



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE PSICOLOGÍA

transgresión en el cine de culto.
un estudio psicosocial

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN PSICOLOGÍA

P R E S E N T A :
ANTONIO ROHMAN
MONTUFAR MELO

DIRECTORA:
Mtra. PATRICIA PAZ DE BUEN RODRÍGUEZ

REVISORA:
Lic. ALICIA VELÁZQUEZ MEDINA

SINODALES:
Mtra. YOLANDA BERNAL ÁLVAREZ
Mtra. INDA GUADALUPE SAENZ ROMERO
Mtra. MIRIAM CAMACHO VALLADARES



MÉXICO, D. F. 2011
CIUDAD UNIVERSITARIA

"Por mi raza hablará el espíritu"



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

*A la profesora Paty Paz, por la aportación de sus conocimientos,
siempre sin escatimarlos.*

*Sin duda uno de los mejores seres humanos
que he tenido la oportunidad de conocer y de tratar.*

*A la profesora Alicia Velázquez, por su inmensa calidad humana.
Y por haber sido una guía, un apoyo y una amiga
durante más de la mitad de la carrera.
Siempre me será imposible retribuirle toda la ayuda que me prestó.*

*A las integrantes del sínodo:
Profesoras Miriam Camacho, de quien tuve el honor de ser su alumno,
Yolanda Bernal e Inda Saenz,
por su desinteresado apoyo
al colaborar en éste, mi proceso de titulación.
Mil gracias.*

DEDICATORIA

Al monito.

*A mi ABC:
Arreola, Borges y Cortázar*

*A quienes me han apoyado:
Mi exorientadora Sofía Fernández; Lucy, del INJUVE; la familia de Viridiana.
Y muchos otros que aunque no están aquí, se les sigue recordando.*

*A los buenos cuates:
Galgo, Eduardo, Alan, Diana, Martha, Danis,
Édgar, España, Irene, Adriana, John.*

*A la familia:
Rosalba, Rowan, “Burbuja”, jeje, mi abue y mis padres
(Ma, por ser mi seguridad, mi protección y mi confianza;
Pa, por ser mi modelo, mi apoyo y mi tenacidad).*

*Y, por supuesto, a la persona más importante en mi vida:
Todos mis logros van dedicados a ti
Viridiana S. C.*



*(Y no podía faltar la ‘Ireneana’:
“Lean aunque sea el resumen de mi tesis”, jeje)*

Nihil sanctum est

*He visto cosas que ustedes no creerían.
Naves de ataque ardiendo más allá de Orión.
He visto rayos C brillar en la oscuridad cerca de la puerta de Tannhäuser.
Todos esos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia.*

Es hora de morir.
BLADE RUNNER

ÍNDICE

RESUMEN	iii
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1	9
EL CINE DE CULTO	
Historia del Cine de Culto	9
Definición preliminar del Cine de Culto	11
Categorías del Cine de Culto	17
Cine de Culto Clásico (The Classical Cult Film)	17
Cine de Medianoche (The Midnight Movie)	19
Una nueva categoría: El Cine de Culto Comercial	20
CAPÍTULO 2	24
LA TRANSGRESIÓN	
Transgresión: Aproximaciones	24
Definición de Transgresión	26
Transgresión en el Cine de Culto	27
CAPÍTULO 3	36
CULTURA Y DIMENSIONES CULTURALES	
Definición de Cultura	36
Las cuatro dimensiones culturales, según Hofstede	38
Definición de Norma Cultural	40
La audiencia alienada	40
CAPÍTULO 4	45
METODOLOGÍA PARA ANALIZAR LA TRANSGRESIÓN EN EL CINE DE CULTO	
Método	45
Procedimiento	46
Categorías de análisis: Cinco conceptos que ‘operacionalizan’ la Transgresión	47
Agresión, Exceso, Perversión, Rebeldía, Subversión	
Tres filmes de culto: Sinopsis	50
The Rocky Horror Picture Show	50
Pink Flamingos	51
Repo man	53
Tres filmes de culto: Análisis e Interpretación	55
The Rocky Horror Picture Show	55
Pink Flamingos	62
Repo man	68

RESULTADOS	74
The Rocky Horror Picture Show	75
Pink Flamingos	84
Repo man	98
DISCUSIÓN	106
CONCLUSIONES	110
ANEXO	116
Lista de Filmes de Culto de acuerdo a la definición propia	
BIBLIOGRAFÍA	117
FILMOGRAFÍA	120

RESUMEN

El *Cine de Culto* adquiere dicha denominación por tratarse de un conjunto de filmes que coinciden en la peculiar característica de poseer una audiencia que le es fiel y devota con el paso del tiempo. El término *culto*, pues, no alude a una cuestión de “instrucción” o “sabiduría” (“cine culto”) sino, más bien, de tributo o bien, de fervor. Empero, una buena cantidad de filmes poseen un culto, un conjunto de seguidores, sin pertenecer al Cine de Culto. Esto se debe a que, de acuerdo con diversos autores, el culto debe ser minoritario. Además de dicho culto a menor escala, otros autores han coincidido en propalar la cuestión referente a la *transgresión* como definitoria en este tipo de cine. La transgresión puede definirse primordialmente como el quebrantamiento de un límite, límite que es definido por una *cultura* y que adquiere su consistencia en la vida real, aunque dentro del margen de lo simbólico, gracias a las *normas* y *valores* que tal cultura ha erigido como reguladores de la vida social. Los filmes de culto han alcanzado ese estatus por la violación que hacen, a través de sus imágenes, a los precitados valores y normas que prevalecen en cierta cultura, además de, como ya se ha mencionado, contar con una restringida audiencia. Muchas otras son las condiciones que formulan la inclusión de un filme dentro del conjunto denominado *de culto*. Tales condiciones se mencionan en el presente trabajo. De igual forma, aquí se explicita el cómo la transgresión de las películas puede ser a distintos niveles: perceptivo, que alude a cómo se mira el filme, y que permite se distingan dos tipos de espectadores: uno decodificador, que sólo recibe las imágenes, y otro interlocutor, que “interactúa” con el filme; genérico, esto es, género cinematográfico; estético y sexual y cultural/social. También se trata el cómo esa transgresión puede verse proyectada ya sea como exceso, agresión simbólica, perversión, rebeldía y/o subversión. Se brinda, de igual manera, una definición sintética de cultura, basándola en las enunciaciones de otros estudiosos del tema; más una definición de Cine de Culto, la cual, formal y enteramente no existe hasta el momento. Para arribar a las conclusiones de cómo la transgresión juega un papel importante en la definición del Cine de Culto, se analizaron e interpretaron, de forma hasta cierto punto heterodoxa, tres filmes considerados de culto por diversos autores. Ellos son: *The Rocky Horror Picture Show* (1975), *Pink Flamingos* (1972) y *Repo man* (1984).

INTRODUCCIÓN

En el prólogo de su libro *Cult Movies* (2000), Karl y Phillip French elaboraron un interesante recorrido por lo que podría considerarse la historia del *Cine de Culto*. Ese recorrido abarca desde el inicio del séptimo arte, con los documentales dirigidos por los hermanos Lumière, hasta las producciones de nuestros días; tomando, dicho sea de paso, como principal característica del *Cine de Culto* el papel del observador, del concurrente a la sala o a la proyección. Esto es, a quien va dirigido el filme.

“El término ‘cine de culto’ —explican los autores— ha sido recurrente por 20 años o más pero la idea ha estado en el aire desde que el primer filme fue mostrado en una pantalla grande a una audiencia que pagó por asistir.” (French & French, 2000, p. 6). El lector ya habrá advertido que el espectro de tiempo tomado por los French es demasiado extenso como para llevar a cabo una revisión de dicho lapso. No obstante, vale la pena mencionar este trabajo ya que constituye un intento por ir más allá de esos 20 años referidos por los autores.

Procedidos por *Cult Movies* (2000), dos libros abordaron el tema con anterioridad, ya fuera para proponer una serie de títulos que podrían clasificarse como filmes de culto: *Cult Movies*, constituido por 3 volúmenes (*I*, 1980; *II*: 1982 y *III*: 1988), escrito por Danny Peary. O bien, para dilatar el tema y explorarlo de forma interesante, minuciosa y precisa, como se hizo en un conjunto de ensayos agrupados bajo el título de *The cult film experience: Beyond all reason*, compilados por J. T. Telotte en 1991. Para los propósitos de la presente tesis, este último libro fungió como guía principal, respaldando diversos aspectos que fueron tratados desde el punto de vista de la crítica cinematográfica.

La pronta mención de la obra de Karl y Phillip French atendió a la imperiosa necesidad de rescatar un conjunto de factores que colaboraron sutil, pero enteramente, en la comprensión del tono y los objetivos del presente trabajo. Estos factores se citan a continuación:

- a) Como ya fue mencionado, el tema del *Cine de Culto* y sus repercusiones en la sociedad podría tratarse desde el nacimiento del cinematógrafo; empero, uno de los principales objetivos del presente trabajo consistió en concentrar el tema hacia un trinomio inquebrantable para el fenómeno social que representa este cine:

Cultura – Tránsito – Cine de Culto.

Además, y como ya es sabido, el grandioso invento de los hermanos Lumière tuvo lugar en Francia, en las postrimerías del siglo XIX; la gran mayoría de los filmes que han sido considerados “de culto” por los críticos se trata de producciones norteamericanas, muchas de ellas nacidas entre los años 70s y 80s. Allison Graham en su ensayo “Journey to the center of the fifties: The cult of banality”, publicado en la compilación hecha por Telotte, define este aspecto como *the cult sensibility of the 1970s and the 1980s** (1991).

- b) Los French, influenciados por Peary y por Telotte y colaboradores, lograron unificar la visión que concibe al espectador como eje central en la definición del *Cine de Culto*: éste como devoción, como obsesivo interés, como fascinación obrada por una audiencia apasionada, los *movie fans*, en oposición a los casuales *filmgoers* (French & French, 2000). Todo esto implica ya, de una manera u otra, una diferenciación entre el cinéfilo común y corriente (el *filmgoer*), y el cinéfilo devoto, fiel y separado del *mainstream*¹ (el *movie fan*).
- c) La concepción del *Cine de Culto* está dada por las dificultades de acceso a dicho material. Los canales de distribución de esos filmes poseen, en general, la interesante característica de estar limitados por no tratarse de películas (en algunos casos) de tipo comercial. En este grupo de películas se advierte la particularidad de estar cobijadas bajo un aura de “fruto prohibido”, de diferencia e incluso de alienación, que las hacen ser identificadas y valorizadas como marginalizadas, excéntricas y peculiares (Telotte, 1991).

En palabras de Karl y Phillip French, es posible intuir ya la aspiración por definir el culto partiendo de una atmósfera subversiva y, como se describió en el párrafo anterior, colmada de alienación, provocada por las características del filme; las cuales, a la vez, servían como vehículo de las intenciones del espectador, para mostrar algo de sí mismo ante el mundo; como una clase de espejo, en el cual la verdadera personalidad del *movie fan* viene a estar reflejada o representada por los excesos del filme: “En los 60s, tus películas favoritas revelaban la clase de persona que eras, y elegir un filme para el estatus de culto se convertía en un modo de crear un nicho personal de gusto e identidad en una masa cultural amorfa y una amenaza para la sociedad de masas.” (French & French, 2000, p. 7).

* *la sensibilidad al culto de los setentas y ochentas.*

¹ La cultura dominante.

- d) Una crítica expuesta de forma explícita a la obra de Danny Peary se encargó de explicar claramente el por qué el tema ha sido terreno de múltiples inconsistencias, mismas que reflejan la inhabilidad de los críticos por llegar a un acuerdo común, que permita aterrizar una clara definición del *Cine de Culto*, la cual hasta ahora ha estado regulada por perspectivas por demás interesantes, pero que tildan de ser harto personales y hasta “favoritistas”. Al respecto, los autores de *Cult Movies* (2000) redactaron: “Cuando Danny Peary en los 80s publicó sus tres enormes volúmenes de *Cult Movies*, muchos lectores sintieron que lo estaba haciendo por sus películas personales favoritas.” (French & French, 2000, p. 8).
- e) Por último: En una amplia reflexión suscitada por el caso del filme *Casablanca* (1941), los French (2000) realizaron, quizá no deliberadamente, un análisis de lo que en su conjunto representa un filme de culto: el posible acumulado de formas y condiciones que vienen a resultar en una película considerada de ese tipo: “*Casablanca*, la cual ha ayudado a crear todo el concepto permanece como la cima del cine de culto. *Casablanca* posee, por supuesto, varias de las cualidades que hacen a una película de culto —es una película que quieres ver una u otra vez; tiene diálogos inolvidables; y parece tener un significado personal para ti y tus amigos. No fue nunca, sin embargo, prohibida por la censura, ni degollada por los productores, ignorada por el público ni proscrita por los críticos, un destino sufrido por muchas películas de culto. No es ofensiva, perversa, oscura, absurda, profundamente imperfecta, ridícula, llena de diálogos absurdos o hecha en un santiamén —todas las cuales, en diferentes combinaciones, son las características de un buen número de filmes de culto.” (p. 8). A todo lo anterior sólo podría agregarse lo siguiente, pretendiendo brindar, aunque de forma poco ortodoxa, una definición preliminar del *Cine de Culto*: “El filme de culto puede ser definido primariamente en términos de su aceptación: es una película con seguidores.” (Kawin. 1991, p. 18).

La estructura adoptada por el grupo de ensayos compilados por Telotte muestra de manera especial el interés por dividir el *Cine de Culto* en categorías más precisas y especializadas: Posterior a la necesaria Introducción, el libro aborda (a la vez que distingue) el tema del *Cine de Culto Clásico* (*The Classical Cult Film*), representado por un número de exitosos filmes convencionales, usualmente resurgidos del

Hollywood del pasado, el período de la narrativa clásica del cine. Estos filmes generalmente aluden a una audiencia heterogénea (Telotte, 1991).

Ulteriormente, emprende la tarea de desarrollar el tópico referente al *Cine de Medianoche* (*The Midnight Movie*). La definición del susodicho alude a una cuestión ligada a las costumbres de exhibición en los Estados Unidos, a “ciclos de películas, emitidos siempre a últimas horas de la noche, cuya práctica surgió en la década de los 50s” (Wikipedia, s.f., ¶ 1). Cabe mencionar que, debido a las condiciones de producción de los filmes de medianoche, pueden considerarse a las *B-Movies* —aquéllos filmes comerciales de bajo presupuesto que no son concebidos dentro de las categorías del *Cine de Arte* ni de la *Pornografía* (Wikipedia, s.f. ¶ 1)— como el precursor público del culto. (Corrigan, 1991, p. 26).

Casi al final de apartado concerniente al *Cine de Medianoche*, Timothy Corrigan en su ensayo “Film and the Culture of Cult”, durante una cálida reflexión acerca del colapso entre el espacio público y privado de la audiencia, suscitado por la invasión de las videocaseteras en la mayoría de los hogares, hace mención del término “culto comercial” (Corrigan, 1991, p. 32). Si bien no fatiga el tema ni lo explota al menos circunstancialmente, sí permite que en esta tesis se haya pretendido proponer una nueva categoría del *Cine de Culto*, impelida por la certeza de que existen una serie de filmes que, por sus características, no pueden agruparse de manera estricta en ninguna de las dos anteriores.

Hasta el momento se han mencionado tres fuentes bibliográficas que respaldan la temática propia del *Cine de Culto*. Una de ellas, *The Cult Film Experience. Beyond all reason* (1991), es un compendio de ensayos dedicados a dicha materia. De acuerdo con el presente planteamiento, resulta interesante acotar que la mayoría de sus autores han coincidido (al parecer de manera no deliberada) en intuir el acto de la *transgresión* como un concepto central para la concepción y el desarrollo del tema del *Cine de Culto*. A todo esto convendría preguntarse, ¿qué es la transgresión?, ¿cómo definirla? La siguiente es una enunciación cabal, un excelente punto de partida para dirigirse de lleno hacia lo psicológico-social (e incluso, lo cognitivo). Escribió Suleiman (1990, en Jenks, 2006):

“La transgresión es una ‘experiencia interna’ en la cual el individuo —o, en el caso de ciertas transgresiones ritualizadas tales como el sacrificio o las celebraciones colectivas (la fiesta), una comunidad— exceden los límites de lo racional, del

comportamiento cotidiano, la cual está restringida por las consideraciones de los beneficios, las posibilidades o la autopreservación. La experiencia de la trasgresión es indisociable de la conciencia de las restricciones o prohibiciones que viola; de hecho, esto es precisamente por y a través de la transgresión que la fuerza de la prohibición se convierte completamente en realidad.” (p. 1).

Es necesario identificar prontamente tres elementos clave en la definición anterior, los cuales guían hacia un nexo —una conjunción— entre los otros dos aspectos que dan motivo al presente trabajo (*Cultura y Cine de Culto*): el primero es el de “experiencia interna”, entendido como la elaboración intrínseca, el proceso mental —la construcción— de parte del individuo o grupo que trasgrede; el siguiente es la correspondencia íntima entre transgresión y exceso: toda transgresión es la violación de un límite que se ha rebasado concienzudamente. Y por último, justamente, la conciencia del acometimiento que se ha alcanzado.²

La multiplicidad de colaboradores de Telotte convinieron en postular que el *Cine de Culto* trasgrede, de alguna forma, ciertas convenciones que el *mainstream* ha logrado instaurar con el paso del tiempo, esto ya sea en cuanto a lineamientos de tipo genérico (los filmes de culto no pueden agruparse de forma arbitraria dentro de un género fílmico en especial); textual (fórmulas de la narrativa clásica se han visto quebrantadas por este tipo de trabajos); cultural/social (la habilidad de dichos filmes para criticar, de forma discreta o mordaz, los valores que predominan en la sociedad); sexual (el incontinente atrevimiento de tocar ciertos temas considerados tabús y, de alguna forma, promoverlos o explicitarlos de manera grotesca); estético (muchas de esas películas, al haber sido producidas con un presupuesto risible, no operan bajo una estética bien desarrollada, sino, muchas veces, con notables defectos); perceptual (ya que han provocado una revolución en las formas tradicionales de “mirar” el cine; por ejemplo, el caso de *The Rocky Horror Picture Show* (1975) —*RHPS*—, donde la audiencia interactúa mientras el filme es proyectado); e histórico (que aludiría a una transgresión de los límites temporales, esto es, su remarcable agilidad para permanecer vigente aún a pesar del paso del tiempo)³

² “el acto desviante debe interpretarse como afirmación de la propia identidad” (Mead, 1972, en Pitch, 1980, p. 104).

³ Esta última característica no es propia del *Cine de Culto*, pero puede considerarse importante por el impacto que ha tenido de generación en generación, que sigue hallando las mismas satisfacciones.

Todo este bagaje de información se relaciona íntimamente con un concepto más general: el de *cultura*. El *Cine de Culto* es, indiscutiblemente, un hecho que implica la idea de colectividad. La transgresión, ese acto que simboliza el quebrantamiento de un límite, habla ya, de alguna forma, de una valoración de tipo cultural: ¿qué podría considerarse excesivo y qué no?, ¿qué cosa nos demarca un límite en determinada sociedad?, etc.

La cultura, por tanto, se sitúa como un estilo de vida, el cual consiste en patrones socialmente adquiridos de pensamiento, sentimiento y acción (Ember y Ember, 1997, en Páez et al., 2004, p. 26). Esta bibliografía, además de la ya mencionada conceptualización, apunta que toda definición de cultura puede agruparse en una de dos familias: *cultura objetiva* o *cultura subjetiva*. La segunda (que es la que aquí interesa) alude a estructuras de significado compartidas. Una de esas definiciones es la de Hofstede (1991, en Páez et al., 2004), quien puntualiza que la cultura es la programación cultural de la mente que diferencia a un grupo de otro.

Hofstede, además, hace una identificación de tipo transcultural al separar cuatro dimensiones que agrupan una serie de valores dominantes, propios de cada nación: *Distancia de poder*, *Individualismo-Colectivismo*, *Masculinidad-Feminidad* y *Evitación de la Incertidumbre*.

El *Cine de Culto* (diversos filmes agrupados bajo este rubro), ya se ha dicho, posee una peculiar facilidad para transgredir ciertos estándares aprobados culturalmente, y cuya violación es, por tanto, desaprobada. Esos estándares remiten al concepto de *norma*, representante genérico de aquéllas reglas y expectativas que regulan las conductas, creencias y emociones deseables e indeseables para los miembros de la cultura (Páez et al., 2004). Dichas reglas y expectativas son producto de las dimensiones culturales bajo las cuales una población se rige para así regular su comportamiento. Esa facilidad, por parte del *Cine de Culto*, para ir más allá de ciertas barreras sociales, se torna significativa porque desobedece justamente los estatutos que se han erigido a partir de que una sociedad sea altamente masculina o femenina, colectiva o individualista, etc. Diversas películas de culto nacidas en los Estados Unidos, por ejemplo, han conseguido ese estatus gracias a que lograron trastornar su conjunto de valores culturales por medio de sus imágenes irreverentes, perversas y subversivas.

Separar el concepto del *Cine de Culto* del concepto *audiencia* hubiese sido una labor ociosa e inútil, ya que —como ya se ha hecho mención—, el Culto nace a partir de una participación del público que deifica el filme y lo hace trascendente. Es por eso

que se brindó un pequeño apartado a lo que se denominaría la *audiencia alienada*. El término está extraído de un párrafo correspondiente al ensayo “After midnight”, de Bruce Kawin (1991) quien, reflexionando acerca de diversos filmes de culto y los valores que enaltecen —o degradan—, menciona: “Tales filmes ofrecen visiones unificadas para una audiencia alienada” (p. 19).

El concepto alienación, referido desde este momento, aquí hace alusión al *extraño*, al individuo que se ha desviado de la norma (Merton, 1957; en Schaff, 1979), lo cual remite a un tipo de personalidad “oscura”, que refleja de algún modo otro aspecto del *uno mismo* (Telotte, 1991). Este tipo de personalidad parece encajar a la perfección con la intencionalidad de las audiencias de culto, las cuales buscan expresar cierta diferencia: diferencia en relación a la cultura dominante. Y es de este modo como, al haber una serie de significados compartidos entre los fans de este u otro filme de culto, la situación se torna subcultural. La *subcultura*, incluso, puede empatarse con el concepto de subversión: “Lo subcultural se ha convertido en subversivo. El término ‘culto’, frecuentemente se torna en un signo de peligro, que denota un tabú intelectual, emocional, e incluso de territorio espiritual.” (Telotte, 1991)

Dicha *subcultura*, en el caso del *Cine de Culto*, se halla conformada por un conjunto de individuos cuya conducta se ha categorizado como “desviante”, dado que representa un giro o perversión de la estructura normativa social predominante. Esta conducta desviada puede verse como una consecuencia de cierta debilidad en el sistema, ya que va en función de las acciones y reacciones en relación al grupo de referencia y a la cultura en general. La desviación social, de este modo, puede abordarse como una violación a las expectativas normativas. Esta última idea fue sugerida por Dentler y Erikson, 1959, cuyo desarrollo puede hallarse en el libro *La desviación social* de Tamar Pitch, 1980, donde se ven respaldados ese y otros postulados.

El marco teórico del presente trabajo consistió en (el lector acaba de averiguarlo) un recorrido por el interesante tema del *Cine de Culto* y sus categorías; para posteriormente arribar al concepto de transgresión que, desde una perspectiva psicosocial, fue ligado a los tópicos *cultura*, bajo el desarrollo que Hofstede le dio a través de sus cuatro dimensiones; *norma cultural*, violada por la temática del filme de culto; *subversión* y *subcultura*, siendo estas últimas un par de apoyos que permitieron integrar la importancia de la audiencia en la construcción de todo el fenómeno social que este cine implica.

Una vez definido el cuerpo de conocimientos anterior, procedió a acotarse la metodología, la cual se desplegó del siguiente modo: se analizaron brevemente cinco significados en los cuales el concepto de transgresión ha sido manifestado por los distintos autores de la bibliografía revisada; para luego “operacionalizarlos” —analizarlos— empíricamente, en el conjunto de filmes seleccionados (*RHPS*, *Pink Flamingos* y *Repo Man*)⁴. *Exceso*, *rebeldía*, *agresión*, *perversión* y *subversión* son los cinco términos que fueron elucidados —operacionalizados— en el análisis de los tres filmes de culto elegidos, para de esa forma conceptualizar la transgresión a las normas culturales inscritas en las cuatro dimensiones ya mencionadas. ¿Qué se transgrede? ¿Con qué imágenes? ¿Cuál fue el discurso de esas efigies? ¿De qué manera?, ¿a través del *exceso*, la *rebeldía*, la *agresión*, la *perversión*, la *subversión*?, etc.

Debido a la poca investigación previa al respecto, este trabajo puede intuirse más como un estudio de tipo exploratorio, cuyo objetivo fue el de brindar un principio de investigación, para dar pie a otros estudios más bien de tipo descriptivo.

⁴ Además de *RHPS*, dirigida por Jim Sharman: John Waters, 1972; Alex Cox, 1986, respectivamente.

CAPÍTULO 1

EL CINE DE CULTO

Historia del Cine de Culto

En el año de 1980, la editorial Delta Books publicó una serie de ensayos bajo el título colectivo de *Cult Movies. The Classics, the Sleepers, the Weird and the Wonderful*. Un prólogo y cien ensayos constituían el cuerpo del volumen; cada uno de ellos estaba dedicado a un filme en especial, considerado por su autor, Danny Peary, como uno de los más representativos del fenómeno del *Cine de Culto*.

Como justificación del conjunto, Peary (1980) acotó que si bien miles de filmes han sido realizados desde los inicios del cinematógrafo, “sólo un número extremadamente pequeño ha provocado una ardiente pasión en los *movigoers*, que existe mucho después de sus estrenos”. (p. xiii). De esta forma, el crítico vinculaba el concepto de “culto”, referido a una clase de homenaje reverencial o devoción, con el tema del cine y sus alcances en la sociedad.

Dos volúmenes más siguieron al primero. En ellos, Peary incluyó títulos de películas que iban desde trabajos odiados tanto por el *movigoer* promedio como por la prensa, mismos que fueron rescatados del olvido, hasta películas capaces de provocar un verdadero sentimiento de nostalgia por generar un gran impacto en aquéllos que las presenciaron cuando fueron niños. El autor tampoco olvidó agregar aquellas que fueron menospreciadas al momento de su estreno, pero que posteriormente fueron redescubiertas y reevaluadas (Peary, 1980).

La aparición de *Cult Movies* supuso, por tanto, el inicio de una serie de reflexiones en torno a un cine —en representación de un conjunto de filmes— intrigante, inusual, atroz, misterioso, absurdo, atrevido, erótico, exótico y/o del mejor de todos los tiempos (Peary, 1980). Así mismo, dicha publicación poseyó un interesante impacto, al menos en la cultura norteamericana, al promover —de manera directa o indirecta— la exhibición de aquellos “filmes de culto” a gran escala, hecho que seguramente forjó el rescate de diversos filmes (como Peary apuntó) olvidados o despreciados. En palabras del propio autor, éste menciona en el prólogo a *Cult Movies 3*: “Han sido ya cinco años desde que escribí *Cult Movies 2*. Desde entonces ha habido festivales de cine de culto por todo el país, en campus de estudio y en museos”. (Peary,

1988, p. 11). Éste último párrafo sirve de brevísimo prefacio para explicar de quiénes se compone la audiencia de culto.

Hoy en día, a casi treinta años de la primera edición del ya mencionado conjunto, resulta comprensible el surgimiento de una publicación de ese tipo durante el inicio de la década de los 80s. Ya en la introducción del presente trabajo se hizo referencia a las palabras de Corrigan, quien explicitó esa sensibilidad al culto presente en las décadas de los 70s y los 80s.

Una rápida revisión de las diferentes listas que se han elaborado para agrupar aquellos filmes considerados de culto por algunos críticos, delataría y corroboraría la idea anterior. Tan sólo en el primer volumen de *Cult Movies*, se mencionan 32 filmes producidos durante los 70s; esto es, casi el tercio del total de títulos incluidos. El mismo Telotte (1991) da a entender, por toda la información que maneja en su preámbulo a la sección concerniente a “The Midnight Movie”, y por los filmes en los que se respalda para sus afirmaciones, que el período de 1980 a 1985 es, quizá, la era más popular de los filmes de medianoche.

Sería difícil (y puede que imposible), sin embargo, intentar definir cuál fue la primera película *de culto* de la historia. Retornando de forma breve el desglose de ideas generado por Karl y Philip French (2000), es posible citar lo argüido por ellos a partir de la remembranza de tres filmaciones de los hermanos Lumière; estas son, *La Sortie des Usines Lumière*, *L'Arrivée d'un Train en Gare de la Ciotat* y *L'Arroseur arrosé*. Al respecto, y refiriéndose a los actores que participaron en tales registros, escribieron: “[para] las primeras personas en verse a sí mismas ahí en la pantalla, el filme debió haberse convertido en objeto de obsesivo interés y ellas mismas habrían constituido un culto dibujado junto con la fascinación suscitada por ese evento”. (p. 6).

Resulta por demás interesante reflexionar en torno a esta arcaica situación, debido, sobre todo, a que en nuestros días el cine y/o el video forman parte ya de nuestra vida diaria, sea directa o indirectamente. Y sin embargo, ¿qué habrán podido experimentar estos sujetos al observarse a ellos mismos en la pantalla? Sin duda el metraje, como objeto de culto, se intuye inevitable, obligatorio, casi. No obstante, y de acuerdo a los diversos indicios y pistas recabados hasta el momento, no podrían considerarse los anteriores títulos como filmes de culto. Metrajes *con un culto*, muy seguramente, pero *de culto*, no en definitiva.

Más correcto, quizá, sería aseverar que el primer filme *de culto* de la historia podría ser *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*), conocido filme de Robert Wiene, filmado en 1920, todo un estandarte del movimiento expresionista alemán. En él “destacan los decorados distorsionados que crean una atmósfera amenazante, por lo que es considerada una de las mejores película de terror de todos los tiempos” (Wikipedia, s.f., ¶ 3).

