

El monstruo *queer* en *The Rocky Horror Picture Show* (1975). Sexualidad, género y parodia *camp* del cine de terror

ATILIO RAÚL RUBINO

octubre 2013

XXXI

➤ El monstruo *queer* en *The Rocky Horror Picture Show* (1975)

Este artículo se propone realizar un análisis de la película *The Rocky Horror Picture Show* (1975), considerándola como una parodia *camp* del género cinematográfico de terror y de las películas de horror de las décadas anteriores. El objetivo no es realizar un estudio exhaustivo de las múltiples referencias culturales presentes en la película. Por el contrario, el artículo se centrará en figuras clave del imaginario de la ciencia ficción y el fantástico, como el *alien*, el vampiro, Frankenstein, el científico malvado, el *cyborg*, los superhéroes y King Kong, entre otras, para considerar cómo *The Rocky Horror Picture Show* las resignifica desde una perspectiva *queer* que reivindica al monstruo como el lugar de la abyección sexual y, en este sentido, de una verdadera liberación.

Palabras clave: *The Rocky Horror Picture Show*; monstruo *queer*; cine de terror; parodia *camp*.

➤ The Queer Monster in *The Rocky Horror Picture Show* (1975)

This paper intends to analyze the movie *The Rocky Horror Picture Show* (1975), as a camp parody of the horror films of previous decades. The intention is not to make an exhaustive study of the many cultural references present in the film but to focus on key characters of the fantasy and sci-fi film's imaginary, as the alien, the vampire, Frankenstein, the evil scientist, the cyborg, the superheroes and King Kong, among others, in order to consider how *The Rocky Horror Picture Show* redefines these characters from a queer perspective that claims the monster as the site of sexual abjection and in this sense, a true liberation.

Key words: *The Rocky Horror Picture Show*; Queer Monster; Horror Movies; Camp Parody.

Artículo completo: <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/447>.

1. Introducción. *Science fiction/double feature*

The Rocky Horror Picture Show (1975) es una película norteamericana dirigida por Jim Sharman y basada en la comedia musical inglesa *The Rocky Horror Show* del actor y compositor británico Richard O'Brien, quien también interpreta al personaje de Riff-Raff. Poco después de su estreno, en 1975, se convirtió en una película de culto al punto de seguir proyectándose en funciones de medianoche hasta el día de hoy, ante un público que vuelve a verla periódicamente (Samuels, 1983: 137). Sus exhibiciones, sin embargo, no son como las de cualquier otra película, ya que mezclan lo cinematográfico con lo teatral y le otorgan al espectador un rol activo en la representación. Estos eventos se convierten en verdaderos rituales de liberación, pues los espectadores suelen ir a las salas caracterizados como los personajes de la película (Weinstock, 2008: 6) y escapan a la pasividad propia del espectador en la sala de cine, ya que dialogan e interactúan, cantando, bailando o respondiendo a lo que dicen los personajes en la pantalla del cine. Podría decirse que lo que se produce es una carnavalización en la que todos los roles y estamentos quedan trastocados y este caos, aunque momentáneo, permite al público jugar a ser quien no es, o bien a ser quien no tiene permitido ser en la vida cotidiana. Le da la oportunidad no solo de ser otro sino de ponerse en el lugar de lo abyecto, de convertirse en el monstruo y, aunque solo sea por el momento que dura la película, disfrutar de esa monstruosidad.

El objetivo de este artículo es indagar en el contenido de la película los elementos subversivos de la sexualidad que pueden permitir tal fenómeno hasta el día de hoy, ya que, creemos, en ella se encuentra el potencial liberador que la convirtió en una de las más importantes películas de culto. Para tales efectos, utilizamos los conceptos provenientes de los estudios *queer*, en especial los trabajos señeros de Judith Butler (1990 y 1995) sobre el carácter performativo del género, la parodia de la performance *drag-queer* y el concepto de abyección que la autora elabora a partir de Julia Kristeva. Lo llamado abyecto por Butler es lo rechazado que al ser patologizado logra delimitar qué es 'normal' y qué no. En este sentido, lo abyecto resulta necesario para que el sistema perviva, para que lo 'normal' sepa que es 'normal'. Asimismo, nos basamos en los trabajos que, desde una perspectiva también *queer*, estudian la importancia de la figura del monstruo (Benshoff, 1997 y Halberstam, 1995) o el *cyborg* y la ciencia ficción (Donna Haraway, 1995). Finalmente, tomamos las elaboraciones de la teoría foucaultiana que realizara David Halperin (2007) y las aportaciones de José Amícola sobre el *camp* (2000 y 2008) y sobre el género gótico y su relación con la sexualidad (2003). Para este autor, el *camp* es una poética propia de las décadas del 60 y 70 y puede definirse como una "teatralización discursiva y gestual que sale

The Rocky Horror Picture Show (Jim Sharman, 1975)



XXXII

fuera de cuadro

del teatro para ganar la barricada” (Amícola, 2008: 288) y se caracteriza por el exceso, el artificio y la exageración, lo que le otorga una importancia destacable a la parodia (Amícola, 2008: 284). Es importante el hecho de que también constituye una “reacción alocada contra la homofobia” y pone en práctica estrategias para dar visibilidad a las sexualidades disidentes (Amícola, 2008: 287).

