en este caso del inevitable paso del tiempo (el reloj) y la ansiedad de retenerlo (una funda de plástico). Las dos imágenes causan desconcierto.

³ Los cables eléctricos de un reloj colocado sobre una mesilla, y un quinqué, conectan los diferentes accesorios del salón y perfeccionan la composición de esta fotografía.



“Imagen1”: *Room with a Plastic Couch*, N.Y.C. 1970

Lo que importa en *Room with a Plastic Couch* es lo que se encuentra ausente de la fotografía, es decir, la ausencia de alguien que en algún momento pudo habitar el espacio. La elipsis entonces es el punto de convergencia fundamental entre las artes. Neuman al examinar a fondo el problema de la hiperbrevedad comenta que “[...] lo no dicho actuará tanto o más que lo dicho, en forma de apertura del sentido final del cuento e incluso a veces de su mismo contexto” (Neuman 146). En el encuentro con esta composición elíptica, una naturaleza muerta del siglo XX, el lector tiene que llenar los huecos y plantearse por lo menos una pregunta: ¿qué le o les había llevado hasta ese punto? La misma pregunta surge al leer el microrrelato de Shua. Las dos invitan a la deducción, la especulación y la fantasía. “[C]ada sección es apenas una estampa, “–revalida Gil González al estudiar la visibilidad en microrrelatos– “un fragmento de realidad – o de sus simulacros– prácticamente inanimada y de la que no sabemos más que lo que la representación sugiere, por lo que el universo narrativo se configura de un modo radicalmente elíptico” (Gil González 34). Arbus y Shua reducen las experiencias a miniaturas, transforman las historias en espectáculos y espectáculos en historias. “El lector debe colaborar”–escribe Navarro Romero– “poner algo de su parte y, en muchas ocasiones, completar la historia. En el microrrelato es tan importante lo que se dice como lo que se omite, muchas veces su significado radica precisamente en lo que no se cuenta, en la elipsis. Descifrarlo es tarea del lector” (Navarro Romero 2009, 473). La ‘miniatura’ es la palabra clave, puesto que apunta a la esencia de los dos lenguajes artísticos que requiere un lector activo que capte el tono y reflexione sobre su sentido.

2. Transgresión de niveles ontológicos, la autenticidad y el humor negro

Shua y Arbus se encuentran fascinadas con los personajes circenses, no solo los que de alguna manera se ven diferentes, sino también con los que tienen una habilidad inusitada. Crean retratos de personajes/arquetipos circenses que transgreden niveles

ontológicos. Analicemos la fotografía de Arbus *Albino Sword Swallower at a Carnival*, Md. 1970 (Arbus 2003, 305) (imagen 2). A instancia de Arbus la función tuvo lugar fuera de la carpa (cambio de nivel ontológico) y era parte de un proyecto realizado durante el carnaval de Hagerstown, Maryland. Con la oscura carpa de trasfondo, la tragasables vestida de una falda oscura y una blusa blanca extiende los brazos en cruz, echa la cabeza hacia atrás; está en medio de tragarse el sable. Una luz intensa acentúa la blancura de la blusa otorgándole a la mujer un aire de dignidad y trascendencia (sobre todo cuando notamos que la empuñadura junto con la posición del cuerpo, forman un crucifijo perfecto). El disfraz, los labios rojos, la palidez de su tez, el pelo blanco de albina es teatro, pero la función es real, es un balance entre la vida y la muerte: “She had to concentrate on what she was doing. Her survival depended on it” (Lubow 533), comenta Lubow, el biógrafo de Arbus, tras entrevistar a Sandra Reed, la tragasables de la foto. Es la evidencia de la autenticidad que busca la tragasables, (de ahí accedió al acto fuera del circo traspasando los límites de la carpa), y es la autenticidad que encuentra la fotógrafa ante la actitud de Reed: “When I do my act, I do not watch anyone, I’m focused on what I’m doing” (Lubow 534).