Dicha afirmación, que *El gabinete del Dr. Caligari* (1920) podría considerarse la primera película de culto, parte de dos condiciones: La primera, por el aliento trasgresor del filme, que a través de una crítica simbólica al totalitarismo alemán, denuncia la actuación de dicho Estado durante la Primera Guerra Mundial¹. La segunda condición se desprende de lo siguiente:

En el volumen 3 de su libro *Cult Movies* (1988), Danny Peary incluye dicho título en su nuevo listado de 50 filmes, el cual, en palabras de J. Hoberman y Jonathan Rosebaum, autores del libro *Midnight Movies*, es referido como “el filme de culto *par excellence*” (1983, en Grant, 1991). Del total de 200 títulos que en su momento Peary llegó a enrolar en sus tres grandes inventarios, si bien incluyó diversos trabajos muy antiguos, tales como *King Kong* (1933), *Freaks* (1932), *Napoleon* (1927), ninguno tan añejo como *El gabinete del Dr. Caligari*.

Definición preliminar del Cine de Culto

A lo largo de las últimas décadas ha sido convencionalmente imposible definir el *Cine de Culto*. Este cine se ha identificado a través de una serie de calificativos que pueden concebirse como aproximaciones, pero que no han podido definirlo de manera concordante o entera. Los mismos autores de los libros hasta ahora citados se han limitado únicamente a brindar, ya sea definiciones parciales, o insistir en la enumeración de adjetivos que, si bien pueden considerarse valiosos, no dejan de generar dudas y lagunas al respecto.

¹ Caligari inducía a un sonámbulo a cometer asesinatos del mismo modo que el Estado alemán inducía a un pueblo dormido a perpetrar crímenes, que de hecho se consumirían una década después, en la Segunda Guerra Mundial. (Wikipedia, s.f., Argumento, ¶ 5).

De forma endeble, profana y hasta pretenciosa, Wikipedia, la Enciclopedia Libre ha abordado el tema mediante sutiles conatos para definirlo. No obstante su austeridad (si en cuanto a calidad hablamos), puede rescatarse al menos la intención de incluir aquéllos elementos mayormente significativos y que han resultado definitorios hasta el momento: su limitada pero devota audiencia, su popularidad aún a través del paso del tiempo y su tendencia a ser considerado como un cine poco convencional. Tomada de su versión en habla inglesa, la traducción de una de las definiciones sería la siguiente: “Una película de culto es un filme que ha generado un altamente devoto pero relativamente pequeño grupo de seguidores. Frecuentemente, las películas de culto han fallado en adquirir fama fuera de su pequeña base de fans, sin embargo, ha habido excepciones que han logrado ganar fama aún entre las grandes audiencias.” (Wikipedia, s.f., ¶ 1).

En su versión hispana, existen dos enunciaciones más; la primera nos dice que el filme considerado de culto es un “Tipo de película extraña, marginal, a veces surreal y en ocasiones maldita que mantiene su vigencia a pesar del paso del tiempo; sus espectadores la visionan una y otra vez como si asistieran a un oficio eclesiástico.” La segunda, desplazada por la anterior, menciona al respecto: “El término película de culto hace referencia a un tipo de película que atrae a un pequeño grupo de devotos o aficionados o aquella que sigue siendo popular con el paso de los años entre un pequeño grupo de seguidores. Con frecuencia la película no llega a alcanzar el éxito en su estreno, aunque no siempre es el caso. Algunas veces la respuesta de la audiencia a una película de culto es algo diferente a lo que pretendían los creadores. Es normal que una película de culto presente elementos inusuales.” (Wikipedia, s.f., ¶1 y ¶4, respectivamente).

Estas tres definiciones coinciden en ubicar al *Cine de Culto* dentro de un margen distinguido por su altamente específica y limitada audiencia. La esfera de conceptos generados a partir de las cualidades de este cine maneja como característica principal el papel de la audiencia: todo filme de culto es aceptado por un grupo de seguidores (Kawin. 1991). Dicha entidad —la audiencia— puede encontrarse fragmentada y resulta comprensible dilucidar en ella cierta connotación heterogénea; esto es: por citar un ejemplo, recurriremos al caso de *Casablanca* (1941). Este filme de Michael Curtiz ha hallado diversos fans a lo largo y ancho del globo; dicho grupo de fans pueden o no constituir una subcultura que alabe los aciertos del filme (esto alude a la heterogeneidad de su audiencia); de hecho, ésta no es la característica más sobresaliente de *aquello* que

puede suscitar *Casablanca*. *Aquello* reside en su capacidad para impeler que su audiencia disfrute observándola una y otra vez: la repetición, en este caso, resulta el mayor de los placeres.² (Kawin, 1991)

En el caso de *RHPS*, el placer —el culto, digamos— va más allá de la repetición. Se trata de una película radicalmente diferente, la cual es venerada por una audiencia con características similares. (Kawin, 1991).

No obstante, definir el *Cine de Culto* únicamente a partir de su audiencia hubiese resultado intolerablemente lacónico y hasta escueto. Todo el bagaje de condiciones que pueden extraerse para delimitar el fenómeno que representa el *Cine de Culto* es por demás extenso. Faltaría, sin embargo, brindarle su correspondiente respaldo apoyándonos en la bibliografía selecta que existe al respecto:

Ya se ha mencionado que el filme de culto es una película con seguidores, esto es, un grupo de fans entre los que se ha establecido una serie de afinidades, cuya principal respuesta consiste en visionar el filme en repetidas ocasiones, lo cual forja un cuerpo de prácticas o convenciones desarrolladas alrededor del filme: la memorización de diálogos, la práctica de gestos y en otros casos, la portación de una vestimenta similar a la usada por los personajes, la acción anticipatoria durante la proyección, más la frecuente concurrencia a aquéllos lugares donde es exhibido el filme (Telotte, 1991, p. 13).

Acciones similares a las anteriores son las que pueden agruparse bajo el nombre colectivo de “ritual”. Este ritual es el resultado de una constante compartición de las experiencias³ suscitadas por el filme, vividas por una comunidad que lo venera similar y regularmente (Telotte, 1991)⁴. Esto propicia la generación de una isla de significados compartidos, una clase de *subcultura*⁵ en algunos casos; la cual es reafirmada cada vez

² Podría interpretarse el placer generado por los filmes de culto como un “placer perverso o pervertido”: “Para Sade el placer es agresión y transgresión, para Freud es subversión. De ahí que la sociedad deba recurrir a la represión y la sublimación.” (Gómezjara, 2003).

³ La estructura de oportunidades consiste, o es el resultado, de las acciones de otras personas. (Cohen, 1966, en Pitch, 1980) Este tipo de ‘rituales’ pueden comprenderse como ‘canalizaciones de la desviación social’.

⁴ “La historia de un acto desviante es la historia de un proceso de interacción en donde se produce un continuo intercambio entre actos y respuestas de los actos” (Pitch, 1980).

⁵ “También en la ausencia de una cultura y de una organización social desviante ya establecida, un

que se repite la experiencia.

Quizá la mejor forma de ejemplificar brevemente lo anterior sea a través del caso del filme *The Rocky Horror Picture Show* (1975), de Jim Sharman.

Prototipo y, por tanto, probablemente la más famosa de las películas de medianoche (Gaylyn, 1991), *RHPS* define poderosamente el *Cine de culto* tal y como es concebido consensualmente por el público en general. Profanamente, a dicho cine se le ha atribuido una serie de características en especial, mismas que valdría la pena mencionar, (sin dejar de lado el acto de ilustrar por este medio la consistencia del *culto* de acuerdo al abordaje actual).

En 1973, en el Royal Court Theatre de Londres, Inglaterra fue estrenado *The Rocky Horror Show*, un musical escrito por Richard O'Brien cuya temática se inscribió dentro de los géneros del terror y la ciencia ficción, con un poco de sexo bajo una atmósfera de rock'n'roll. La obra resultó ser un rotundo éxito, por lo que se facilitó su exportación a los USA con su correspondiente debut en el Teatro Roxy de Los Angeles.

Vista por un ejecutivo de la Fox, *RHPS* terminó por adaptarse a la pantalla grande bajo el título ya conocido, estando a cargo de la dirección Jim Sharman. No obstante el éxito del musical a nivel teatral, el filme terminó por fracasar en las taquillas. Sólo años después, en la ciudad de Nueva York, comenzó a ser notoria cierta "revaloración" por parte del público: durante algunas funciones de medianoche, las salas comenzaron a ser visitadas por personas cuya vestimenta imitaba la de los personajes de la película; varios de los asistentes se sabían los diálogos de memoria, y una noche, durante una de las escenas en la que la protagonista, teniendo que abandonar el carro donde se encontraba en medio de la lluvia, lo hace cubriéndose la cabeza con un paraguas, una de las personas del público gritó: "¡Estúpida, porque no compras mejor un paraguas!". A partir de ese momento, la participación del público (junto con las ya mencionadas) fue otra constante dentro de las exhibiciones. (Rocky Horror, s.f., Antecedentes, ¶ 3).

Pero, ¿en qué consiste el tan famoso ritual en *RHPS*? Llegó el momento cuando las proyecciones fueron programadas únicamente para el público de *RHPS*, como si se tratase de sesiones privadas; éstas siguen repitiéndose hasta fecha: Frente a la pantalla, un grupo de asistentes (los más atrevidos) se suben al escenario y actúan la

determinado número de individuos con problemas sociales similares y en efectiva comunicación entre sí pueden unirse para hacer lo que ninguno puede hacer por sí solo". (Cohen, 1966, en Pitch, 1980).

película al mismo tiempo que se proyecta. El público participa. Otros interactúan de formas menos histriónicas. Por ejemplo, cada vez que algo significativo ocurre en la pantalla, reaccionan: gritan, abuchean, bailan, etc. Existen una serie de *props* que el público utiliza para complementar su participación, y hacerla, así mismo, más realista:

- **Globo:** Durante el número musical inicial (cantado por unos labios gigantes que abarcan toda la pantalla) se revienta un globo cuando se escucha: *But when worlds collide*.
- **Arroz:** El público avienta arroz cuando, en la boda con la que inicia el filme, salen los novios de la iglesia.
- **Periódico:** Cuando Brad y Janet (los protagonistas) salen del coche averiado en busca de un teléfono, aquélla se cubre la cabeza con el periódico.
- **Pistolas de agua:** Simulan la tormenta cuando Brad y Janet salen del coche.
- **Linterna:** Se enciende cuando Brad y Janet cantan *There's a light*.
- **Carracas y matasuegras:** Ensilencian a la audiencia tal y como lo hacen los transilvanos (los invitados al castillo) cuando Frank (el científico loco, creador de Rocky, un travesti que viene del planeta Transexual, en la galaxia Transilvania) les explica su creación.
- **Guantes de goma:** Se utilizan mientras Frank presenta a su criatura, justo cuando chasquea tres veces los guantes, al mismo tiempo.
- **Confeti:** Se lanza cuando Rocky y Frank se dirigen a su “suite nupcial”.
- **Papel higiénico:** Los asistentes lo tiran por los aires cuando Brad exclama “Great Scott!” una vez que el profesor Scott (al cual iban a visitar Brad y Janet) ha atravesado la pared.
- **Gorrito de fiesta:** Se usa cuando Frank le canta *Cumpleaños feliz* a Rocky.
- **Campanilla:** Suena cuando Frank dice: *Did you hear a bell ring?*, durante la canción *Planet Schmannel*.
- **Cartas:** Durante la canción *I'm going home*, se tiran cartas cuando Frank dice: *Cards for sorrow, cards for pain*. (Wikipedia, s.f. ¶ 5).

A todo lo anterior, hay que añadir la célebre coreografía de la canción *The Time Warp* (cuya tropicalización llegó a nosotros como *El baile del sapo*, interpretada por Timbiriche). Esta pieza es bailada por todo el público al momento de su exhibición, y se

ha constituido como todo un referente de la cultura norteamericana, cuya extensión ha abarcado gran parte del globo. Basta decir que se han roto récords de congregaciones que acuden a bailarla. Se trata de un bailoteo de lo más sencillo, cuyos pasos son enseñados en el mismo filme por uno de los personajes (un forense que a la vez funge como narrador de la película).

La síntesis del filme, por supuesto, es abordada durante su correspondiente análisis. No obstante, es necesario mencionar que no todos los filmes considerados *de culto* poseen el mismo tipo de ritual que el que *RHPS* ha hecho tan peculiar, propio, y que a la vez lo convierte en su mayor distintivo. Sin embargo, el caso de esta película ejemplifica otro tipo de factores que aparecen como recurrentes en las sensaciones provocadas sobre la audiencia. Al respecto, si en cuanto a una identidad —identificación— emblemática hablamos, los expertos han dicho que: “La experiencia del culto usualmente envuelve un ‘descubrimiento de parte de la audiencia’ asegurándose ‘que son parte de un círculo interno. *RHPS* es el mejor ejemplo de esto. Es una necesidad para identificarse con algo, para tener algo que sea emblemático de sus sentimientos” (Telotte, 1991, p. 15). La sentencia anterior puede consignar fácilmente a una concepción “subcultural” del *cine de culto*: “son parte de un círculo interno”, la cual puede verse reforzada con la siguiente idea, argüida por el mismo Telotte (1991): “Como los devotos a *RHPS* se visten como sus personajes favoritos y, al hacerlo, temporalmente descartan su normal, culturalmente determinada identidad.” (p.13). Además, se ha mencionado que existe “Un auténtico deseo de adhesión, una disponibilidad para envolvernos”. (Casetti, 1989). *RHPS* fue construida para cumplir esos deseos.

Al respecto (cuando se hacía referencia al hecho de que no todos los cultos son idénticos al profesado a *RHPS*) bastaría recordar la parte que le corresponde a *Casablanca* (1941). Ya en la Introducción se mencionaba el porqué este filme de Michael Curtiz resulta representativo del culto y no sólo eso, cómo a partir de él, también, se ha elaborado el concepto. Y así como ya se ha mencionado fueron diferenciadas, preliminarmente, las dos categorías del *Cine de Culto*, aquí se hallan de pronto las dos apoteosis de cada una: *Casablanca*, máximo exponente del *Cine de Culto Clásico*; *RHPS*, estandarte de la *Midnight Movie*. El siguiente capítulo retoma el tema para desarrollarlo y aclarar —en la medida de lo posible— la extensión del panorama.

Categorías del Cine de Culto

De la bibliografía que trata sobre el tema del *Cine de Culto*, la más antigua que se ha consultado es la de Danny Peary: *Cult Movies* (1980). Sin embargo, en este volumen, que presenta el primer listado de filmes de culto (100 títulos), no se establecen categorías que contrasten; esto es, no hay una diferenciación entre las ya mencionadas películas de medianoche, por un lado, o los clásicos del *cine de culto*, por otro. Se hace uso del término “contraste” ya que, si bien se utiliza el término *midnight movie* —en el libro de Peary— no es tanto para separarlo, genéricamente, de otro tipo de clasificación, sino únicamente para acotar la cualidad de aquellas películas que se inscribían dentro de esa práctica de proyección y de asistencia a las salas cinematográficas.

Perspicazmente, Telotte y colaboradores sí lo hicieron en su compendio de ensayos. Esto consistió en conjuntar condiciones y derivar divergencias, cuyo veneno se halla tanto en la práctica como en la esencia del filme: en unas (las de medianoche), adquirieron dicho mote por su exhibición a altas horas de la noche debido a los contenidos y las tramas desarrollados; en otras (las clásicas *de culto*) por su temática, elocuentemente nostálgica, y por su contexto espacial y temporal: exitosos filmes convencionales, usualmente resurgidos del Hollywood del pasado —30s, 40s, 50s—, el período de la narrativa clásica del cine (Telotte, 1991).

El Cine de Culto Clásico (*The Classical Cult Film*)

Tres filmes fueron analizados en la presente tesis. Todos esos trabajos pertenecen a la categoría del *Cine de Medianoche*, de ahí que este apartado resulte breve, aunque útil para precisar ciertas características de los filmes elevados al estatus de culto, pero que también son clásicos por pertenecer a los años dorados de la narrativa fílmica hollywoodense.

Huelga decir que los primeros filmes de culto pertenecen a esta categoría justamente por su ubicación temporal. Ya se había hecho mención, incluso, de la aportación que hace *Casablanca* como eje paradigmático en la definición del *Cine de Culto*. Y es que *Casablanca*, como otras películas inscritas bajo este rubro (*Top Hat*, 1935; *The Wizard of Oz*, 1939; *All about Eve*, 1950, por poner otros ejemplos), coinciden en ciertos aspectos que los críticos han observado como constantes inherentes

a ese cine: cierto conjunto de prácticas de narración, varias convenciones de colocación de la cámara, edición y desarrollo de los personajes, íntimamente asociados con la manera tradicional de Hollywood de hacer películas (Telotte, 1991).

En pocas palabras, el *filme de culto clásico* envuelve un tipo convencional de narrativa. Es posible, también, hallar su arraigo en el duro poder del conjunto de tramas que desarrolla, las cuales se unen, además, al acumulado de actuaciones memorables que lograron sus estrellas: H. Bogart, J. Dean, M. Monroe y J. Garland incorporaron las aspiraciones y ansiedades de una generación; y lo interesante es que aún fascinan o satisfacen los deseos para la identificación y la expresión vicaria (Telotte, 1991).

Diversos filmes de culto clásicos, entre ellos *Casablanca*, poseen la peculiar cualidad de coincidir en un contexto que los modela y torna comprensible su estatus de culto: Tras la Segunda Guerra Mundial, tienden a valorarse ciertos aspectos de la atmósfera que envuelve las situaciones y los momentos fílmicos; estos aluden a la percepción de un paisaje cultural americano, el cual se identifica por un romántico, altamente glamuroso y heroico pasado (Telotte, 1991).

¿Por qué el presente trabajo no se decidió a tratar con la misma importancia el tema del *Cine de Culto Clásico* como se analizó el de *Medianoche*? ¿Por qué todos los filmes a examinarse corresponden a la segunda categoría y ninguno —al menos uno solo— a la primera? ¿Por qué dirigir de forma arbitraria la atención hacia dicha categoría para lograr una clara definición, y no tomar de forma sustancial ésta que también atañe? La respuesta es la siguiente: si bien hay elementos de rebeldía —transgresión— en el *Cine de Culto Clásico*, estos son mínimos a diferencia de cómo son explotados en la *midnight movie*; y se concentran generalmente en la participación del héroe —protagonista—, más que en la trama (el mejor ejemplo resultaría *Rebel without a cause*, 1955, aludiendo al caso de James Dean). Y es más fácil identificar el *Cine de Culto de Medianoche*, justamente por esa singular condición —la transgresión—, a diferencia del *Clásico*. (En el prefacio de *Cult Movies*, Peary acota que *Gone with the wind* (1939) no cumple con los requisitos para ser considerada; otros críticos no dudan en aceptarla. Peary argumenta que acoge a *Casablanca* por una supuesta “limitada” distribución, la cual *Gone with the wind* no tiene —¡y, de hecho, *Casablanca* tampoco!—. Para evitar mayores complicaciones en un tema ya de por sí complicado, el siguiente apartado trata aquélla categoría un tanto más fácil de definir: la del *Cine de Culto de Medianoche* —*The Midnight Movie*).

Cine de Culto de Medianoche (*The Midnight Movie*)

El tercer capítulo del libro de Telotte habla acerca de un *Cine de Medianoche*, denominado de dicha forma por, naturalmente, las prácticas de exhibición (a altas horas de la noche) bajo las cuales aquéllos filmes que lo constituyen eran mostrados ante una audiencia en particular.

Antes de continuar, es necesario acotar que no todas las películas de medianoche pueden elevarse al estatus de *Cine de Culto*. ¿Por qué llevar a cabo —y tan prontamente— esta acotación? Esto se debe a que dichos filmes (de medianoche) son identificados principalmente por representar cierto nivel de diferencia, en relación al desafío que establecen contra las convencionales prácticas de observación, por un lado, y contra las normas vinculadas a materia y estilo cinematográficos, por otro.

La primera dimensión ha quedado completamente comprendida: la *midnight movie* desafía las prácticas de observación convencionales al fomentar ciertas condiciones especiales de exhibición y de relación entre el espectador y el producto (con esto último el mejor ejemplo es el caso de *RHPS* donde el espectador participa durante el filme). La segunda es necesario desarrollarla de manera más extensa, por el vínculo que guarda con la esencia de esta tesis en general.

Si bien no toda *midnight movie* es considerada *de culto*, sí es posible complementar la incipiente definición de *Cine de Culto* con las características de los filmes de medianoche. De forma general, ciertos “temas tabú” —travestismo, homosexualidad, cultura de drogas, etc.— brotan libremente en estos trabajos. La libre expresión de estos temas permitió que la gran mayoría de las *midnight movies* generara un nicho en particular que las venerara. Esto es, son filmes *con un culto*.

Casi al principio de este capítulo se hizo mención de la frase anterior: “con un culto”. Resulta de forma necesaria terminar la acotación de este asunto en esta sección. El *Diccionario de la Real Academia Española* (1991) brinda algunas definiciones sobre lo que es el *culto*. Se recogen, a continuación, algunas que han terminado por explicar a qué se debe el término en la presente materia:

Culto. (Del lat. *cultus*). [...] || **5.** Conjunto de ritos y ceremonias litúrgicas con que se tributa homenaje. || **6.** Honor que se tributa religiosamente a lo que se considera divino o sagrado. || **7.** Admiración afectuosa de que son objeto algunas cosas. *Rendir culto a la belleza.* || ~ **externo.** m. *Rel.* El que consiste en demostraciones exteriores, como sacrificios, procesiones, cantos sagrados, adoraciones, súplicas,

ofrendas y dones. || ~ **indebido**. m. *Rel.* El supersticioso o contrario a los preceptos de la Iglesia.

Si se incluyó aquí y no antes este acumulado de dilucidaciones es justamente por algo que se explicaba hace unos momentos: la relación tan estrecha que guarda la *midnight movie* con el *Cine de Culto* (ese que el *mainstream* suele reconocer bajo esa forma), y que, sin embargo, debe esclarecerse prontamente por la confusión que usualmente provoca por las similitudes en cuanto a temáticas, formas de llevar a cabo el film y prácticas de exhibición.

Cuando una película posee *un culto*, puede decirse que el espectador (o grupo de espectadores) sitúan sus acciones bajo el rubro de la séptima definición (“Admiración afectuosa de que son objeto algunas cosas. *Rendir culto a la belleza*”). Operativamente, dicha admiración puede traducirse en la búsqueda de repetir la experiencia de observar el filme una y otra vez; o acudir, excluyendo casi cualquier impedimento, al lugar donde ese filme será exhibido, por poner dos ejemplos. En el caso de la saga *Star Wars*, puede aceptarse incluso la realización de la sexta enunciación, tan definitoria del verdadero *Cine de Culto*. No obstante, dos aspectos impiden esta acepción: toda película considerada *de culto* lo es por una *minoría* que la deifica u honra, elevándola así a dicho estatus. Luego, el *Cine de Culto*, bajo la concepción que esta tesis buscó respaldar, es aquél cuya actividad se relaciona más respecto a la última definición de las anteriormente expuestas: “El supersticioso o contrario a los preceptos de la Iglesia”. Más que “a los preceptos de la Iglesia”, es “a los preceptos de la cultura general y dominante”, la que regula el comportamiento de los individuos en una sociedad; y más que “supersticioso”, el término más adecuado es el de “pagano” y, mejor aún, “profano” (“que no demuestra el respeto debido a las cosas sagradas.”)

Una nueva categoría: El Cine de Culto Comercial

“Video stores are rapidly replacing bookstores, these historically and socially marginalized films seem to move more to the center of culture as a third category of cult, a commercial cult that reflects the confusing collapse of public and private space.”¹

Timothy Corrigan, **Film and the Culture of Cult**

Bibliográficamente hablando, éste fue el único respaldo hallado que permitió sostener la idea de una tercera categoría en el *Cine de Culto*. No obstante, su inclusión en este trabajo parte, entre otro par de aspectos, de la necesidad de conectar dos entidades en el tiempo que merecen ser diferenciadas: la era del cine como forma de entretenimiento fuera del hogar y, por denominarla de algún modo, la “Era del Cine en Casa”.

Timothy Corrigan, profesor de inglés en Temple University, nos habla acerca de un colapso entre el espacio público y el privado. Para comprender el nacimiento del *Cine de Culto* (de ahí que se consideró pertinente añadir este apartado) es necesario comprender el contexto de un público habituado a disfrutar del cine como forma de entretenimiento fuera de casa, y que, bajo una serie de circunstancias dadas, se encuentra con que puede deleitarse con ese fetiche pero ahora en la intimidad de su hogar. Escribió Peary: “*Cultists don’t merely enjoy their favorite films; they worship them, seek them out wherever they are playing, catch them in theaters even when they have just played on television, see them repeatedly.*”² (Peary, 1980, p. xiii).

Las tres listas de filmes *de culto* que publicó incluyen, casi en su totalidad, trabajos anteriores a esa fecha. Hoy en día, conseguir una película resulta muchísimo más fácil de lo que era hacerlo hace más de 30 años. De ahí que el culto aparezca históricamente resguardado bajo un aura de alienación, condición que propiciaría, justamente, la excesiva valoración de algunos espectadores hacia ciertos filmes “extraños”, los cuales, por no tratarse de grandes éxitos que gustasen a las masas de *filmgoers*, veían mermada su distribución, a veces cancelada rápidamente, para existir únicamente en el recuerdo nostálgico de sus *moviefans*.

No obstante, diversos filmes, a pesar de incluirse dentro de la categoría de la *Midnight Movie*, lograron una permanencia y una aceptable (a veces envidiable) distribución, como en el caso de *Blade Runner* (1982), *Mad Max* (1979), *Night of the Living Dead* (1968), *Plan 9 From Outer Space* (1956), *The Warriors* (1978) y, por supuesto, la ya mencionada *RHPS* (1975), por referir algunos ejemplos.

¿*Cine de Culto*? Diversos críticos han convenido en propalar ese status en dichos

¹ Los videocentros están rápidamente reemplazando las tiendas de libros, estos filmes histórica y socialmente marginados parecen moverse más al centro de la cultura como una tercer categoría de culto, un culto comercial que refleja la confusión y el colapso del espacio público y privado. (1991, p. 32).

² Los cultistas no disfrutaban meramente sus filmes favoritos; los veneran, los buscan donde sea que los pasen, los encuentran en salas de cine aún cuando los han pasado sólo por TV, los ven repetidamente.

filmes. ¿Películas marginalizadas? No definitivamente, aunque sí con una significativa pero aún minoritaria base de fans que, de acuerdo con lo acotado por Peary (1980), resulta definitorio: “*The word cult implies a minority*” (la palabra *culto* implica una minoría)³; y luego, exponiendo dos contrapartes para facilitar la comprensión de dicha tesis, añade: “*And the studios are well aware that Gone With the Wind and Star Wars still attract the majority of the movie audience.*” (Y los estudios —refiriéndose a sus respectivos distribuidores— son sabedores que *Lo que el Viento se Llevó* y *La Guerra de las Galaxias* aún atraen a la mayoría de las audiencias). (p. xiii).

Es conveniente hacer la observación de lo siguiente: De los ejemplos dados, la mención de *Blade Runner* (1982) y *Night of the Living Dead* (1968) permite apuntar que, así como estos, diversos filmes pertenecientes ya sea al género de la *Ciencia Ficción* o del *Terror*, han generado un culto a lo largo del tiempo. Su extrañeza —”atipicidad”— y transgresión de ciertos estándares culturales y cinematográficos les permitieron elevarse al estatus *de culto*. Empero, por su éxito alcanzado al menos tanto entre sus seguidores como entre los fans del género en el cual se inscriben, lograron que su distribución fuera a buenos niveles.

Existen otros filmes considerados por la crítica como películas de culto. No obstante, resulta difícil relacionarlas directamente con alguna de las dos categorías descritas; aunque, por tratarse de filmes poco convencionales y extraños, y aún cuando fueron producidos por grandes casas productoras, es comprensible la determinación de ser estimadas como tales (estimación no sólo influida por la crítica, sino por el correspondiente respaldo en cada una de sus audiencias devotas). Ejemplos de estos filmes son: *This is Spinal Tap* (1984), *Willy Wonka and the Chocolate Factory* (1971), *The Wiz* (1978), *Withnail and I* (1987), *Monty Python and the Holy Grail* (1975), *Brazil* (1985) e incluso *Aguirre, the Wrath of God* (1972).

En Mayo del año 2003, la revista *Entertainment Weekly* publicó una lista con el “Top 50 Cult Movies” de los EUA. Filmes caracterizados por exhibir imágenes, ideas y frases subversivas. Varios de los filmes incluidos en este listado, algunos mucho más recientes que los ya mencionados, también podrían ubicarse dentro de esta categoría del

³ “La mayoría simboliza a la vez la norma y la realidad, mientras que la minoría representa la excepción, lo anormal y una cierta irrealidad” (Moscovici, 1984). El aura de alienación —de irrealidad, incluso— que acompaña a ciertos filmes de culto, y en la que tanto ha insistido el presente trabajo, se respalda (además de la cuestión referida a la ‘minoría’) en la predicha sentencia.

Cine de Culto Comercial. Algunos de ellos podrían ser: *Donnie Darko* (2001), *Fight Club* (1991) y *The Big Lebowski* (1998). (Film Site, 2003).

Como conclusión, puede asentarse que el *Cine de Culto Comercial* alude a aquéllos filmes que, aún inscritos a otra categoría del *Cine de Culto* (*Clásico* o *de Medianoche*), se consideran comerciales por su ya sea *aceptable* o *buena* distribución.

CAPÍTULO 2

LA TRANSGRESIÓN

Transgresión: Aproximaciones

“[...] any film which doesn't shock isn't worth looking at. All values must be challenged. Nothing is sacred. Everything must be questioned and reassessed in order to free our minds from the faith of tradition. Intellectual growth demands that risks be taken and changes occur in political, sexual and aesthetic alignments no matter who disapproves.”¹

Nick Zedd, **Cinema of Transgression**

A mediados de los ochentas, Nick Zedd, director de *super low-budget films* (películas de súper bajo presupuesto) elaboró un documento titulado “Cinema of Transgression”, manifiesto en el que proponía una serie de lineamientos bajo los cuales debía regirse la educación cinematográfica en el plano del discurso tratado por los jóvenes realizadores en sus incipientes trabajos: edificar la dialéctica plasmada en la labor cinematográfica de acuerdo a un cine transgresor que rompiera las reglas o “fuera más allá de todos los límites impuestos o prescritos por el gusto, la moralidad o cualquier otro valor tradicional que oprimiera las mentes de los hombres.” (Zedd, 1985).