La historia que cuenta la película es muy sencilla: Brad (Barry Bostwick) y Janet (Susan Sarandon), dos jóvenes comprometidos, de camino a visitar a su mentor el Dr. Scott, terminan por un accidente en un extraño castillo. Allí, se encontrarán con una serie de personajes disparatados y vivirán hechos fuera de lo normal, lo que los hará descubrir una nueva sexualidad. Entre estos personajes destaca el dueño del castillo, Frank ‘n’ Furter (Tim Curry), un científico que justamente esa noche realiza una convención académica de travestis transilvanos para dar a conocer su último adelanto científico: la creación de vida humana. A estos personajes hay que sumar los ayudantes y seguidores de Frank, Riff-Raff (Richard O’Brien), Magenta (Patricia Quinn) y Columbia (Nell Campbell). Luego aparecerán otros como Eddie (Meat Loaf), quien es brutalmente asesinado por Frank y a raíz de cuya desaparición el Dr. Scott (Jonathan Adams) se hace presente en el castillo. La película concluye de manera trágica cuando Riff-Raff y Magenta se revelan contra Frank y lo matan junto a Rocky (Peter Hinwood) y Columbia en castigo por su estilo de vida inadecuado. Finalmente, el castillo, que resulta ser una nave espacial, emprende el regreso al planeta Transilvania de la galaxia Transexual, del que provenían.

En los últimos años la película ha comenzado a recibir por primera vez atención por parte de la crítica académica, principalmente desde los estudios culturales norteamericanos, en donde se la estudia fundamentalmente en cuanto objeto de culto. Una muestra de ello es la aparición del volumen editado por J. A. Weinstock (2008). Sin embargo, tanto en este volumen compilatorio como en otros artículos publicados sobre la película, como Aviram (1992), Miner (2011) Eberle-Sinatra (2005) o Collins (2010), se echa de menos un abordaje que privilegie el enfoque *queer*.

Desde esta perspectiva, nos interesa indagar en el contenido de la película desde la perspectiva teórica de los estudios *queer* para ver qué puede haber en ella que permita que semejante fenómeno se extienda hasta nuestros días. En este sentido, consideramos que *The Rocky Horror Picture Show* consti-

The Rocky Horror Picture Show (Jim Sharman, 1975)



tuye una parodia *camp* de las películas de ciencia ficción y horror de las décadas del 30 y 50 (Matheson, 2008: 18). De hecho, la película se presenta como parte del cine de ciencia ficción de medianoche desde la canción inicial “*Science Fiction/Double Feature*” cantada por unos gigantes y andróginos labios rojos que vuelan en medio de la nada. En esta canción se menciona una gran cantidad de películas de ciencia

ficción y terror de los años 30 y 50, como *The Day the Earth Stood Still* (1951), *Flash Gordon* (serial de 1936), *El hombre invisible* (*The Invisible Man*, 1933), *King Kong* (1933), *It Came from Outer Space* (1953), *Doctor X* (1932), *Planeta prohibido* (*Forbidden Planet*, 1956), *Tarantula* (1955), *The Day of the Triffids* (1962), *La noche del demonio* (*Night of the Demon*, 1957) y *When Worlds Collide* (1951). Pero las referencias culturales no se agotan en el tema inicial, ni tampoco en este género, pues se mezclan con referencias bíblicas, literarias y a la cultura popular para construir un film con múltiples capas que resulta bastante más complejo de lo que parece a primera vista (Eberle-Sinatra, 2005: 197).

Nuestra intención no es realizar un análisis exhaustivo de las múltiples referencias culturales presentes en la película. Por el contrario, nos centraremos en figuras clave del imaginario de la ciencia ficción y el fantástico, como el *alien* y el vampiro, para considerar cómo *The Rocky Horror Picture Show* las resignifica desde un lugar *queer* que reivindica al monstruo como el lugar de la abyección sexual y, en este sentido, de la verdadera liberación.

2. Parodia *camp* del mito de Frankenstein

La película puede considerarse una parodia *camp* del mito de Frankenstein. De hecho, críticos como Michael Eberle-Sinatra (2005) y Ashley Miner (2011) la consideran una versión cinematográfica de *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1918) de Mary Shelley. Sin embargo, nos parece que esta afirmación pasa por alto la gran variedad de referencias culturales presentes en la película.

Sí es evidente, en cambio, que hay muchos puntos en común entre *The Rocky Horror Picture Show* y el mito de Frankenstein. El castillo de Frank 'n' Furter, así como su nombre remiten indudablemente a Frankenstein. Frank es “just a sweet trasvestite / from Transexual Transilvania”. Su *look* es una mezcla de estrella de rock *glam*, el Frankenstein de James Whale y una diva de Hollywood (Knapp, 2006: 244).

Como en la escena de la creación del monstruo en las películas de James Whale, la noche en la que Brad y Janet llegan, Frank va a dar vida a su criatura, “Rocky Horror (a creation)” (Peter Hinwood), según se apunta en los créditos de la película. Pero no va a utilizar como energía tormentas eléctricas y rayos, sino que lo vemos manipular otros ingredientes: los colores del arcoíris, los cuales ya por esa época comenzaban a ser identificados con grupos LGBTI aunque la bandera del orgullo se formalice en 1978. Los colores del arcoíris son los que le permiten dar vida a Rocky, su monstruo amante.

