

Parra, J. (2021). *Scream Queer. La Representación LGTBIQ+ en el cine de terror*. Editorial Dos Bigotes. 292 páginas.

### De “Sick” a “Sick’ning”: evolución de la representación LGTBIQ+ en el cine de terror y fantástico

«¡Claro que sabíamos que eran gais! Nadie dijo nada sobre eso. Era 1947, no nos olvidemos.» (p.55). El actor Fraley Granger respondía así a aquellos que le preguntaban por el subtexto homosexual de su film *La Soga*, y el crítico de cine Javier Parra decide rescatar esta cita dentro de los primeros capítulos de su ensayo *Scream Queer*, como un ejemplo más de que el cine de terror siempre ha tenido representación LGTBIQ+, aunque no se hablara de la misma.

Javier Parra, que ya publicó una retrospectiva del cine del terror basada en la figura de la madre/madrastra en *La madre terrible en el cine de terror* (Hermaute, 2020), utiliza este libro para demostrar cómo el cine de terror y fantástico, que le ha fascinado desde niño, ha servido como espejo de la realidad, y como tal, ha tenido desde un principio representaciones de este colectivo. Esta concepción del cine de terror es compartida con una de sus principales fuentes en esta obra, Harry M. Benshoff, que publicó en 1997 *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*, una exploración de la relación del género con la historia social y cultural de la homosexualidad en América, que podemos ver en los cimientos de la realización de este libro.

Siguiendo con esta perspectiva, desde el principio de la obra podemos ver que no solo estamos ante la evolución de los personajes queer del género de terror, sino ante la propia historia de este género per se. La primera película a la que el crítico hace referencia directa es *Nosferatu*, la considerada primera película de terror, a la que atribuye un subtexto queer basándose en la orientación sexual de W.F. Murnau, que era abiertamente homosexual. Parra relaciona el concepto de la monstruosidad de los monstruos góticos como Drácula o Frankenstein con el miedo del heteropatriarcado a lo desconocido, añadiendo ese toque de homofobia a la ya aceptada xenofobia de estos patrones. Las películas de Whale, también abiertamente gay, con *Frankenstein a la cabeza*, también se incluyen en este primer capítulo, donde ya podemos encontrar uno de los arquetipos negativos de los personajes queer de estos primeros años: el mad doctor. Para Parra este personaje es inherentemente homosexual, ya no solo porque en muchas ocasiones intenta crear vida sin la necesidad de una mujer, sino porque también tiende a tener una relación insana con su subyugado ayudante.

De este tipo de conexión saltamos a las relaciones ya entre hombres, sin monstruos de por medio, pero muy relacionadas con los trastornos obsesivos y psicológicos. Aquí podemos ver como el amaneramiento de los villanos, muchas veces encarnados por el propio Bela Lugosi y Boris Karloff, hacen que estos personajes se presenten a la audiencia como queer, a pesar de no especificarlo en el texto al estar en plena época de Código Hays. Además, las obsesiones de los personajes codificados como queer se van haciendo más evidentes, con películas como *Extraños en un Tren*, en el que queda claramente reflejada la fijación de uno de los protagonistas. Con el ejemplo de *De repente, el último verano*, Parra termina esta sección con uno de los personajes homosexuales más crudos de esa época, que sufre una muerte violenta a manos de un grupo de niños, dejando claro el carácter maligno del personaje al igualar homosexualidad con pederastia. Esta codificación del villano derivará en una asociación de las personas LGTBIQ+ con la depravación sexual y la perversión en los siguientes años y en la sociedad en general.

La siguiente sección del ensayo salta a la Guerra Fría, con la amalgama de personajes extraterrestres que surgieron en estos años como un reflejo del miedo de la sociedad americana a Rusia. Aquí Parra también relaciona este miedo a lo desconocido con la homosexualidad, e incluso las tramas de abducciones, con el deseo gay haciéndose el cuerpo de una persona y haciéndolo suyo.

No es hasta el capítulo cuarto que Parra nos presenta a los primeros personajes femeninos con subtexto queer, a pesar de que la primera representante corresponde a un film de los años 30, *La hija de Drácula*. Basándose en la historia de la vampira seductora, con Carmilla como referente, las películas que pasará a comentar se centrarán en el arquetipo de vampira lésbica que hipnotiza a otras mujeres con su sexualidad. Esto será el principio de un arquetipo de personaje femenino muy sexualizado, ya sea vampira, bruja, etc..., que terminará mezclado con la femme fatale, y que será constante en la historia del cine, con representaciones del mismo hasta en la actualidad.

Dejando atrás a las mujeres, Parra nos sumerge en el cine de terror de los 70 y los 80, con el género slasher en boga y las primeras representaciones no solo de personajes propiamente homosexuales, sino de sus espacios, como el sueño de un bar de ambiente en *Pesadilla en Elm Street: La Venganza de Freddy*, y todo lo que implica ser un adolescente en el armario en el instituto. También podemos empezar a ver como los chistes homófobos empieza a ser

utilizados en las cintas con tintes más cómicos, con una sexualización de los hombres gays no vista hasta el momento en personajes masculinos. Esto, junto a la supuesta relación de «Bromance» que se establece en muchas de estas películas, nos muestra esta época como más abierta a la hora de mostrar al colectivo, pero todavía utilizándolo como villanos de sus tramas.