“Imagen2”: Albino Sword Swallower at a Carnival, Md. 1970

El personaje arquetípico de tragasables en busca de la autenticidad le sirve de pretexto a Shua, que le permite traspasar los niveles ontológicos entre el circo y los lectores. El microrrelato “La demostración” ilustra el caso:

Los trapezistas, los payasos, los contorsionistas, los acróbatas, los caballistas, los forzudos, exhiben alegremente sus habilidades. Pero los tragasables, que no pueden mostrar más que una parte de su número, se pasan la vida tratando de demostrar que la otra parte es auténtica. A los demás nos pasa lo mismo. Nuestra vida transcurre tratando

de demostrar que no fingimos, que realmente es así, que nos tragamos la aguja de tejer, el bastón, los cuchillos, la espada, hasta la empuñadura misma. A diferencia de los tragasables, todos sabemos que es un truco. (Shua 873)

El comentario de Shua es mordaz; denuncia la pose, la máscara social que adoptamos. El espectáculo de la vida es el espectáculo de circo: “Porque en el espectáculo también actúa el lector. De él depende la última acrobacia, el número final”, comenta Navarro Romero (Navarro Romero 266). La autenticidad, irónicamente, se revela en el acto del tragasables, coincidiendo con el mensaje de Arbus. Pero Shua da un paso más, involucra al lector. “La obra de Arbus expresaba su rebelión contra lo público [...], convencional, seguro, tranquilizador—y tedioso—”, escribe Sontag, “en pro de lo privado, oculto, feo, peligroso y fascinante” (Sontag 72). Shua no solo expresa eso, pero nos hace reflexionar y quizás hasta plantearnos la pregunta: ¿y qué vamos a hacer con ello? El mensaje de Shua aparece aun con más fuerza en “Desventura de los tragasables”. La escritora balancea entre el documento⁴ y la ficción. Entre los diferentes casos de tragasables de menos suerte que enumera Shua en este microrrelato, surge este:

[...] Maude Churchill le entregaba su espada al público para que la examinara. En 1926, actuando ante los reyes de Inglaterra, uno de los espectadores dobló imperceptiblemente la hoja. Maude murió unos días después, equivocada, creyendo que había probado por fin la autenticidad de su número. [...] (Shua 848)

Shua parece responder a la pregunta planteada anteriormente: “¿Cómo sorprender a los malditos, a los cínicos espectadores que ya lo han visto todo?” (Shua 837), poniendo un signo de igualdad entre la autenticidad y la muerte, el sacrificio supremo en nombre del arte. También la fotografía expresa la muerte; alguien va a morir, irrevocablemente. Es el nuevo *punctum* que convierte a una escena cualquiera en una imagen memorable. Barthes nota “Este nuevo *punctum*, que no está ya en la forma, sino que es de intensidad, es el Tiempo, es el desgarrador énfasis del noema («esto-ha-sido»), su representación más pura. [...] Tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre esta catástrofe” (Barthes165). En Shua la muerte se sitúa en primer plano. Es la respuesta a las demandas del público nunca satisfecho, siempre descontento en busca de la sorpresa y lo descomunal, no hay posibilidad de calmarlo a no ser que sea con la normalidad, y esta acaba siendo fantástica o mágica. Los textos postmodernos modelan y simulan la muerte a través de la trasgresión de límites ontológicos, a través de la vacilación entre los diferentes tipos y grados de realidad. Además, la vida no termina con la muerte; la realidad de la mortalidad deja paso a la grotesca; cobra un carácter lúdico y a menudo, de humor negro. En “El Disfraz” al humor negro se le suma la ironía como actitud distanciadora en la percepción de la realidad, de la vida y de la muerte. La muerte en sus varias circunstancias trágicas se encuentra con la indiferencia.