Por otro lado, el nombre de Frankenstein es evocado con literalidad en la canción “Over at the Frankenstein Place”, cantada por Brad, Janet y Riff-Raff cuando los primeros están acercándose al castillo. En esta canción, se juega un importante contraste gótico entre luz (“bright”, “light”, “sun”) y oscuridad (“blackest night”, “darkness”). De manera oximorónica, se asocia la luz a lo gótico, al castillo de Frankenstein, puesto que allí Brad y Janet encontrarán nueva vida, renacerán a una nueva sexualidad liberada, al “absolutely pleasure”. También es importante el detalle de que esta “iluminación” que se dará en la oscuridad, está disponible para todos, no importa quién o qué sean (“No matter what or who you are”). De esta manera, se resignifica lo monstruoso, lo que está en la oscuridad, lo marginado y abyecto como un lugar positivo. Se trata de encontrar en lo marginado terrorífico la liberación personal y sexual.

Hay dos cuestiones muy importantes que se desprenden de la utilización del mito de Frankenstein. En primer lugar, el mito de la creación de vida por parte del hombre se relaciona con los peligros de jugar a ser Dios, de querer desafiar el poder divino y trascender las limitaciones humanas. En la película, hay varias alusiones al desafío a Dios que constituye la creación de vida humana. En primer lugar, Frank



The Rocky Horror Picture Show (Jim Sharman, 1975)

le canta a Rocky que lo va a convertir en un hombre en tan solo siete días (“In just seven days, / I can make you a ma-aa-a-a-an”) lo cual, por un lado, alude a la Biblia y a la creación del mundo en siete días y, por otro, tiene una fonética que permite escuchar “te puedo convertir en un hombre” o “te puedo crear, amén” (Knapp, 2006: 247). En segundo lugar, el cuadro de Miguel Ángel “La creación de Adán” aparece en el fondo de la piscina en la escena en la que se desarrolla una orgía en la misma. En el plano cenital se ve el cuadro de Miguel Ángel en el fondo y a Frank flotando en la superficie sentado en un salvavidas en el que se puede leer “Titanic”. De esta forma, uniendo las dos imágenes del Titanic y de “La creación de Adán” se adelanta el final trágico, la muerte que acarrea cualquier intento de desafiar a Dios. En segundo lugar, el mito de Frankenstein se relaciona directamente con el terror a la homosexualidad. Frankenstein encarna no solo los peligros de la ciencia que juega a ser Dios, sino la posibilidad de dar vida sin intervención femenina, sin la unión sexual procreativa. Es decir, pone de manifiesto el peligro del onanismo (Benshoff, 1997: 11) y el de las relaciones intermasculinas (Benshoff, 1997: 18).

Por otro lado, no es menor el hecho de que Frank no solo ostente una androginia evidente sino que tenga rasgos de *drag-queen*, con su consecuente parodia de género. Si la creación de vida es un acto prometeico que conlleva su correspondiente *hybris*, podemos decir, parafraseando el subtítulo de la novela de Shelley, que Frank es un Prometeo Posmoderno, pues no solo desafía a Dios creando vida, sino también a los propios límites de la racionalidad sexual haciendo estallar los sentidos del género y el sexo en su *performance drag-queen*. No solo la creación de un hombre, sino también el acto de creación que constituye la *performance* de género de la *drag-queen* es un acto de *hybris* que debe ser castigado porque desafía los límites del binarismo de género. Asimismo, la sexualidad de Frank no es fija, sino que constituye un devenir sin descanso e impide que se lo defina como hombre/mujer u homosexual/bisexual. Por otro lado, la criatura que crea Frank no es cualquier hombre, es un hombre ideado y modelado con el único propósito de suscitar deseo erótico y provocar placer sexual. Lo interesante es que la criatura de Frank no tiene nada de monstruoso porque lo ha creado solo para su propio placer sexual. Esto también implica una *hybris* respecto a los designios del sistema sexo/género.

El cuerpo perfecto de Rocky llama la atención sobre la artificialidad de lo normativo (Hixon, 2008: 182). David Halperin entiende al *body-building* de los años 70, el trabajo del cuerpo con el objeto de generar deseo, como un tipo de desvío de las normas heterosexuales de la masculinidad: “Los músculos *queer* no son lo mismo que los músculos *straight*”, afirma, porque



The Rocky Horror Picture Show (Jim Sharman, 1975)

Los músculos gays no significan poder. No se parecen a los músculos producidos por una ardua labor física. Por el contrario, los músculos exagerados, misteriosos, bien esculpidos de los cuerpos gays no provienen de una actividad útil y no tienen una función práctica: son el tipo de músculos que solo se pueden desarrollar en un gimnasio. Están diseñados específicamente para la atracción erótica. Y en su misma sollicitación del deseo, se burlan de las normas visuales de la masculinidad straight que imponen una cierta discreción y exigen que la belleza masculina se exhiba solo de un modo casual, que no reconozca sus estrategias (Halperin, 2007:138-9)

Estos cuerpos, lejos de querer parecer normales, de querer adaptarse a las normas estéticas, tienen como objeto devenir “bizarros, hipertrofiados, incluso grotescos —es decir, *queer*— y, no obstante, intensamente deseables” (Halperin, 2007: 139). Constituyen una verdadera parodia de masculinidad.

