

## **Prometeo, Frankenstein, Mengele: el monstruo *queer* y el científico malvado nazi en *The Rocky Horror Picture Show*.**

**Atilio Raúl Rubino**  
IdIHCS - UNLP  
atiliorubino@yahoo.com.ar

### **Resumen**

Este trabajo se propone realizar un análisis de la película *The Rocky Horror Picture Show* (1975), considerándola como una parodia *camp* del mito de Frankenstein y de las películas de horror de las décadas del treinta y del cincuenta. Mi intención no es realizar un estudio exhaustivo de las múltiples referencias culturales presentes en la película, sino centrarme en las figuras de Frankenstein, Prometeo y el científico malvado nazi. El mito de Frankenstein y de la creación de vida humana se relaciona no sólo con los peligros de jugar a ser Dios, sino también con el terror a la homosexualidad. *The Rocky Horror Picture Show* resignifica éstas y otras imágenes estereotipadas del cine de terror y fantástico (como el *alien*, el vampiro, el *cyborg*, King Kong, los superhéroes, etc.) 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* – Frankenstein – Nazismo – Científico malvado – Monstruo *queer*

### **1. Introducción. Science fiction/double feature.**

*The Rocky Horror Picture Show* es una película norteamericana dirigida por Jim Sharman y basada en la comedia musical inglesa *The Rocky Horror Show* del actor y compositor Richard O'Brien. Poco después de su estreno, en 1975, se convirtió en una película de culto al punto de seguir proyectándose en sesiones de medianoche hasta el día de hoy. 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. El público suele ir a las salas caracterizado como los personajes de la película y escapa a

la pasividad propia del espectador en la sala de cine, ya que dialoga e interactúa con la película, 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 quienes no son, o bien, a ser quienes no tienen permitido ser en la vida cotidiana. Le da la oportunidad no sólo de ser otro, sino de ponerse en el lugar de lo abyecto, de convertirse en el monstruo y, aunque sólo sea por el momento que dura la película, disfrutar de esa monstruosidad. Justamente, una de las razones de este fenómeno, podemos buscarla en el carácter liberador de la parodia *camp*.

Desde la canción inicial, “science fiction/double feature”, cantada por unos gigantes y andróginos labios rojos que vuelan en medio de la nada, *The Rocky Horror Picture Show* constituye una parodia *camp*<sup>1</sup> de las películas de ciencia ficción y horror de las décadas del 30 y 50 (Matheson 2008: 18)<sup>2</sup>. Pero las referencias culturales no se agotan en el tema inicial, ni tampoco en este género, pues se mezclan con referencias bíblicas, míticas, 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). *The Rocky Horror Picture Show* constituye así un *pastiche* de referencias culturales dispares, disímiles y contradictorias que producen una saturación de imágenes incoherentes y caóticas propia del exceso *camp*.

En esta ponencia, me interesa analizar *The Rocky Horror Picture Show*

---

<sup>1</sup> El *camp* es una poética propia de las décadas del 60 y 70 y puede definirse como una “teatralización discursiva y gestual que sale del teatro para ganar la barricada” (Amícola, 2008: 288). Durante esta época, se comienzan a transmitir por televisión las películas del Hollywood clásico, cuyas divas se constituyen en modelos para la imitación *camp* por parte de homosexuales (Amícola, 2008: 285). Como poética, el *camp* 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).

<sup>2</sup> Pavla Šimková detalla la siguiente lista de actores y películas que aparecen mencionados en esta canción: Michael Rennie en *The Day the Earth Stood Still* (1951), *Flash Gordon* (serial de 1936), Claude Rains en *The Invisible Man* (1933), Fay Wray en *King Kong* (1933), *It Came from Outer Space* (1953), *Doctor X* (1932), Anne Francis en *Forbidden Planet* (1956), Leo G. Carroll en *Tarantula* (1955), Janette Scott en *The Day of the Triffids* (1962), Dana Andrews en *Night of the Demon* (1957) y *When Worlds Collide* (1951) (Šimková 2010:12)