A modo de epígrafe, este segmento del manifiesto de Zedd (que resume significativamente su razonamiento expuesto en todo el escrito) permite intuir la importancia de la transgresión a nivel sociocultural; tan sólo el concepto de “crecimiento intelectual” muestra ya una clase de alusión al término *desarrollo*, o bien, *evolución*.

Hacer hincapié de manera casi inmediata en el término evolución parte de lo siguiente: puede que la verdadera justificación de esta tesis se ciñera al hecho de erigir, o bien, mantener (sea cual fuere el caso) una clase de *psicología de la transgresión*, marcada por cierta necesidad de comprender cómo es que la ruptura o violación de

¹ No vale la pena ver ninguna película que no escandalice. Todos los valores deben ser retados. Nada es sagrado. Todo debe ser cuestionado y examinado para liberar a nuestras mentes de la fe en la tradición. El crecimiento intelectual demanda que se tomen riesgos y que los cambios ocurran en los lineamientos políticos, sexuales y estéticos sin importar quién los desaprobe. (1985, en T. Lipkes, Trad., 2007, p. 20).

ciertas normas implica su inherente re-evaluación y, por tanto, consolidación.² No obstante, dicho afianzamiento de los valores y normas culturales no viene aislado, sino notoriamente regenerado —esto es, crecido: *evolucionado*—. Para entender esta idea, es necesario remitirnos al concepto de conformidad tal como lo aborda Moscovici (1984): “La conformidad define el comportamiento de un individuo o de un subgrupo cuando este comportamiento está determinado por normas y expectativas legítimas de grupo”. (p. 201). Si bien la función de dicha conformidad es la de anular la desviación que amenaza la integridad de toda la entidad social, podrían considerarse a las transgresiones del *Cine de Culto* como positivas, hasta cierto punto, ya que demarcan una inconformidad sana en el aspecto que generan un cambio tanto para re-evaluar las normas como para *liberar las mentes de la fe en la tradición*.

Y es que, de acuerdo con Chris Jenks, compilador de una serie de ensayos y escritos cuyo conjunto viene a intitularse *Transgression* (2006) debido a la temática abordada por las reflexiones incluidas, arguye que uno de los preceptos nacidos a partir del Siglo de las Luces es el que postula que “hemos venido a confundir el cambio con el progreso” (Jenks, 2006, p. 4) De acuerdo con la importancia de la *transgresión* a nivel sociocultural, si ciertos cambios vienen a ser concebidos como rupturas de un orden preestablecido, esto es digno de analizarse. La forma en que dicho análisis cobró un cuerpo tangible fue a través de la observación de un fenómeno real —y actual; este es, en el presente caso, el *Cine de Culto*.

La misma idea de transgresión como cambio, y éste como progreso, podría respaldarse con el concepto de un grupo de *continuos* (tanto verticales como horizontales) bajo los cuales se inscribe la dinámica cultural; dicha dinámica —movimiento, cambio— implica, naturalmente, un par de extremos tales como: sagrado-profano; bondad-maldad; normal-patológico; sanidad-locura; pureza-peligro; alto-bajo; centro-periferia (Jenks, 2006). Toda percepción del comportamiento humano (individual y/o social) es susceptible de ser ubicada en algún punto que tienda hacia alguno de dichos extremos. Comprender el *Cine de Culto* es saber que sus características gozan de un incesante desplazamiento hacia, lo que podríamos llamar, los *polos negativos* (tilda este cine de ser profano —por ejemplo— no sólo por estar en contraposición a lo sagrado, sino porque, más que alejarse de éste, lo tacha, lo reduce, lo

2 “La funcionalidad de la desviación social [se refiere] a puntos de referencia que contribuyen a la mejor definición de norma.” (Pitch, 1980, p. 151).

transgrede y, a la vez, lo vindica y lo reafirma³; ya que, quizá en un lóbrego intento de exclusión, termina por aceptarlo implícitamente: en un plano relativo, el *uno* no puede existir sin la acepción del *otro*).

La importancia de la transgresión, ya no sólo a nivel sociocultural como se mencionó anteriormente, sino filogénico incluso, parte del hecho de que todo el bagaje de experiencias a las que se enfrenta el ser humano (animal *consciente* del significado de esas experiencias) lleva implícita la idea de un fin, de un límite. La conciencia de la vida misma se ve inmersa en ese atareado conocimiento: el de la muerte, en este caso. Transgredir, excederse, *ir más allá* bien puede estimarse como un concepto colectivo (así como el del *cielo* y el *infierno* en las religiones), común para todas las conciencias, aunque no para todos los actores.

Definición de Transgresión

Una rápida revisión del párrafo en el que se cita a Suleiman (1990, en Jenks, 2006), permite iniciar este apartado comprendiendo cuál es el principal aspecto a destacar, referente a la relación Cine de Culto – Transgresión. Ese aspecto es el del *exceso*⁴.

La idea central de dicho párrafo (incluido de nuevo a pie de página)⁵ es la noción de exceso no como abundancia, sino como el comportamiento que va más allá de los límites que una cultura erige como soportes de la sociedad.

³ Pitch parafrasea a Coser, y explica: “la conducta desviante [...] no siempre [es disfuncional] para el grupo; es más, su verificación lleva a una mayor cohesión moral y ética en torno a la norma violada y a la redefinición de la misma. Obviamente lo que es malo implica también una definición de lo que es bueno.” (Pitch, 1980, p.134).

⁴ “El exceso define a la película de medianoche, un fenómeno del culto que parece catalogar los actos perversos [...] sadomasoquismo, fetichismo, travestismo, homosexualidad, voyerismo, exhibicionismo, necrofilia, bestialidad, y miríadas de otras ‘anormalidades’ sexuales.” (Studlar, 1991).

⁵ “La transgresión es una ‘experiencia interna’ en la cual el individuo —o, en el caso de ciertas transgresiones ritualizadas tales como el sacrificio o las celebraciones colectivas (la fete), una comunidad— exceden los límites de lo racional, del comportamiento cotidiano, la cual está restringida por las consideraciones de los beneficios, las posibilidades o la autopreservación. La experiencia de la transgresión es indisociable de la conciencia de las restricciones o prohibiciones que viola; de hecho, esto es precisamente por y a través de la transgresión que la fuerza de la prohibición se convierte completamente en realidad.” (p. 1).

La transgresión es la acción y el efecto de transgredir. El *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (1991) define este verbo de la siguiente manera:

Transgredir. (Del lat. *transgrēdi*). tr. Quebrantar, violar un precepto, ley o estatuto.

Esos límites que la cultura establece son, justamente, aquéllos preceptos, leyes o estatutos —normas culturales. Se dice que “cualquier límite en boga trae con él una intensa relación con el deseo de transgredir ese límite, y que ese deseo es forzosamente erótico.” (Jenks, 2006, p. 5).⁶

Para que exista ese deseo de transgresión es necesaria la conciencia de que se está transgrediendo. Si bien este enunciado peca de ser intolerablemente obvio, busca sobre todo expresar la *deliberación* como eje cardinal en el acto de la transgresión. La fuerza transgresora de un acto halla su potencia y su relevancia en la sapiencia de que se está llevando a cabo un acto que dota a su responsable de un poder y un dominio insoslayables. En el caso del *Cine de Culto*, el aliento transgresor de sus imágenes termina por hallar un reflejo —una inquietante proyección— en su audiencia, la cual es quien disfruta de esas trasgresiones y las adopta como propias.⁷

Transgresión en el Cine de Culto

“Una idea eficaz que ha sido sugerida acerca de todas las películas de culto es que de alguna manera envuelven una forma de ‘transgresión’ y que esa cualidad es central para

⁶ Se retoma a Telotte con un par de reflexiones inherentes: “Si el imaginario y los temas de algunos de estos filmes parecen tener un poco de esa aura de ‘fruto prohibido’, esto es porque ellos incorporan un deseo más básico.” y “El culto satisface una necesidad —o deseo— humana.” (Telotte, 1991)

⁷ “Así el filme de culto se convierte por una vez —o, quizá, vez tras vez— en nuestra voz, nuestra ventaja, una máscara expresiva que investimos para hablar de lo que ordinariamente no podemos” (Telotte, 1991). A veces esa ‘máscara expresiva’ se torna en vehículo para rebelarse ante las exigencia del *status quo*: “El individuo o el subgrupo minoritario, no tiene posibilidad de encontrar un apoyo alternativo, normativo o cognoscitivo, en el seno del grupo [mayoritario], sea que él mismo haya optado por alejarse del grupo para desafiarle o que el propio grupo le haya identificado como ‘diferente’, ‘raro’, ‘delincuente’, etc.” (Moscovici, 1984).

su definición” (Grant, 1991). En la Introducción se habló de los distintos niveles en los que opera la transgresión en el *Cine de Culto*. A continuación se explican algunos de ellos:

TRANSGRESIÓN A NIVEL PERCEPCIÓN (Cómo se mira el filme)

Puede intuirse una clase de *sentido de lo razonable* en la manera como se percibe el cine en general por la gran mayoría de los espectadores. Por *razonable* podemos entender, por supuesto, aquello que aplica en la vida cotidiana y que se traduce como *lo normal* para una sociedad. Un filme como *Star Wars* (aludiendo al primer filme de toda la serie —*Episode IV: A new hope* (1977)—, por ser el que dio paso a los demás capítulos) proyecta imágenes de una realidad que en esencia se equipara a la nuestra (dos bandos contrarios e irreconciliables, uno que representa una monarquía absoluta y otro una rebeldía con aspiraciones democráticas; ambas fracciones con ejércitos, caudillos y representantes; y otro tipo de elementos que suponen un contexto en el que se desarrolla la trama: tabernas, palacios, desiertos, naves, etc.) Si bien en nuestra realidad sólo existe la interacción —a nivel superior— entre humanos y no entre humanos y seres de otros planetas (como en el filme), por ejemplo, esa esencia no deja de ser la misma que la que envuelve nuestra realidad.

No obstante, dicho *sentido de lo razonable*, en el *Cine de Culto*, se ve transgredido por el tratamiento de las situaciones, trama, diálogos e imágenes. Y no sólo en esos aspectos: Se ha comentado, si bien no profunda pero sí, hasta cierto punto ampliamente, el caso de *RHPS*. El sentido de lo razonable en el espectador común y corriente se atiene, en el supuesto de la asistencia a una sala de cine, a la observancia del filme (cualquiera que sea) de la siguiente forma: se llega, se sienta en la butaca y se espera para recibir la información que la proyección promete. No así, por ejemplo, en este estandarte del *Cine de Culto*, en el que algunos de los espectadores incluso actúan lo que acontece en la película mientras esta es proyectada.

Francesco Casetti, crítico cinematográfico italiano, en su libro *El film y su espectador* (1989), establece la diferencia entre *espectador-decodificador* y *espectador-interlocutor*. El primero resultaría representante de esa audiencia *normal*, adherida a *lo razonable*, que disfruta el filme desde su butaca/asiento para digerirlo sin mayor inconveniente tal y como la gran mayoría (el *mainstream*) digiere los contenidos del filme. La audiencia de *RHPS* podría formar parte de la división figurada por el *espectador-interlocutor*: ella ha adoptado ese filme para reverenciarlo incondicionalmente; ante ciertos pasos que da el filme, los espectadores responden de

alguna manera (se ha dicho disparando pistolas de agua o gritándole a los protagonistas o lanzando puñados de arroz). Mientras que la cultura general ha apadrinado como forma dominante la figura del espectador cinematográfico-decodificador, el fenómeno de culto *RHPS* ha excedido los bordes demarcados por esa convención, para ejemplificar el “diálogo” que un filme puede establecer con su audiencia.

¿Qué sucede, sin embargo, con otros filmes considerados también de culto pero cuya relación con su público no alcanza el nivel rebasado por *RHPS*? El ya citado ejemplo de *Star Wars* permitirá, a modo de contraste, responder a esta pregunta, así como construir otra pequeña explicación del por qué ciertos filmes, aunque con una audiencia fiel y devota, no pueden ser considerados *de culto*. Danny Peary ha apuntado que: “El típico producto de Hollywood posee un pequeño potencial para convertirse en un favorito del culto porque es percibido por ‘todos’ básicamente de la misma manera. Casi todos convienen en la calidad de esos filmes, en lo que los directores están tratando de decir, y en el modo correcto de interpretar los mensajes del filme. Por otro lado, los filmes de culto nacieron en la controversia”. (1980, p. xiii). Casetti en algún momento comentó que el cuerpo del filme custodia una especie de secreto; relacionándolo con esta cuestión, existe un eco interesante en un párrafo que, más adelante al ya citado, puntualizó Peary: “Los cultistas creen que están entre los pocos bendecidos que han descubierto algo en ciertos filmes que el moviegoer promedio y el crítico han olvidado —ese algo que hace extraordinaria la película.” (1980, p. xiii).

Los fans de culto “dialogan” con el filme —reverenciándolo: memorizando sus diálogos, visionándolo una y otra vez, documentándose sobre él, insistiendo entre sus allegados (y entre extraños también) que “su” película es la mejor de todos los tiempos, etc. Ellos pueden establecer esa “interlocución” con el filme porque han descubierto ese “lenguaje en común”, ese conjunto de significados compartidos que, establecidos en código y canal, permiten la extracción de una clase de “conocimiento superior” percibido sólo por unos cuantos “privilegiados”, y que *va más allá* de la recurrente simbiosis⁸ que el cine procrea con su espectador.

⁸ Edgar Morin (1956), citado por Casetti (1989), define el cine como simbiosis, es decir, como una máquina que alinea e integra unos componentes lingüísticos y unos componentes psíquicos (el espectador es el que, a partir de sus propias necesidades y de su propia disponibilidad afectiva, rescata la aparente frialdad de la imagen revelando la acción de la misma profundamente). Ahora, el hálito transgresor del culto hace referencia al hecho de que sus audiencias han usurpado el secreto que custodian esos filmes, han ido más allá en su percepción e interpretación, dejando rezagado al *moviegoer* promedio.

Cuando se han entrecomillado los términos ‘dialogan’ e ‘interlocución’ esto es por el ilusorio y tal vez metafórico acto que supone el intercambio de información entre una entidad frívola y objetiva⁹ llamada película y otra entidad subjetiva y emocional nombrada espectador. No obstante, el hecho de defender esta aproximación es porque se trata de aquella que podríamos considerar como la más oportuna. Se cita, una vez más, a Casetti (1989): “Es afrontar el cine mejor de lo que se hace pensando en alguien que no tiene otras posibilidades si no la de consumir un bien o responder ante un estímulo.” (p.30).

Pensar en el cultista como un espectador activo justifica los párrafos anteriores, sin querer afirmar que las audiencias de culto son las únicas que van más allá del simple hecho de consumir una historia plasmada a través de imágenes en movimiento. Aunque, lo que sí se pretende aseverar es que esa disponibilidad para ir más allá se torna, incluso, excesiva, violando ese ‘sentido de lo razonable’, explicitado al principio del apartado.

TRASGRESIÓN A NIVEL GENÉRO CINEMATOGRAFICO

“El filme de culto simplemente trasgrede los límites que usualmente se asocian con la noción de género.” (Telotte, 1991, p. 6). A lo largo del cuerpo de la tesis se ha erigido al filme *RHPS* como el ejemplo ideal para ilustrar diversas cuestiones concernientes a este tema. En este punto no será la excepción. Ya en el primer capítulo se señalaba que *RHPS* es un filme “multi-genérico” que, desarrollándose bajo la estructura de un musical, incluye elementos clásicos de los géneros de la Ciencia Ficción (pistolas láser, aliens, un científico loco, etc.) y del Terror (el necesario “monstruo”, un castillo tenebroso, asesinatos, etc.); aunado a esto, ciertos temas tabú (como el incesto o la poligamia) también son tratados dentro de su argumento. Resulta, pues, un hecho el no poder ligar esta película a un género en especial, lo cual marca una notoria diferencia con la gran mayoría de las filmaciones que, de entrada, ya llevan inscrito el género al cual se ciñen.

La importancia de este “nivel de transgresión” recae en el golpe que asesta a la indudable tendencia de los críticos a pensar de manera genérica sobre las películas en general, ya que “los límites del filme de culto claramente se diferencian de los filmes tradicionales.” Y luego: “Muchos de los elementos que unen filmes de culto, caen fuera del estudio normal del género, en cuanto a trama, tipo de personajes, contexto y

⁹ “El espectador es el que atribuye a la imagen los caracteres de la realidad, caracteres que aquella no posee y que, no obstante, debe fingir poseer”. (Munstemberg, 1916, en Casetti, 1956, p. 16).

tema.” (Telotte, 1991, p. 6).

No obstante, es necesario puntualizar que diversos filmes de culto sí caben dentro de ciertas categorías genéricas (v.gr., *The Texas Chain Saw Massacre*, 1974; *Evil Dead II*, 1987; y *Re-animator*, 1985; en el caso del Terror. *Blade Runner*, 1982; *Barbarella*, 1968, y *The Adventures of Buckaroo Banzai Across the 8th Dimension*, 1984, pertenecientes al género de la Ciencia Ficción). El hecho de encontrar diversos ejemplos de filmes de género en los considerados de culto, que hallen una posición ya sea en el Terror o en la Ciencia Ficción no es casual; Danny Peary (1980) escribió al respecto: “Casi todos los filmes de horror y sci-fi poseen al menos un culto menor”. (p. xiii).

Es normal, sin embargo, que los filmes de culto en general sean, colectivamente, tomados en cuenta como un género en especial (el “Género del Cine de culto”, por llamarlo así) dado el difundido reconocimiento que hoy en día tiene. Empero, y para finalizar este segmento, se cita una vez más a Telotte (1991): “Si describimos el filme de culto como un género y trazamos una serie de lineamientos característicos, esos lineamientos nunca producirán la clase de relaciones que el género usualmente implica.” (p. 6).

La transgresión a nivel genérico se vincula con las trasgresiones a nivel textual, ya que es el texto, —la dialéctica del filme materializada en el guión, digamos— el que, al agrupar una serie de características particulares, da por resultado el *súpertexto* (género). Otro gran ejemplo que desafía las categorías genéricas es *Eraserhead*, de David Lynch (1978).

TRASGRESIÓN A NIVEL ESTÉTICO

La estética de los filmes viene a estar construida por la coordinación de los distintos departamentos encargados de distribuir la suerte que implica la producción de una película (Arte, Fotografía, Maquillaje, Vestuario, etc.) Dadas las limitantes económicas, muchos directores laboran con el mínimo de recursos y es así como el producto final termina por estar colmado de una serie de desperfectos que, sin embargo, parecen agradar a cierto público que valora la honestidad con la que la imagen es proyectada ante sus ojos.

Quizá, las películas que por excelencia pueden representar mejor este tipo de atropellos son las dirigidas por el llamado “peor director de todos los tiempos”, Edward D. Wood Jr. (*Medved and Medved*, 1980; *Hoberman and Rosenbaum*, 1983, en *Graham*, 1991).

Dos de los filmes de Wood Jr. aparecen en un par de los listados generados por Peary de las consideradas películas de culto: *Plan 9 From Outer Space* de 1956 (en *Cult Movies*)¹⁰ y *Glen or Glenda?* de 1952 (en *Cult Movies 3*). Estos filmes se caracterizan por el deteriorado nivel bajo el cual operan, tanto narrativa como materialmente hablando —producción. La pobreza de recursos no viene a estar equilibrada por un buen guión (o regular, al menos) que las respalde y permita que sean calificadas como películas “rescatables”; los fallos tanto técnicos como creativos, y tanto actorales como directivos hacen que filme tropiece una y otra vez en un espectáculo de incompetencias que, no obstante, dieron fama y trascendencia al director y, en especial, a este dúo de extraños filmes.

El culto concebido a este nivel se comprende de la siguiente manera: Si bien un número considerable de *B-Movies* (películas baratas, películas de bajo presupuesto) han germinado para exponer deficiencias tan visibles como las que han divulgado los trabajos de Wood Jr., se ha dicho que: “El arte ‘malo’ es valorable precisamente por la transparencia de sus intenciones, por la desnudez de sus deseos.” Y para vincular este enunciado con el precitado peor director, se añade: “Wood, al parecer, es venerado por las audiencias de culto precisamente por sus fallos, y especialmente por mostrar los propios y sus limitantes materiales muy claramente.” (Graham, 1991, p. 109).

La especial atención dada a Wood Jr., podría justificarse por el pesado título que históricamente carga: el del peor director de todos los tiempos. Podríase, pues, argüir que ser el peor también tiene sus ventajas, ya que el inventario de *B-Movies* se sigue acrecentando día con día y, dadas las dificultosas formas para conseguir una copia casera de los filmes, algunas llegan a adquirir un culto mínimo. Ejemplos conocidos entre el circuito *underground* pueden ser: *Trash*, de Paul Morrissey (1970); *Eating Raoul*, de Paul Bartel (1982) o *Pink Flamingos*, de John Waters (1972). Ésta última considerada, al unísono, como un auténtico filme de culto.

El cine —las películas en general— puede considerarse como una entidad total, una unidad estética de principio a fin que condensa, de manera sintética, los diferentes momentos que la componen. Umberto Eco, semiólogo famoso y autor del libro *El nombre de la rosa* (1960) entre muchos otros, sugiere que los filmes de culto trabajan

¹⁰ La primera también se halla en el censo recogido por los French, más en el número especial dedicado a los filmes de culto, de la revista *Entertainment Weekly*. Barry K. Grant (1991) en su ensayo “Science Fiction Double Feature: Ideology in the Cult Film” ha dicho sobre el filme que “es un favorito del culto porque es tan obviamente espantoso en el contexto de la narrativa clásica bien-hecha”. (p. 124).

por una clase de *efecto collage*: “En orden para transformar un trabajo de arte en un objeto de culto [...] uno debe ser capaz de quebrar, dislocar, desarticular en lo que uno sólo puede recordar partes de eso, sin consideración de su relación original con el todo” (Eco, 1985, en Grant, 1991, p. 125). Lo que el maestro Eco intentó ejemplificar es la cualidad del filme de culto para generar un recuerdo independiente en el espectador; quizá no el todo, pero sí ciertas líneas en los diálogos, ciertos acontecimientos bizarros en la trama, hechos que resultan trascendentes como *parte* pero no como *totalidad*.

Esto, y para cerrar el apartado, alude notoriamente a la naturaleza transgresiva del filme, ya que establece una diferencia con lo que es la apreciación usual de cualquier trabajo artístico.

TRASGRESIÓN A LOS NIVELES SEXUAL Y CULTURAL/SOCIAL

Se decidió conjuntar este par de “niveles de transgresión” por el siguiente motivo: siendo la sexualidad un tema de tipo “tabú” dentro de las sociedades occidentales, es considerable que la transgresión a dicho nivel implica de entrada una infracción al orden moral que rige a la cultura; comprendida ya esa conexión, se procede a advertir las violaciones a los niveles sexual y cultural dentro del *Cine de Culto*.

Escribió Grant (1991): “Definimos los filmes de culto por las aparentemente contradictorias cualidades de igualdad y diferencia. La razón para esto es que ellas son, de hecho, a la vez diferentes y parecidas, transgresivas y recuperativas.” (p. 125). En estos filmes, o al menos aquéllos que se analizaron en la presente tesis, existe un orden que se ve transgredido por cierta situación *x* o *y*, y que, sin embargo, termina por recuperarse para volver a un estado de equilibrio similar aunque no idéntico al del principio de la historia. En *RHPS*, las transgresiones más potentes son llevadas a cabo por la figura del “científico loco”, Frank N. Further, ese travesti que viene del planeta Transexual en la galaxia Transilvania, quien construirá y dará vida a su propio amante (Rocky Horror), para ser complacido en todas y cada una de sus fantasías sexuales; durante una reunión con sus excéntricos amigos, cometerá un asesinato, posteriormente seducirá —exitosamente— a una pareja de recién casados con los que tendrá relaciones, primero con el hombre y luego con la mujer. Al final de la historia, Riff-Raff, su mayordomo, y Magenta, su sirvienta y hermana-amante de Riff-Raff (una clara alusión al incesto) terminarán vencéndolo (después de revelar sus verdaderas personalidades: que ellos son también aliens) en un acto de castración y, a la vez, de reivindicación fálica: Frank cayendo desde una torre quebrada en su base por la pareja de hermanos,

quienes han disparado con una pistola láser tridente (¿una alusión a la “Santísima Trinidad”?) De esa forma, se restablece el orden corrompido durante la trama.¹¹

El caso de *Pink Flamingos*¹² es muchísimo más vertiginoso y, a la vez, bizarro. Babs Johnson, protagonista del filme y encarnada por Divine, la “actriz”¹³ fetiche de su director John Waters, es una mujer quien se vanagloria al tener la reputación de “la persona más inmunda viva” (*the Filthiest Person Alive*) y quien, además —y yendo en contra de los estándares de *pasividad* con los que se categoriza a la mujer— se complace al declarar que ella “lo ha hecho todo”, confirmando así una naturaleza de tipo perversa cuya apoteosis se irá construyendo a lo largo del filme. Su madre es una mujer mentalmente enferma que vive dentro de una cuna, y que es aficionada a comer los huevos que le surte el “Señor de los Huevos”; su compañera es una mujer vouyerista y su hijo un delincuente que viola a una mujer dentro de un gallinero. Sus enemigos son una pareja de amantes que aspiran a portar el título de las personas más sucias vivas, y que se encargan de un negocio en el que venden bebés a lesbianas, consiguiéndolos embarazando a mujeres que tienen escondidas en su sótano. Con diálogos escatológicos, imágenes subversivas y desagradables (como el plano-secuencia final —sin cortes y, por tanto, sin efectos especiales— en el que la protagonista devora las heces fecales de un perro), *Pink Flamingos* se erige como un monumento al mal gusto, tal vez la apoteosis del *Trash Cinema* (cine basura)¹⁴ y que, por tanto, consiguió el culto que la ha caracterizado, convirtiéndose en un estandarte de las violaciones a los niveles que en este apartado se desarrollan.

Siendo la transgresión, tal como se mencionó en la Introducción, un acto que implica la violación de lo racional, lo cotidiano y, por tanto, lo aceptado colectivamente; y, a la vez, siendo la cultura una programación en la mente de los individuos de determinada sociedad, la cual forja un estilo de vida traducido en pensamientos, sentimientos y acciones, es posible divulgar que las extrañas imágenes, los diálogos retadores y las tramas y situaciones perversas tanto de *Pink Flamingos* como de *RHPS* trasgreden una serie de convenciones inscritas en la esencia de la cultura: se pervierte el

¹¹ “La deliberada violación de las leyes más sagradas, pero el exceso consagra y completa un orden de cosas basado en las reglas; va contra ese orden sólo temporalmente” (Bataille, 2006, p. 175).

¹² Descrita por su director como “la película de peor gusto jamás filmada” (Peary, 1980, p. 263).

¹³ Se trata de un travesti de 300 libras. (Studlar, 1991, p. 142).

¹⁴ “El llamado *trash cinema* se basaba en rodajes acelerados, presupuestos aún más exiguos, y equipos técnicos pequeños y hasta ínfimos.” (Wikipedia, s.f.).

pensamiento, se hiere el sentimiento y se predispone para la acción, siendo esta, por supuesto, el culto.

Se han mencionado, en este párrafo, términos que aluden a la perversión y a la agresión; se sabe que la transgresión es un acto definido por el exceso, y se ha tratado a la rebeldía y a la subversión de modo superfluo a lo largo del proyecto (estos cinco términos son los que, de acuerdo con esta tesis, “operacionalizan” la trasgresión). Más adelante, al final del siguiente capítulo y durante la explicación de la metodología, fueron aterrizados de forma menos compacta y más desarrollada dentro de lo posible. Así mismo, y una vez expuesto lo referente a cultura, que es importante, ya que pudieron empatarse —con la revisión de los filmes— el bagaje de aspectos versados hasta ahora.

Definición de Cultura

Darío Páez y colaboradores, en su libro *Psicología social, educación y cultura* (2004), ubican como primera definición de cultura la siguiente: ésta “como un estilo de vida. [que] consiste en los patrones socialmente adquiridos de pensamiento, sentimiento y acción.” (Ember y Ember, 1997, en Páez et al., 2004, p. 26). Esta enunciación indica ya una ruta referente a los componentes cognitivo, emocional y conductual de las actitudes, aquéllas que postulan “una asociación entre un objeto dado¹ y una evaluación dada” (Fazio, 1989, en Fernández y Basabe, 2007)²

Más adelante, los autores exponen la característica regularidad de conductas y reglas de acción que puntualizan al concepto *cultura*. Este conjunto de patrones se vincula de manera íntima con el grupo de normas a seguir, las cuales, valoradas de cierta forma por los individuos, orientan sus comportamientos y determinan el funcionamiento de su vida social, generando una predisposición conductual a nivel personal (psicológico).

Normas y valores³ compartidos que guían la existencia social consignan forzosamente hacia la idea del comportamiento —y pensamiento— colectivo. Triandis (1995 en Páez, et al., 2004), concibe la cultura como un “conjunto de conocimientos compartidos por un grupo de individuos que tienen una historia común y participan en una estructura social” (p. 28).

El par de enunciaciones pasadas acerca de la cultura se inscriben dentro de una de dos familias de definiciones que abordan este tema: la *no material/subjetiva*, en contraposición a las definiciones de *cultura material/objetiva*⁴, que incluye postulados

¹ Nótese la prematura importancia asignada al concepto de otredad (representada por *el objeto* evaluado). Esta relación Sujeto – Objeto nos compete tanto semántica como procedimentalmente: toda la tesis ha ahondado en ese aspecto en diferentes matices.

² La actitud como esa inclinación —en pensamiento, sentimiento y acción— hacia algo o alguien, que podemos denominar, justamente, *objeto actitudinal*.