En este sentido, es sumamente importante que como regalo de primer cumpleaños en el día de su nacimiento Frank le regale a Rocky un equipo de gimnasio para entrenarse. La canción que le canta, “Charles Atlas Song”, hace referencia al ideal del *bodybuilding* mencionando a uno de los exponentes del trabajo del cuerpo en las décadas del veinte y treinta. En la canción hay referencias a la creación del cuerpo (“Try to build up his shoulders, / His chest, arms and legs”), a la alimentación (“He’ll eat nutritious high protein / And swallow raw eggs”), a los ejercicios para esculpir el cuerpo (“He’ll do press-ups and chin-ups, / Do the snatch, clean and jerk.”) y al objetivo erótico del mismo (“But a deltoid / And a bicep, / A hot groin / And a tricep / Makes me - ooh - / Shake. / Makes me want / To take / Charles Atlas / By the ha-and.”)

Por otro lado, es interesante señalar que cuando Rocky intenta escapar, Frank lo regaña diciéndole que esa no es forma de comportarse en su primer día afuera (“on your first day out”). De esta forma, no solo se hace referencia al nacimiento de Rocky sino que también hay una evidente connotación de salida del armario. En efecto, Rocky es la creación del cuerpo gay, del cuerpo deseable para otros hombres y es, al mismo tiempo, la visibilización del deseo homoerótico.

Frank, además, es camaleónico en cuanto a su nombre. Es Frank Furter, Frankenfurter y Frank ‘N’ Furter. Como Frankenstein, el nombre Frankenfurter tiene un origen alemán. Esta resonancia ger-

mánica del nombre permite asociarlo con las representaciones cinematográficas de científicos malvados y experimentos nazis, como los llevados a cabo por Mengele. Así lo indicaría, por ejemplo, el hecho de que su criatura, el super-hombre que crea, reúne las características físicas de la eugenesia nazi, pues Rocky resulta un perfecto espécimen ario (ojos, pelo, músculos, etc) (Mathelson, 2008: 29).

Pero el verdadero Mengele en esta historia no parece ser Frank, sino el Dr. Scott, o von Scott (el científico rival), como dice en los créditos iniciales. Cuando este acusa a Frank de ser un *alien*, Frank le contesta: “Go on, Dr. Scott. Or should I say, Dr. Von Scott”, insinuando que el ocultamiento de su apellido alemán sugiere un pasado nazi. Además, el Dr. Scott tiene un acento alemán exagerado: pronuncia “und” en vez de “and” y “mutter” en vez de “mother” (Collins, 2010: 31-2). En este sentido, la canción que Dr. Scott canta, “Eddie’s Teddy”, representa los valores más conservadores de la sociedad norteamericana del momento y pone a la luz sus temores más profundos. Una nueva generación de jóvenes que andan en motocicletas, escuchan *rock & roll* y tienen sexo libre es vista por el Dr. Scott como un problema para la pacata sociedad norteamericana. Lo importante es que este científico nazi ahora forma parte de la formación de los ciudadanos modelos estadounidenses, puesto que es profesor de secundaria. Dr. Scott no es un *alien*, un extranjero o un monstruo, como puede serlo Frank. Es un ejemplo y un formador para la clase media conservadora. De esta forma, los experimentos nazis se encuentran en el seno de la sociedad norteamericana.

Otro dato importante que ha de tenerse en cuenta es que también hay elementos que permiten identificar a Frank como víctima del nazismo. Por ejemplo, cuando se viste como científico tiene como distintivo un triángulo, como los triángulos rosa que identificaban a los homosexuales en los campos de concentración nazis. Asimismo, posee el nombre de una colonia germánica muy popular, 4711, tatuado en su pierna como una marca de haber estado en un campo de concentración. Finalmente, hay que mencionar que su *look* durante su primera aparición en escena remite a las imágenes de cabarets en la República de Weimar, antes de que el ascenso del nazismo cortara de raíz con toda la liberación sexual que se vivía en Berlín en los años 20 y 30 (Bozelka, 2008: 225).

En este sentido, puede considerarse que Frank como científico representa la diversidad sexual, en tanto el Dr. Scott, el científico rival, viene a pelear por la perpetuación del orden sexual y la heteronormia y a sancionar la desviación.

3. El rito vampírico y los *aliens*

Más allá de la referencia obligada a la historia de Frankenstein, pocos críticos mencionan la presencia en la película de otro de los grandes mitos de la novela gótica, Drácula y el vampiro. Ambas historias, la de Frankenstein y la del vampiro, tienen un origen común en la novela gótica del siglo XIX, pues surgen de los relatos de Mary Shelley y John Polidori, escritos la misma noche como parte de un juego del que también participaron Lord Byron y Percy Shelley, una apuesta que consistía en escribir relatos terroríficos (Amícola, 2003: 92).

En este sentido, hay que pensar el origen de nuestros monstruos en un universo común, el gótico. José Amícola contrapone la novela gótica a la novela de educación como características del mundo femenino y masculino respectivamente, asociando el modo gótico con lo irracional, lo hogareño, lo digresivo (Amícola, 2003: 59). La novela gótica era entendida como un género menor destinado al entretenimiento, sobre todo femenino, en contraposición con la *Bildungsroman*, que fue “rotulada

desde el comienzo como género elevado en tanto ponía en práctica el programa iluminista de obtener una enseñanza de la lectura” (Amícola, 2003:61). Según el autor, lo gótico permite que en las imágenes ficcionales se sublimen los “deseos reprimidos de larga data, muy ocultos y obligados a permanecer en silencio” (Amícola, 2003: 30), los que, muchas veces, aparecen en la figura del monstruo. Por su parte, Judith Halberstam, se refiere a la ficción gótica como una tecnología que produce subjetividades desviadas en oposición a las normales (Halberstam, 1995: 2). El horror, según la autora, se engendra a partir de la producción de una clase particular de cuerpos, los monstruosos (Halberstam, 1995: 6).