En el circo, disfrazado de payaso, su torpeza pasa desapercibida. El maquillaje blanco encubre su blancura. Sus compañeros de trabajo se quejan a veces de que huele mal, pero el director de circo lo defiende, porque hace reír como ninguno, se contenta con poco, y casi nadie se da cuenta de que está muerto. (Shua 849)

⁴ Ver la sección de *Fenómenos de circo* "Datos fehacientes y comprobables acerca de algunas personas reales y/o famosas mencionadas en este libro". (Shua 2017, 967-97)

No hay dramatismo en estos textos, se toma las cosas según vienen, se las acepta tales como son, incondicionalmente. La muerte tiende a repetirse, es algo banal, “[e]so lo hace cualquiera” dice Shua (837). Se banaliza la muerte, porque se la contrasta con un disparate, un abrupto final: un hombre muere porque solo sabía apuntar al centro de una moneda y no pudo protegerse de unos bandidos sin calderilla que lo atacaron (Shua 881); la mujer muere serrada en dos por el mago entre aplausos..., “es más fácil” dice el mago, “antes el público exigía que la mujer volviera a reaparecer intacta” (Shua 864); Ángel de Muerte, Azrael, no impresiona al director del circo, pues la muerte es “una prueba tan común”, lo van a usar para eliminar enemigos y acreedores (Shua 841). Otro personaje muere de hambre, ignorado, aunque había alcanzado el punto más alto en la perfección de su arte de antiguo faquir (Shua 846); la imagen de un trapecista muerto en el serrín del circo, “nada original” (Shua 850). La levedad surge en apenas un sutil golpe final y prosaico que trastoca súbitamente el desarrollo de la historia sin que la muerte deje de ser parte del espectáculo.

3. Textos rebeldes, desafío al receptor

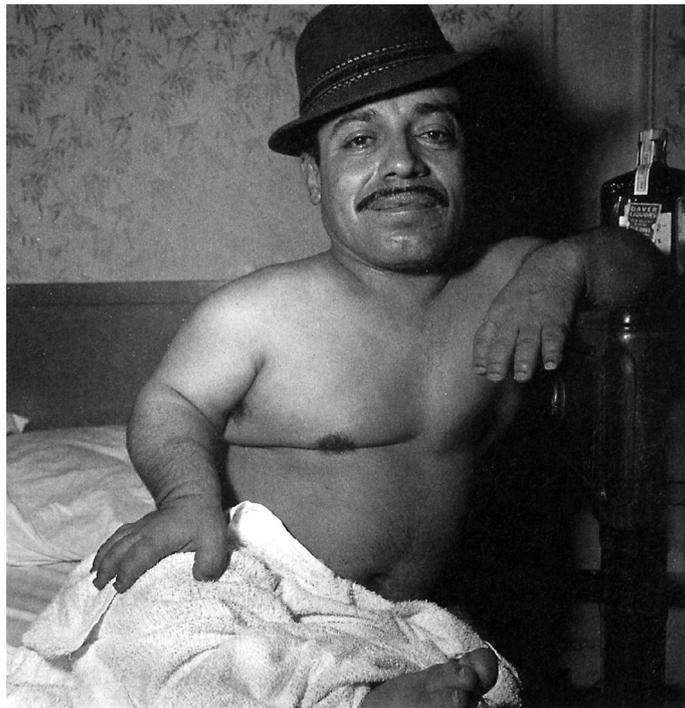
El uso de personajes conocidos dota al texto verbal y visual de un sentido humorístico o irónico, sobre todo cuando se desafían las certidumbres del lector/espectador. En caso de arquetipos circenses se encuentran los enanos que por su estatura y habilidades han sido objeto de fascinación a lo largo de la historia fuera y dentro de la carpa. Del monstruo prodigioso a desviación patológica y revelación del pasado, se transforman en producto de consumo y entretenimiento en el siglo XX por un lado, y una manifestación explícita de rebelión social por otro. Blyn examina el fenómeno en contexto socio-político: “[...] freak shows challenged the patriarchal and heteronormative ideologies enshrined by the political right” (Blyn 185). También Thompson encuentra todo un discurso cultural y social en la construcción de esta otredad:

The freak is represented much like the woman: both are owned, managed, silenced, and mediated by men; both are socially defined as deviations from the ideal masculine body, both are marginalized, in the realm of economic production; both are appropriated for displays as spectacles; both are seen as subjugated by the body. (Thompson 4)