³ “Estos valores no tienen porqué ser aplicados en la práctica de forma dominante; basta con que sean deseables o preferidos de forma mayoritaria para que caractericen a una cultura.” (Páez, et al., 2004, p.29).

que enfatizan el papel de las estructuras de significado compartidas.

Dicha entidad, que ahora hemos denominado *cultura subjetiva*⁵, viene a estar constituida por dos tipos de conocimiento, el denotativo y el connotativo (Páez, 2004). El primero, que indica *qué es verdad*, circunscribe a las creencias como principal elemento. El segundo, exponente de lo que *es bueno y deseable*, agrupa a valores y actitudes. Normas y roles se suman para fungir como moderadores de la interacción y jerarquización social, además de notificar implícitamente aquéllos procedimientos por los que los individuos llevan a cabo sus tareas en sociedad.

Sin dejar de lado a Triandis (1994, en Páez, et al., 2004), quien hace una serie de acotaciones acerca de cómo pueden definirse todos los componentes anteriores, sus apuntes sobre las normas y valores permiten establecer un nexo entre éste y el siguiente apartado. El autor norteamericano resume:

- a) Las creencias: lo que es, cómo se designa (categorías, lenguaje, estructuras de creencias) y evalúa (actitudes).
- b) Los roles: las conductas esperadas y proscritas para los sujetos que tienen posiciones definidas en la estructura social.
- c) Normas: reglas y expectativas que regulan las conductas, creencias y emociones deseables e indeseables para los miembros de la cultura.
- d) Valores: fines y principios relevantes en la vida, con los que las personas evalúan lo que es deseable, bueno y bello y que sirven de guía de la conducta diaria o como enunciados acerca de cómo deben ser las cosas. (p. 28).

Kroeber y Kluckhohn (1952, en Fernández y Basabe, 2007) y A. P. Fiske (2002, en Fernández y Basabe, 2007), respectivamente, establecen que “la cultura consiste en patrones, explícitos o implícitos, de y para la conducta adquiridos y transmitidos mediante símbolos, constituyendo el logro distintivo de los grupos humanos, incluyendo su representación en artefactos; el núcleo esencial de la cultura consiste en ideas construye, es la constelación de prácticas, competencias, ideas, esquemas, símbolos, tradicionales —es decir, derivadas y seleccionadas históricamente— y en sus valores”.

⁴ Las cuales observan los patrones conductuales en un hábitat (Páez, et al., 2004).

⁵ La cultura no material/subjetiva guardaría relación con el mundo intangible (las ideas, valores, percepciones del mundo, y similares) que crean los miembros de la sociedad. (Fernández y Basabe, 2007).

(p. 64). Y que “la cultura es lo que socialmente se transmite, o lo que socialmente se valores normas, instituciones, metas, reglas constitutivas, artefactos, y las modificaciones en el ambiente físico.” (p. 66).

La inclusión de estas últimas acepciones casi al final del apartado parte de la idea de que se tratan de las definiciones, quizá, más completas hasta el momento; pero, sobre todo, por la integración explícita del concepto “símbolo”, que servirá más adelante.

“Cultura es indiscutiblemente el término más escurridizo, además de general, dentro del fluido vocabulario de las Ciencias Sociales” (Jahoda, 1989, en Fernández y Basabe, 2007, p. 64). No obstante la certeza de la declaración anterior, es necesario brindar una definición sintética de cultura, que integre aquéllos elementos que no pueden pasarse por alto, más aquéllos que no pueden faltar de acuerdo al conjunto de conceptos que se han citado en el presente trabajo, y a los que se arribó una vez llegado el momento de analizar los distintos filmes aquí propuestos.

La siguiente designación podría considerarse, escueta pero legítimamente, como representante de lo que se entiende por “modelo cultural”, por englobar las características generales de las definiciones pasadas. La Cultura, pues, puede concebirse como el acumulado de patrones construidos en la interacción social (a través del lenguaje, traducido éste como un conjunto de símbolos que devienen en significados), que implican la conexión entre dos grandes creaciones desarrolladas por los seres humanos a lo largo de su historia, y que, por tanto, postulan su pasado en común para así dibujar una imagen de su futuro; una de esas creaciones es de tipo *concreto* u *objetivo*, ya que alude a aquéllos elementos que trascienden al hombre materialmente hablando (artefactos, instituciones, modificaciones en el ambiente físico); la otra creación es de tipo *abstracto* o *subjetivo*, y hace referencia a todas aquellas convenciones residentes en el mundo intangible —la psique colectiva—: ideas, creencias, normas, valores, roles, esquemas. Dicha conexión posibilita un estilo de vida que se despliega bajo una estructura social, y que en cierto grado predispone a los individuos para pensar, sentir y actuar de ciertas formas.

Las cuatro dimensiones culturales, según Hofstede

La intención de los expertos de dividir la cultura en una serie de dimensiones, ha sido con la finalidad de establecer una clasificación que permita compararlas entre sí. El

presente trabajo, naturalmente, no es un estudio de tipo transcultural; no obstante, para enfatizar la transgresión de los filmes a analizar, es conveniente acotar ciertos aspectos de dicha clasificación.

Geert Hofstede (1991), profesor emérito de la Universidad de Maastricht, en una investigación sobre valores identificó cuatro dimensiones culturales, las cuales se relacionaban con tres problemas sociales⁶, básicos para cualquier cultura, descritos por Inkeles y Levinson en 1969. A continuación se describen, brevemente, en qué consisten las precitadas dimensiones; si bien no se explotaron extensamente durante el análisis de los filmes en su relación con los aspectos que estos transgreden, sí colaboraron (principalmente la dimensión Masculinidad-feminidad) para respaldar ciertos postulados, derivados del ya mencionado análisis.⁷

- a) *Distancia de Poder o Distancia Jerárquica*: plantea hasta qué punto los miembros menos poderosos de los grupos aceptan las desigualdades de poder.
- b) *Individualismo-Colectivismo*: se refiere a la prioridad dada a la persona o al grupo o colectivo (a menudo a la familia extensa).
- c) *Masculinidad-Feminidad*: referida al grado en que las culturas marcan la máxima distinción entre hombres y mujeres. Las culturas masculinas hacen hincapié en las conductas estereotípicas de género y en los valores masculinos dominantes como el éxito, el dinero, la competición y la asertividad. Las culturas femeninas no subrayan las diferencias de rol de género, no son competitivas y valoran la cooperación y el cuidado de los débiles.
- d) *Evitación de la incertidumbre*: se define como el grado en que la gente se siente amenazada por las situaciones ambiguas, que intentan evitar por medio de códigos y creencias estrictas. (Citado en Fernández y Basabe, 2007, p. 72)

⁶ La relación con la autoridad. La concepción de sí mismo, que incluye la relación con la persona y la sociedad, por un lado; y las diferencias entre hombres y mujeres, por otro. Y cómo afrontar el conflicto, controlar la agresión y la expresión de las emociones. (Inkeles y Levinson en 1969, en Fernández y Basabe, 2007).

⁷ En general estas cuatro dimensiones aluden directamente a la diferenciación de roles en las culturas. El presente trabajo brinda la merecida importancia a este aspecto respaldándose en la siguiente afirmación: “La variedad y, por lo tanto, la desviación social, son efectos del conflicto de roles, en

Definición de Norma Cultural

Aunque ya ha quedado definido el concepto de norma y también el de valor, se consideró pertinente ahondar un poco más en este asunto, para que se contara con los elementos suficientes que se correspondieran con la trasgresión al momento del análisis de los filmes elegidos.

Continuando con Darío Páez y colaboradores (2004), ellos han dicho que: “Los valores culturales son normativos, moldean y determinan la conducta social deseable. En cuanto a normas sociales, designan lo deseable o cómo se espera que sea la realidad. Los valores deseables se refieren a la ideología y al ideal. [...] en muchas culturas se tiene un ideal [...] que sólo caracteriza a una minoría, pero que la mayoría afirma que es deseable o como deberían ser las cosas.” (p. 33).

Posteriormente, y citando a Sheriff y Sheriff (1969, en Páez et al., 2004) concisamente respecto al concepto de norma han acotado que “se puede definir como una escala de valores que define un rango de conductas y actitudes aceptables e inaceptables para los miembros de una unidad social.” (p. 637) Las *normas sociales* son generalmente implícitas, y especifican cómo los miembros de un grupo deben actuar.

Rommetveit (1965, en Páez et al., 2004) establece al menos dos significados notables en la concepción de norma. Por un lado, lo que comúnmente se hace, se siente o piensa en un grupo: lo que es normal. Ésta es la norma popular, descriptiva o categórica. Es la expresión de una regularidad de conductas de hábitos y costumbres. Por otro, la norma como presión social, lo que es socialmente sancionado. En contraste con las *normas descriptivas*, las *normas prescriptivas* especifican lo que se debe hacer. Cuando se internalizan, son marcos de referencia compartidos bajo la forma de normas personales y actitudes ego-implicantes fuertes que orientan la conducta y la auto-evaluación (Cialdini, Kallgreen y Reno, 1991, en Páez et. al., 2004).

La audiencia alienada*

La cultura es al colectivo lo que la personalidad es al individuo —un patrón

donde rol se define siempre rígidamente en los términos de una posición social cuyas coordenadas se insertan armónicamente en el proceso social global” (Pitch, 1980).

* Tales filmes [los de culto] ofrecen visiones unificadas para una audiencia alienada. (Kawin, 1990, p. 19).

relativamente estable de creencias, emociones y conductas que caracterizan y definen a una entidad—. Tanto la cultura como la personalidad son producto del aprendizaje —son fruto de la socialización o recepción de la información recibida del conocimiento acumulado por otras generaciones—, sin olvidar que *el acervo cultural también es típico de ciertos periodos* [las cursivas se agregaron]. La cultura que un grupo comparte también es producto de la experiencia social de una cohorte o generación. Manheim postuló que el conocimiento biográfico o personal y semántico importante era el que se adquiría durante *la adolescencia tardía y el inicio de la juventud* [las cursivas se agregaron]. En estos años las personas estarían formando su identidad [...]. Si la cohorte comparte experiencias específicas, conformarían una *sub-cultura generacional*⁸ [las cursivas se agregaron]. (Páez et. al., 2004).⁹

El tema de la subcultura resulta de clara importancia para la comprensión de cómo opera, culturalmente hablando, el *Cine de Culto*. Dice Ortega (2009) en su tesis para obtener el título de licenciatura en Sociología, que tanto subculturas como contraculturas, y más recientemente las tribus urbanas también, surgen “frente a una sociedad que ofrece una cultura refractaria para los jóvenes” y que de ese modo “estos se agrupan y refugian en grupos que se desarrollan, aparentemente, al margen de la hegemonía” (p. 70). Por último, define la subcultura como “una solución colectiva y alternativa a los estándares previamente establecidos por la sociedad” (p. 71), la cual es resultante de la interacción entre individuos con problemas similares de adaptación a la sociedad.

De algún modo podrían considerarse a las audiencias de culto de los años 70s y 80s como una *subcultura generacional*¹⁰, las cuales compartieron una serie de eventos históricos importantes que quizá las marcaron como a nosotros nos han marcado los

⁸ “En el caso de las subculturas, se debe tener en consideración que no es propia de grupos juveniles, sino que son ramificaciones de los grandes conglomerados o grupos sociales principales, es decir, los órganos encargados de establecer costumbres, valores, símbolos y significados dentro de la sociedad, los constructores del modelo social y cultural a seguir por los grupos principales”. (Ortega, 2009, p. 70).

⁹ Sus tramas y actuaciones [del Cine de Culto], fácilmente abrazados por la audiencia de una era, se mantienen aceptados, frecuente y nostálgicamente, por la de otra [era]. Y sus estrellas, quienes efectivamente incorporaron las aspiraciones y ansiedades de una generación, aún nos fascinan o satisfacen nuestros deseos para la identificación y la expresión vicaria.

¹⁰ [Los filmes de culto] conocidos por haber proliferado en los 70s y 80s, un periodo famoso por sus esfuerzos en producir una contracultura. (Lavery, 1991, p. 189).

sucesos que actualmente hemos atestiguado. En su caso podrían ser: el primer hombre sobre la Luna, en la conquista del espacio, en 1969; la Guerra Fría y el simbólico preámbulo a su inevitable fin con la caída del muro de Berlín; el retiro de las tropas estadounidenses del territorio vietnamita; la creación del primer Ordenador Personal; la aparición del virus del SIDA; el accidente nuclear en Chernobil; etc. Todos estos acontecimientos, de algún modo, definieron las inclinaciones de las generaciones que los presenciaron y compartieron indirectamente, en su gran mayoría.

Una vez establecido, en la medida de lo posible, el contexto que favoreció el revuelo del concepto *Cine de Culto* en esa época, sería conveniente aterrizar por qué es que en el presente trabajo se denomina a la audiencia de culto una “audiencia alienada”. El término alienación parte del extenso vocabulario de la Sociología, no obstante, a continuación se refiere su importancia y relación con la Psicología.

La *alienación* puede concebirse desde dos grandes perspectivas: una objetiva y otra subjetiva. La primera, aquélla que menos nos interesa de acuerdo a nuestros propósitos, hace referencia a la relación de los productos enajenados frente a su creador, el hombre social. La segunda, también denominada *Alienación de sí mismo*, alude a la alienación del hombre frente a un sistema de relaciones determinado. (Schaff, 1979).

Schaff (1979) ha venido a establecer que la alienación es la dominación del objeto sobre el sujeto. El autor explica que la situación de la sociedad, en la que el hombre pierde objetivamente el control sobre sus productos, ve amenazada su existencia por el colapso del sistema de valores anteriormente aceptado y de las normas de conducta social de los seres humanos ligadas a éste.

Naturalmente, el razonamiento que puede desprenderse del postulado anterior, vinculado al *Cine de Culto*, es que la audiencia se ve dominada por un objeto que ha erigido como superior a sí misma, y que es el filme reverenciado. En este caso la sociedad no ve amenazada su existencia, ya que se ha insistido en concebir el fenómeno del *Cine de Culto* como un hecho minoritario y *subcultural* más que *contracultural*. No obstante, existe dicho colapso en el sistema de valores, a nivel simbólico, por supuesto, ya que la transgresión trasciende a ese nivel violentando la normatividad que la sociedad ha impuesto como legalizada.

Recordando algunas reflexiones de Fernández Christlieb (2004), en su libro *La Sociedad Mental*, tal parece que la audiencia de culto se halla como “separada” de la sociedad en general; o, mejor dicho, en una clase de “umbral”. La correspondencia con su objeto venerado, el filme, es muy poderosa, ya que las películas consideradas de culto (en su gran mayoría) se encuentran en posición idéntica al estar separadas,

también, del *mainstream*. Ha escrito el Dr. Fernández Christlieb (2004): “La cultura es la sociedad cuando no está separada de la realidad, es cuando uno forma parte del mundo y, por lo tanto, no existe ruptura entre los valores y los hechos, entre el sujeto y el objeto, entre las cosas y las ideas, sino que existe una continuidad o gradación de manera que lo material es lo espiritual desde el otro lado, que eso que se llama realidad física es una forma de ser de la sociedad mental: *lo opuesto no es algo extraño, sino otro modo de ser de uno mismo*. [las cursivas se agregaron].” (p. 22).

Y así es como resulta, aunque a este respecto se ha transgredido la relación normal entre objeto y sujeto, y sobre todo sí ha habido una ruptura de los valores, una clase de *anomia*. La *anomia* se ha definido usualmente como la ausencia de reglas determinadas, de leyes determinadas (Schaff, 1979). Empero, la descripción prestada por Durkheim (1960) resulta más agradable: “La situación del orden perturbado, o anomia, se ve aún más agravada por el hecho de estar las pasiones, en un momento en que necesitarían una más fuerte disciplina, menos disciplinadas.” (Citado en Schaff, 1979, p. 192).

¿Resultará acaso, que el contexto que envolvió las décadas de los 70s y 80s favoreció la sublimación de dichas pasiones en el culto reverencial a un objeto determinado, siendo el filme de culto tal entidad destinataria? Así es como ha sucedido, sobre todo porque los temas que aluden a cuestiones de tipo nuclear, seres de otros planetas, futuros desoladores que divulgan que el pasado siempre será mejor que el presente, sociedades en decadencia (los cuales se relacionan con los hechos que acontecieron en dicha época), son frecuentemente proyectados por las imágenes de las películas de culto.

Hablar de una audiencia alienada es referirla, notablemente, como una *audiencia extraña*. Una audiencia que disfruta con la descomposición¹¹ del orden establecido, quebrantado por el fracaso —al nivel del filme— de los sistemas de normas y de

¹¹ El término descomposición alude al fragmento de un párrafo escrito por George Bataille (2006) en un texto titulado “The festival, or the transgression of prohibitions” (El festival, o la transgresión de las prohibiciones) el cual dice: El desorden acaba sólo con la completa eliminación de la sustancia putrefacta del cadáver real, cuando de la realeza no ha quedado más que un duro, inofensivo e incorruptible esqueleto” (p. 174). La realeza, el Rey, simbolizaría aquí la legalidad, el conjunto de normas, un *súper-ego* de la sociedad. Esta percepción se correspondería con un postulado de Horton, que dice así: “Los valores de los grupos dominantes [son] elevados a valores generales del sistema social.” (Horton, 1964, en Pitch, 1980).

valores, mismos que regulan la acción social de los individuos.¹²

¿Quiénes conforman, en su mayoría, a esta audiencia alienada? Los críticos han acotado que se trata de aquéllos cuya edad oscila entre los 17 y los 24 años, ya que dicho grupo parece separado de la cultura general (el *mainstream*)¹³. Ya que los intereses de esta subcultura y lo que le concierne —drogas, música rock, experiencias sexuales, alienación de parte de sus padres y la sociedad establecida— claramente se nota en los filmes de medianoche. (Telotte, 1991).

Esta audiencia alienada, o *audiencia extraña*, se ha inclinado hacia el culto para expresar su diferencia del status quo. Y es que todas las fuerzas de la cultura de masas típicamente nos incitan a conformarnos, a ser como todos los demás; de ahí que el filme de culto prometa cierta libertad a sus espectadores, ya que “así como el filme de culto es libre de expresar sus perspectivas inconvencionales, la audiencia de culto es libre de hallar sus placeres donde quiera.” (Kawin, 1991, p. 23).

¹² La necesidad por identificarnos con una persona específica (como Bogart o Dean); nuestra ansia por las transgresiones sociales y sexuales (de *Repo man*, o *RHPS*). Así encaramos una forma que trasgrede los límites del tiempo y la costumbre, e implícitamente habla sobre una insatisfacción con el status quo. (Telotte, 1991).

¹³ Para comprender esta situación es necesario vislumbrar al individuo no como una entidad independiente al grupo social que lo acoge (tal como, en algún momento, tras brindar su postura respecto a la anomia, llegó a hacerlo Merton) sino más bien como Cohen lo había comprendido. Dice Pitch (1980) parafraseando al susodicho: “El actor depende no sólo de su posición individual en la estructura social, sino de la de su grupo de referencia, de las acciones y reacciones de los demás en relación con él” (p. 103).

CAPÍTULO 4

METODOLOGÍA PARA ANALIZAR LA TRANSGRESIÓN EN EL CINE DE CULTO

Método

Tras la preparatoria revisión de la obra de Schaff (1979): *La alienación como fenómeno social*, en busca de un respaldo bibliográfico para el apartado correspondiente a “La audiencia alienada”, fue posible hallar un método que resultó eficaz para amalgamar los conceptos de *Transgresión* y *Cine de Culto*, cobijados bajo la injerencia del concepto de *Cultura* como eje de apoyo y marco de referencia para la transgresión a nivel social.

Como ya se ha visto, el libro de Schaff versa sobre el tema de la enajenación. La mención explícita de los trabajos de Melvin Seeman, sobre la alienación, fue la que permitió el descubrimiento del precitado método, que en palabras del mismo Schaff (1979): “Melvin Seeman se plantea las dos tareas siguientes: primero, analizar los cinco significados en los cuales a su juicio el concepto de alienación se ha manifestado hasta el momento presente, y segundo, operacionalizarlas para el uso de la investigación empírica. [...] Luego, el autor enumera cinco significados de la palabra: *powerlessness*, *meaninglessness*, *normlessness*, *isolation*, *self-estrangement*.” (p. 210).

Y es justamente bajo la lógica del planteamiento anterior que fue desarrollada la metodología en la presente tesis. Su adaptación fue de esta manera:

1. Definir teóricamente cinco conceptos que, tras la revisión de la bibliografía consultada, el término transgresión se ha visto aludido o bien, definido. Estos son: *Agresión*, *Exceso*, *Perversión*, *Rebeldía* y *Subversión*. Dichos términos fungieron como “Categorías de análisis”.
2. “Operacionalizar” las categorías de análisis, vinculándolos a las imágenes de los tres filmes considerados de culto, para de ese modo analizar puntualmente dichas películas, relacionando la proyección de esos conceptos y su ataque a las normas culturales.

La principal justificación para dicha metodología, es que el presente trabajo se trata de un estudio de tipo exploratorio. Así como Susan Pick (1995) lo describe en su libro *Cómo investigar en ciencias sociales*: “Este tipo de estudio se recomienda cuando el investigador se enfrenta a un fenómeno poco conocido por él, o a un fenómeno que no se ha investigado previamente o que no ha sido estudiado en la población específica de interés para el estudio”. (p. 25).

Así nuestro objetivo es analizar la cuestión referente al *Cine de Culto* y sus transgresiones logradas en normas y valores culturales. Su característica principal constó en dar un peso importante a la intención de brindar un marco teórico sólido acerca de dicho cine y, por supuesto, la transgresión. Si bien fueron analizadas ciertas películas consideradas de culto por la crítica, la especial atención recibida por el marco teórico fue exactamente por la casi nula investigación previa al respecto, considerando su aspecto psicológico.

Este trabajo pretende ser el principio de investigación que de pie a otros tipos de estudio ya de tipo descriptivo. Y no sólo eso, sino que también cuenten con un planteamiento metodológico mucho más riguroso, donde pueda utilizarse un jueceo pertinente para el análisis de, en este caso, filmes que sean representativos del fenómeno a tratar.

Procedimiento

Los siguientes son los pasos que se siguieron para llevar a cabo el trabajo de investigación. Después de cada inciso se explica de forma breve en qué consiste, para luego desarrollarlo de manera más extensa.

1) Definición de las Categorías de análisis (*Agresión, Exceso, Perversión, Rebeldía y Subversión*):

Se tomaron del *Diccionario de la Real Academia Española* (1991) las definiciones de cada una de las categorías de análisis, más otras que se vincularan íntimamente y que postularan su significado.

2) Sinopsis de los filmes:

Las sinopsis de cada uno de los filmes fueron tomadas de los libros *Cult Movies*, de Danny Peary (1980), y *The Cult Film Experience. Beyond All Reason* editado por J. P. Telotte (1991). Todas las sinopsis son descriptivas y aluden a la trama de las películas.

3) Análisis e interpretación de los filmes:

En esta sección se “operacionalizó” cada uno de los filmes con los distintos postulados vistos a lo largo del trabajo, sobre todo con la explicitación de las categorías de análisis que suponen el papel de la trasgresión en el filme. Se entiende por “operacionalización”

la relación entre las distintas imágenes y escenas con el significado que conllevan, donde el tesista fungió como “traductor”, al brindar una lectura de las escenas y el vínculo que guardan con lo expuesto anteriormente. El análisis e interpretación va del principio al fin de cada uno de los filmes, y se organizó por subtítulos que aluden a hechos importantes dentro de la película.

1) DEFINICIÓN DE LAS CATEGORÍAS DE ANÁLISIS

Cinco conceptos que ‘operacionalizan’ la Transgresión:

Agresión, Exceso, Perversión, Rebeldía y Subversión

Páez y colaboradores (2004) han comentado que en términos generales, se puede definir la agresión como “una conducta interpersonal cuya intención es herir o causar daño simbólico, verbal o físico a una persona que no desea sufrir esa suerte y que de hecho provoca daño real.” (p. 554).

La definición de agresión, dada por el *Diccionario de la Real Academia Española, DRAE* (1991) es la siguiente:

Agresión. (Del lat. *aggressio*, *-ōnis*). f. Acto de acometer a alguien para matarlo, herirlo o hacerle daño. U. t. en sent. fig. || **2.** Acto contrario al derecho de otra persona. || **3. Der.** Ataque armado de una nación contra otra, sin declaración previa. || ~ **sexual.** f. *Der.* La que por atentar contra la libertad sexual de las personas y realizarse con violencia o intimidación es constitutiva de delito.

Esta explicación se considera por la similitud con la anterior, y para hacer válida, de nuevo, la inclusión de las definiciones del *DRAE* en el presente trabajo ya que, pragmáticamente hablando, resultaron útiles para acotar el tema y desglosarlo posteriormente.

La principal diferencia entre esta y la otra disquisición es la inserción del término “daño simbólico” que no viene incluida en la segunda. La importancia de esta acotación parte de que en general las trasgresiones proyectadas en las irreverentes imágenes del *Cine de Culto* vienen a poseer una carga de tipo simbólica; por tanto, en las siguientes definiciones extraídas del *DRAE*, aunque no venga citada la parte

simbólica de cada término, podemos suponerla como implícita, teniendo el argumento anterior como respaldo.¹

En el caso del término “exceso”² la enunciación prestada por el *DRAE* es la siguiente:

Exceso. (Del lat. *excessus*). m. Parte que excede y pasa más allá de la medida o regla. || **2.** Cosa que sale en cualquier línea de los límites de lo ordinario o de lo lícito. || **3.** Aquello en que algo excede a otra cosa. || **4.** Abuso, delito o crimen. || **6.** ant. Enajenamiento y transportación de sentidos. || **por ~.** loc. adj. Dicho de una diferencia: Que consiste en sobrepasar lo establecido como normal. U. t. c. loc. adv. || **y otros ~s.** expr. coloq. U. para terminar una enumeración de cosas reprochables o malas.

Nótese que en esta parte se toma en cuenta la *normalidad* de las situaciones, lo acostumbrado vaya: “Que consiste en sobrepasar lo establecido como normal.”

El mismo diccionario ha definido a la perversión³ de este modo: “Acción y efecto de pervertir.” Lo cual nos lleva a indagar en el vocablo *pervertir*⁴:

Pervertir. (Del lat. *pervertĕre*). tr. Viciar con malas doctrinas o ejemplos las costumbres, la fe, el gusto, etc. U. t. c. prnl. || **2.** Perturbar el orden o estado de las cosas. ¶ MORF. conjug. c. *sentir*.

La rebeldía es expuesta de la siguiente forma:

¹ La cuestión simbólica puede vincularse a un enunciado redactado por Lavery (1991), que dice: “Las películas pueden ser en efecto [...] las metáforas de una cultura”. (p. 190).

² El exceso sexual del filme de medianoche también muestra su preocupación en torno a un problema culturalmente ubicuo —aquél que define el significado de la diferencia sexual.

³ “Los post-Freudianos tales como Jean Laplanche quien afirma, que el significado de perversión se extiende más allá del uso de los cuerpos en la práctica sexual o cualquier desviación implicada desde un instinto sexual universal. La perversión se refleja en el significado asignado a el cuerpo dentro de una cultura dada, en la precariedad de la “normalidad”, y en la construcción de la sexualidad como un proceso que toma lugar en la mente más que en los genes o en la genitalidad.” (Studlar, 1991, p. 138).

⁴ “Las películas de medianoche abarcan más frecuentemente la perversión como una sexualidad fuera de la ley, un exceso revolucionario de deseo independiente a los valores aceptados y que de hecho celebra la desviación social. [...] Estos filmes ritualizan la perversión dentro de un ícono subcultural de rebelión contra las normas yacientes con tal de celebrar las posibilidades del sexo como un juego irónico y simulado.” (Studlar, 1991, p. 138).

Rebeldía. f. Cualidad de rebelde. || **2.** Acción propia del rebelde. || **3.** *Der.* Estado procesal de quien, siendo parte en un juicio, no acude al llamamiento que formalmente le hace el juez o deja incumplidas las intimaciones de este.

Lo cual nos lleva, casi por acto reflejo, a observar lo dicho acerca del término *rebelde*:

Rebelde. (Del lat. *rebellis*). adj. Que, faltando a la obediencia debida, se rebela (|| se subleva). U. t. c. s. || **2.** Que se rebela (|| opone resistencia).

Rebelar. (Del lat. *rebellāre*). tr. Sublevar, levantar a alguien haciendo que falte a la obediencia debida. U. m. c. prnl. || **2.** prnl. Oponer resistencia.⁵

¿Ser obediente a qué? A las reglas, a las normas que nos trascienden y son superiores a nosotros, por supuesto. Ahora nótese que la conjugación “se rebela” es precisada por otra conjugación, que apunta: *se subleva*. En pro de favorecer la comprensión, y no dejar cabos sueltos, extraigamos de una vez lo que se especifica acerca del verbo *sublevar*:

Sublevar. (Del lat. *sublevāre*). tr. Alzar en sedición o motín. *Sublevar a los soldados, al pueblo*. U. t. c. prnl. || **2.** Excitar indignación, promover sentimiento de protesta.

Y por último, la palabra subversión, cuya aproximación es la de “Acción y efecto de subvertir.”

Subvertir. (Del lat. *subvertĕre*). tr. Trastornar, revolver, destruir, especialmente en lo moral. ¶ MORF. conjug. c. *sentir*.

“Especialmente en lo moral” es digno de subrayarse. Sin embargo, y con el fin de agotar posibilidades, aquello que es *lo subversivo* también valdría la pena aclararlo:

Subversivo, va. (Del lat. *subversum*, supino de *subvertĕre*, subvertir). adj. Capaz de subvertir, o que tiende a subvertir, especialmente el orden público.

⁵ Pitch arguye que la tensión provocada por un estado de anomia produce algunas adaptaciones desviantes respecto a la estructura normativa considerada. Intuye a *la rebelión* como “la adaptación que debería representar el cambio integral del sistema (metas culturales y normas institucionales)”. (Pitch, 1980, p. 101).