Desde este punto de vista, el vampiro resulta quizá el monstruo más asociado no solo a lo erótico sino también a una sexualidad en movimiento que no está fijada. De hecho, en el cine proliferan las representaciones vampíricas homosexuales, bisexuales y lésbicas, hasta el punto de llegar a convertirse en un subgénero. Hay varias características que permiten asociar lo vampírico con lo sexual: la nocturnidad, el contacto corporal con zonas erógenas como el cuello, la mordedura, la transmisión de líquidos como la sangre, etc. Estas particularidades han dotado a los vampiros de una sensualidad y erotismo mucho mayor que al monstruo de Shelley. Lo terrorífico del vampiro está dado, asimismo, por su poder de seducción, el cual está asociado con la sugestión y la hipnosis. Este tiene la extraña cualidad de provocar atracción y rechazo, de erotizar y aterrorizar al mismo tiempo. Como lo ominoso de lo que hablaba Freud, el vampiro parece tener la capacidad de suscitar la sexualidad reprimida, de volver extraño y terrorífico lo conocido, y, por eso, cautivar a la vez que horrorizar.¹

En efecto, en la construcción del personaje de Frank hay importantes elementos que remiten a la

imagería visual del Conde Drácula, como por ejemplo su maquillaje y la capa que usa en su primera aparición en escena. Por otro lado, en *The Rocky Horror Picture Show* se llevan a cabo rituales vampíricos a modo de ritos de iniciación que son asociados directamente con lo sexual. Frank es el vampiro-madre, el Drácula que se encarga de contagiar a todos la perversión sexual. Brad y Janet, dos muchachos de clase media alta, blancos y conservadores, son persuadidos por Frank. Ambos pierden su virginidad, la que guarda-

The Rocky Horror Picture Show (Jim Sharman, 1975)



1 El concepto de “lo ominoso” o “lo siniestro”, acuñado por Freud en su artículo de 1919 “Das Unheimliche”, se define por contener en sí mismo los significados de lo extraño y lo familiar. Se trata de la realidad cotidiana que se vuelve extraña, ajena, o bien de “lo otro” (aquello que genera miedo) habitando en uno mismo. Lo ominoso es “algo reprimido que retorna” y provoca angustia (Freud, 1992: 240), pues, “no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, solo enajenado de ella por el proceso de la represión” (Freud, 1992: 241).



The Rocky Horror Picture Show (Jim Sharman, 1975)

ban como un valor (sobre todo en el caso de Janet) en manos de Frank, quien, mediante un engaño o produciendo una alucinación, logra tener relaciones sexuales con ambos en la misma noche. Estas escenas ocurren durante la noche y, en particular, en el momento de duermevela o vigilia que privilegia la alucinación y el engaño. Frank se hace pasar por Brad para conseguir un primer acercamiento con Janet, y, respectivamente, simula ser Janet para conseguir el primer roce con Brad. Después de esto, ya no hace falta el engaño, el placer de la carne hace el resto encargándose de soltar las ataduras y liberar las represiones. Después de esto, Janet se convierte en una vampiresa sedienta de sangre: “I’ve tasted blood / and I want more“, le canta a Rocky cuando lo incita a tener sexo. Después de haber probado el sexo, como un virus vampírico, lo transmite a Rocky, quien se convierte también en una criatura de la noche (“creature of the night”), uno de los epítetos del vampiro. Al final de la canción “Touch-a touch-me”, Rocky termina sobre ella y repite el final del estribillo, “creature of the night”, su imagen va siendo reemplazada por Brad, Frank, Magenta, Riff-Raff y Columbia, todos pronunciando la frase “creature of the night”. El vampiro ya ha extendido sus redes de sangre a todos y Janet no puede ser más una niña ni casta, ni heterosexual ni monogámica. La sangre no tiene género ni raza ni edad.

Por otro lado, en la parodia del cine de ciencia ficción que realiza *The Rocky Horror Picture Show* es interesante que los vampiros resulten ser *aliens*. Así, por ejemplo, en el final, el castillo de Frankenstein en el que se encontraban resulta ser una nave espacial y los villanos sobrevivientes (Riff-Raff y Magenta) vuelven a su planeta en ella. Asimismo, la película convierte a “Transylvania” en una galaxia en la que se encuentra el planeta “Transexual”, al que pertenecen Riff-Raff, Magenta y Frank. Se juega aquí con el significante “trans”, asociando lo vampírico a lo travestido, pues los nombres de ambos lugares comparten el morfema “trans”. En efecto, la transexualidad forma parte de esa galaxia terrorífica que se asocia inmediatamente con los vampiros y el conde Drácula. Lo extranjero es lo otro, el *alien*, pero también es lo otro sexual, lo que escapa a la racionalidad sexual occidental. La transexualidad es de otro planeta, pero ese planeta deviene también una utopía de género. Los invitados que se encuentran esa noche presenciando el nacimiento de Rocky, los “unconventional conventionalist”, como les dice Frank, son también transilvanos. La característica de este grupo de convencionalistas es su vestimenta andrógina, que no permite la distinción de género (¿acaso no habrá diferencias de género en el planeta del que provienen?). Además, entre ellos hay personas de distinta edad, mujeres mayores, chicos, enanos, personas de color, etc, mostrando una diversidad que establece la conformación utópica del plane-