(1975), considerándola como una parodia *camp* del mito de Frankenstein y de las películas de horror de las décadas del treinta y del cincuenta. Mi intención no es realizar un estudio exhaustivo de las múltiples referencias culturales presentes en la película, sino centrarme en las figuras de Frankenstein, Prometeo y el científico malvado nazi. *The Rocky Horror Picture Show* resignifica éstas y otras imágenes estereotipadas del cine de terror y fantástico (como el alien, el vampiro, el cyborg, King Kong, los superhéroes, etc.) desde una perspectiva *queer* que reivindica al monstruo como el lugar de la abyección sexual y, en este sentido, de una verdadera liberación.

### 2. Frankenstein, Prometeo, Dios, Mengele

Algunos críticos consideran a la película como una versión cinematográfica de la novela de Mary Shelley<sup>3</sup>, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1918). Habría que agregar que constituye una parodia *camp* del mito de Frankenstein, que antecede y excede a la novela.

Brad (Barry Bostwick) y Janet (Susan Sarandon), dos jóvenes de clase media que están por casarse, se dirigen a visitar a su antiguo profesor en cuyas clases se conocieron. Por un accidente, deben ir a pedir ayuda a un extraño castillo gótico que se encontraba en el camino. El dueño del Castillo es Frank 'n' Furter (Tim Curry), cuyo nombre remite 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). Precisamente, la noche en la que Brad y Janet llegan al castillo, Frank va a dar a conocer su gran logro científico, la posibilidad de crear vida. Como en la escena de la creación del monstruo en las películas de James Whale, 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 arcoiris, los cuales

---

3 Como Michael Eberle-Sinatra (2005) y Ashley Miner (2011)

ya por esa época comenzaban a ser identificados con grupos LGBTI aunque la bandera del orgullo se formalice recién en 1978. Los colores del arcoiris 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:

In the velvet darkness / Of the blackest night / Burning bright. / There's a guiding star / No matter what or who you are. / There's a light / Over at the Frankenstein place. / There's a light. / Burning in the fireplace. / There's a light, a light / In the darkness of everybody's life / The darkness must go / Down the river of nights dreaming / Flow morphia slow / Let the sun and light come streaming / Into my life.

En esta canción, se juega un importante contraste gótico entre luz y oscuridad, pues, 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”<sup>4</sup>.

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 segundo lugar, el mito de Frankenstein se relaciona directamente con el terror a la homosexualidad. Frankenstein encarna no sólo 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). En la película, hay varias alusiones al desafío a Dios que constituye la creación de vida humana. Por ejemplo, Frank le canta a Rocky “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

---

<sup>4</sup> 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.

2006: 247). En segundo lugar, el cuadro de Miguel Ángel “La creación de Adán” aparece en el fondo de la piscina. 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.

Por otro lado, hay que mencionar que Frank es una *drag-queen*. En este sentido, se puede pensar a la *performance drag* también como un acto prometeico, ya que desafía la racionalidad sexo-genérica. No sólo 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<sup>5</sup>.

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 sólo 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*”, “diseñados específicamente para la atracción erótica” (Halperin 2007:138-9), 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).

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”, hace

---

<sup>5</sup> 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.



referencia al ideal del *bodybuilding* mencionando a Charles Atlas, uno de los exponentes del trabajo del cuerpo en las décadas del veinte y treinta<sup>6</sup>. Por otro lado, es interesante señalar que cuando Rocky intenta escapar, Frank lo regaña diciéndole: “That’s no way to behave on your first day out”. De esta forma, no sólo se hace referencia al nacimiento de Rocky sino que también hay una evidente connotación de salida del closet. 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.