2) SINOPSIS DE LOS FILMES*

Tres filmes de culto:

a) **The Rocky Horror Picture Show**

1975 Great Britain 20th Century-Fox

Lou Adler – Michael White production

DIRECTOR: Jim Sharman

PRODUCTOR: Michael White

GUIÓN: Jim Sharman and Richard O'Brien

FOTOGRAFÍA: Peter Suschitzky

MÚSICA Y LETRAS: Richard O'Brien

EDITOR: Graeme Clifford

Tiempo de duración: 100 minutos

Elenco: Tim Curry (Dr. Frank-N-Further), Susan Sarandon (Janet Weiss), Barry Bostwick (Brad Majors), Richard O'Brien (Riff Raff), Patricia Quinn (Magenta), Little Neil (Columbia), Jonathan Adams (Dr. Everett Sott), Peter Hinwood (Rocky Horror), Meatloaf (Eddie).

Después de la boda de Ralph y Betty Hapschatt, Brad Majors le propone matrimonio a Janet Weiss. Ella acepta. Ellos tendrán una noche para recordar. Después de dejar Denton, Ohio, se pierden en la lluvia. Visitan un castillo, donde son dejados entrar por Riff Raff, un extraño mayordomo. Conocen a la igualmente extraña camarera Magenta. Resulta que en el castillo del Dr. Frank-N-Further, justamente en esa noche, la convención anual de visitantes del planeta Transexual en la galaxia de Transilvania se está llevando a cabo. Brad y Janet son despojados de sus ropas, aún cuando ellos hubieran preferido irse a casa. Janet se desmaya por la excitación.

El Dr. Frank-N-Further, calzando tacones altos, lápiz labial, maquillaje y sombras, y una ropa interior sexy de mujer, aparece. Él está a punto de completar un experimento —que trae a Rocky Horror, un guapo y musculoso joven, a la vida. Pero cuando Rocky viene a la vida, él se aterroriza de Frank y huye. Eddie llega en su motocicleta. Grupie Columbia casi se desmaya cada vez que lo ve. Frank encierra a

* Sinopsis de *RHPS* y *Pink Flamingos*: tomadas de *Cult Movies* de Danny Peary, 1980; de *Repo man*: tomada de *The Cult Film Experience. Beyond All Reason* editado por J. P. Telotte, en el ensayo "Gnosticism and the Cult Film" de David Lavery, 1991.

Rocky y mata a Eddie con un pico.

Frank seduce a Janet y luego a Brad. Cada vez que lo hace promete no decírselo al otro. No obstante, Janet ve a Frank y a Brad juntos en un monitor. Ella llora. Luego canta para que Rocky le haga el amor.

Dr. Everett Scott, el profesor de ciencias de Brad de la Universidad de Denton, arriba al castillo. Frank sabe que Scott tiene un contrato con el gobierno para investigar OVNIs y sospecha que Brad y Janet son sus cómplices. En realidad, Scott ha ido al castillo para averiguar qué es lo que le ha ocurrido a su sobrino, Eddie, quién le envió una nota diciéndole que cosas extrañas estaban sucediendo en el castillo. Frank les sirve a todos su cena —y luego les revela que se están comiendo a Eddie. Columbia está asqueada, y Scott no está nada feliz. Frank convierte a Scott, Brad, Janet y Columbia en estatuas. Y les dice a Riff Raff y a Magenta que serán recompensados por ayudarlo a descubrir el complot.

Frank, Brad, Janet, Scott (en su silla de ruedas), y Rocky bailan para los convencionalistas en frente de la torre de RKO y cantan sobre las viejas películas de horror. Frank dice que se irá a casa en Transilvania, pero Riff Raff y Magenta, quienes visten trajes espaciales, le dicen que salude al olvido. Riff Raff lo mata con una ráfaga láser de antimateria. Un triste Rocky lo coge y escalan la torre de RKO. Magenta muere de una ráfaga. Roff Raff dice que transportará a todo el castillo de vuelta a Transilvania. Scott, Brad, y Janet escapan al tiempo que el castillo explota.

b) **Pink Flamingos**

1973 New Line Cinema release of Saliva Films Production

DIRECTOR: John Waters

PRODUCTOR: John Waters

GUIÓN: John Waters

FOTOGRAFÍA: John Waters

MÚSICA: No original

EDITOR: John Waters

Tiempo de duración: 95 minutos

Elenco: Divine (Divine, también conocida como Babs Johnson), David Lochary (Raymond Marble), Mink Stole (Connie Marble), Mary Vivian Pearce (Cotton), Edith Massey (Mama Edie), Danny Mills (Crackers), Channing Wilroy (Channing).

Divine, una mujer de trescientas libras de peso, vive en un tráiler con su mentalmente enferma Mama Edie, quien tiene una fijación por los huevos, su delincuente hijo Crackers, y la hermosa Cotton, quien le cuenta a Edie historias sobre huevos y espía a Crackers teniendo sexo perverso en el cobertizo. Divine es popularmente conocida como “la persona más sucia en el mundo”, lo que pone a Raymond y a Connie Marble celosos. Ellos piensan que deberían portar dicho título porque ellos invierten en pornografía, venden heroína en las primarias, y secuestran a mujeres jóvenes, tienen a su criado Channing forzado a que las preñe, y venden a sus bebés —mientras que Divine es simplemente una prostituta y una asesina. Los Marbles contratan a Cookie para espiar a Divine permitiéndole a Crackers tener sexo con ella. Ella grita y llora mientras Crackers le hace el amor con unas gallinas vivas que quedan entre los cuerpos de ambos, pero se entera de que Divine tendrá su fiesta de cumpleaños. Los Marbles envían a Divine un obsequio por su aniversario: una boñiga añejada durante un año con una carta que dice que ellos son las personas más sucias en el mundo. Horrorizada, Divine jura que ella ensuciará a los Marbles y luego los asesinará.

Divine tiene su fiesta de cumpleaños, durante la cual Edie se casa con el señor de los huevos, quien le ha prometido alimentarla con cien huevos un día. Los Marbles informan a la policía que una fiesta verdaderamente repugnante está teniendo lugar, pero cuando la policía llega les tienden una emboscada y terminan siendo comidos por los invitados de Divine.

Divine y Crackers van a casa de los Marbles y la maldicen lamiendo muebles y paredes, escupiendo y frotándose ellos mismos sobre todo lo que allí hay. Encuentran a Channing en un clóset, donde los Marbles lo habían encerrado por vestirse con las ropas de Connie. Llevan a Channing con las dos mujeres preñadas que hallan en el sótano, quienes lo castran.

Los Marbles incendian el tráiler de Divine. Vuelven a casa para encontrarse con que los muebles los rechazan. Divine y Crackers, enojados porque su casa ha quedado reducida a cenizas, capturan a los Marbles. Frente a los reporteros, Divine ata a los Marbles, quienes han sido alquitranados y emplumados. Ella responde a las preguntas acerca de sí misma y les dispara a los cautivos.

Divine, Crackers, y Cotton deciden mudarse a Boise, Idaho. Divine come excremento de perro y prueba ser la persona más sucia en el mundo.

c) **Repo man**

1984 Universal Pictures

DIRECTOR: Alex Cox

PRODUCTOR: Peter McCarthy, Michael Nesmith, Gerald T. Olson

GUIÓN: Alex Cox

FOTOGRAFÍA: Robby Müller

MÚSICA: Tito Larriva, Steven Hufsteter

EDITOR: Dennis Dolan

Tiempo de duración: 92 minutos

Elenco: Emilio Estevez (Otto), Harry Dean Stanton (Bud), Tracey Walter (Miller), Jennifer Balgobin (Debbi), Susan Barnes (Agent Rogersz), Sy Richardson (Lite), Tom Finnegan (Oly).

Un científico loco, colega del hombre que desarrolló la bomba de neutrones y víctima de una lobotomía frontal, conduce por Suroeste de los Estados Unidos en un Chevy Malibu con los cadáveres robados de aliens en su cajuela. Sus motivos son oscuros, pero parece que él está decidido a hacer pública su existencia contra los deseos del gobierno. Cuando la cajuela del carro es abierta, la radiación emanada de los aliens provoca que cualquiera que la presencie se desintegre inmediatamente.

El personaje principal, un joven llamado Otto, toma un trabajo en el que roba carros profesionalmente para “The Helping Hand Acceptance Corporation” una compañía que lo contrata para una actividad inexplicable (de la cual el film obtiene su nombre) conocida como “recuperación de automóviles” [‘automobile repossession’].

Antes de unirse a ese grupo, y ocasionalmente después, Otto “se cuelga” con una muchedumbre la cual (gracias al conocimiento de ese período) puedes identificar de buena gana que pertenece a un culto conocido como “punk rockers”.

Un ladrón veterano de carros (Bud) toma a Otto bajo su tutela y le enseña las normas de su nueva profesión. También lo inicia dentro de un poco del conocimiento secreto del grupo —por ejemplo, cuando tomar una droga conocida como anfetaminas (todo el tiempo) y el sin sentido del día y la noche. Bud y Otto, junto con muchos de los otros roba-carros, buscan el Malibu, que promete una recompensa de \$20,000 (un aproximado al equivalente en tiempo a un año de su salario) la cual les han ofrecido. Su búsqueda, y la de una no-nombrada agencia del gobierno igualmente energética en sus esfuerzos para asegurarse el automóvil, constituyen el “argumento” básico del video.

A lo largo del filme, notas que las etiquetas de los productos vendidos en las tiendas y consumidos en las casas de las personas están singularmente no descritas (por ejemplo, “Comida”, “Producto”, y “Bebida”) mientras que —de forma bastante rara— los personajes han tomado el nombre de lo que conocemos actualmente por productos comerciales del período (todos ellos tipos de una bebida alcohólica conocida como “cerveza”): “Bud”, Miller”, “Oly” y “Lite”.

Un celador llamado Miller —que rumora haber tomado muchas drogas alucinógenas en los 60s y convencido de que “Todos están dentro de la extrañeza” —explica su fe en el “entramado de la coincidencia” que unifica todos los eventos. Induce a Otto a creer en su teoría de que todas las personas perdidas han sido abducidas y llevadas lejos al futuro por platillos voladores, los cuales son en realidad máquinas del tiempo. También se niega a aprender a manejar porque “The more you drive, the less intelligent you are” (‘Cuanto más conduces, menos inteligente eres’).

Cuando el Malibu, que se ha vuelto al blanco vivo y casi translúcido por la radiación, se convierte intocable para los científicos interesados, este filósofo [Miller] es, por alguna razón, capaz de entrar en él. (“Sólo voy a dar un paseo”, él explica). Cuando Otto aborda el carro tras la invitación de Miller, el Malibu asciende hacia los cielos, levitando en línea recta a las alturas, y cruzando el horizonte de Los Angeles (“Esto es intenso!” observa Otto, mientras mira hacia la confusión que la ciudad vive por debajo), y luego —en la clásica tradición de *Star Wars*— alcanza la velocidad de la luz y desaparece de la pantalla en una flash de luces en la última imagen del filme.

3) Análisis e interpretación de los filmes:

a) **The Rocky Horror Picture Show**

RHPS es el prototipo de filme de medianoche (Telotte, 1991)¹. Esto se debe a que combina los tres géneros² que han probado atraer a una mayor cantidad de audiencia durante los tiempos en los que las exhibiciones de películas a altas horas era una práctica común. De una manera hasta cierto punto cronológica, los puntos a rescatar de todo el filme, mismos que nos interesan, son los siguientes:

Un comienzo muy propio

Desde el comienzo del filme, con la presentación estelar correspondiente a la 20th Century Fox, su clásica tonada es dada de una forma muy propia, interpretada por un piano con un estilo que habrá de rubricar los números musicales de toda la película, de ese momento en adelante.

Enseguida, a la par de la presentación de los créditos, viene el primer número musical: “Science Fiction Double Feature”, cantada por una boca gigante con los labios pintados de rojo. Éste número homenajea distintos filmes de terror y de ciencia ficción.³

La Cultura General

Los personajes principales son una pareja (Brad y Janet), la cual acude a la boda de un par de amigos en común. La primera toma del filme es la cruz en una de las puntas de la iglesia en la que se ha llevado a cabo el casamiento. Podemos tomar a este edificio como una clara referencia a lo que podríamos llamar “el súper-yo de la sociedad”: un resguardo y representante de las normas y los valores que le sirven de pilares.

“Se justo y no temas” es una inscripción a la que el director le regala una toma en especial, haciendo una alusión al sufrimiento que vivirán los protagonistas, víctimas de sus actos. Los primeros diálogos de dicha pareja sugieren de entrada ya una clara

¹ El estatus de *RHPS* es repetido en distintas ocasiones. Studlar (1991), por ejemplo, dice: “Probablemente la más famosa de las películas de medianoche”. (p. 147).

² Comedia, película de rock y terror, de acuerdo a Waller (1991). Dice Wood (1991) al respecto: “*RHPS* no es sólo un híbrido de horror y ciencia ficción, sino también un sátira musical.” (p. 163).

³ *The day the earth stood still* (1951), *When worlds collide* (1951), *Tarantula* (1955), *Forbidden Planet* (1956), *King King* (1933). [Datos tomados de French & French, 2000].

división en los roles que hombres y mujeres juegan en la sociedad: “Betty [la recién casada] es una cocinera maravillosa”, y luego “A Ralph [el recién casado] lo ascenderán pronto”, dice Brad a Janet. Después se escucha, de parte de una anciana que se atraviesa: “Siempre lloro en las bodas”. Y más adelante, mientras Brad y Janet charlan, puede verse de fondo un letrero que anuncia: “Denton The Hope of Happiness” (‘Denton La Casa de la Felicidad’). Es notorio que al principio lo que busca estructurarse (para posteriormente transgredirlo) es la enunciación de aquéllas formas que componen los ideales que la cultura occidental ha construido: los conceptos de matrimonio, familia, diferencia de roles, e incluso el amor y —explicitado a través del término ‘esperanza’— el futuro.

Un ejemplo de agresión simbólica

Antes de que los protagonistas queden solos frente a la iglesia viene lo que podría considerarse el primer acto de *crítica*, de agresión simbólica en el filme: El par de fotógrafos instan a invitados y a recién casados a posar para una foto. Como fondo, detrás de todos los personajes, se encuentra el sacerdote. Este personaje es interpretado por Tim Curry, el actor que interpretará al Dr. Frank-N-Further, que resultará ser todo un símbolo de transgresión y exceso. Este hecho, que pudiera tomarse como una coincidencia, no es tal, ya que en una de las escenas posteriores, el criminalista que funge como una clase de “narrador” en la trama, muestra una diapositiva en la que se señala al personaje del sacerdote, como si se quisiera que dicho dato no pasara inadvertido. Siendo, pues, la iglesia un símbolo de los valores que sostienen a la sociedad, y siendo el sacerdote una extensión de dichos valores, pero ya humanizados, es notorio un daño implícito a dichas figuras, ya que se les conecta explícitamente con la transgresión y el exceso, como una clase de alusión a la doble moral con la que han sido atacadas en diversas ocasiones.

La pareja normal

La pareja “normal” es descrita como pesadamente reprimida (Grant, 1991). Brad y Janet son representantes de la normalidad cultural, y de aquello que puede esperarse de la juventud, de forma ideal. Y, por tanto, son normales las conductas que, hasta cierto momento del film, veremos de parte de ellos. De ahí que resulte comprensible que, una vez después de que Brad le haya pedido matrimonio a Janet, y ésta haya aceptado, ambos se dirijan a un condado vecino a pedirle su anuencia al Dr. Scott, un profesor que les impartió aquella materia en la que se conocieron.

El Dr. Scott funcionaría como otra figura representante de los valores y normas, ya que siendo un símbolo de la educación, se halla a la vez por encima de los protagonistas. Posteriormente sabremos que trabaja para el gobierno, una entidad superior, también protectora de la paz y la organización.

Su personalidad, evidentemente tradicional, se ve reflejada en un diálogo dicho por Brad cuando, de camino al lugar donde encontrarán al profesor Scott, pasa un tercer motociclista en medio de la lluvia, arriesgándose así por el mal tiempo; “Para ellos la vida no vale nada”, dice, y en su discurso está la voz de la sociedad, y su forma de mirar a la juventud rebelde.

Brad y Janet sufren una avería en la autopista que los conduce a donde hallarán al Dr. Scott. Como necesitan de un teléfono, deciden pedir auxilio en un castillo que queda al lado del camino. Entran, aceptados por Riff-Raff, un mayordomo, y ahí aparece un cuadro al que ya se había hecho referencia en el principio del filme. Se trata de la pintura *American Gothic* de Grant Wood (1930), misma que retrata a una pareja de granjeros norteamericanos, en la que el hombre sostiene un tridente y que simboliza la diferencia de roles en la cultura occidental, específicamente la norteamericana. Huelga decir que si podemos hablar de personas que resulten tener un verdadero arraigo a sus costumbres, esas son por supuesto las que se inscriben dentro de un ambiente rural. En este caso, el tridente representa el trabajo duro que le corresponde llevar a cabo al hombre; hay de fondo una casa construida en estilo gótico y es la mujer la que se encarga de las tareas domésticas y “suaves”; la mujer del cuadro mira a su esposo (quien fija su mirada al frente) como en una clase de fidelidad y abnegación. La referencia de la que se hablaba hace un momento, proyectada al principio del filme, cuenta con Richard O’Brien, el actor (y creador del musical) que encarna a Riff-Raff como aquél que encarna al granjero. Este hecho resultará simbólico y apoyará ciertos aspectos que serán analizados cuando se arribe al análisis del final del filme.

The Time Warp

“The Time Warp” es un número musical dentro del filme que representa uno de sus principales ejes transgresivos. Durante dicha pieza el Criminalista incluso da ciertas instrucciones acerca de cómo puede bailarse. “The Time Warp”, que podría traducirse como “Perturbar el Tiempo” implica dicha coreografía que a la larga favoreció la tan famosa transgresión en las formas de mirar el film durante las proyecciones de *RHPS*.

Al respecto podría argüirse que el filme resulta *excesivo* en esa parte, ya que las formas convencionales de mirar el cine nos remiten al espectador sentado en una butaca

recibiendo lo que la pantalla le asigna, no bailando —imitando a los personajes de la película— mientras el filme acontece. El exceso, pues, se traduce como la transgresión de un límite, y dicho borde es la convención en ciertas formas, que el público no respeta y la película facilita desde el momento en que rompe con la “cuarta barrera” y uno de sus personajes —el Criminalista— se dirige directamente al espectador y le instruye acerca de cómo es la coreografía.

Recordemos y parafraseemos lo expresado por Caseti en *El film y su espectador*: el significado de la imagen puede resultar nulo, carente, hasta el momento en que presupone la existencia de alguien a quién dirigirse. Es en ese momento cuando la imagen adquiere un significado, una dialéctica y se torna, en este caso, transgresiva, porque el público lo está aceptando y categorizando de esa manera.

“Perturbar el Tiempo” es un título que a la vez nos remite a cierta trasgresión de los límites temporales que ha quebrantado el cine⁴; las películas de horror y ciencia ficción que han persistido a pesar del tiempo y que han llegado hasta nosotros, o al menos a los creadores del filme, y que sirvieron de inspiración para su construcción.

Quebrantamiento de roles, distinciones y convenciones

Posteriormente aparece el Dr. Frank-N-Further, dueño y señor del castillo. Aquí, de nuevo, vemos la ruptura con otra convención, ésta ligada al cine de ciencia ficción. En este caso, el “científico loco” aparece, primeramente, con una vestimenta y maquillaje que sugieren la facha de un vampiro. Cuando se despoja de su capa, aparece con el atuendo propio de una cabaretera⁵: medias, ligeros y corsé, y se define a sí mismo como “Sólo un dulce travesti de la Transilvania Transexual”.

Cuando la cámara se encarga de mostrarnos a los invitados que han acudido a la fiesta del Dr., notamos que no hay distinciones en cuanto a raza, credo, físico, etc. La invitación está hecha para todos, incluso para el público, esto constatado con el hecho de que tanto el Criminalista como, en diferentes ocasiones, el Dr. Frank-N-Further también, miran hacia la cámara y se dirigen a quién está detrás de ella. Esta ruptura de la “cuarta barrera”, en el caso del Dr., nos habla ya de una serie de rasgos que irá confirmándonos a través de sus acciones; su personalidad persuasiva, dominante, liberal, magnética y, por supuesto, celosa.

⁴ “El tiempo no significa nada”, canta Columbia (una *groupie*) en una de las estrofas de la canción.

⁵ “Frank pone en peligro su propia base de poder porque él feminiza la imagen arquetípica de Hollywood del científico loco.” (Studlar, 1991, p. 148).

Cuando el Dr., da vida al monstruo del filme, Rocky, nos damos cuenta que aquí no es el personaje “feo” y despreciado por la sociedad (y que, de hecho, representa sus defectos) sino que se trata de un tipo alto, guapo y fornido, y aceptado incluso, no alienado como en el otro caso. Aquí se invierte el significado tanto sexual como el referido a la apariencia de este sujeto en relación con lo “normal”.

Dicha “normalidad”, traducida en el orden de las convenciones, es lo que de algún modo perturba —pervierte— la dialéctica desarrollada por *RHPS*. Si pervertir es “alterar el estado de las cosas”, aquí la alteración es notoria, ya que “lo normal” nos ha enseñado que la realidad acontece de cierta manera y a través de ciertas formas, y *RHPS* deja de seguir toda esa normalidad para proponer una alternativa, otra forma de mirar las cosas.

Son diversos los estereotipos que muestra *RHPS*: la pareja “normal” reprimida; el mayordomo jorobado; el acaparador de la atención, encarnado por Frank-N-Further; el chico guapo, y su antítesis, Eddie, el sobrino del Dr. Scott. Eddie es completamente distinto a como es Rocky: es un motociclista rocanrolero y rebelde, físicamente gordo, feo, atrevido (Rocky da constantes muestras de timidez) y el hecho de acaparar más la atención a como lo hace Frank-N-Further, e incluso la de Rocky (quien, al principio, huye de su creador) es lo que provoca que sea asesinado por el Dr. Frank-N-Further. Y ahí se tiene un aspecto más de la compleja personalidad de éste: su ímpetu dominante y excesivo le hace incluso disponer de la vida de los demás. La importancia de estos “estereotipos” se atañe al hecho de que es posible —muy posible— que de ahí se origine el reconocimiento tan poderoso que tiene la audiencia con los personajes del filme, y que la lleve a incluso adquirir la misma vestimenta de ellos.

La liberación

Antes de que le sea dada la vida a Rocky, Brad y Janet son despojados de sus ropas, como si de algún modo comenzara —simbólicamente hablando— su liberación, su divorcio de la represión a la que están —culturalmente— sujetos.

Esa liberación adquiere un aire un tanto más significativo en Janet, sobre todo por el papel que suele jugar la mujer en la sociedad, y que está, por ejemplo, representado en el cuadro de Grant Wood: hablamos de la personificación de una conducta más recatada, por la conexión tan cercana con el hogar. En uno de los números musicales ejecutado por Frank-N-Further, Janet interviene diciendo “Soy admiradora del músculo”, aludiendo al físico de Rocky. ¿Dónde ha quedado dicho recato, la

discreción que toda mujer debe guardar porque así lo exige la sociedad ante la expresión de tales deseos? Es obvio que se ha degradado.

Igualdad en el placer, tanto hetero como homosexual

Los inquilinos de improviso, Brad y Janet, son conducidos cada uno a sus respectivos cuartos. Una vez instalados ahí, ambos serán seducidos, por separado, por el Dr. Frank-N-Further. Ambas escenas son fotografiadas de la misma manera y los diálogos son idénticos en cada una de ellas, lo que sugiere la naturaleza común del deseo, sea hetero u homosexual. Esta es, por supuesto, una actitud no sólo perversa, sino también subversiva, misma que se halla en directa oposición a los valores tanto heterosexuales como monogámicos propios de la cultura occidental. El Dr., incluso dice: “Entregarse al placer no es un crimen”. Resulta fácil comprender que se trata de una actitud chocante para la cultura la libre expresión de los deseos y la vivencia de los placeres de una manera tan descarada.

Dicho descaro también halla un complemento en el siguiente hecho: hemos hablado de la oposición a los valores monogámicos y heterosexuales; los “intrafamiliares”, ahora, no resultan exentos de trasgresión, ya que en diversas escenas se sugiere una relación amorosa entre Magenta, la sirvienta, y Riff-Raff, el mayordomo, de los cuales nos enteraremos luego que son hermanos. El ataque a los valores desde posturas tanto perversas como subversivas vuelve a dar de qué hablar en este caso.

Más adelante Janet terminará entregándose a Rocky. “Touch-a, touch-a, touch me. I wanna be dirty” (“Toca, toca, tócame. Quiero ser sucia”), canta ella mientras la manosea y se apropia, sexualmente hablando, de ella. Esta resulta ser la apoteosis de la liberación para Janet. La cima correspondiente para Brad se ubica en dos momentos, primero cuando se entrega voluntariamente (víctima de su seducción) al Dr., y la segunda vendrá hasta casi al final del filme, cuando aparecerá vestido como cabaretera, lo que podría interpretarse como el clásico acto de “salir del clóset”. En resumidas palabras, el rompimiento de la represión —la liberación— en una mujer viene encarnada en el quebrantamiento de la monogamia, mientras que en el hombre se materializa por medio del atentado a la heterosexualidad. En el filme suceden ambos casos.

El orden restablecido

Al final, Brad, Janet, Rocky, Frank, Rocky y el Dr. Scott bailan, todos vestidos como cabareteras, en el escenario de un auditorio, teniendo como fondo la torre de la RKO, lo

que sugiere ampliamente un nuevo homenaje a los filmes antiguos de ciencia ficción. En medio de dicho escenario, hay una alberca que tiene por fondo el cuadro *La creación de Adán*, de Miguel Ángel. Ahí es donde Frank canta, mientras los otros nadan con él en una clase de orgía acuática, una pieza memorable, todo un estandarte para los fanáticos de *RHPS*: “Don’t dream it, be it”. Hay que entender lo poderosas que pueden resultar estas palabras para su audiencia: “No lo sueñes, selo”. Y cada participación en el escenario, de parte de los espectadores de *RHPS*, se justifica en esa simple frase: ¿Por qué soñarlo cuando puedes serlo? Y es que ahí está la clave para comprender ahora la liberación, pero del público.

Llegan a interrumpir el éxtasis de Frank sus criados, Riff-Raff y Magenta, pero ahora vestidos con una clase de trajes espaciales. Éste porta un revolver láser con forma tridente, capaz de lanzar un rayo de antimateria. Ambos van decididos a acabar con Frank, ya que su estilo de vida es demasiado excesivo. Es aquí donde se comprende que estos personajes, principalmente Riff-Raff, han llegado para restablecer el orden y los valores. No es casualidad que la forma del revólver sea tridente, como la horca que porta el granjero del cuadro *American Gothic*, el cual al principio, en la referencia hecha por el film, es encarnado justamente por Richard O’Brien, actor que —ya se había dicho— encarna a Riff-Raff. Pues bien, la figura de granjero es la que representa el poder y el trabajo duro, compendios de la masculinidad según las costumbres y los arraigos occidentales, de ahí que sea este mayordomo el que, por medio de su arma restablezca el orden atacando y dando muerte a Frank. También es posible hallar una conexión entre el arma y el cuadro de *La creación de Adán*, ya que mientras la primera tiene forma de tres picos, el segundo simboliza la *Santísima Trinidad*: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo.⁶

“La sociedad debe protegerse” dice el Dr. Scott cuando se dan cuenta que Riff-Raff va a asesinar a Frank. Y así es como sucede: el asesinato como una forma de preservación se ve de forma tolerable a los ojos de este personaje que también representa ciertas normas y valores. Después de que aquél ha acabado con Frank, Rocky se echa en la espalda el cuerpo de su creador y sube con su cadáver hasta la cima de la torre de RKO, donde al fin es muerto por Riff-Raff, provocando la caída de la torre en lo que los críticos llaman un claro acto de “castración simbólica”.

Al final el orden se restablece.

⁶ “Del rayo láser del arma de Riff-Raff, el cual nos remite al tridente en la pintura de Wood [*American Gothic*]. Así, el imperio americano contraataca para restaurar los valores sexuales dominantes.” (Grant, 1991, p. 129).

b) **Pink Flamingos**

Promovida por su autor como “la película más repugnante de todos los tiempos”, y descrita por Danny Peary como “Uno de los más viles, estúpidos y repulsivos filmes jamás hechos”, *Pink Flamingos* se erige como otra apoteosis del *Cine de Culto* en los circuitos de medianoche.

El “arte malo”: el Trash (Basura)

Desde su comienzo, la posición de la cámara, el tiro, la edición, etc., en *Pink Flamingos* se ven carentes de una estética adecuada; su calidad se intuye mala. De este modo John Waters avisa al espectador de la manera como el filme será tratado, bajo una “estética” mal proporcionada, desagradable y arisca, que se rebela a los estándares erigidos por el *mainstream*.

El filme comienza retratando el remolque en el que viven Divine (Babs Johnson) y su familia, y afuera de él encontramos un par de flamencos rosas, de los que toma su título el filme. Inmediatamente, la toma siguiente nos revela a la madre de Babs, que es una señora obesa que duerme en una cuna, y que tiene una fijación cuasi enfermiza por los huevos. Esa imagen se torna repulsiva, y nos habla ya de las intenciones del director de atacar a su audiencia desde el principio.

Ese ataque a la audiencia puede respaldarse con un comentario que hace el Sr. Jag, una voz en off, tal vez una clase de narrador, quien cuando intenta situarnos en espacio y tiempo, se refiere a la ciudad donde se lleva a cabo la acción, Baltimore, como “ese vertedero metropolitano”. De hecho Baltimore es la ciudad natal del propio Waters, ¿no querrá, al llamar a dicha ciudad “basurero”, hacer mofa empezando por sí mismo?

La “anti-heroína”

Es necesario brindar una especial atención a los protagonistas del filme, en especial a Divine. Este personaje porta el nada envidiable título de “La persona más sucia viva”. Es aquí cuando pensamos en los “héroes” del cine de John Waters, que en este caso resulta ser una suerte de anti-heroína. Qué clase de “valores” (o bien, anti-valores) son los que persiguen estas personas.