Estos lazos no bien vistos por la sociedad también se ven representados en el género femenino, con la codificación del amor fraternal entre dos mujeres entendido como algo más allá de la amistad. Parra menciona como ejemplo de estas relaciones un tanto obsesivas a *Rebecca* o *Hello Mary Lou*, donde la represión sexual y el lesbianismo latente son básicas para la trama. Encontramos justo en el capítulo la primera referencia al cine español, con *La noche del terror ciego* y *La casa sin Fronteras*, en las que se puede ver la clara represión sexual de las mujeres que había impregnado la sociedad durante el régimen franquista, a pesar de ser films de la época del Destape.

Parra continúa con el cine de los 80 y los 90, donde ve una tendencia clara de criminalización de la figura del marica, de la mano del pánico que empieza a experimentar la sociedad con la epidemia de VIH. Esto, junto con el auge del true crime y la explotación del personaje «psychokiller», que en muchas ocasiones utiliza la represión sexual como causa de sus crímenes, hizo que algunos creadores contraatacaran con lo que pasaría a llamarse New Queer Cinema. Según B. Ruby Rich (2013), el New Queer Cinema es un movimiento en el cine independiente relacionado con la temática queer, en el que la mayoría de las películas relacionadas con el tema se centran en la comprensión de la sexualidad y la vida de los protagonistas. Esta versión más positiva de los personajes queer nace como contrapunto de todos los films en los que la concepción monstruosa o maligna del homosexual se seguía utilizando.

Parra aprovecha este tema para mencionar la producción de cines de terror en Iberoamérica, sobre todo la filmografía de Eloy de la Iglesia, que logró evadir la censura en España. A pesar de dedicar esta parte a Iberoamérica, sólo encontramos 5 hojas dedicadas al cine de terror en América Latina, con menciones muy escuetas sobre el mismo.

Con un capítulo muy hábilmente titulado “Este cuerpo no es el mío”, Parra nos introduce en la representación de la transexualidad en el cine de terror, con una cita del director de Representación Trans en GLAAD: «Nick Adams deja claro que “durante décadas, Hollywood nos ha inculcado cómo reaccionar ante la gente trans”. Se refiere al miedo» (p.194). A pesar de que el cine de terror ya había tenido sus representaciones trans en films tales como *Doctor Jekyll y su hermana*, no es hasta *Campamento sangriento* que Parra considera que llegamos a un verdadero referente trans con Angela y el gran plot twist de su identidad. El uso de la transición forzada de género como causa de la psicopatía de la protagonista no es considerado como negativo para Parra, que considera que esta película «no pretende ofrecer un mensaje sobre la comunidad trans ni darle visibilidad» (p.198). A pesar de esto, el crítico considera que, si esta película se hubiera estrenado en 2021, la historia sería muy diferente.

Aquí volvemos a encontrar el término monstruosidad, ahora aplicado a las transformaciones o posesiones corpóreas a las que se exponen los protagonistas, que tienen una clara alegoría trans, como en *El Exorcista* o *Hereditary*. Además, Parra también menciona la relación entre la piel y la transexualidad, en personajes trans como Buffalo Bill en *El Silencio de los Corderos* o en *La piel que habito*, apoyado por las teorías de Anson Koch Rein (2018).

Parra introduce aquí la práctica del cine de terror y el thriller psicológico de crossdressing o travestismo como un trastorno de identidad disociativo, que popularizo Hitchcock con su personaje de Norman Bates en *Psicosis*. Este personaje convirtió al travestido en un monstruo, e hizo que el plot twist de su final fuera reutilizado una y otra vez en las siguientes décadas. Este esquema se utilizará también en el remake *La matanza de Texas: la nueva generación*, que coge el relevo de la original y nos muestra a un Leatherface claramente travestido.

Mientras todo esto se daba en el cine mainstream, Parra nos da una perspectiva del cine serie B, en el que las Drag Queens empiezan a encontrar su sitio en el cine de terror con cintas como *Vegas in Space*, ya con una versión más positiva y muy camp.

A la hora de adentrarnos en las películas ya del siglo XXI, Parra dedica las primeras páginas del siguiente capítulo a la retahíla de películas neo-slasher que se estrenaron en los 2000, y con personajes queer ya reconocibles, como el monstruo de *Jeepers Creeper* o el protagonista de *Cherry Falls*. También tenemos películas de clara temática queer que ya pasan a no tener ni un subtexto sobre el colectivo, como *Hellbent*. Parra también señala que es en esta época cuando empieza a surgir el papel femenino de «bollera adolescente» y vemos una mayor apertura con las figuras lésbicas, aunque en algunas películas se sigue asociando a una doble personalidad, que podemos ver en el film *Cisne Negro*.

A pesar de esta aparente apertura y figuras homosexuales en las llamadas «coming of age stories», podemos seguir viendo representaciones de la homosexualidad como monstruosa, que sigue patente en películas como *El faro* o *Daniel no es real*, que sigue mostrando las relaciones entre personas del mismo sexo como extremadamente tóxicas.