ta del que provienen. Cuando Brad y Janet entran en la sala, los encuentran en plena danza carnavalesca, en un baile que es como una especie de ritual orgiástico. Esto resulta una visión terrorífica para ellos y ambos se asustan (Janet se desmaya). Lo que causa el terror es justamente esta falta de distinciones, la monstruosidad está en el hecho de desafiar los distintos límites, entre ellos, del género. Además, se encuentran en plena celebración descontrolada. La canción que cantan es “The Time Warp”, un desorden temporal, un salto en el tiempo, una desviación, un túnel, un pliegue en el que todo puede pasar, en el que no funciona ninguna de las leyes (¿morales? ¿sociales? ¿sexuales? ¿científicas?) del mundo ordinario. Este baile permite una catarsis carnavalesca, un momento en el que los lineamientos de género y sexualidad no rigen y desaparecen los límites. Los transilvanos son monstruosos porque su baile festivo desafía los binarismos de género y celebran una sexualidad transgresora. Esta canción, a su vez, tiene un fuerte matiz didáctico, ya que el narrador (Charles Gray) explica los pasos del baile y él mismo, avanzada la canción, no puede contenerse y baila y canta con entusiasmo desmedido. De esta forma, se incita al público, al espectador, a ser parte de ese salto del tiempo que constituye la película y que juega a desafiar los binarismos. Por eso, el público suele ir a ver la película caracterizado como los personajes de la misma y vestido de manera andrógina.



The Rocky Horror Picture Show (Jim Sharman, 1975)

XL

fuera de cuadro

4. Las referencias a King Kong y a los superhéroes

La canción final de la película, “Super Heroes”, nos acerca otro significativo, el de los superhéroes de historietas, los cuales generan imágenes estereotipadas de la masculinidad y la feminidad. En efecto, es posible pensar en los protagonistas, Brad y Janet, como parodias de superhéroes. Según Matheson, el personaje de Brad está construido visualmente como un Clark Kent, pero, a diferencia de Superman, cuando es desnudado resulta no tener ropa interior heroica, sino calzoncillos de *nerd*. Por el contrario, Rocky, el monstruo efebo creado solo como objeto sexual homoerótico, sí ostenta, además de un físico de superhéroe de historieta, ropa interior heroica (Matheson, 2008: 20). La importancia de la ropa interior para el superhéroe se marca además en la canción inicial al mencionar los calzoncillos plateados de Flash Gordon (“And Flash Gordon was there / In silver underwear”). Por otro lado, si se asocia masculinidad con heroísmo, Brad resulta un antihéroe ya que, cuando Frank le pregunta por sus tatuajes, Brad afirma no tener ninguno. La posesión de tatuajes parece aquí denotar masculinidad, por eso Frank puede ironizar sobre Brad burlándose de él. Es interesante aquí, por un lado, que la masculinidad parece medirse a partir de elementos que la denotan y, por otro lado, que en esta competencia de mas-



The Rocky Horror Picture Show (Jim Sharman, 1975)

heroína de *King Kong*, cuando canta: “What ever happened to Fay Wray / That delicate satin-draped frame / As it clung to her thigh / How I started to cry / For I wanted to be dressed just the same”. Frank es la esposa de King Kong; es decir, es quien se enamora de la persona equivocada, de una bestia, de algo no humano. Cuando Frank muere, Rocky trepa con el cadáver a la torre ficticia de la RKO y luego, como King Kong en la torre del Empire State en la película de 1933, cae desde su cima y muere en brazos de Frank. Luego, el castillo se convierte en nave espacial y emprende vuelo, dejando en su lugar solo el vacío.

La escena anterior a la muerte de Frank es una apoteosis sexual. Después de convertir en estatuas a Columbia, Brad, Janet, Rocky y Dr. Scott, como un dios griego manejando como títeres a los humanos (Eberle-Sinatra, 2005: 196), los traviste y los monta en atuendos *drag* para dar comienzo a la *performance* final. La escena se vuelve un teatro, un artificio, que termina en una orgía en una pileta. Durante la orgía, la distinción de sexos es imposible de determinar (Matheson, 2008: 26). El agua además remite a la fluidez, a lo que corre sin detenerse y al vientre materno y, en ese sentido, a una bisexualidad originaria. Allí se confunden los cuerpos, el Yo pierde los contornos para fundirse con el otro en un mismo cuerpo, en una bestia, para entonar una invocación al placer erótico, cuyo estribillo remata: “Don’t dream it. Be it”.

Después de este, el momento más alto de la película, sigue la catástrofe. Magenta y Riff-Raff, ahora vestidos como *aliens* de una película de ciencia ficción, matan a Rocky, Columbia y Frank, para castigarlo porque su estilo de vida es inadecuado (“Your life style’s too extreme”, le canta). Riff-Raff y Magenta representan ahora la norma social. Él ya no tiene su joroba, típica de los sirvientes/ayudantes del Dr. Frankenstein, desde la película *Frankenstein* (*El doctor Frankenstein*, James Whale, 1931). Ella tiene el clásico peinado de la novia de Frankenstein, Elsa Lanchester en *Bride of Frankenstein* (*La Novia de Frankenstein*, James Whale 1935). Antes de morir, Frank piensa que su castigo es regresar a casa y canta “I’m Going Home”, una canción en la que deja ver el artificio. Salido de la pileta, llora, y el primer plano de sus ojos, muestra el maquillaje corriéndose mientras canta. Las capas de teatralidad *camp* se desmoronan para dar visibilidad a la persona que, tras las mascaradas de desparpajo *camp*, sufre la marginación e incompreensión.

culinidad, resulten ganadores una *drag-queen*, Frank, y su efebo, Rocky, frente a quien representa al macho (hetero) patriarcal.