Otra cita al mito de Frankenstein la podemos buscar en el peinado de Magenta en el final de la película, cuando junto a Riff-Raff matan a Rocky y a Frank, para castigarlo porque su estilo de vida es inadecuado (“Your life style’s too extreme”, le canta). En esta escena aparecen vestidos como aliens (porque provienen del planeta “Transexual” en la galaxia “Transylvania). Riff-Raff ya no tiene su joroba (típica de los sirvientes/ayudantes del Dr. Frankenstein, desde la película de James Whale de 1931). Ella tiene el clásico peinado de la novia de Frankenstein (Elsa Lanchester en *Bride of Frankenstein* (1935), también de James Whale)<sup>7</sup>. El monstruo de Frankenstein presentaba en la película original una ambigüedad sexual. En este sentido, el deseo de crearle una “novia” al

---

<sup>6</sup> Charles Atlas fue famoso en las décadas del veinte y el treinta por su cuerpo esculpido. Era considerado el hombre más perfectamente desarrollado del mundo. Su método de ejercitación se comercializó en todo el mundo convirtiéndose en una celebridad del entrenamiento del cuerpo. La primera estrofa de la canción que canta Frank parece estar refiriéndose a la vida de Charles Atlas ya que, según se ha contado, comenzó a buscar un método de entrenar su cuerpo a raíz de que era constantemente abusado y maltratado por sus pares en la escuela por ser un flaquito debilucho: “A weakling weighing / Ninety eight pounds / Will get sand in his face / When kicked to the / round. / And soon in the gym / With a determined chin / The sweat from his pores / As he works for his ca-ha-hause”. 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.”)

<sup>7</sup> Para la construcción del personaje de la novia de Frankenstein en *Bride of Frankenstein*, James Whale utiliza una estética *camp*, que se caracteriza por una exageración teatral en el peinado y la gesticulación. Por otro lado, la película *Bride of Frankenstein*, mucho más que su antecesora *Frankenstein*, permite una lectura *queer*. Además de “the idea of men making the ‘perfect’ man”, ya presente en la anterior, podemos considerar, junto a Alexander Doty, “gay Dr. Praetorius; queer Henry Frankenstein; the erotics between the blind man, the monster, and Jesus on the cross; the overall campy atmosphere” (Doty 1993: 14). Según Eberle-Sinatra, las películas de Whale enfatizan la heterosexualidad de Frankenstein, que no estaba marcada en la novela de Shelley (Eberle-Sinatra 2005: 189).

monstruo es una forma de normalizarlo y encauzarlo en el camino de la heteronormatividad del que su monstruosidad lo estaba desviando. Resulta de significativa importancia, entonces, el hecho de que Magenta, cuando aparece como justiciera del orden sexual y la heteronormatividad, utilice el peinado de la novia de Frankenstein.

Por otro lado, 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.<sup>8</sup> Esta resonancia germánica 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 superhombre que crea, reúne las características físicas de la eugenesia nazi, constituyendo un perfecto espécimen ario (ojos, pelo, músculos, etc) (Mathelson, 2008: 29). Asimismo, el comentario de Magenta de que Rocky es el triunfo de la voluntad de Frank, es una clara alusión a la película de propaganda nazi *Triumph des Willens* (Leni Riefenstahl's 1936) (Bozelka 2008: 225)<sup>9</sup>.

Sin embargo, el verdadero Mengele en esta historia no parece ser Frank, sino el Dr. Scott, o "Dr. Everett V. Scott. (a rival scientist)", como dice en los créditos iniciales. Cuando éste acusa a Frank de ser un *alien*, Frank le contesta: "Go on, Dr. Scott. Or should I say, Dr. Von Scott", insinuando un cambio de apellido para ocultar el origen alemán. De esta forma, se sugiere un pasado nazi del personaje del Dr. Scott. Además, éste tiene un acento alemán exagerado: pronuncia "und" en vez de "and" y "mutter" en vez de "mother"

---

<sup>8</sup> Al respecto, quiero destacar que en la película hay un trabajo importante con las referencias a lo alemán, aunque éstas tengan significados variables y difíciles de determinar. Así, por ejemplo, el nombre Frank 'n' Furter significa, en alemán, salchicha de Frankfurt. Esto se puede ver en la canción "Hot Dog" en la que se hace un juego de palabras con la traducción del nombre del alemán al inglés: "You're a hot dog / But you'd better not / Try to hurt her, / Frank Furter." (Collins, 2010: 27). Por otro lado, el apellido de Janet, Weiss, si es pronunciado como una palabra alemana, "weiß", significa "blanco", lo que refiere al hecho de que Brad y Janet pertenezcan a la clase blanca conservadora norteamericana. Así lo pronuncia Brad cuando presenta su novia ante Frank (Collins, 2010: 28). Este es un chiste doble, puesto que al pronunciarlo con la fonética alemana, se confunde con la palabra inglesa "vice", vicio.