Estas dos observaciones nos servirán de contrapeso a la problemática aparente en Arbus y Shua. Primero, las dos artistas ubican a sus “monstruos” en espacios privados fuera del “pasen y vean”⁵; desaparecen las máscaras, dejando al descubierto la cara humana. En *Mexican Dwarf in his hotel room*, N.Y.C. 1970 (Arbus 2003, 66) (imagen 3) aparece Lauro Morales (pseudónimo artístico Cha Cha Cha), personaje enano que actuaba como payaso en *Ringling Bros. y Barnum & Bailey Circus*. Pero Arbus lo retrata en el cuarto de su hotel. Se encuentra sentado sobre una cama deshecha, cubierta su cintura solo por una toalla que deja al descubierto su pie, justo a la altura donde podría encontrarse el pene de un hombre de estatura normal. Lleva un sombrero frívolo que realza aún más su desnudez; detrás aparece una botella de brandy. Su mirada es la de un amante cansado, pero satisfecho. Descansa, pero no actúa. El contexto de

⁵ Sigo la fórmula anglosajona de "Stand back ladies and gentlemen, what you're about to see will shock you and amaze you".

esta fotografía, nos confirma Lubow, la proporciona una serie de tomas de Morales posando desnudo junto a la cama: “In the photograph he is looking at us, but in the hotel room he was contemplating Arbus” (Lubow 518). Debería de despertar compasión, como tantas otras imágenes de víctimas y discapacitados en la historia de la fotografía documental, pero este no es el caso. Según Susan Sontag, Arbus parece “concentrarse en las víctimas, en los infortunados, pero sin el propósito compasivo que presuntamente debería perseguir dicho proyecto. Su obra muestra gente patética, digna de lástima, y también repulsiva, pero no suscita ningún sentimiento compasivo” (56). Arbus maneja el encuadre a la perfección: vemos la imagen de un hombre en la que el cuerpo deja de ser un espectáculo, producto de consumo, abandonando el papel primordial que se le había otorgado históricamente.



“Imagen3”: Mexican Dwarf in his Hotel Room, N.Y.C. 1970

En “La pequeña Lucía Zárate”, Shua parte de una anotación biográfica para dar lugar a una reflexión universal sobre la humanidad:

En su edad adulta, la mexicana Lucía Zarate llegó a medir cincuenta centímetros. Pesaba dos kilos y medio y era perfectamente normal en cualquier otro aspecto. Fue la enana de circo mejor pagada de la historia. En 1880 ganaba nada menos que veinte dólares la hora. Murió una noche por congelamiento, cuando el tren en el que viajaba quedó varado en las Montañas Rocallosas.

Aquellos que van en peregrinación hasta el lugar de su deceso, la consideran una intercesora ante la divinidad. Instalada a los pies del Trono del Señor, sólo ella en toda la jerarquía de santos sería capaz de resolver los pequeños problemas que los demás desdeñan. Se ruega a la mínima Lucía para que nos libre de los callos, el mal aliento, las visitas inoportunas, la gente que habla en el cine, las manchas de comida en la ropa buena y la picazón por alergia de contacto. (Shua 897)

Shua registra el cinismo de la gente y lo expresa usando, tan común en ella,

humor negro. La tragedia de la mujer desemboca en una profunda ironía. La fisonomía deja lugar a la veneración, aunque esta tampoco escapa tratamiento lúdico: la mínima Lucía resuelve solo los pequeños problemas. Shua acentúa la normalidad de Lucía, mientras los otros, según vemos en este microrrelato, son de alguna manera defectivos por su mentalidad de rebaño, fanatismo y mezquindad. Shua reafirma la normalidad en “Medidas relativas”: “Por suerte creció hasta llegar a la estatura de un enano” (Shua 2017, 825). El enanismo en “Medidas relativas” también se puede interpretar en términos de dimensión moral o ética, similar a otro texto de Shua titulado “Enanismo”:

Como bien lo saben los empresarios circenses, el tamaño no es un destino sino una elección. Cualquier persona adulta puede convertirse en un enano siguiendo una serie de instrucciones sencillas que exigen, eso sí, una alta concentración. Por ejemplo, este minúsculo hombrecillo que ven ustedes aquí fue hasta hace dos meses un robusto mocetón de un metro ochenta y dos centímetros de altura y noventa y un kilo de peso. Por ejemplo, este microrrelato que está usted leyendo, fue hasta ayer mismo una novela de seiscientos veintiocho páginas. (Shua 820)

Los enanos de Arbus y Shua refuerzan la idea de su “normalidad” y “naturalidad”. Nunca aparecen en sus actuaciones circenses pues las dos autoras tratan de retratarlos en su lado más humano o auténtico y con una gran dosis de ternura⁶. Ponen de manifiesto la relatividad de la belleza, siguiendo de esta manera los pasos de Ted Browning y su legendaria película *Freaks* (1932), en la que los *freaks* toman parte en actividades diarias y cotidianas: lavando y tendiendo la ropa, fumando y charlando. La aberración de los actos finales, como es la mutilación brutal del personaje femenino, es solo el justo castigo por un comportamiento amoral. La película trasgrede todo lo socialmente aceptable en aquella época sugiere Arnedo:

[...] uno de los mayores aciertos de Browning fue el de presentar a los freaks como gente normal, a pesar de sus discapacidades físicas, y de hecho más humanizados que aquellos que son físicamente perfectos. [...] Así, en vez de proporcionar una categorización reconfortante del 'nosotros' y 'ellos', (que es lo que hacen los freak shows tradicionales), *Freaks* revela que la distinción entre nosotros y ellos no existe, se trata simplemente de dos caras de la misma moneda. (Arnedo 68)⁷

Mikhail Bakhtin al referirse al carácter del espectáculo carnavalesco, paralelo al desarrollo histórico de la cultura europea, confirma que los dos espacios son eso, dos caras de la misma moneda: “But the basic carnival nucleus of this culture is by no means a purely artistic form nor a spectacle and does not, generally speaking, belong to the sphere of the art. It belongs to the borderline between art and life. In reality, it is life itself, but shaped according to a certain pattern of play” (Bakhtin 7).

Los años sesenta presenciaron también la aparición de otro tipo de *freak*, el que intencionalmente quería ser diferente del resto. “Los nuevos freaks deciden que quieren ser freaks”, comenta Arnedo. Son “[...] aquellos que optan intencionalmente alterar su apariencia física de manera artificial (por medio de tatuajes, piercing, operaciones quirúrgicas o implantes) o aquellos que optan por un estilo de vida alejado de lo

⁶ El retrato de *Russian midget friends in a living room on 100th Street*, N.Y.C. 1963, confirma la predilección artística de Arbus por este grupo de discapacitados.

⁷ La película fue un fracaso en aquella época; la crítica fue brutal y la sociedad la reprobó de amoral. Sin embargo, la obra de Browning llegó a convertirse en una película de culto en la década de los años 60.

convencional [...]” (Arnedo 79-80). Todos ellos también encuentran su lugar en la fotografía de Arbus y el microrrelato de Shua: el cuerpo tatuado está hecho para exhibirse públicamente. Este es el punto de partida, el carácter documental y verificable de cada caso. Uno de los pocos retratos de Arbus en forma horizontal es la imagen de Jack Baker en *Jack Dracula, The Marked Man*, NYC. 1961 (Arbus 2003, 57) (imagen 4), hombre de más de trescientos tatuajes, un verdadero tapiz, de pies a cabeza. Era parte del circo de Ringling Brothers Barnum Bailey, participó en diferentes espectáculos y carnavales exhibiendo su cuerpo. En el retrato vemos a un personaje engreído, tipo donjuán que mira con aire de entre insolente y arrogante a la lente de la cámara fumando un cigarrillo. Se encuentra tumbado cómodo en la hierba cuyas briznas parecen cortar su piel reafirmando su carácter curtido e invulnerable.