Y es que de hecho, el asunto que desata toda la trama es la lucha por demostrar quienes son en realidad las personas más sucias vivas. Los Marbles, los “villanos” de la

historia, envidian el título que caracteriza a Divine, y buscan mostrar que en realidad son ellos quienes deberían ser conocidos como “los más guarros”.

De aquí que, entonces, el filme resulte “perverso” desde el principio, ya que pervierte los valores que deben ser tomados como dignos a seguir, y los alterna por aquéllos que resultan repugnantes para la sociedad. Los Marbles venden droga en las primarias, invierten en pornografía, secuestran a mujeres para preñarlas y venderles sus hijos a lesbianas, etc.

Diálogos escatológicos

Las citas memorables resultan básicas en el concepto del Cine de Culto, ya que cuando se habla de memorización de diálogos es aquí donde ciertas líneas cobran mayor relevancia.

Pink Flamingos se caracteriza por un lenguaje obsceno, sucio... escatológico, en una sola palabra. Cuando la señorita Sandy Sandstone va a una entrevista de trabajo con la señora Marble, al saber que no será contratada por ésta, le pregunta que qué puede hacer, la sra. Marble le contesta: “Ud., puede comer mierda en lo que a mí respecta, o comer otra cosa que le apetezca”. Luego “Supongo que sólo hay dos tipos de personas, Miss Sandstone, la gente como yo y los idiotas. Es bastante obvio en qué categoría se incluye Ud.”

La fémina seductora

Divine saldrá de compras para adquirir algunas cosas que necesita para su fiesta de cumpleaños. Antes de irse, le comentan que va muy bien arreglada, y ella contesta que “Una chica nunca sabe con quién se va a encontrar cuando va al centro”. Y es aquí donde comenzamos a intuir su liberalidad, su presteza y facilidad. “Así que voy arreglada y lista para enamorarme”. Y tanto fácil como dispuesta. Lo interesante de esto es, además de que se rompen los esquemas con los que se construye la figura de la mujer en la cultura occidental, al menos durante esas décadas, es la ridiculez que implica dicho comportamiento: Divine es un travesti de 300 libras. Al caminar por la calle, la gente la mira con desconcierto, ya que ella se pasea convencida de su papel de seductora que, una vez más, implica una posición activa más que pasiva y que no va con la figura femenina ya predicha.

Añádase a eso su personalidad violenta e irreverente. Por ejemplo, cuando conduce con su hijo para llegar al centro de la ciudad, ella intenta atropellar a un corredor que pasa al lado del camino; más adelante, le hacen la típica señal de auto-stop,

ella se frena como aceptando dar el aventón, para luego acelerar y dejar perplejo al extraño. Ya en el centro, tras entrar a una tienda, ella se robará un pedazo de carne, mismo que se esconderá en la entrepierna.

Es fácil identificar en estas imágenes cierta *rebeldía* y *perversión* en cuanto a lo que damos por “normal”. Aquí de nuevo, así como en *RHPS*, vemos atacadas a las normas y valores desde la perspectiva degenerada de los roles. El papel que, en este caso, se le otorga a la mujer se ve pervertido desde la postura de una Divine rebelde y sin apego a las normas, de ahí que también se le dé el título de “la persona más guarra del mundo”.¹

Lo atroz

Ya en casa de los Marbles, nos enteramos de uno de sus sucios negocios cuando Channing, su criado, baja hasta el sótano en donde tienen secuestradas a un par de muchachas. Una de ellas está muerta, y allí yace su cadáver, junto a la vil mugre. La otra carga el bebé de la que ya no está con vida, y dice que murió pariendo. Channing, sin mayor pena, arrebató al bebé de los brazos de aquella y la abandona ahí. El bebé será vendido a una pareja de lesbianas.

Raymond Marble, el esposo de Connie, es también una clase de ladrón voyerista, que asusta a colegialas mostrándoles su miembro ceñido a un trozo de chorizo, para luego robarles los bolsos que han dejado tras huir de tan repugnante espectáculo.

Raymond y Connie son, por supuestos, los villanos de la historia. No obstante, la “heroína” es una vulgar ladrona, prostituta y asesina. ¿Qué clase de opciones tenemos? Puede que a final de cuentas, sea eso lo que el director trate de comunicarnos, que en la realidad verdaderamente contamos sólo con dos opciones: lo malo y lo peor. Una atrocidad, si queremos verlo de ese modo.

En otra escena, veremos la imagen repugnante de Mamá Edie durmiendo, toda embarrada de huevo, seguramente por comerlo desesperadamente. Luego llegará Cookie (una espía contratada por los Marbles para obtener información acerca de Divine y su familia) acompañada del hijo de Divine, Crakers. Éste la llevará al

¹ Culturalmente hablando, se ha considerado durante siglos al sexo femenino como “el sexo débil”. A este respecto, dada la importancia que los creadores han decidido otorgar al papel de la mujer como eje conductor y proyectivo de las características rebeldía y perversión, valdría la pena citar a Pitch (1980): “La tendencia desviante se da sólo respecto a uno de los elementos del sistema, aquel que culturalmente es el más débil.” (p. 101).

cobertizo, donde la violará en un camastro que se encuentra invadido por gallinas; Crakers abusará incluso de la muchacha introduciendo un pollo que resultará muerto.

De vuelta a casa de los Marbles, tras raptar a otra muchacha, llega Channing de nuevo al sótano para dejar ahí a la secuestrada, quien se halla desmayada. Le dice a la otra cautiva que esta vez ni siquiera tendrá que tocarla para embarazarla. Enfrente de ella se masturba y guarda su semen en una jeringa, para luego “inseminar artificialmente” a la nueva secuestrada, introduciendo el líquido en su vagina.

La atrocidad de todas estas imágenes puede tomarse, por supuesto, como una transgresión a los estándares de “buen gusto” y de tolerancia del espectador. Hay un ataque, una agresión al público, que Waters ha buscado desde el primer instante del filme. Otra *agresión*, en forma de crítica, es la que explicaremos a continuación.

La doble moral

Tras conseguir la información acerca de Divine, dónde vive, con quiénes, y que hará un festejo con motivo de su aniversario, Cookie llama a los Marbles para comunicarles lo que ya sabe. Los Marbles se encuentran en ropa interior, lamiéndose los pulgares de sus pies; en uno de sus diálogos hacen mención de “los sagrados votos del matrimonio”, lo que nos indica que están casados de acuerdo a las leyes tanto cívicas como eclesiásticas.

Hay que decir, además, que los Marbles no se encuentran en una posición económica desprotegida; al contrario: sabemos que tienen una casa grande y bien amueblada, con su criado, incluso. Se transportan en un buen automóvil y los rodean otras clases de lujos. La referencia aquí, a la doble moral de la clase alta parece terminantemente obvia. Y dicha referencia puede verse, de acuerdo a las intenciones del filme, como una clara *agresión* a ese estrato social. La alusión a dicha relación existente entre los representantes de la clase social alta: los Marbles, y sus actividades grotescas, puede sentenciarse como un daño de tipo simbólico a la generalidad de tal estrato.

Una vez que saben de las intenciones de Divine de llevar a cabo una fiesta, los Marbles le envían como regalo un trozo de mierda, un “movimiento intestinal” guardado durante un año.

Lo underground

Durante la escena de la fiesta, es posible conocer los elementos de tipo “underground” que el director desea mostrar a su audiencia: los invitados son hippies, travestis, un nazi, un gurú; más los regalos que le hacen a Divine: una plasta de vómito falsa (de plástico), un gran machete, una cabeza de cerdo. John Waters alterna estas imágenes con otras que

pueden perturbar al espectador: como la de un tipo que muestra su esfínter ante todos los invitados, abriéndolo y contrayéndolo.

Los Marbles, que han presenciado escondidos toda la fiesta, no soportan saberse tan inferiores, por lo que marcan a la policía. Alguien avisa a Divine e invitados, quienes se esconden para tenderles una emboscada. Una vez que se han ocultado, todos salen y acribillan a la policía en una masacre que incluye machetes, botellas, armas, cuchillos, etc.; toda suerte de armas conocidas. Una vez que han asesinado a las autoridades, los invitados terminan comiéndoselos, en un bizarro festín caníbal.

En la siguiente escena, y para cerrar la pasarela de elementos *underground*, aparece Raymond Marble intentando llevar a cabo otro acto de exhibicionismo. Lo vemos de nuevo llevando a cabo su escatológico ritual, mostrando su miembro ceñido a un chorizo, sólo que esta vez la muchacha, en lugar de huir, lo reta, mostrándole su seno como prueba de que no le afecta lo que él hace. Raymond insiste en sacudir su *falo*, y entonces la “muchacha” le muestra su pene, revelándose como una hermafrodita. Raymond, ahora huye despavorido.

Lo bizarro

La cumbre de los elementos bizarros mostrados en *Pink Flamingos* es alcanzada en la escena cuando Divine y su hijo Crackers arriban a la casa de los Marbles, para entonces maldecirla lamiendo con sus lenguas todos los muebles y las paredes. Lo bizarro se une a lo grotesco, más cuando, en una clase de éxtasis, Divine decide darle a su hijo un regalo especial, exclusivo, que impregnará la casa aún muchos años después de irse: le propone “recibir su comunión” haciéndole una felación a su propio hijo. El incesto en este filme no pudo hacerse esperar.

Resulta, naturalmente, descarada la forma como se trasgreden los valores que le atañen a la sagrada familia. La escena del incesto es un clímax, una clara vindicación de cómo las normas pueden ser infringidas desde la superficie hasta la misma médula.

Las contrapartes

No obstante el carácter transgresivo de los personajes que conforman la familia de Divine, al menos en este par de protagonistas —su hijo y ella— hay un poco de bondad y de piedad retorcidas: después de maldecir la casa, encuentran a Channing encerrado, lo instigan a que diga algo acerca del paradero de sus jefes, lo conducen al sótano, donde están las muchachas secuestradas, a las cuales liberan dejándoles a Channing para que hagan con él lo que quieran. Es de suponerse que terminan castrándolo, y este

acto sirve para ubicar a Divine no sólo como la verdadera “heroína” del filme, sino también como liberadora, como otorgante de la libertad.

Su contraparte, los Marbles, se encargan de incendiar el camper que era hogar de Divine y familia, siendo este un atentado contra su patrimonio, algo muy importante para la cultura occidental. Y es con este acto que los Marbles se postulan como los verdaderos antagonistas del filme, y es que aquí sabremos porqué no es posible sentir lástima cuando al final son asesinados por Divine.

“Yo soy Dios”. Divine

Divine y compañía llegan cuando su casa está a punto de convertirse en cenizas. Sabedores de que ese hecho atroz lo han llevado a cabo los Marbles, se dirigen a su mansión para apresarlos y llevarlos a los arrabales donde tenían su camper. Una vez ahí, citan a ciertos periodistas para que cubran el evento. Una vez más conocemos otra referencia de la cultura en general, en este caso el sensacionalismo y el amarillismo de la prensa.

La perversidad de Divine adquiere un aire cínico cuando declara que ella lo ha hecho todo.² Y es que dicha perversidad reside, de nuevo, en contradecir, por medio de sus palabras y actos, el rol que se le ha asignado a la mujer en la cultura occidental, ligado más que nada a la pasividad. Luego, uno de los personajes de la prensa le pregunta si ella cree en Dios, “Yo soy Dios”, responde, y posteriormente ejecuta a los Marbles tras un sencillo y breve proceso, en el que los declara “culpables de estupidez”. Es así como Divine quita vidas, ella es la jueza, la que da el último veredicto, como probando su naturaleza divina.

La última escena

Pink Flamingos es sobre todo famosa por el último plano-secuencia en el que Divine comprueba no ser únicamente la persona más sucia viva, sino también la actriz más sucia viva, y lo demuestra comiendo las heces de un perrito. En una entrevista dada a Lisa Hoffman, para el periódico *Image*, la cual es editada y parcialmente reproducida en el libro de Peary (*Cult Movies*, 1980), se le pregunta a Divine por qué hacer una escena tan desagradable, y ella responde “It was strictly done for shock value”. Y es así como puede definirse la relación entre el director John Water y la actriz Divine: quebrantar los

² Babs confirma su naturaleza polimorfamente perversa en su declaración de que ella “lo ha hecho todo”. (Studlar, 1991).

valores. El hecho de que las heces provengan de un perrito (a puppy) no es casual: cuánto puede representar un cachorro para la cultura, incluyendo la ternura y la inocencia: mucho. De ahí que estableciendo esa relación terminantemente repugnante vuelvan a golpearse los valores y se agreda, al menos simbólicamente, al público.³

c) **Repo man**

Bruce Kawin (1991), en su ensayo “After midnight”, encontrado en la compilación realizada por Telotte, dice que podemos hallar dos naturalezas distintas en los filmes del culto, la primera puede denominarse “inadvertida” y la segunda “programada”. *Repo man* (1984) caería perfectamente en la segunda acepción, ya que ciertas películas han alcanzado un estatus de culto gracias al hecho de haber tratado ciertos temas que de antemano se sabía son importantes e interesantes para cierta época. *Repo man* acontece bajo un aura de cierta alienación, en la que Otto, un punk-rocker, se ve involucrado con un carro cuyo cargamento es de vital importancia: los cadáveres de un par de extraterrestres; sus amistades son delincuentes, y aquél que podríamos llamar su tutor lleva una profesión que estrictamente alude a la de un ladrón. Aunque no podemos aliar el filme a un género cinematográfico en especial, sí incluye diversos elementos de la ciencia ficción.

Subversión y alienación

Otto, el protagonista, es un muchacho de unos 20 años que pertenece a un grupo contracultural denominado los “punk-rockers”. Su personalidad es claramente subversiva: trabaja para un supermercado, pero hace las cosas tal y como le da la gana; cuando el jefe lo reprime, acompañado de un policía —obvios representantes de las reglas y el orden— aquél lo ignora y lo insulta incluso. El jefe lo despide y el policía lo amenaza con su arma, en un claro ejemplo de opresión.

Otto también aparece como un personaje solitario y alienado, no sólo por su actitud subversiva que lo conduce al despido, sino porque también su mejor amigo le

³ “Encontrar una función mínimamente subversiva en el espectáculo que ‘ella’ intenta falsificar a través de una identidad perversa. En *Pink Flamingos* como La Persona más Sucia Viva, [...] ella se reinventa como la mujer Sádica: obscena, orgiástica, persiguiendo agresivamente la auto-gratificación en desafío a las normas culturales femeninas de pasividad. (Studlar, 1991, p. 145).

quita a la novia, dejándolo aún más solo. Una amistad esporádica es otro punketo pero con facha de nerd. De este modo podemos preguntarnos: ¿qué es lo que Otto está representando para las juventudes espectadoras del filme? Lo que está proyectando es un claro espejo de ciertas situaciones en el que muchos pueden verse reflejados: identificados.

Parte de esa alienación puede intuirse en un monólogo que Otto está sosteniendo consigo mismo, cuando dice: “Lo único que nos interesa son los programas de TV. ¡El del sábado por la noche! ¡El partido del lunes! ¡*Dallas, Jeffersons, La isla del Gilligan, Los Picapiedra!*”. Encontramos ahí un pequeño mosaico de ciertos intereses para la cultura de esa época, al menos la norteamericana. Recordemos que Otto está siendo un representante de la juventud, y por medio de sus palabras es como conocemos lo que pasa a través de los ojos de esa juventud, y cómo lo están asimilando.¹

Otto se enrola accidentalmente en una clase de “profesión” que consiste en recuperar carros que no han sido pagados a las agencias (la “reposición”). Cuando éste se entera de que acaba de hacerle un favor a un recuperador, y de algún modo ya se ha convertido en uno de ellos, simple y sencillamente desprecia el trabajo. Mantiene así su espíritu rebelde; nadie parece “caerle bien”, como si todos estuvieran en contra de él.

Otro aspecto que vale la pena subrayar es el siguiente: dado que han sido despedidos de sus empleos en el supermercado, Otto y un amigo revisan la sección de clasificados en el periódico; hallan uno que al parecer alude a un trabajo en una cadena de comida rápida, “Freír patatas en Agoura. ¡Absurdo!”, dice Otto, “Te hace gracia, ¿eh? Pero en ese ramo se puede ascender. En dos años puedes ser gerente”, le responde su amigo. Merece observarse la clase de aspiraciones de dicha juventud, que no se atiene quizá al futuro que promete una carrera profesional, sino al dado de una manera más práctica aunque arriesgada, lo que pincela la clase de realidad en la que se desenvuelven.

Crítica y agresión simbólica

A lo largo del análisis e interpretación de los filmes, se ha tomado a la crítica mordaz y

¹ Cómo se está asimilando el poder, en este caso, de la TV en la cultura. En *El yo saturado*, Gergen (1992) nos dice que “A principios de los años ochenta existían en todo el mundo unos 800 millones de aparatos [de TV]”. (p. 87). La importancia de este medio podemos entenderla con el siguiente párrafo: “Tan poderosos resultan los medios en sus retratos fraguados de la gente que su realidad se vuelve más imperiosa que la que nos ofrece la experiencia común.” (pp. 90-91).

alusiva —tácita, “por debajo del agua”— como una forma de agresión simbólica, ya que la intención es la de dañar. Las transgresiones sociales de *Repo man* van bien representadas en el ejemplo siguiente: Otto llega a casa después de rechazar el puesto como “recuperador” (repo man); sus padres se encuentran —literalmente embobados— viendo algo en la tele, que es un programa patrocinado por una clase de religión, la “Dioretix”² (que parece una clara alusión a la cienciología: la ‘Dianética’); en dicho programa, el anunciador (que al parecer es una clase de “pastor” de tal religión) busca generar adeptos para su culto, que va “contra el comunismo ateo en el extranjero y el humanismo liberal aquí” (una clara posición de extrema-derecha). La crítica puede estar tanto en la enajenación provocada en los padres, claros ejemplos de “borregos” que sólo “siguen al pastor”, como en el descarado cinismo mostrado por el sacerdote, más cuando dice: “A veces recibo cartas que dicen: ‘El reverendo Larry sale en TV por que quiere quitarles su dinero’. Eso es verdad, quiero su dinero, porque Dios lo quiere así”. La crítica por supuesto se generaliza a todo ese bagaje de instituciones charlatanas y aquellos que siguen su “filosofía”.

Atmósfera underground

Así como en *Pink flamingos*, lo *underground* debe tomarse como lo clandestino, aquello que aunque pueda verse a plena luz corresponde a cierta minoría subcultural o, incluso, contracultural.³ Ya hemos hablado de punk-rockers, a quienes veremos en distintas ocasiones robando mini-súpers. Aquí, tanto héroes como villanos son robacoches: ladrones, a final de cuentas.

La cultura de drogas tampoco está exenta de ser mencionada: Bud, el recuperador que ha reclutado a Otto, y una clase de mentor suyo, en uno de sus diálogos le dice: “Ningún recuperador no se droga”. Y el estilo de vida del repo man puede ser todavía más cautivador: “Gente normal, la odio”, dice Bud. “La gente normal se pasa la vida evitando las situaciones difíciles. Un recuperador se pasa la vida metido en situaciones difíciles.” Hay que intuir todo lo que significa ser un repo man, y el

² Su libro (su “Biblia” podríamos decir) se titula *Dioretix. La superioridad de la materia sobre el espíritu*. Lite, otro recuperador, se lo recomienda y regala a Otto: “Léelo, este libro te cambiará la vida”. Luego veremos a Otto tirando ese libro al fuego, junto con otras basuras. La crítica es mordaz, y va directo a las distintas publicaciones sobre superación personal.

³ Los recuperadores tienen sus propias normas y códigos, sus formas alternativas a la cultura en general. Ellos forman, por tanto, una subcultura. “Todas las agrupaciones tienden a crear su dialecto y sus ritos” (Borges, 1975).

acumulado de situaciones en las que puede verse envuelto. “Wow... *this is intense*”, dice Otto, después de encontrarse en una carrera de carros trabajando de recuperador. “*Life of a repo man is always intense*”, le responde Bud.

Como otra forma de transgresión, en la forma de perversión o exceso, está el saber a Otto y a su novia teniendo sexo a plena luz del día, en el asiento trasero de su auto.

Culto programado

Se había hecho mención ya de dos tipos de culto respecto a este cine: el inadvertido —espontáneo— y el programado. Hay un diálogo hecho por Miller, el portero que cuida el garaje de los recuperadores, en el que menciona justamente los temas que pueden interesarle al público de los ochentas: “Actualmente a todo el mundo le interesa este rollo. En los supermercados venden libros sobre el Triángulo de las Bermudas, los OVNI, los mayas que inventaron la TV y cosas por el estilo”. La temática de *Repo man* está ligada a aliens, OVNI (más el vínculo establecido con los viajes en el tiempo).

Esa temática se ve acompañada de una serie de inquietudes que atañen a la sociedad, y que se ven reflejados en el filme; hay otro diálogo en el que Bud le pregunta a Otto: “¿Eres un maldito comunista?”, “No soy comunista”. “Eso espero. No quiero comunistas en mi coche. ... ¡Ni tampoco cristianos!”. El anticomunismo fue una cuestión que aún tuvo efervescencia durante los ochentas, y que reviste la atmósfera de esta película.

Recordemos, también, que *Repo man* tiene lugar cuando aún persistía el conflicto de la Guerra Fría. Lite, en uno de sus parlamentos, le dice a Otto: “¿Yo, luchar en una guerra? ¡Jamás! Nadie tendría que hacer semejante mierda en este país”. Este comentario puede tomarse como una clara crítica a la política armamentista y con plena disposición para la guerra, características notorias, por ejemplo, del periodo de Ronald Reagan en la presidencia (1981-1989).

La Guerra Fría también incluía cierto temor por el desate de una guerra nuclear. *Repo man* también toca este tema: el tipo que desde el inicio del filme conduce el Chevy Malibu es amigo del inventor de la bomba de neutrones; incluso, en uno de los diálogos con Otto le explica cómo es que funciona la predicha arma (“Acaba con la gente, pero no con los edificios, y cabe en una maleta. Es muy pequeña. Pasa desapercibida hasta que explota. Los ojos se derriten, la piel revienta. Todos mueren”). Como vemos, un tema de interés para esa década.

Las minorías

Es interesante el tratamiento de las minorías en *Repo man*. Ahora sabemos que un recuperador es aquél que quita los coches a las gentes que no los terminan de pagar. El primer carro que “recupera” Otto es el de un latino casado y con hijas, puede que mexicano incluso. En otra escena lo veremos negociando con una señora de color, cuidada por sus hijos varones que tocan música blues o jazz. Unos de los “antagonistas” del filme son los hermanos Rodríguez, otro par de latinos. (En una de las escenas cuando los Rodríguez ya han robado el carro Malibu, que tiene en el maletero los cadáveres de los extraterrestres, al detenerse por un café, puede leerse en uno de los cristales del lugar, escrito en español “IV Congreso. Con Centroamérica en el combate por la libertad. El pueblo cubano resiste y vencerá”).

Mientras que la familia blanca estadounidense aparece desarticulada, enajenada por los programas de televisión, la familia latina o negra se muestra como unida por un lazo sumamente estrecho, lo que nos lleva a pensar en una crítica a dicha faceta de la familia norteamericana “modelo”, que es la blanca.

Críticas sociales

Repo man es un filme colmado de críticas sociales, que de algún modo trasgreden y cuestionan los ideales plateados por valores que la cultura norteamericana ha erigido para regular y modelar sus conductas. A lo largo de la película, se ven distintos productos cuya carátula nombra la categoría genérica que los nombra: cigarros, cerveza, leche, comida, etc.; lo curioso es encontrar personas con nombres que aluden a marcas de cerveza, por ejemplo: *Oly*, *Lite*, *Bud*, *Miller*, etc. Pareciera que el director tratara de decirle a sus espectadores que somos lo que consumimos, *somos marcas*, nos hemos enajenado —alienado— a aquéllos objetos que forman parte de nuestra vida diaria, y la esencia de la realidad está en ellos, no en nosotros si no es que contamos con su complemento.

La crítica a modelos y figuras para la identificación también está presente, y es observable en una crítica articulada por Miller cuando dice, refiriéndose a John Wayne, que era homosexual. John Wayne, actor e ícono de la cultura estadounidense, se ha considerado un símbolo de la masculinidad y la rudeza. La crítica a este símbolo ataca justamente los ideales y roles masculinos referidos a ese aspecto de la masculinidad.

Es claro también, aunque quizá no en forma de crítica, el afán por seguir mostrando las influencias que construyen la mentalidad de los jóvenes de esa época, en este caso el ideal de vida norteamericano. El punk amigo de Otto, que terminó

acostándose con su novia y quitándosela, le dice a ésta justamente: “¿No crees que deberíamos sentar cabeza? Comprar una casita. Quiero que tengas un hijo mío”. “¿Por qué?”, le inquiriere Debby, la muchacha, casi sin hacerle caso, “No lo sé. Es lo que hace todo el mundo, y al parecer es lo que hay que hacer”. Este personaje, tras asaltar junto con la chica un mini-súper, y resultar herido de muerte, dice en sus palabras finales: “Las luces se están apagando. Sé que la vida criminal conduce a este triste destino. A pesar de ello, culpo a la sociedad. La sociedad me llevó a ser lo que soy ahora”. Cuando se hablaba de elementos con los cuales la audiencia joven podía identificarse, he aquí otro de ellos: el locus de control externo en el discurso del muchacho, más la típica justificación de sus actos refiriendo la culpa a la sociedad.

Casi al final, Bud se resiste a entregar el Chevy Malibu a las autoridades, por lo que es acribillado por algún oficial SWAT. Tras los disparos, profiere entre estertores: “Prefiero morir de pie que vivir de rodillas”. Y con estas líneas muestra la rebeldía, la insatisfacción con el status quo. Más adelante, viene la trasgresión social que, pareciera, es la más grande del filme: como la radiación del Chevy Malibu no permite que los agentes del gobierno se le acerquen, las autoridades traen a tres sacerdotes, uno por cada una de las siguientes religiones: uno judío, otro católico (acompañado por un monaguillo) y otro protestante, quien porta la *Biblia* entre sus manos. Cuando se acerca el libro sagrado al carro, éste le lanza una ráfaga eléctrica que hace que la *Biblia* se incendie. El pastor exclama: “Holy sheep shit!” (“¡Sagrada oveja de mierda!”), renegando de esa manera de su fe y credo, y esa ráfaga puede representar esa agresión visual a lo representado por la religión, y quienes tanto la practican como la propalan.

RESULTADOS

Por cada uno de los filmes, se ha extraído la siguiente información, que viene en el recuadro:

- a. A manera de encabezado, una **imagen** que representa la escena comentada.
- b. La **Descripción de la escena**, que es un resumen brevísimo de lo acontecido en dicho segmento de filme.
- c. El **Nivel de transgresión**, que puede ser *Perceptual* (Cómo se mira el filme), *Género cinematográfico*, *Estético*, *Sexual* o *Cultural/Social*.
- d. La **Categoría de análisis** (*Agresión*, *Exceso*, *Perversión*, *Rebeldía* y *Subversión*).
- e. El **Análisis e Interpretación**, que es la lectura ya desarrollada de esa relación entre la escena y su forma de “operacionalizar” —explicitar— la *transgresión*.

THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW



Descripción de la escena: Un par de amigos de Brad y Janet se casan por la iglesia. Todos posan para una foto.

Nivel de Transgresión: Cultural/Social

Categoría de análisis: Agresión (simbólica)

Análisis e Interpretación: Como fondo, detrás de todos los personajes, se encuentra el sacerdote. Este personaje es interpretado por Tim Curry, el actor que interpretará al Dr. Frank-N-Further, que resultará ser todo un símbolo de transgresión y exceso. Siendo, pues, la iglesia un símbolo de los valores que sostienen a la sociedad, y siendo el sacerdote una extensión de dichos valores pero ya humanizados, es notorio un daño implícito a dichas figuras, ya que se les conecta explícitamente con la transgresión y el exceso, como una clase de alusión a la doble moral con la que han sido atacadas en diversas ocasiones.



Descripción de la escena: Los amigos extraterrestres del Dr. Frank-N-Further bailan “The Time Warp”. Durante esta escena, los devotos a RHPS la imitan desde sus butacas o a un palmo de la pantalla.

Nivel de Transgresión: Percepción (Cómo se mira el filme)

Categoría de análisis: Exceso

Análisis e Interpretación: “The Time Warp” es un número musical dentro del filme que representa uno de sus principales ejes transgresivos. Durante dicha pieza el Criminalista incluso da ciertas instrucciones acerca de cómo puede bailarse. “The Time Warp”, que podría traducirse como “Perturbar el Tiempo” implica dicha coreografía que a la larga favoreció la tan famosa transgresión en las formas de mirar el film durante las proyecciones de *RHPS*. Al respecto podría argüirse que el filme resulta *excesivo* en esa parte, ya que las formas convencionales de mirar el cine nos remiten al espectador sentado en una butaca recibiendo lo que la pantalla le asigna, no bailando —imitando a los personajes de la película— mientras el filme acontece. El exceso, pues, se traduce como la transgresión de un límite, y dicho borde es la convención en ciertas formas, que el público no respeta y la película facilita desde el momento en que rompe con la “cuarta barrera” y uno de sus personajes —el Criminalista— se dirige directamente al espectador y le instruye acerca de cómo es la coreografía.



Descripción de la escena: Hace su aparición el Dr. Frank-N-Further

Nivel de Transgresión: Género Cinematográfico

Categoría de análisis: Perversión

Análisis e Interpretación: Aparece el Dr. Frank-N-Further, dueño y señor del castillo. Aquí vemos la ruptura con una convención ligada al cine de ciencia ficción. En este caso, el “científico loco” aparece, primeramente, con una vestimenta y maquillaje que sugieren la facha de un vampiro. Cuando se despoja de su capa, aparece con el atuendo propio de una cabaretera: medias, ligeros y corsé, y se define a sí mismo como “Sólo un dulce travesti de la Transilvania Transexual”.



Descripción de la escena: El Dr. Frank-N-Further da vida a Rocky.