<sup>9</sup> Kevin Bozelka (2008: 225) señala también "the swastika-like lightning bolt insignia that the Transylvanians wear on their right arms"

(Collins 2010: 31-2). Al respecto, es interesante observar la canción que el Dr. Scott canta, “Eddie`s Teddy”, y cómo ésta representa los valores más conservadores de la sociedad norteamericana del momento y pone a la luz sus temores más profundos:

From the day he was born,/ he was trouble./ He was the thorn / In his mother's side  
/ (...) / From the day she was gone / All he wanted / Was rock and roll, / Porn /Und  
a motorbike./ Shooting up junk / He was a low down / Cheap little punk. / Taking  
everyone for a ride. / When Eddie said / He didn't like his teddy / You knew he was  
a no good kid./ But when he threatened your life / With a switch blade knife / What  
a guy / Makes you cry / Und I did.

Una nueva generación de jóvenes que andan en motocicletas, escuchan rockanroll y tienen sexo libre es vista por el Dr. Scott como un problema para la pacata sociedad norteamericana. Como científico rival, parecería estar del lado conservador.

En este sentido, hay una serie de elementos que relacionan a Frank con una víctima del nazismo o, al menos, lo ubican del lado opuesto: el número 4711 (nombre de una colonia popular alemana) tatuado en su pierna como una identificación de un campo de concentración o el triángulo rosa en su ambo de médico/científico, como los que identificaban a los homosexuales en los campos de concentración nazis. Por último, su look en la 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 de 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 heteronorma y a sancionar la desviación. Lo importante es que este científico nazi (Dr. E. von Scott) 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.



### 3. Conclusiones. *Rocky Horror*, el *cyborg* y el terror (¿anal?)

A modo de conclusión, quiero retomar el trabajo de Judith Halberstam (1995) sobre la monstruosidad en el cine de terror. Su tesis es que 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. En éste, la monstruosidad comienza a remitir sólo a lo sexual. Siguiendo este razonamiento, se puede afirmar que *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<sup>10</sup>. 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 sexualidad<sup>11</sup> generando una pedagogía que deslinda lo normal de lo anormal, lo humano (blanco, heterosexual de clase media) de lo monstruoso, lo desviado (Benshoff, 1997: 9) y, de esta forma, se constituye en una tecnología que produce la figura perfecta para una identificación negativa (Halberstam 1995: 22). Quizá el enorme poder de *The Rocky Horror Picture Show* que lo ha convertido probablemente en la mayor película de culto de la historia, deba buscarse en el hecho de permitir una identificación positiva con el monstruo.

*The Rocky Horror Picture Show* nos recuerda que estamos constituidos de parte humana y parte no humana, de monstruo, de *alien*, de tecnología.

---

<sup>10</sup> Hay que mencionar que los transilvanos son andróginos; Magenta y Columbia son bisexuales; Frank es una *drag-queen*; Rocky no parece tener una sexualidad definida.

<sup>11</sup> En cuanto al cine de terror, podemos decir, con Benshoff, que se trata de un elemento más de lo que Foucault llama el dispositivo de la sexualidad, según el cual ésta 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.

Somos *cyborgs*<sup>12</sup> 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 disrupción 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, la cicatriz de la castración original, de la castración del ano<sup>13</sup>. Recuperar la cicatriz es abrir el ano al mundo y 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, J. (2003). *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*, Rosario. Beatriz Viterbo

Amícola, J. (2008). "Camp". Amícola, J y J. L. de Diego (eds), *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates*, Buenos Aires. Al Margen. 283-294.