“Imagen4”: Jack Dracula, *The Marked Man*, NYC. 1961

Ciertamente, Baker está tatuado porque lo quiere ser; es la identidad que él mismo escogió en oposición a las normas de la sociedad. Las imágenes de los *freaks* de Arbus, dice Sontag “se basan en la distancia, el privilegio, la impresión de que al espectador se le invita a ver realmente lo otro [...]. Ese otro mundo ha de encontrarse, como de costumbre, dentro de éste” (Sontag 56). Mientras Arbus revela ante nosotros ese mundo, Shua no solo lo muestra (medio siglo después de Arbus), pero su actitud parece funcionar como un arma apuntando al lector e inquiriendo: este es el otro mundo, y usted, ¿qué va a hacer con ello? En palabras de Docherty Halbert: “Disarmingly small, formidably potent, Shua's sudden fiction coerces all readers, agile and idle alike, to become a part of the act” (Docherty Halbert 2016, 463). Veamos su microrrelato “Sacrificios por amor” donde el caso de la mujer barbuda y tatuada después le sirve de punto de arranque para interactuar con el lector:

Jean Carroll, una famosa mujer barbuda, aceptó afeitarse la barba para casarse con el contorsionista Johnny Carson. Desde niña Jean había sido siempre una atracción de

circo, y no le era fácil ganarse la vida de otro modo. Por eso decidió tatuarse todo el cuerpo con setecientos intrincados motivos que exhibió desde entonces con éxito y en detalle. Fue un proceso doloroso y se lo estoy citando como ejemplo. ¿Aceptaría eliminar esas feas extremidades a las que ustedes suelen llamar piernas y brazos para casarse conmigo? Nuestros cirujanos podrían reemplazarlas por los agradables apéndices vernáculos. El resto de su persona es lo bastante extraño en este mundo como para seguir exhibiéndose sin problemas. (Shua 902)

¿Hasta qué punto somos capaces de cambiar? El mensaje de Shua activa la imaginación y nos alerta sobre la manipulación, explotación y sacrificio. “Y usted, ¿qué sería capaz de hacer por un aplauso?” reitera Shua en “El tragador de culebras” (Shua 84). La presencia del pronombre de la segunda persona, su uso metaléptico, y la función del lector en cuentos de contenido autorreflexivo e intertextual se encuentran omnipresentes en *Fenómenos de circo*. A partir de estas estrategias narrativas surge un círculo comunicativo entre el lector y el narrador.

4. Conclusión: compromiso humanístico

No cabe duda de que Shua y Arbus interpretan la realidad conforme a su ideología, conciencia y estética, entrando dentro de las relaciones oscuras entre el arte y la verdad. El circo es idóneo para distorsionar esa realidad porque dentro de ese espacio nada parece lo que es. Deciden sobre las características de un retrato, manipulan la luz o el enfoque inscribiéndose en lo que Barthes llama la cuarta sorpresa provocada por *contorsiones de la técnica* cuyo objetivo es atraer la atención del lector/espectador. Esa tiene que ver con “sobreimposiciones, anamorfosis, explotación voluntaria de ciertos defectos (desencuadre, desenfoque, mezcla de perspectivas)” (Barthes 75). Según Gisèle Freund “[E]l lente, ese ojo supuestamente imparcial, permite todas las deformaciones posibles de la realidad, dado que el carácter de la imagen se halla determinado cada vez por la manera de ver del operador y las exigencias de sus comanditarios” (Freund 8). Lo hemos comprobado al analizar una selección de obras de las dos artistas. Entonces, la importancia del discurso de Shua y Arbus es su compromiso hacia los problemas humanos y sociales, y el componente documental de su lenguaje artístico resulta el medio más eficaz de moldear nuestras ideas y transformar nuestra visión del mundo.