Nivel de Transgresión: Género Cinematográfico

Categoría de análisis: Perversión

Análisis e Interpretación: Cuando el Dr., da vida al monstruo del filme, Rocky, nos damos cuenta que aquí no es el personaje “feo” y despreciado por la sociedad (y que, de hecho, representa sus defectos) sino que se trata de un tipo alto, guapo y fornido, y aceptado incluso, no alienado como en el otro caso. Aquí se invierte el significado tanto sexual como el referido a la apariencia de este sujeto en relación con lo “normal”.

Dicha “normalidad”, traducida en el orden de las convenciones, es lo que de algún modo perturba —pervierte— la dialéctica desarrollada por *RHPS*. Si pervertir es “alterar el estado de las cosas”, aquí la alteración es notoria, ya que “lo normal” nos ha enseñado que la realidad acontece de cierta manera y a través de ciertas formas, y *RHPS* deja de seguir toda esa normalidad para proponer una alternativa, otra forma de mirar las cosas.



Descripción de la escena: El Dr. Frank-N-Further asesina a Eddie.

Nivel de Transgresión: Cultural/Social

Categoría de análisis: Exceso

Análisis e Interpretación: Eddie, el sobrino del Dr. Scott, viene a representar la antítesis de Rocky. Eddie es completamente distinto a como es Rocky: es un motociclista rocanrolero y rebelde, físicamente gordo, feo, atrevido (Rocky da constantes muestras de timidez) y el hecho de acaparar más la atención de cómo lo hace Frank-N-Further, e incluso la de Rocky (quien, al principio, huye de su creador) es lo que provoca que sea asesinado por el Dr. Frank-N-Further. Y ahí se tiene un aspecto más de la compleja personalidad de éste: su ímpetu dominante y excesivo le hace incluso disponer de la vida de los demás.



Descripción de la escena: El Dr. Frank-N-Further seduce a Brad y a Janet.

Nivel de Transgresión: Sexual

Categoría de análisis: Perversión y Subversión

Análisis e Interpretación: Los inquilinos de improviso, Brad y Janet, son conducidos cada uno a sus respectivos cuartos. Una vez instalados ahí, ambos serán seducidos, por separado, por el Dr. Frank-N-Further. Ambas escenas son fotografiadas de la misma manera y los diálogos son idénticos en cada una de ellas, lo que sugiere la naturaleza común del deseo, sea hetero u homosexual. Esta es, por supuesto, una actitud no sólo perversa, sino también subversiva, misma que se halla en directa oposición a los valores tanto heterosexuales como monogámicos propios de la cultura occidental. El Dr., incluso dice: “Entregarse al placer no es un crimen”. Resulta fácil comprender que se trata de una actitud chocante para la cultura la libre expresión de los deseos y la vivencia de los placeres de una manera tan descarada.



Descripción de la escena: En diversas escenas se sugiere una relación amorosa (e incestuosa) entre Magenta y Riff-Raff.

Nivel de Transgresión: Sexual

Categoría de análisis: Perversión y Subversión

Análisis e Interpretación: Dicho descaro también halla un complemento en el siguiente hecho: hemos hablado de la oposición a los valores monogámicos y heterosexuales; pues los “intrafamiliares” no resultan exentos de trasgresión, ya que en diversas escenas se sugiere una relación amorosa entre Magenta, la sirvienta, y Riff-Raff, el mayordomo, de los cuales nos enteraremos luego que son hermanos. El ataque a los valores desde posturas tanto perversas como subversivas vuelve a dar de qué hablar en este caso.



Descripción de la escena: Janet se entrega a Rocky/Brad deja seducirse por el Dr. Frank-N-Further y luego “sale del clóset” (revela su parte homosexual).

Nivel de Transgresión: Sexual y Cultural/Social

Categoría de análisis: Perversión y Subversión

Análisis e Interpretación: Janet termina entregándose a Rocky. “Touch-a, touch-a, touch me. I wanna be dirty”, canta ella mientras aquél la manosea y se apropia, sexualmente hablando, de ella. Esta resulta ser la apoteosis de la liberación para Janet. La cima correspondiente para Brad se ubica en dos momentos, primero cuando se entrega voluntariamente (víctima de su seducción) al Dr., y la segunda vendrá hasta casi al final del filme, cuando aparecerá vestido como cabaretera, lo que podría interpretarse como el clásico acto de “salir del clóset”. En resumidas palabras, el rompimiento de la represión —la liberación— en una mujer viene encarnada en el quebrantamiento de la monogamia, mientras que en el hombre se materializa por medio del atentado a la heterosexualidad. En el filme suceden ambos casos.



Descripción de la escena: La personalidad del Dr. Frank-N-Further.

Nivel de Transgresión: Sexual, Cultural/Social, Género cinematográfico

Categoría de análisis: Exceso

Análisis e Interpretación: La personalidad del personaje del Dr. Frank-N-Further es la clara representación del exceso en este filme: es un científico loco travesti, seductor de hombres y mujeres por igual, da vida a un criatura no por la ciencia, sino para su auto-complacencia; es un asesino, siempre desea ser el centro de la atención, etc.

PINK FLAMINGOS

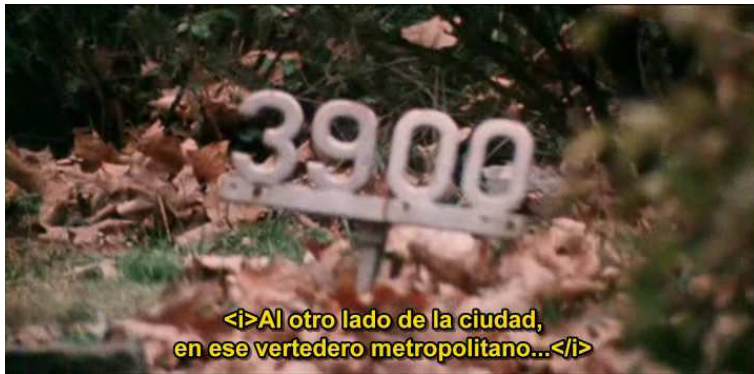


Descripción de la escena: Estética de Pink Flamingos, proyectada desde la primera escena en la que se ven dos flamencos rosas fuera del camper donde vive Divine.

Nivel de Transgresión: Estético

Categoría de análisis: Rebeldía

Análisis e Interpretación: Desde su comienzo, la posición de la cámara, el tiro, la edición, etc., en Pink Flamingos se ven carentes de una estética adecuada; su calidad se intuye mala. De este modo John Waters avisa al espectador de la manera como el filme será tratado, bajo una “estética” mal proporcionada, desagradable y arisca, que se rebela a los estándares erigidos por el mainstream.



Descripción de la escena: La madre de Divine en una cuna, pidiendo huevos. Antes el Sr. Jag, refiriéndose a Baltimore como un basurero.

Nivel de Transgresión: Cultural/Social, Estético

Categoría de análisis: Agresión

Análisis e Interpretación: La toma nos revela a la madre de Babs, que es una señora obesa que duerme en una cuna, y que tiene una fijación casi enfermiza por los huevos. Esa imagen se torna repulsiva, y nos habla ya de las intenciones del director de atacar a su audiencia desde el principio.

Ese ataque a la audiencia puede respaldarse con un comentario que hace el Sr. Jag, una voz en off, tal vez una clase de narrador, quien cuando intenta situarnos en espacio y tiempo, se refiere a la ciudad donde se lleva a cabo la acción, Baltimore, como “ese vertedero metropolitano”.



Descripción de la escena: La presentación de Divine, quien es “la persona más sucia viva”.

Nivel de Transgresión: Cultural/Social

Categoría de análisis: Perversión

Análisis e Interpretación: Es necesario brindar una especial atención a los protagonistas del filme, en especial a Divine. Este personaje porta el nada envidiable título de “La persona más sucia viva”. Es aquí cuando pensamos en los “héroes” del cine de John Waters, que en este caso resulta ser una suerte de anti-heroína. Qué clase de “valores” (o bien, anti-valores) son los que persiguen estas personas.

Y es que de hecho, el asunto que desata toda la trama es la lucha por demostrar quienes son en realidad las personas más sucias vivas. Los Marbles, los “villanos” de la historia, envidian el título que caracteriza a Divine, y buscan mostrar que en realidad son ellos quienes deberían ser conocidos como “los más guarros”.

De aquí que, entonces, el filme resulte “perverso” desde el principio, ya que pervierte los valores que deben ser tomados como dignos a seguir, y los alterna por aquéllos que resultan repugnantes para la sociedad. Los Marbles venden droga en las primarias, invierten en pornografía, secuestran a mujeres para preñarlas y venderles sus hijos a lesbianas, etc.



Descripción de la escena: Divine antes de salir de compras, durante el trayecto en carro y caminando por la ciudad.

Nivel de Transgresión: Cultural/Social

Categoría de análisis: Perversión, Rebeldía

Análisis e Interpretación: Divine saldrá de compras para adquirir algunas cosas que necesita para su fiesta de cumpleaños. Antes de irse, le comentan que va muy bien arreglada, a lo que ella contesta que “Una chica nunca sabe con quién se va a encontrar cuando va al centro”. Y es aquí donde comenzamos a intuir su liberalidad, su presteza y facilidad. “Así que voy arreglada y lista para enamorarme”. Y tanto fácil como dispuesta. Lo interesante de esto es, además de que se rompen los esquemas con los que se construye la figura de la mujer en la cultura occidental, al menos durante esas décadas, es la ridiculez que implica dicho comportamiento: Divine es un travesti de 300 libras. Al caminar por la calle, la gente la mira con desconcierto, ya que ella se pasea convencida de su papel de seductora que, una vez más, implica una posición activa más que pasiva y que no va con la figura femenina ya predicha.

Añádase a eso su personalidad violenta e irreverente. Por ejemplo, cuando conduce con su hijo para llegar al centro de la ciudad, ella intenta atropellar a un corredor que pasa al lado del camino; más adelante, le hacen la típica seña de auto-stop, ella se frena como aceptando dar el aventón, para luego acelerar y dejar perplejo al extraño. Ya en el centro, tras entrar a una tienda, ella se robará un pedazo de carne, mismo que se esconderá en la entrepierna.

Es fácil identificar en estas imágenes cierta *rebeldía* y *perversión* en cuanto a lo que damos por “normal”. Aquí de nuevo, así como en *RHPS*, vemos atacadas a las normas y valores desde la perspectiva degenerada de los roles. El papel que, en este caso, se le otorga a la mujer se ve pervertido desde la postura de una Divine rebelde y sin apego a las normas, de ahí que también se le e el título de “la persona más guarra del mundo”.



Descripción de la escena: Channing baja al sótano de la casa de los Marbles, donde hay dos mujeres, una preñada y otra que murió dando a luz.

Nivel de Transgresión: Cultural/Social, Estético

Categoría de análisis: Exceso

Análisis e Interpretación: Ya en casa de los Marbles, nos enteramos de uno de sus sucios negocios cuando Channing, su criado, baja hasta el sótano en donde tienen secuestradas a un par de muchachas. Una de ellas está muerta, y allí yace su cadáver, junto a la vil mugre. La otra carga el bebé de la que ya no está con vida, y dice que murió pariendo. Channing, sin mayor pena, arrebató al bebé de los brazos de aquella y la abandona ahí. El bebé será vendido a una pareja de lesbianas.



Descripción de la escena: Raymond Marble muestra su miembro ceñido a un chorizo a un par de muchachas.

Nivel de Transgresión: Cultural/Social, Estético

Categoría de análisis: Exceso

Análisis e Interpretación: Raymond Marble, el esposo de Connie, es también una clase de ladrón voyerista, que asusta a colegialas mostrándoles su miembro ceñido a un trozo de chorizo, para luego robarles los bolsos que han dejado tras huir de tan repugnante espectáculo.

Raymond y Connie son, por supuestos, los villanos de la historia. No obstante, la “heroína” es una vulgar ladrona, prostituta y asesina. ¿Qué clase de opciones tenemos? Puede que a final de cuentas, sea eso lo que el director trate de comunicarnos, que en la realidad verdaderamente contamos sólo con dos opciones: lo malo y lo peor. Una atrocidad, si queremos verlo de ese modo.



Descripción de la escena: Cracker viola a Cookie en el cobertizo donde guardan a las gallinas.

Nivel de Transgresión: Cultural/Social, Estético

Categoría de análisis: Exceso

Análisis e Interpretación: En casa de Divine llegará Cookie (una espía contratada por los Marbles para obtener información acerca de Divine y su familia) acompañada del hijo de Divine, Crakers. Éste la llevará al cobertizo, donde la violará en un camastro que se encuentra invadido por gallinas; Crakers abusará incluso de la muchacha introduciendo un pollo que resultará muerto.



Descripción de la escena: Channing deja en el sótano a una nueva secuestrada, para “preñarla artificialmente”.

Nivel de Transgresión: Cultural/Social, Estético, Sexual

Categoría de análisis: Exceso, Perversión, Agresión

Análisis e Interpretación: En casa de los Marbles, tras raptar a otra muchacha, llega Channing de nuevo al sótano para dejar ahí a la secuestrada, quien se halla desmayada. Le dice a la otra cautiva que esta vez ni siquiera tendrá que tocarla para embarazarla. Enfrente de ella se masturba y guarda su semen en una jeringa, para luego “inseminar artificialmente” a la nueva secuestrada, introduciendo el líquido en su vagina.

La atrocidad de todas estas imágenes puede tomarse, por supuesto, como una transgresión a los estándares de “buen gusto” y de tolerancia del espectador. Hay un ataque, una agresión al público, que Waters ha buscado desde el primer instante del filme.



Descripción de la escena: Los Marbles reciben el llamado de Cookie mientras se masturban lamiéndose los dedos de sus pies.

Nivel de Transgresión: Estético, Sexual

Categoría de análisis: Exceso, Perversión, Agresión (simbólica)

Análisis e Interpretación: Tras conseguir la información acerca de Divine, dónde vive, con quiénes, y que hará un festejo con motivo de su aniversario, Cookie llama a los Marbles para comunicarles lo que ya sabe. Los Marbles se encuentran en ropa interior, lamiéndose los pulgares de sus pies; en uno de sus diálogos hacen mención de “los sagrados votos del matrimonio”, lo que nos indica que están casados de acuerdo a las leyes tanto cívicas como eclesiásticas.

Hay que decir, además, que los Marbles no se encuentran en una posición económica desprotegida; al contrario: sabemos que tienen una casa grande y bien amueblada, con su criado, incluso. Se transportan en un buen automóvil y los rodean otras clases de lujos. La referencia aquí, a la doble moral de la clase alta me parece terminantemente obvia. Y dicha referencia puede verse, de acuerdo a las intenciones del filme, como una clara *agresión* a ese estrato social. La alusión a dicha relación existente entre los representantes de la clase social alta: los Marbles, y sus actividades grotescas, puede sentenciarse como un daño de tipo simbólico a la generalidad de tal estrato.



Descripción de la escena: Los Marbles observan la fiesta de Divine y marcan a la policía. Los otros se enteran y tienden una emboscada a las autoridades, para asesinarlos y luego comérselos.

Nivel de Transgresión: Estético, Cultural/Social

Categoría de análisis: Exceso

Análisis e Interpretación: Durante la escena de la fiesta, es posible conocer los elementos de tipo “underground” que el director desea mostrar a su audiencia: los invitados son hippies, travestis, un nazi, un gurú; más los regalos que le hacen a Divine: una plasta de vómito falsa (de plástico), un gran machete, una cabeza de cerdo. John Waters alterna estas imágenes con otras que pueden perturbar al espectador: como la de un tipo que muestra su esfínter ante todos los invitados, abriéndolo y contrayéndolo.

Los Marbles, que han presenciado escondidos toda la fiesta, no soportan saberse tan inferiores, por lo que marcan a la policía. Alguien avisa a Divine e invitados, quienes se esconden para tenderles una emboscada. Una vez que se han ocultado, todos salen y acribillan a la policía en una masacre que incluye machetes, botellas, armas, cuchillos, etc.; toda suerte de armas conocidas. Una vez que han asesinado a las autoridades, los invitados terminan comiéndoselos, en un bizarro festín caníbal.



Descripción de la escena: Raymond intenta llevar a cabo otro acto de exhibicionismo, pero se encuentra con un hermafrodita.

Nivel de Transgresión: Estético, Cultural/Social, Sexual

Categoría de análisis: Exceso, Perversión

Análisis e Interpretación: Aparece Raymond Marble intentando llevar a cabo otro acto de exhibicionismo. Lo vemos de nuevo llevando a cabo su escatológico ritual, mostrando su miembro ceñido a un chorizo, sólo que esta vez la muchacha, en lugar de huir, lo reta, mostrándole su seno como prueba de que no le afecta lo que él hace. Raymond insiste en sacudir su falo, y entonces la “muchacha” le muestra su pene, revelándose como una hermafrodita. Raymond, ahora huye despavorido.



Descripción de la escena: Divine y su hijo Crackers maldicen la casa de los Marbles lamiendo los muebles. Luego, Divine le hace una felación a su hijo.

Nivel de Transgresión: Estético, Cultural/Social

Categoría de análisis: Exceso, Perversión

Análisis e Interpretación: La cumbre de los elementos bizarros mostrados en *Pink Flamingos* es alcanzada en la escena cuando Divine y su hijo Crackers arriban a la casa de los Marbles, para entonces maldecirla lamiendo con sus lenguas todos los muebles y las paredes. Lo bizarro se une a lo grotesco, más cuando, en una clase de éxtasis, Divine decide darle a su hijo un regalo especial, exclusivo, que impregnará la casa aún muchos años después de irse: le propone “recibir su comunión” haciéndole una felación a su propio hijo. El incesto en este filme no pudo hacerse esperar.

Resulta, naturalmente, descarada la forma como se trasgreden los valores que le atañen a la sagrada familia. La escena del incesto es un clímax, una clara vindicación de cómo las normas pueden ser infringidas desde la superficie hasta la misma médula.



Descripción de la escena: Divine demuestra ser también la actriz más sucia viva comiendo las heces de un perrito.

Nivel de Transgresión: Estético, Cultural/Social

Categoría de análisis: Exceso

Análisis e Interpretación: *Pink Flamingos* es sobre todo famosa por el último plano-secuencia en el que Divine comprueba no ser únicamente la persona más sucia viva, sino también la actriz más sucia viva, y lo demuestra comiendo las heces de un perrito. El hecho de que las heces provengan de un perrito (a puppy) no es casual: cuanto puede representar un cachorro para la cultura, incluyendo la ternura y la inocencia: mucho. De ahí que estableciendo esa relación terminantemente repugnante vuelvan a golpearse los valores y se agreda, al menos simbólicamente, al público.

REPO MAN



Descripción de la escena: Otto trabajando en un supermercado. Hace las cosas como le da la gana, insulta al jefe y avienta a su compañero contra unas latas. Insulta a la autoridad.

Nivel de Transgresión: Cultural/Social

Categoría de análisis: Subversión

Análisis e Interpretación: Otto, el protagonista, es un muchacho de unos 20 años que pertenece a un grupo contracultural denominado los “punk-rockers”. Su personalidad es claramente subversiva: trabaja para un supermercado, pero hace las cosas tal y como le da la gana; cuando el jefe lo reprime, acompañado de un policía —obvios representantes de las reglas y el orden— aquél lo ignora y lo insulta incluso. El jefe lo despide y el policía lo amenaza con su arma, en un claro ejemplo de opresión.



Descripción de la escena: Otto rechaza ácidamente la propuesta de trabajar como recuperador.

Nivel de Transgresión: Cultural/Social

Categoría de análisis: Rebeldía

Análisis e Interpretación: Otto se enrola accidentalmente en una clase de “profesión” que consiste en recuperar carros que no han sido pagados a las agencias (la “reposesión”). Cuando éste se entera de que acaba de hacerle un favor a un recuperador, y de algún modo ya se ha convertido en uno de ellos, simple y sencillamente desprecia el trabajo. Mantiene así su espíritu rebelde; nadie parece caerle bien, como si todos estuvieran en contra de él.



Descripción de la escena: Otto llega a casa y sus padres miran embobados un programa que genera adeptos para la una clase de religión denominada “Dioretix”.

Nivel de Transgresión: Cultural/Social

Categoría de análisis: Agresión (simbólica)

Análisis e Interpretación: A lo largo del análisis e interpretación de los filmes, se ha tomado a la crítica mordaz y alusiva —tácita, “por debajo del agua”— como una forma de agresión simbólica, ya que la intención es la de dañar. Las transgresiones sociales de *Repo man* van bien representadas en el ejemplo siguiente: Otto llega a casa después de rechazar el puesto como “recuperador” (repo man); sus padres se encuentran —literalmente embobados— viendo algo en la tele, que es un programa patrocinado por una clase de religión, la “Dioretix” (que parece una clara alusión a la cienciología: la Dianética); en dicho programa, el anunciador (que al parecer es una clase de “pastor” de tal religión) busca generar adeptos para su culto, que va “contra el comunismo ateo en el extranjero y el humanismo liberal aquí” (una clara posición de extrema-derecha). La crítica puede estar tanto en la enajenación provocada en los padres, claros ejemplos de “borregos” que sólo “siguen al pastor”, como en el descarado cinismo mostrado por el sacerdote, más cuando dice: “A veces recibo cartas que dicen: ‘El reverendo Larry sale en TV por que quiere quitarles su dinero’. Eso es verdad, quiero vuestro dinero, porque Dios lo quiere así”. La crítica por supuesto se generaliza a todo ese bagaje de instituciones charlatanas y aquéllos que siguen su “filosofía”.



Descripción de la escena: Lite critica la política armamentista de los EUA.
Nivel de Transgresión: Cultural/Social
Categoría de análisis: Agresión (simbólica)
Análisis e Interpretación: <i>Repo man</i> tiene lugar cuando aún persistía el conflicto de la Guerra Fría. Lite, en uno de sus parlamentos, le dice a Otto: “¿Yo, luchar en una guerra? ¡Jamás! Nadie tendría que hacer semejante mierda en este país”. Este comentario puede tomarse como una clara crítica a la política armamentista y con plena disposición para la guerra, características notorias, por ejemplo, del periodo de Ronald Reagan en la presidencia (1981-1989).



Descripción de la escena: Cómo *Repo man* muestra a las familias de minorías (latinos, negros) en comparación con la familia blanca.

Nivel de Transgresión: Cultural/Social

Categoría de análisis: Agresión (simbólica)

Análisis e Interpretación: Es interesante el tratamiento de las minorías en *Repo man*. Ahora sabemos que un recuperador es aquél que quita los coches a las gentes que no los terminan de pagar. El primer carro que “recupera” Otto es el de un latino casado y con hijas, puede que mexicano incluso. En otra escena lo veremos negociando con una señora de color, cuidada por sus hijos varones que tocan música blues o jazz. Unos de los “antagonistas” del filme son los hermanos Rodríguez, otro par de latinos. (En una de las escenas cuando los Rodríguez ya han robado el carro Malibu, que tiene en el maletero los cadáveres de los extraterrestres, al detenerse por un café, puede leerse en uno de los cristales del lugar, escrito en español “IV Congreso. Con Centroamérica en el combate por la libertad. El pueblo cubano resiste y vencerá”).

Mientras que la familia blanca estadounidense aparece desarticulada, enajenada por los programas de televisión, la familia latina o negra se muestra como unida por un lazo sumamente estrecho, lo que nos lleva a pensar en una crítica a dicha faceta de la familia norteamericana “modelo”, que es la blanca.



Descripción de la escena: Miller afirma que John Wayne era homosexual.
Nivel de Transgresión: Cultural/Social
Categoría de análisis: Agresión (simbólica)
Análisis e Interpretación: La crítica a modelos y figuras para la identificación también está presente, y es observable en una crítica articulada por Miller cuando dice, refiriéndose a John Wayne, que era homosexual. John Wayne, actor e ícono de la cultura estadounidense, se ha considerado un símbolo de la masculinidad y la rudeza. La crítica a este símbolo ataca justamente los ideales y roles masculinos referidos a ese aspecto de la masculinidad.



Descripción de la escena: Bud es acibillado desde un helicóptero por resistirse a entregar el carro.

Nivel de Transgresión: Cultural/Social

Categoría de análisis: Rebeldía

Análisis e Interpretación: Casi al final, Bud se resiste a entregar el Chevy Malibu a las autoridades, por lo que es acibillado por algún oficial SWAT. Tras los disparos, profiere entre estertores: “Prefiero morir de pie que vivir de rodillas”. Y con estas líneas muestra la rebeldía, la insatisfacción con el status quo.



Descripción de la escena: El Chevy Malibu lanza una ráfaga eléctrica a la Biblia que sostiene un pastor protestante, que va acompañado de un rabino judío y un sacerdote católico.

Nivel de Transgresión: Cultural/Social

Categoría de análisis: Agresión (simbólica)

Análisis e Interpretación: Como la radiación del Chevy Malibu no permite que los agentes del gobierno se le acerquen, las autoridades traen a tres sacerdotes, uno por cada una de las siguientes religiones: uno judío, otro católico (acompañado por un monaguillo) y otro protestante, quien porta la Biblia entre sus manos. Cuando se acerca el libro sagrado al carro, éste le lanza una ráfaga eléctrica que hace que la Biblia se incendie. El pastor exclama: “Holy sheep shit!” (¡“Sagrada oveja de mierda!”), luego tira el libro, renegando de esa manera de su fe y credo, y esa ráfaga puede representar esa agresión visual a lo representado por la religión, y quienes tanto la practican como la propalan.

DISCUSIÓN

El tema de *Cine de Culto* es un tópico cuya revisión ha sido pobremente visitada en nuestro país, no obstante el conocimiento de su existencia y la difusión de algunos aspectos de su naturaleza, principalmente a través del internet. Así mismo, resulta sofocantemente complicada la consecución de muchos de los filmes que la crítica ha erigido como representantes del *Culto*; *RHPS* y *Pink Flamingos* son títulos cuya distribución en nuestro país no se ha visto tan mermada como la de otros. *Rocky Horror* posee, incluso, su comunidad oficial de fans en territorio mexicano (así como en otras partes del mundo) lo que puede mantener en la atmósfera al concepto del *Cine de Culto* como una entidad latente, dispuesta a ser, si no descubierta, sí desarrollada. La presente tesis ha sido un claro ejemplo de esta situación.

Por otro lado, todo el conjunto de fuentes revisadas para sustentar los postulados que llegaron a derivarse del trabajo de investigación, al menos en cuanto al tema del *Cine de Culto*, se tratan de bibliografía anglófila.* De ahí que, en este caso, el presente trabajo haya resultado, con toda la seriedad merecida y necesaria, un pretexto para darle un encausamiento razonado a dicho tema, con la finalidad de brindarle un punto de partida (un principio de investigación), —o de introductoria continuación, sea cual sea el caso— para generar la revitalización de su desarrollo y fomentar que permanezca con vida, ya que ha sido un excelente puente para amalgamar y tratar los campos de la cinematografía y sus repercusiones en la cultura y la sociedad.

El *Cine de Culto* es una cuestión que, por todo el universo de situaciones que conlleva de formas tanto implícitas como visibles, puede interesar íntimamente a la Psicología en general y a la Psicología Social en particular. No obstante, por tratarse de un tema por demás adolescente, su tratamiento cayó, por irremediable inercia, en diversos traspiés cuya causa no se debió nunca al atropello improductivo de la mala fe, sino al proceder natural de la inexperiencia y el idealismo, por los cuales, empero, es necesario abogar ya que son las semillas de las que fructifica el interés por la mejora continua y el acierto.

* Fuentes referentes al tema existen en una buena proporción, no obstante, conseguir las en territorio nacional es el principal problema. La UNAM, a través de la Dirección General de Actividades Cinematográficas, principalmente, posee aquella bibliografía revisada, que, sin embargo, es la menos en comparación con la existente.

El principal pero que podría desprenderse de todo el trabajo de investigación podría residir en la incipiente propuesta de interpretación y análisis llevada a cabo en el apartado correspondiente a la metodología. Dicha propuesta consistió en extraer cada punto que resultase de interés para el campo en general del *Cine de Culto* ligado a la relevancia socio-cultural que pudiera tener, si en cuanto a transgresión de normas hablamos, primariamente. El análisis e interpretación, por tanto, se extendieron seriamente.

Dado que, como ya se ha dicho, el campo referente al *Cine de Culto* no ha sido desarrollado con amplitud, se dio un interés extra a intentar discutir el tema y abordarlo con la relevancia merecida. Empero, el efecto que tuvo esta acción fue la de mitigar un poco el tratamiento dado a los capítulos referentes a cultura y a la metodología. Aunado a esto, también se tuvo que prestar especial atención al tema de la transgresión, ya que contados estudios se detenían a emprenderlo; sólo la bibliografía constituida por los tomos compendiados por Chris Jenks resultaron de amplísima utilidad para respaldar ciertas aportaciones que los teóricos del *Cine de Culto* arrojaron sobre la relación tan íntima entre éste y la predicha transgresión.

El problema básico al que se enfrentó la presente tesis fue justamente ese: el de fundir un par de temas con una bibliografía reducida, aunque de gran calidad, pero que determinó que la labor recayera más en el conjunto de divergencias y paráfrasis proyectadas por el tesista, sobre todo en los apartados que construyeron el marco teórico, lo cual generó, se insiste, una ligera descompensación resentida por el aparato metodológico propuesto y utilizado. De ahí que, desde un principio, el presente trabajo se haya intuido más como un estudio de tipo exploratorio, aún a pesar del análisis de los filmes.

Durante el proceso de estructuración de la metodología, las definiciones teóricas de las cinco categorías de análisis fueron extraídas del *Diccionario de la Real Academia Española*. No fue posible hacerlo desde una bibliografía relativa a nuestro campo del saber por las carencias de aquella. Los cinco conceptos utilizados son constructos de fácil concepción y utilización tanto en la Psicología Social como en la Clínica; no obstante, su definición como tal no es fácilmente hallable por el hecho de que, se intuye, son conceptos ya demarcados por una inmediata interpretación y conocimiento. Dicho en pocas palabras, su definición ya está dada por sentido y generalmente no necesita de un análisis extra, de ahí que se haya recurrido al medio en el que podrían encontrarse con toda seguridad: el diccionario.