Pero Rocky, el efebo-superhéroe-monstruo de Frankenstein-amante, es también el gorila gigante más famoso de la historia del cine, el King Kong de la película original de la RKO de 1933. Es una bestia, pero una bestia *queer*. Su amada es Frank, quien se identifica con Fay Wray, la

5. Conclusiones. *The Rocky Horror Picture Show* y el monstruo queer

A modo de conclusión, queremos retomar el final de la película. No coincidimos con las lecturas críticas que tienden a sobrevalorar elementos de la trama y desestimar otros para considerar, por ejemplo, que la película resulta conservadora y que mantiene el *statu quo* de la normalidad sexual, porque los exponentes de la sexualidad disidente resultan aniquilados en el final. Thomas Endres (2008), por ejemplo, considera que en *The Rocky Horror Picture Show* hay dos posturas opuestas y en competencia: el hedonismo decadente y el mensaje subyacente y victorioso que sirve como una advertencia contra tal extravagante estilo de vida (2008: 207-8). Por su parte, Ben Hixon (2008) considera que *The Rocky Horror Picture Show* es un texto ostensiblemente normativo y que el final representa la opresión de lo queer (2008: 185). Por el contrario, sí estamos de acuerdo con la lectura que realiza Eberle-Sinatra, quien interpreta que el film subraya el temor de la sociedad heterosexual ante la posibilidad de desviación sexual (2005: 198-9). En efecto, creemos que en el universo de la película, las muertes de Frank, Columbia y Rocky son necesarias para proteger al mundo de Brad, Janet y Dr. Scott (Eberle-Sinatra 2005: 198). Sin embargo, la película está claramente del lado contrario del que suelen estar las películas de terror cuyos héroes representan a los blancos de clase media heterocentros y la monstruosidad que los amenaza, a lo que escapa a la norma. *The Rocky Horror Picture Show* se coloca del lado del monstruo, de lo otro, lo desconocido, el *alien*, lo abyecto. El final es trágico desde la perspectiva de los protagonistas, pero equivale al final feliz de las películas de terror, ya que se trata del triunfo de la normalidad, pero aquí es visto de manera negativa no solo por quienes mueren, sino también para los humanos que sobreviven: Brad, Janet y Dr. Scott. Ellos, junto con la audiencia, adquieren el conocimiento de las posibilidades alternativas del sexo (Lamm, 2008: 201), pero estas les son imposibilitadas.

Creemos que a este hecho se debe el fenómeno que la película sigue produciendo en sus espectadores hasta el día de hoy, ya que permite la identificación con el monstruo, con el otro que está en el lado de la abyección. Según la hipótesis de Halberstam (1995) sobre el cine de terror *mainstream*, el monstruo total de la novela gótica, aquel que representaba en un mismo cuerpo la otredad racial, de clase y sexo-genérica, ya no existe. En el cine de terror, la monstruosidad comienza a remitir solo a lo sexual. Si esto es así, podemos aseverar que *The Rocky Horror Picture Show*, en tanto parodia *camp* del cine de terror, superpone en un mismo cuerpo todas las figuras de la otredad monstruosa y las hace significar siempre la sexualidad y el género. Así, Frank es Drácula, es un *alien*, es el Dr. Frankenstein y, en tanto *drag*, es el monstruo creado por el científico. Rocky es el monstruo de Frankenstein y también es King Kong. Por otro lado, todas las monstruosidades remiten a la ruptura de la racionalidad binaria del sexo y del género. El científico malvado, el *cyborg*, el *alien*, el animal gigante y prehistórico, el vampiro, el extranjero, etc. Todos comparten una misma monstruosidad y todos encarnan la desviación sexual y la ruptura del binarismo de género.

El cine de terror funciona también como parte del dispositivo de la sexualidad² generando una pedagogía que deslinda lo normal de lo anormal, lo humano (blanco, heterosexual y de clase media) de lo monstruoso y lo desviado (Benshoff, 1997: 9). De esta forma, se constituye en una tecnología

2 Según lo que Foucault llama el dispositivo de la sexualidad, esta ya no es reprimida por la sociedad sino que resulta regulada por una serie de discursos como el legal, el médico, el religioso y el de los medios de comunicación, en el cual se incluye al cine como uno de sus más poderosos dispositivos.

que produce la figura perfecta para una identificación negativa (Halberstam, 1995: 22). Siguiendo este razonamiento, podemos arribar a la conclusión de que el enorme poder que *The Rocky Horror Picture Show* ejerce sobre su público, y que la ha convertido probablemente en la mayor película de culto de la historia, radica en que permite una identificación positiva con todos los monstruos del cine de terror y, en ese sentido,



The Rocky Horror Picture Show (Jim Sharman, 1975)

permite aflorar la dimensión monstruosa de nuestra propia subjetividad. *The Rocky Horror Picture Show* nos recuerda que estamos constituidos de parte humana y parte no humana, de monstruo, de *alien*, de tecnología. Somos *cyborgs*³ y, como tales, debemos recuperar nuestra parte no humana, aceptarla para poder reconocernos, también, en el otro. Como afirma Halberstam (1995: 27), el monstruo siempre representa la ruptura de categorías, la destrucción de los límites y la presencia de la impureza. Por eso necesitamos monstruos y necesitamos reconocer y celebrar nuestra propia monstruosidad. Todos somos *cyborgs*, pero no todos somos el monstruo de Frankenstein, no todos exponemos la fractura originaria, la cicatriz que es la huella de la unión de carne y piel muerta. Recuperar la cicatriz es desplegar nuestro cuerpo hecho de ciencia, de ciencia médica y de ciencia ficción, un *cuerpo palimpsesto* que guarda las marcas de los discursos que lo han atravesado y lo han compuesto, que lo vuelven múltiple, lo vuelven monstruo y hermoso en su monstruosidad.