Referencias Bibliográficas

- Arbus, Diane. *Diane Arbus: An Aperture Monograph*. Twenty-fifth Anniversary Edition. London: Aperture Foundation, 1972.
- Arbus, Diane. *Diane Arbus. Revelations*. New York: Random House, 2003.
- Arnedo, María. *Locura, freaks y demás elementos grotescos en la literatura de Javier Tomeo y en imaginario colectivo*. U of Huston, 2008.
- Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*. Trad. Helene Iswolsky. Cambridge, Massachusetts and London, England: The M.I.T. Press, 1968.
- Barthes, Roland. *Cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1989.
- Bianchi, Sandra. “La enorme libertad de los cuentos brevísimos. Entrevista a Ana María

- Shua. Pasavento. *Revista de Estudios Hispánicos*. Vol. II. n° 1 (invierno 2014). 227-33.
- Blyn, Robin. "CODA. Barnum & Bailey & Barney: Freak Show at the Guggenheim". *The Freak-garde*. University of Minnesota Press, 2013: 185-201.
- Boccuti, Anna. "Escritura y reescrituras entre humor e ironía: las microficciones de Ana María Shua". *Orillas*, 2. 2013.
- Docherty Halbert, William. "The Good, the Bad and the Author: Idealized Reader Constructs in the Short Fictions of Jorge Luis Borges, Julio Cortázar and Ana María Shua". *Forum for Modern Language Studies*. Vol. 52, n° 4. 2016: 449-467.
- Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1983.
- Gil González, Antonio Jesús. "Microrrelatos para una exposición...Analogías para pensar *Nocilla Dream*, de Agustín Fernández Mallo". *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n° 730. 2007: 34-36.
- Gross, Frederick. "Two New Books: Diane Arbus *Revelations* and *Family Albums*". *Afterimage* 31, 3. 2003: 16-17.
- Lubow, Arthur. *Diane Arbus. Portrait of a Photographer*. New York: Harper Collins, 2016.
- Millán Barroso, Pedro Javier. "La fotografía documental como microrrelato visual. Procesos Instantáneos." *Narrativas de la posmodernidad: del cuento al microrrelato. Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea*. Ed. Salvador Montesa. España: AEDILE, 2009: 535-45.
- Navarro Romero, María Rosa. "El espectáculo invisible: las claves del microrrelato a través de los textos de Ana María Shua". *Castilla. Estudios de Literatura*, 4, 2003: 249-69.
- Navarro Romero, María Rosa. "El microrrelato: género literario del siglo XXI". *Narrativas de la posmodernidad: del cuento al microrrelato. Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea*. Ed. Salvador Montesa. España: AEDILE, 2009: 461-74
- Neuman, Andrés. "Callar a tiempo. El microcuento y sus problemas". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar – CELACP n° 53, 2001: 143-55.
- Shua, Ana María. *Todos los universos posibles. Microrrelatos reunidos*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta S.A.I.C. (publicado bajo el sello Emecé®), 2017.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Trad. Carlos Gardini. México: Alfaguara (Santillana Ediciones Generales), S.A. de C.V., 2006.
- Thompson, Rosemarie Garland (ed.). *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York: New York UP, 1996.
- Zavala, Lauro. *Minificción contemporánea. La ficción ultracorta y literatura postmoderna*. (Notas del curso). México: Universidad Autónoma de Guanajuato.

Fuente de imágenes:

Imagen 1: *Room with a Plastic Couch*, N.Y.C. 1970.

Diane Arbus. *Diane Arbus. Revelations*. New York: Random House, 2003. 211.

Imagen 2: *Albino Sword Swallower at a Carnival*

Diane Arbus, *Albino Sword Swallower at a Carnival*, Md. 1970. URL:

<https://www.artsy.net/artwork/diane-arbus-albino-sword-swallower-at-a-carnival-md> Fecha de acceso: 3 de enero, 2018.

Imagen 3: *Mexican Dwarf in His Hotel Room*

Diane Arbus, *Mexican Dwarf in His Hotel Room*, N.Y.C. 1970 URL:

<https://artgallery.yale.edu/collections/objects/13337> Fecha de acceso: 3 de enero, 2018.

Imagen 4: *Jack Dracula, the Marked Man*

Diane Arbus, *Jack Dracula, the Marked Man*, N.Y.C. 1961. URL:

https://www.reddit.com/r/HumanPorn/comments/5ztou3/jack_dracula_the_marked_man_nyc_1961_photo_diane/ Fecha de acceso: 3 de enero, 2018