Por todo esto, no es hasta la década de los 2010s cuando empezamos a encontrar personajes LGBTIQ+ en una mayor cuota en las películas de terror, con tramas como la de *Nación Salvaje*, en la que se introducen diferentes orientaciones sin ningún miramiento. Parra para aquí para hacer una mención al cine polaco, que, a pesar de ser un país más bien conservador, ha podido crear cintas muy abiertas en este sentido como *Nadie duerme en el bosque esta noche*.

Llegados a este punto, Parra decide retroceder en el tiempo para contarnos la perspectiva de la bisexualidad en el cine de terror, muy unida en sus inicios a los vampiros. Si tenemos en cuenta las representaciones que han tenido el resto del colectivo, es obvio que vamos a ver una cierta criminalización del bisexual, que podemos encontrar ya en la literatura gótica con Dorian Gray y en sus adaptaciones cinematográficas. Parra también nos habla del gran arquetipo de femme fatale en la piel de Catherine Trammel en *Instinto Básico*, que, por mucho que les pese, es tan poderosa en

esta cinta que inspira pavor en la mayoría de los personajes masculinos de la película. En general, Parra nos indica que el bisexual se representa como hedonista, una visión también muy apartada de la realidad.

Una vez tratada la bisexualidad, nos encontramos con la intersexualidad y androginia, que en el cine se han confundido y mezclado muchas veces, con un claro estigma del «hermafrodita» como fetiche.

Esta sexualización de los cuerpos queer ocupa la última parte de la obra. teniendo en cuenta la gran cantidad de referencias de estética «Leather» y de «BDSM» que podemos encontrar en las películas con subtexto queer, es normal que Parra decida dedicar una última parte a este concepto, aunque sí es cierto que muy rápidamente lo relaciona con las redes sociales y la forma en la que utilizamos las mismas en las relaciones sentimentales.

Con esto y una pequeña mención a la cinematografía queer italiana, Parra termina su cronología con una declaración de que sí, siempre se ha tratado al colectivo LGBTQ+ como monstruos, cuando el verdadero monstruo es el que ha querido que todo siga igual, el heteropatriarcado. Parra ve un futuro más positivo para esta representación, ya no solo en cuotas, sino como parte de la historia, al poder encontrar ya personajes cuya orientación sexual no es utilizada como un elemento de conflicto sobre el que conducir la trama. A pesar de esto, también avisa de que sigue habiendo películas como *Luca*, en la que podemos ver otra vez esa asociación de lo queer con lo monstruoso.

En general, podemos ver que Parra se ha sumergido en el cine de terror en busca de referentes queer, y ha encontrado muchos de ellos, pero es cierto que podemos ver una mayor importancia dentro del libro a los referentes del siglo XX, dejando los que han surgido en este siglo un poco más descafeinados al juntarlos casi todos en un mismo capítulo. Esto hace que, en parte, no nos quede muy claro cuál es la situación actual de esta representación.

Además, el salto en cronología para hablar de diferentes orientaciones, pero luego volver a la anterior, puede resultar un poco confuso para el lector. Esto pasa claramente a la hora de comenzar con las figuras femeninas de claro componente lésbico, que comienzan en los años 30, pero se nos presentan cuando en el capítulo anterior ya estábamos tratando las películas de extraterrestres de los años de la Guerra Fría.

A pesar de esto, podemos apreciar un gran amor por este género en el autor, que nos cuenta también sus propias experiencias con estas cintas y el lugar de importancia que muchas de ellas tienen en el propio descubrimiento de su orientación. Esto es compartido con una de las personas a las que incluye en este libro: Peaches Christ, alter ego artístico de Joshua Grannell y conocida como «The World's Next Drag Supermonster», con la que Parra ha podido contar para la realización de este libro, y que le contaba cómo el público LGBTQ+ se sentía intrigado por el terror al poder identificarse tanto con el protagonista como con el antagonista:

Somos tanto el monstruo como la pesadilla. Sé que cuando veo *Pesadilla en Elm Street*, estoy apoyando a Nancy y a Freddy. Es difícil de explicar, pero una parte de mí se identifica con la scream queen, que es lo suficientemente inteligente como para mantenerse con vida a pesar de que la persigan; eso es algo que los niños queer viven con el acoso. También me identifico con Freddy, que está vengando de las personas que le han hecho daño y está arruinando la vida de gente hermosa y popular; eso es una fantasía para los niños queer. (p.224)

Esta es una de las razones por la que Parra vuelve a mencionar en la última página de la obra la importancia de dichas representaciones en el cine de terror, un cine en el que muchos adolescentes se van a ver representados, ayer, hoy y mañana.

## Bibliografía

- Koch-Rein, A. (2018). Gothic Gender in Skin Suits, or The (Transgender) Skin I Live In. En *TransGothic in Literature and Culture* (p.161-176). Routledge.
- Rich, B. R. (2013). *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Duke University Press.

Sara Castro López  
 Universidad Complutense de Madrid  
 Email: [scastr07@ucm.es](mailto:scastr07@ucm.es)  
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9964-5746>