Bibliografía

- Amícola, José (2000), *Camp y posvanguardia: manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires, Paidós.
- Amícola, José (2003), *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Amícola, José (2008), "Camp". Amícola, J y J. L. de Diego (eds), *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates*, Buenos Aires: Al Margen. 283-294.
- Benshoff, H. (1997), *Monsters in the closet. Homosexuality and the horror film*, Manchester and New York: Manchester University Press.
- Bozelka, Kevin John "‘Your Lifestyle’s Too Extreme’ Rocky Horror, Shock Treatment, and Late Capitalism", Weinstock, J. A. (ed.) (2008), *Reading Rocky Horror. The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*, New York: Palgrave MacMillan, pp. 221-235.

3 Haraway define al *cyborg* como "un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción" (1995: 253) que rompe con las separaciones entre ser viviente y máquina (1995: 258) y entre humano y animal (1995: 256) y afirma: "a finales del siglo XX —nuestra era, un tiempo mítico—, todos somos quimeras, híbridos teorizados; en unas palabras, somos *cyborgs*" (1995: 254).

- Butler, Judith (1990), *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*, New York, Routledge.
- Butler, Judith (1993), *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*, New York, Routledge.
- Collins, Rich (2010), "Different Names for the Same Thing: Appropriation of Germanic Names in the Rocky Horror Picture Show", *LUR: Literary Undergraduate Research*, vol 1, núm 1. 2010. University of West Georgia.
- Eberle-Sinatra, M. (2005), "Reading of Homosexuality in Mary Shelley's *Frankenstein* and four film adaptations", *Gothic Studies* 7.2. 185-202.
- Endres, Thomas G. "Be Just and Fear Not' Warring Visions of Righteous Decadence and Pragmatic Justice in Rocky Horror", Weinstock, J. A. (ed.) (2008), *Reading Rocky Horror. The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*, New York: Palgrave MacMillan, pp. 207-219.
- Freud, S. (1992 [1919]), "Lo ominoso", *Obras Completas*, Tomo XVIII, Buenos Aires: Amorrortu, 215-251.
- Halberstam, J. (1995) *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monster*, Durham and London: Duke University Press.
- Halperin, D. (2007) [1995] *San Foucault. Para una hagiografía gay* [Trad. De Mariano Serrichio], Buenos Aires: Ediciones Literales/El cuenco de Plata.
- Haraway, Donna. (1995), *Ciencia, Cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* [Trad. De Manuel Talens], Madrid: Cátedra.
- Hixon, B. (2008) "In Search of the Authentic Queer Epiphany. Normativity and Representations of the Queer Disabled Body in Rocky Horror", Weinstock, J. A. (ed.) (2008), *Reading Rocky Horror. The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*, New York: Palgrave MacMillan, pp. 177-191.
- Knapp, R. (2006) *The American Musical and the performance of personal identity*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Lamm, Zachary (2008), "The Queer Pedagogy of Dr. Frank-N-Furter", Weinstock, J. A. (ed.), *Reading Rocky Horror. The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*, New York: Palgrave MacMillan, pp. 193-206.
- Matheson, S. (2008), "'Drinking those moment went'. The use (and abuse) of late-nigth double feature science fiction and Hollywood Icons in the Rocky Horror Picture Show", Weinstock, J. A. (ed.) (2008), *Reading Rocky Horror. The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*, New York: Palgrave MacMillan, pp. 17-34.
- Miner, Ashley (2011), "Gender, identity, and Rock 'n' Roll: How The Rocky Horror Picture Show Redefines Mary Shelley's *Frankenstein*", *LUR: Literary Undergraduate Research*, vol 2, 2011. University of West Georgia.
- Samuels, S. (1983) *Midnight Movies*. New York: Collier Books.
- Weinstock, J. A. (2008) "Introduction: It's Just a Jump to the Left: The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture", Weinstock, J. A. (ed.), *Reading Rocky Horror. The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*, New York: Palgrave MacMillan.

Autor

Atilio Raúl Rubino es Profesor en Letras egresado de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Buenos Aires, Argentina. Es Ayudante Diplomado del Curso de Ingreso a las carreras de Profesorado y Licenciatura en Letras de dicha Universidad y como adscrito graduado de la cátedra de Literatura Alemana de la UNLP. Actualmente se encuentra iniciando el Doctorado en Letras, para el cual ha obtenido una beca doctoral otorgada por la UNLP. Su tema principal de investigación se circunscribe a las sexualidades disidentes y el género sexual en la literatura y el cine alemanes recientes. Ha publicado diversos artículos y participado en numerosos congresos con temas referidos a su especialidad: literatura y cine alemanes y argentinos, sexualidad y género sexual, literaturas comparadas y estudios *queer*, entre otros.

Fecha de recepción: 22/04/2013 Fecha de aceptación: 21/06/2013