No obstante la existencia de este punto magro en la exposición de las definiciones, su peso no resultó incómodo para el análisis ya que, como se mencionó después de contrastar el par de enunciaciones inherentes al término agresión (única categoría que fue posible encontrar no sólo en el diccionario, sino también en una de las bibliografías sobre *Cultura*), las diferencias no resultaban de fondo, sino únicamente de superficie, ya que podían hallarse más que nada en variaciones sintácticas e intercambio de términos por sinónimos enteramente válidos. La única diferencia de peso fue la inclusión, en la definición prestada por el libro sobre *Cultura*, de la dimensión “Agresión simbólica” que tanto fue de utilidad para la tesis. De ahí en fuera, en esencia, eran satisfactoriamente parecidas.

La técnica metodológica utilizada en este trabajo podría considerarse, también, otra cuestión de precaria índole. Sin embargo, se justifica, hasta cierto punto, por lo siguiente: era necesaria porque permitía una mayor libertad para que el análisis resultase más rico y menos limitado, aunque sacrificando un tanto la parte más formalista esperada en toda tesis. Empero, y como ya se ha escrito, se trata de un trabajo tal vez pionero, si bien no el inicial, ya que alguna tesis de licenciatura ha versado sobre el tema, sí uno de los inaugurales. Eso por un lado. Por otro, el mismo tema de la tesis requería que su organismo fuera correspondiente con él mismo: para tratar el tema de la transgresión requería de un *algo* que se apartara de posturas más formales, cotidianas y ordinarias. La propuesta no es original en el campo del saber, pero intenta serlo en el campo de la Psicología: intenta salir de ciertos estándares (“exceder un tanto la norma”) para corresponderse de esa forma con la temática expuesta. Una tesis que hable de transgresión pero no haga el conato, aunque sea mínimo, de trasgredir, es una investigación hipócrita, falsa y desdeñable, que por agradar al estatus quo de profesionales, no vindica la rebeldía de la cual está extrayendo el jugo de todas sus pesquisas.

A modo de conclusión, “Trasgresión en el Cine de Culto. Un estudio psicosocial” buscó resultar una brecha para que posteriores investigaciones pudieran compensar las lagunas dejadas por ésta, mismas que se han justificado y que pueden tomarse como comprensibles dados los argumentos presentados. A final de cuentas, por mera “economía energética” fue necesario prestar una especial atención a ciertos aspectos que la misma tesis demandaba, para que el futuro resultase más prometedor para ulteriores investigadores e interesados en el tema. Los temas del *Cine de Culto* y de la *Transgresión* han sido afrontados con especial perspicacia; el de *Cultura* también

tuvo su debida atención. La metodología será pulida conforme las generaciones la vindiquen y logren proponer técnicas más depuradas para su análisis.

CONCLUSIONES

De acuerdo a las definiciones halladas de *Cultura*, se le podría concebir, globalmente hablando, como el acumulado de patrones construidos en la interacción social a través del lenguaje, traducido éste como un conjunto de símbolos que devienen en significados, que implican la conexión entre dos grandes creaciones desarrolladas por los seres humanos a lo largo de su historia, y que, por tanto, postulan su pasado en común para así dibujar una imagen de su futuro; una de esas creaciones es de tipo *concreto* u *objetivo*, ya que alude a aquellos elementos que trascienden al hombre materialmente hablando: artefactos, instituciones, modificaciones en el ambiente físico; la otra creación es de tipo *abstracto* o *subjetivo*, y hace referencia a todas aquellas convenciones residentes en el mundo intangible —la psique colectiva—: ideas, creencias, normas, valores, roles, esquemas. Dicha conexión posibilita un estilo de vida que se despliega bajo una estructura social, y que en cierto grado predispone a los individuos para pensar, sentir y actuar de ciertas formas.

Normas y valores, los cuales se hallan dentro de ese mundo subjetivo o abstracto, dirigen el comportamiento humano en sociedad hacia lo que se considera bueno y deseable, a la vez que regulan las interacciones entre los individuos, permitiendo el sano desarrollo de las actividades diarias y cotidianas, homogeneizando a través, también, de los roles, los comportamientos indicando un fin social.

Inkeles y Levinson, en 1969, describieron tres problemas inherentes a cualquier cultura: la relación con la autoridad; la concepción de sí mismo, que es la relación entre la persona y la sociedad, por un lado, y las diferencias entre hombres y mujeres, por el otro; más el afrontamiento del conflicto, dentro del que se encontraría la expresión de las emociones.

Por su lado, Geert Hofstede, en 1991, identificó cuatro dimensiones culturales derivadas de los problemas descritos por Inkeles y Levinson. Dichas dimensiones son la *Distancia Jerárquica*, que alude a la aceptación de las desigualdades de poder; el *Individualismo-Colectivismo*, que refiere si el tipo de relaciones van encaminadas a priorizar el papel del grupo o del individuo; la *Masculinidad-Femineidad*, y su alusión a qué tan marcada se halla la distinción de roles entre hombres y mujeres; y, por último, la *Evitación de la incertidumbre*, que hace referencia al tipo de abordaje de las situaciones ambiguas, incluyendo los códigos y creencias usados para evitarlas.

Dada la inmensa complejidad de las culturas, y las dimensiones bajo las cuales opera su comportamiento, es comprensible la formación de agrupaciones dentro de ellas mismas, las cuales, a través de la interacción, fomentan la generación de una serie de costumbres, valores, símbolos y significados propios, pero que por su naturaleza es fácil advertir la familiaridad con la macro-cultura. A estas agrupaciones tiende a llamárseles subculturas, ya que constituyen una alternativa al sistema imperante, una heterogeneidad que contrasta notablemente con la ya mencionada homogeneidad de la cultura general.

Esa cultura general, como ya lo sabemos, ha trazado una serie de lineamientos necesarios para subsistir y para moldear y modelar el comportamiento de sus integrantes. Las subculturas, al proponer una disyuntiva en forma de opción para la sociedad que la contiene, rebasan un límite imaginario y consensuado implícitamente, en el largo devenir de la historia de las sociedades. A esa forma de exceso, en la que los límites son propasados, se le ha llamado *transgresión*.

Ese acto de transgredir implica, por tanto, el rompimiento de una entidad normativa, la cual funge como límite y como reguladora de los comportamientos. A esa conducta *desviada* (ya que no sigue una línea de acción impuesta culturalmente), se le atribuye la plena conciencia de estar violando un estatuto, y es esa conciencia la que provee al transgresor de su fuerza detractora, desobediente, y le brinda la motivación suficiente para ir en contra, o divergir significativamente, al menos, de los lineamientos bajo los cuales la sociedad existe.

Dicha transgresión, no obstante resulta hasta cierto punto benéfica, ya que al cuestionar dichos lineamientos y estatutos, los consolida por medio de su revaloración y re-evaluación. Esa es la función de la desviación social, permitir un fortalecimiento de las normas y valores culturales por medio del individuo o grupo desviante, el cual, al permanecer separado —alienado— de la cultura general, puede observar con una mejor claridad y objetividad las reglas y su inherencia en las acciones. La alternativa es el medio para desestabilizar el sistema de normas y, a la vez que tiende a la homeostasia, progresa y evoluciona.

Diversos son los hechos y situaciones que logran desviarse de los preceptos que la sociedad torna como jueces implícitos de la acción social. De forma contemporánea, los medios masivos de comunicación han catalizado ciertas conductas desviantes por la facilidad con la que arriban a numerosos individuos (a veces ya conformados en

grupos), al mismo tiempo y, en muchos casos, dentro de un mismo contexto geográfico y cultural.

Desde sus inicios como especie, el ser humano ha buscado alguna entidad o ciertas entidades que le provean de un suelo psicológico sobre el cual pueda ampararse para adquirir una personalidad que le permita conocerse y reconocerse como parte de *algo*. La rebeldía como conducta desviante ha generado adeptos en todas las fases de la humanidad, de ahí que cuando los medios masivos de comunicación proveen de alguna figura con la cual el o los individuos logran identificarse, ésta se torna referente de ese sujeto o sujetos. Si dicha figura resalta la rebeldía, en este caso, como conducta sobrevalorada (perversamente, por supuesto), se vuelve sumamente atractiva para los receptores.

Vinculando la idea de transgresión con la de uno de los medios de comunicación, el cine en este caso, hallamos que es el *Cine de Culto* aquél que puede representar la conjunción de las precitadas entidades añadiendo a ellas el papel de la cultura como contexto prestador de un espacio y un tiempo.

Ha dicho Durkheim, en 1960, que el orden en la sociedad alcanza un grado significativo de perturbación cuando el ímpetu social se encuentra menos disciplinado, justo cuando más debe de estarlo. Dados los distintos y a la vez tan impactantes acontecimientos que acaecieron durante la década de los 70s y 80s, entre ellos la Guerra Fría, la “consagrada” conquista del espacio y la lamentable aparición del virus del VIH, es comprensible que la humanidad, a nivel general, confabulara indeliberadamente en vislumbrar un futuro poco prometedor y desolador incluso. El cine, en muchos casos, se encargó de enfatizar y proyectar dichos temores y ansiedades. Fue fácil, pues, que el orden llegase a perturbarse y que distintos grupos de individuos se vieran identificados con las imágenes —desoladoras o transgresivas— de ciertos filmes cuya temática no buscaba agradar a la cultura en general sino, al parecer, sólo a ciertos sectores minoritarios.

Puede intuirse, pues, el surgimiento de *Cine de Culto* como un hecho definitivo en la cultura, ya que dejaba de lado el caso de ciertos ejemplos aislados (como *Das Kabinet des Dr. Caligari*, *Freaks* o *Casablanca*, por citar tres ejemplos), para constituirse como un fenómeno en gestación, ya referente de ciertos grupos, y resultado del contexto que cobijó dicho par de décadas.

El *Cine de Culto*, por tanto, puede definirse como ese conjunto de filmes que, en cada uno de los casos, agrada a un grupo o grupos minoritarios que lo veneran

regularmente a través de un cuerpo de prácticas, que pueden ir desde las más simples, como visionar una y otra vez el filme, incluyendo la memorización de diálogos, la frecuente concurrencia a aquéllos lugares donde es exhibido el filme, hasta otras más interactivas, como la portación de una vestimenta similar a la usada por los personajes y la acción anticipatoria —y participante, tipo performance— durante la proyección. En sus formas más puras, contiene ya sea de forma implícita o explícita la idea de transgresión a las normas culturales dominantes, criticándolas por medio de imágenes que exaltan el exceso, la rebeldía, la agresión, la perversión y/o la subversión, y sugiriendo una alternativa al estatus quo, no sólo en la manera de abordar las temáticas, sino incluso en la forma de mirar el cine. El filme de culto es un objeto reverenciado en todos los casos, extraño y muchas veces marginal en algunos, pero que siempre mantiene su vigencia a pesar del paso del tiempo gracias a su pequeño pero devoto grupo de seguidores.

La idea de transgresión puede verse proyectada, en mayor o en menor medida, de acuerdo a la clasificación en la cual se incluya el filme. Telotte y colaboradores, en 1991, propusieron una división que a la postre resultaría funcional y atractiva. El *Cine de Culto* suele ordenarse en las siguientes categorías: El *Cine de Culto Clásico* (*The Classical Cult Film*), que alude a aquéllos filmes resurgidos del Hollywood del pasado; el *Filme de Medianoche* (*The Midnight movie*), que hace referencia a aquéllos filmes denominados de esa manera por las prácticas de proyección a las cuales eran sometidos por las temáticas oscuras y a veces subversivas que desarrollaban. En la presente tesis se destacó una nueva categoría, impelida por la necesidad de incluir aquéllos filmes que, dadas sus características, no podía figurar en las clasificaciones anteriores. Se denominó a dicha clasificación *Cine de Culto Comercial* (*Commercial Cult Film*), caracterizado por tratarse de trabajos menos marginales pero con su respectiva minoría de seguidores fieles y devotos, ocupados en honrar las rarezas de su filme de culto.

Tras revisar la posturas de diversos autores, y observar una cantidad considerable de filmes considerados de culto por la mayoría de los literatos que han escrito al respecto, es posible afirmar que la transgresión resaltada por ciertos filmes de culto puede verse proyectada en distintos niveles, que pueden ser de tipo *genérico*: que es el quebrantar las convenciones que usualmente se asocian con la noción de género; *perceptual*: donde se rompen las formas convencionales de ver el cine, participando la audiencia “con” los personajes de la película durante la proyección; *estético*: haber sido creadas bajo un presupuesto risible y que dicho desperfecto sea notable en la

producción; *sexual* y *social/cultural*: que critica de forma mordaz, ya sea las diferencias de rol que la sociedad ha establecido, o bien abordar los temas de índole sexual de forma grotesca o perversa; también se ven, por tanto, violados los valores y las normas dominantes por las situaciones y los personajes.

Como ha sido posible observar a lo largo del presente trabajo, el papel de la audiencia en la elevación de un filme al estatus de culto resulta prescindible. A dicha audiencia, que goza con las transgresiones del filme, sueña atribuirse el epíteto de *alienada*. La audiencia alienada viene a estar constituida por individuos que tienden a verse a sí mismo como separados de la cultura general, y que, tras intuir una serie de rasgos en común entre ellos, logran generar una isla de significados compartidos y de prácticas alrededor de cierto objeto (el filme en este caso) y es esto lo que les brinda la denominación de subcultura.

Al individuo que forma parte de la audiencia de culto, se le atribuye la designación de *espectador-interlocutor* que, de acuerdo con Francesco Casetti (1989), es aquél que interactúa de alguna manera con el filme, responde a él, establece un diálogo con el mismo. Esto forma parte de una transgresión ya que existe un exceso en la forma convencional de ver el cine, propia del *espectador-decodificador*, en la que la película es únicamente recibida e interpretada, usualmente para todos de la misma manera.

En el caso de los filmes *The Rocky Horror Picture Show* (1975), *Pink Flamingos* (1972) y *Repo Man* (1986), los cuales fueron analizados en esta tesis, fue posible advertir que el nivel de transgresión que mayormente es encontrado es el referido a los campos *Cultural/Social* y *Sexual*, siendo la *Perversión* aquella categoría de análisis mayormente citada dentro de dichos campos. La *Agresión* de tipo *simbólica* también guarda un lugar entre las más citadas y halladas en las irreverentes imágenes de estos filmes de culto.

El *Cine de Culto* ya ha logrado ser definido, en estas líneas, gracias tanto a las aportaciones de los autores que han abordado el tema, como a las distintas constantes que diversos filmes considerados así mantienen en su extraña e impertinente discursiva y que fueron hallados tras su interesada revisión, por tratarse de un tema por demás interesante, el cual ha logrado impactar aún hasta nuestros días, no obstante que su época dorada aconteció en las décadas de los 70s y 80s.

El tema del *Cine de Culto* es un enorme distintivo de las implicaciones del exceso, la rebeldía, la perversión, la agresión y la subversión, representantes de la

transgresión, como provocadores del quebrantamiento de los límites sociales, siendo éstos las normas y valores, elementos básicos y a la vez vitales de la existencia de esa vasta entidad conocida como *Cultura*. De ahí su importancia para el Psicólogo Social, e incluso para el Clínico, por el nuevo abordaje de la transgresión, ya no desde las conocidas posturas filosófico-psicodinámicas, que incluyen las perspectivas de Bataille, Foucault y Freud.

El presente trabajo buscó, también, compendiar la visión de estudiosos del tema que hubieran emprendido el análisis de la *Cultura* y de su influencia en los comportamientos; de las minorías, como segmentos significativos de tal entidad, empatando dichas perspectivas con un hecho que ejemplificara la acción de tales minorías que forman parte de la sociedad, y que activan su cambio o al menos la revalorización de sus normas. Ese hecho es el *Cine de Culto*, tema insoslayable para las ramas del saber que hallen vertientes en los campos de la Psicología, la Sociología, y la Comunicación.

ANEXO

Lista de Filmes de Culto de acuerdo a la definición propia

1. *The Rocky Horror Picture Show* (1975).
2. *Pink flamingos* (1972).
3. *Repo man* (1986).
4. *Liquid sky* (1982).
5. *Eraserhead* (1977).
6. *Freaks* (1922).
7. *Night of the Living Dead* (1968).
8. *The harder they come* (1972).
9. *Blade runner* (1982).
10. *The warriors* (1979).
11. *Donnie Darko* (2001).
12. *Brazil* (1985).
13. *Plan 9 From Outer Space* (1956).
14. *Evil dead II* (1987).
15. *Re-animator* (1985).
16. *Fight Club* (1991).
17. *The man who fell to earth* (1976).
18. *Das Kabinett des Doktor Caligari* (1920).
19. *A clockwork orange* (1971).
20. *Casablanca* (1941).
21. *Performance* (1970).
22. *Braindead* (1992).
23. *This is Spinal Tap* (1984).
24. *Harold and Maude* (1971).
25. *The adventures of Buckaroo Banzai across the 8th dimension* (1984).
26. *Rock'n Roll High School* (1979).
27. *They live!* (1988).
28. *The Texas Chainsaw Massacre* (1974).
29. *Trash* (1970).
30. *Monty Python and the Holy Grail* (1975)
31. *Willy Wonka and the Chocolate Factory* (1971)
32. *Café flesh* (1982).
33. *Faster, pussycat! Kill! Kill!* (1965).
34. *Clerks* (1994).
35. *Slap shot* (1977).
36. *Reservoir dogs* (1992).
37. *Get Carter* (1971).
38. *Easy Rider* (1969).
39. *Big Lebowski* (1998).
40. *Sacarface* (1983).
41. *The toxic avenger* (1985).
42. *UHF* (1989).
43. *The princess bride* (1987).

BIBLIOGRAFÍA

Bataille, G. (2006). The festival, or the transgression of prohibitions. En C. Jenks (Ed.). *Transgression* (Vol. 1, pp. 174-178). London: Routledge. (Trabajo original publicado en 1976).

Borges, J. L. (1975). *El libro de arena*. Buenos Aires: Emece.

Casetti, F. (1989). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen.

Corrigan, T. (1991). Film and the culture of the cult. En J. P. Telotte (Ed.). *The Cult film experience: Beyond all reason* (pp. 26-37). Austin: University of Texas.

Diccionario de la Real Academia Española (1991) Madrid: Comunidad Autónoma.

Fernández C., P. (2004). *La sociedad mental*. Barcelona: Anthropos.

Fernández S., I., y Basabe B., N. (2007). Psicología social y cultura. En Morales D., J. F., Moya, M., Gaviria, E., Cuadrado, I. (Eds.). *Psicología social* (pp. 63-95). Madrid: McGraw-Hill Interamericana.

Film Site. (2003). Top 50 Cult Movies. Recuperado el 26 de febrero de 2010, de <http://www.filmsite.org/cultfilmsew.html> y <http://www.filmsite.org/cultfilmsew2.html>

French K., & French, P. (2000). *Cult movies*. New York: Billboard Books.

Gergen, K. J. (1992) *El yo saturado: Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona; México: Paidós.

Gómezjara, F. A. (2003). *Sociología. De acuerdo con los programas vigentes*. México: Porrúa.

Graham, A. (1991). Journey to the center of the fifties: The cult of banality. En J. P. Telotte (Ed.). *The Cult film experience: Beyond all reason* (pp. 107-121). Austin: University of Texas.

Grant, B. K. (1991). Science fiction double feature: Ideology in the cult film. En J. P. Telotte (Ed.). *The Cult film experience: Beyond all reason* (pp. 122-137). Austin: University of Texas.

Jenks, C. (Ed.). (2006). *Transgression* (Vol. 1). London: Routledge.

Kawin, B. (1991). After midnight. En J. P. Telotte (Ed.). *The Cult film experience: Beyond all reason* (pp. 18-25). Austin: University of Texas.

Lavery, D. (1991). Gnosticism and the cult film. En J. P. Telotte (Ed.). *The Cult film experience: Beyond all reason* (pp. 187-199). Austin: University of Texas.

Lipkes, T. (2007, abril). Carlos Reygadas. *La Tempestad: Edición Universitaria*, 17, 20-21.

Moscovici, S. (Ed.). (1984). *Psicología Social I*. Buenos Aires: Paidós.

Ortega, G., R. (2009). *Subculturas juveniles en la ciudad de México: El caso de los skinheads neonazis*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, Acatlán, Estado de México, México.

Páez, D., Fernández, I., Ubillos, S., Zubieta, E. (Eds.). (2004). *Psicología social, cultura y educación*. Madrid; México: Pearson Educación.

Peary, D. (1980). *Cult movies: The classics, the sleepers, the weird and the wonderful*. New York: Delta Books.

Peary, D. (1988). *Cult movies 3: 50 more of the classics, the sleepers, the weird and the wonderful*. New York: Simon & Schuster.

Pick, S., López, A. L. (1995). *Cómo investigar en ciencias sociales*. México: Trillas.

Pitch, Tomar (1980). *Teoría de la desviación social*. México: Nueva imagen.

Rocky Horror. (s.f.). Antecedentes. Recuperado el 5 de marzo de 2009, de <http://www.rockyhorror.com.mx/antecedentes.html>

Schaff, A. (1979). *La alineación como fenómeno social*. Barcelona: Crítica.

Studlar, G. (1991). Midnight s/excess: Cult configurations of “femininity” and the perverse. En J. P. Telotte (Ed.). *The Cult film experience: Beyond all reason* (pp. 138-155). Austin: University of Texas.

Telotte, J. P. (Ed.). (1991). *The Cult film experience: Beyond all reason*. Austin: University of Texas.

Waller, G. A., (1991). Midnight movies, 1980-1985 : A market study. En J. P. Telotte (Ed.). *The Cult film experience: Beyond all reason* (pp. 138-155). Austin: University of Texas.

Wikipedia. (s.f.). B movie. Recuperado el 4 de mayo de 2009, de http://en.wikipedia.org/wiki/B_movie

Wikipedia. (s.f.). Cult film. Recuperado el 3 de febrero de 2009, de http://en.wikipedia.org/wiki/Cult_film

Wikipedia. (s.f.). El gabinete del doctor Caligari. Recuperado el 8 de noviembre de 2009, de http://es.wikipedia.org/wiki/El_gabinete_del_doctor_Caligari

Wikipedia. (s.f.). Midnight movies. Recuperado el 20 de junio de 2009, de http://en.wikipedia.org/wiki/Midnight_movies

Wikipedia. (s.f.). Película de culto. Recuperado el 3 de febrero de 2009, de http://es.wikipedia.org/wiki/Pel%C3%ADcula_de_culto

Wikipedia. (s.f.). The Rocky Horror Picture Show. Recuperado el 14 de agosto de 2009, de http://es.wikipedia.org/wiki/The_Rocky_Horror_Picture_Show

Wikipedia. (s.f.). Trash cinema. Recuperado el 15 de marzo de 2010, de http://es.wikipedia.org/wiki/Trash_cinema

Zedd, N. (1985). Cinema of transgression. Recuperado el 3 de octubre de 2009, de <http://blog.wethepunx.com/?tag=cinema-of-transgression>

FILMOGRAFÍA

Bender, L. (Productor) & Tarantino, Q. (Director). (1992). *Reservoir Dogs* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Miramax Films.

Berman, P. (Productor) & Sandrich, M. (Director). (1935). *Top Hat* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: RKO Radio Pictures.

Browning, T. (Productor & Director). (1932). *Freaks* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

Campbell, B., De Benedetti, A., Shapiro, I., y Tapert, R. (Productor) & Sam Raimi (Director). (1987). *Evil Dead II*, [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Renaissance Pictures.

Canton, N., y Richter, W. D. (Productor) & Richter, W. D. (Director). (1984). *The Adventures of Buckaroo Banzai Across the 8th Dimension* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: MGM.

Chaffin, C., Grayson Bell, R., y Linson, A., (Productor) & Fincher, D. (Director). (1991). *Fight Club* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: 20th Century Fox.

Coen, E. (Productor) & Coen, J. (Director). (1998). *The Big Lebowski* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos y Gran Bretaña: PolyGram Filmed Entertainment y Gramercy Pictures.

Cohen, R. (Productor) & Lumet, S. (Director). (1978) *The Wiz* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.

De Laurentiis, D. (Productor) & Vadim, R. (Director). (1968). *Barbarella* [Cinta cinematográfica]. Francia e Italia: Paramount Pictures.

Deeley, M. (Productor) & Scott, R. (Director). (1982). *Blade Runner* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.

Deeley, M., y Spikings, B. (Productores) & Roeg, N. (Director). (1976). *The Man Who Fell to Earth* [Cinta cinematográfica]. Gran Bretaña: Columbia Pictures.

Field, R., Kerova, N., y Tsukerman, S. (Productores) Tsukerman, S. (Director). (1982). *Liquid sky* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Media Home Entertainment.

Fields, A., y McKittrick, S. (Productores) & Kelly, R. (Director). (2001). *Donnie Darko* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Newmarket Films.

Finnell, M. (Productor) & Arkush, A. (Director). (1971). *Rock 'n' Roll High School* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: New World Pictures.

Forstater, M., Goldstone, J., y White, M. (Productores) Gilliam, T., y Jones, T. (Director). (1975). *Monty Python and the Holy Grail* [Cinta cinematográfica]. Gran Bretaña: EMI Films.

Franco, L. (Productor) & Carpenter, J. (Director). (1982). *They Live* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Studios.

Friedman, S., y Wunsch, R. (Productores) & Hill, G. R. (Director). (1984). *Slap Shot* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.

Gance, A. (Productor & Director). (1927). *Napoleon* [Cinta cinematográfica]. Francia: Gaumont.

Gordon, L. (Productor) Hill, W. (Director). (1979). *The Warriors* [Cinta cinematográfica] Estados Unidos: Paramount Pictures.

Hardman, K. y Streiner, R. (Productor) & Romero, G. A. (Director). (1968). *Night of the Living Dead* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: The Walter Reade Organization.

Heller, P. (Productor) & Robinson, B. (Director). (1987). *Withnail and I* [Cinta cinematográfica]. Gran Bretaña: HandMade Films.

Henzell, P. (Productor & Director). (1972). *The Harder They Come* [Cinta cinematográfica]. Jamaica: New World Pictures.

Herzog, W., y Prescher, H. (Productores). Herzog, W. (Director). (1972). *Aguirre, the Wrath of God* [Cinta cinematográfica]. RFA: Filmverlag der Autoren.

Higgins, C., y Mulvehill, C. (Productores) & Ashby, H. (Director). (1971). *Harold and Maude* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Hooper, T., y Peraino, L. (Productor) & Hooper, T. (Director). (1974). *The Texas Chain Saw Massacre*, [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Bryanston Distributing Company.

Hyde, J., y Kirkwood, G. (Productores) & Levey, J. (Director). (1989). *UHF* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Orion Pictures.

Kennedy, B., y Miller, B. (Productor) & George Miller (Director). (1979). *Mad Max* [Cinta cinematográfica]. Australia: American International Pictures.

Kimmel, A. (Productor) & Bartel, P. (Director). (1982). *Eating Raoul* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: 20th Century Fox.

Kubrick, S. (Productor & Director). (1971). *A Clockwork Orange* Estados Unidos: Warner Bros.

Kurtz, G. (Productor) & Lucas, G. (Director). (1977). *Star Wars Episode IV: A new hope* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: 20th Century Fox.

Lear, N., Reiner, R., y Scheinman, A. (Productores) & Reiner, R. (Director). (1987). *The Princess Bride* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: 20th Century Fox.

LeRoy, M. (Productor) & Fleming, V. (Director). (1939). *The Wizard of Oz*, [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

Lieberson, S. (Productor) & Cammell, D., y Roeg, N. (Directores). (1970). *Performance* [Cinta cinematográfica]. Gran Bretaña: Warner Bros.

Lynch, D. (Productor & Director). (1977). *Eraserhead* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Libra Films.

McCarthy, P., Nesmith, M., Olson, G., y Wacks, J. (Productores) & Cox, A. (Director). (1984). *Repo man* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.

Meinert, R., y Pommer, E. (Productores) & Robert Wiene (Director). (1920). *Das Kabinett des Doktor Caligari*. [Cinta cinematográfica]. Alemania: Decla-Bioscop.

Cooper, M., Schoedsack, E., y Selznick, D. (Productores) & Cooper M., y Schoedsack, E. (Directores). (1933). *King Kong* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: RKO Radio Pictures.

Meyer, R. (Productor & Director). (1965). *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Milchan, A. (Productor) & Gilliam, T. (Director). (1985). *Brazil* [Cinta cinematográfica]. Gran Bretaña: Universal Pictures.

Mosier, S. (Productor) & Smith, K. (Director). (1994). *Clerks* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Miramax Films.

Murphy, K. (Productor) & Reiner, R. (Director). (1984). *This is Spinal Tap* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Embassy Pictures.

Pope, F. X., y Sayadian, S. (Productores) & Dream, R. (Director). (1982). *Café Flesh* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: VCA Pictures.

Reynolds, J. E. (Productor) & Wood, E. (Director). (1956). *Plan 9 From Outer Space* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Distributors Corporation of America (under Valiant Pictures).

Selznick, D. (Productor) & Fleming, V. (Director). (1939). *Gone with the wind* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

Wallis, H. B. (Productor). Curtiz, M. (Director). (1941). *Casablanca* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Warner Bros.

Warhol, A. (Productor) & Morrissey, P. (Director). (1970). *Trash* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Drug-related films.

Waters, J. (Productor & Director). (1987). *Pink flamingos* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: New Line Cinema.

Weisbart, D. (Productor) & Ray, N. (Director). (1955). *Rebel without a cause* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Warner Bros.

Weiss, G. (Productor) & Wood, E. (Director). (1952) *Glen or Glenda?* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Columbia Classics.

White, M. (Productor) & Sharman, J. (Director). (1975). *The Rocky Horror Picture Show* [Cinta cinematográfica]. Gran Bretaña: 20th Century-Fox.

Wolper, D., y Margulies, S. (Productores) & Stuart, M. (Director). (1971). *Willy Wonka and the Chocolate Factory* [Cinta cinematográfica]. Alemania y Estados Unidos: Paramount Pictures.

Yuzna, B. (Productor) & Gordon, S. (Director). (1985). *Re-animator* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Empire Pictures.

Zanuck, D. F., (Productor) & Mankiewicz, J. (Director). (1950). *All about Eve*, [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: 20th Century Fox.