Aviram, Amittai (1992). "Postmodern gay Dionysus: Dr. Frank N. Furter", *The Journal of Popular Culture*, v. 26, Nº 3, Diciembre de 2012: 183-192.

Benshoff, H. (1997). *Monsters in the closet. Homosexuality and the horror film*, Manchester and New York. Manchester University Press.

Bozelka, Kevin John (2008). "'Your Lifestyle's Too Extreme' Rocky Horror, Shock Treatment, and Late Capitalism", Weinstock, J. A. (Ed.) *Reading Rocky Horror. The Rocky Horror Picture Show*

---

<sup>12</sup> 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).

<sup>13</sup> En *Terror Anal*, Beatriz Preciado explica: "El miedo a que la piel fuera un órgano sexual sin género les hizo redibujarse el cuerpo, diseñando afueras y adentros, marcando zonas de privilegio y zonas de abyección. Fue necesario cerrar el ano para sublimar el deseo pansexual transformándolo en vínculo de sociabilidad" (Preciado 2009: 136). Luego agrega: "El ano castrado es el precio que el cuerpo paga al régimen heterosexual por el privilegio de su masculinidad (...). El ano castrado es el armario del heterosexual" (Preciado 2009: 136-7)

*and Popular Culture*, New York. Palgrave MacMillan: 221-235.

Butler, Judith (1990). *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*, New York. Routledge.

Collins, Rich (2010). "Different Names for the Same Thing: Appropriation of Germanic Names in the Rocky Horror Picture Show", *LURe: Literary Undergraduate Research*, Vol. 1, Nº 1. University of West Georgia.

Doty, A. (1993). *Making Things Perfectly Queer. Interpreting Mass Culture*, Minneapolis y London. University of Minnesota Press.

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: 207-219.

Freud, S. (1992 [1919]). "Lo ominoso" en *Obras Completas*, Tomo XVIII, Bs. As. 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.) *Reading Rocky Horror. The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*, New York. Palgrave MacMillan: 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: 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.) *Reading Rocky Horror. The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*, New York. Palgrave MacMillan: 17-34.

Miner, Ashley (2011). "Gender, identity, and Rock 'n' Roll: How *The Rocky Horror Picture Show* Redefines Mary Shelley's *Frankenstein*", *LURe: Literary Undergraduate Research*, Vol. 2. University of West Georgia.

Preciado, Beatriz. (2009). "Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual" en Hocquenghem, Guy y Beatriz Preciado, *El deseo homosexual (Con terror anal)*. Barcelona.



Melusina.

Šimková, Pavla (2010). *Don't Dream It, Be It: The Rocky Horror Picture Show in the Context of the 1970s Cultural Phenomena*, Bachelor's Diploma Thesis, Department of English and American Studies, Faculty of Arts, Masaryk University.

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.

### Filmografía

*Frankenstein* (1931). Dir. James Whale. Guión: Garrett Fort y Francis Edward Faragoh. Con Colin Clive, Mae Clarke, Boris Karloff y Dwight Frye. EE.UU. Universal Pictures.

*King Kong* (1933). Dir. Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack. Guión: James Ashmore Creelman y Ruth Rose. Con Fay Wray, Robert Armstrong y Bruce Cabot. EE.UU. RKO Radio Pictures.

*The Bride of Frankenstein* (1935). Dir. James Whale. Guión: Edmund Pearson. Con Boris Karloff, Elsa Lanchester, Colin Clive, Ernest Thesiger y Valerie Hobson. EE.UU. Universal Pictures.

*The Rocky Horror Picture Show* (1975). Dir. Jim Sharman. Guión: Richard O'Brien y Jim Sharman. Con Richard O'Brien, Tim Curry, Susan Sarandon, Barry Bostwick, Patricia Quinn, Nell Campbell, Jonathan Adams, Peter Hinwood, Meat Loaf y Charles Gray. EE. UU. Reino Unido. Twentieth Century Fox Film Corporation.