



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes

Fenómeno de Culto de la Película Musical "Hedwig and
the Angry Inch"

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de

Maestro en
Arte: Estudios De Arte Moderno y Contemporáneo

Presenta



Universidad Autónoma de Querétaro
 Facultad de Bellas Artes
 Maestría en Arte

FENÓMENO DE CULTO DE LA PELÍCULA MUSICAL
 "HEDWIG AND THE ANGRY INCH"
 TESIS

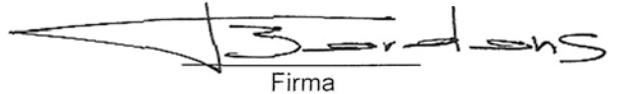
Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
 Maestro en Arte: Estudios en Arte Moderno y Contemporáneo

Presenta:
 Elba Leticia Maya Durán

Dirigido por:
 Dra. Teresa Bordons

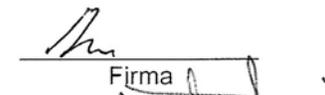
SINODALES

Dra. Teresa Bordons Gangas
 Presidente



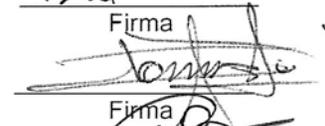
Firma

Dr. Ignacio Baca Lobera
 Secretario



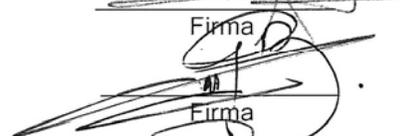
Firma

Dr. Benito Cañada Rangel
 Vocal



Firma

Mtra. Teresa García G. Besné
 Suplente



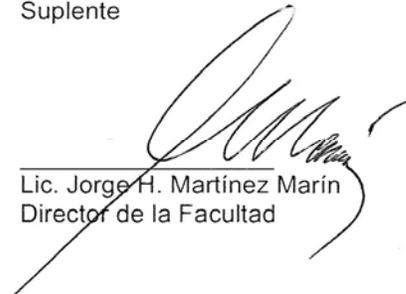
Firma

Mtra. Pamela Jiménez Draquicevic
 Suplente



Firma

Lic. Jorge H. Martínez Marín
 Director de la Facultad



Dr. Luis Gerardo Hernández Sandoval
 Director de Investigación y Posgrado

Centro Universitario
 Querétaro, Qro.
 Mayo 2009
 México

RESUMEN

Este trabajo de tesis se realizó con el objetivo de analizar las características que pueden llevar a una película a convertirse en un fenómeno de culto tomando como base la película musical “Hedwig and the Angry Inch” de 2001 del director John Cameron Mitchell (Estados Unidos). Se investigaron tres géneros fílmicos (desde una perspectiva de estudios enfocados en el cine estadounidense), el cine musical de rock, el cine Queer y el cine de culto, para entender el significado que engloba su concepción en el cine norteamericano, así como su relación con la película de estudio. Además de ser géneros relevantes para entender el filme, se escogieron por ser géneros contemporáneos y poco investigados en español. Se utilizó el esquema de “Elementos de análisis cinematográfico” propuesto por el profesor Lauro Zavala para medir el comportamiento de variables en el filme y separar sus diferentes líneas de acción. El último capítulo está dedicado a intentar comprender el lugar que ocupan las canciones en el cine musical por medio de la película de estudio, dividiendo en tres actos los tres momentos más importantes de la estructura narrativa cinematográfica. El acto primero para la canción que permita conocer los deseos del personaje, el segundo acto para la transformación del personaje y el tercero para la culminación del aprendizaje del personaje.

(Palabras clave: Cine Musical de Rock, Cine Queer, Cine de Culto, Hedwig and the Angry Inch)

SUMMARY

The objective of this work was to analyze the characteristics which can make a movie become a cult phenomenon. The work is based on the 2001 musical film "Hedwig and the Angry Inch" directed by John Cameron Mitchell (United States). Three film genres were researched (from a study perspective focused on movies from the United States) - rock musical films, Queer films and cult films - in order to understand the meaning contained in their conception within North American film making, as well as their relation to studio films. Besides being genres that are relevant in understanding the film, they were chosen because they are contemporary genres and because they have barely been studied in Spanish. The schema used was "Elementos de análisis cinematográfico" ("Elements of Cinematographic Analysis") proposed by Professor Lauro Zavala to measure the behavior of variables in the film and to separate the different lines of action. The last chapter explores the importance of the songs in musical films by means of studio films, dividing into three acts the three most important moments in the narrative cinematographic structure. The first act related to song makes the wishes of the character known, the second act is for the transformation of the character and the third is for the culmination of learning regarding the character.

(Key words: Rock musical movies; Queer Cinema; Cult Cinema; "Hedwig and the Angry Inch")

A mi mamá
A mi familia que siempre me ha apoyado.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mis profesores de la maestría, Teresa Bordons, Tere García y Antonio Arvizu, toda su colaboración, paciencia e inspiración a lo largo de este estudio. A mis amigos David Richards y Leonard Flogia, por compartirme sus conocimientos, apoyándome y brindándome su ayuda en esta investigación. A mi querido amigo Paco Pratts por su valioso apoyo y motivación en este proyecto. Y a mi guía incondicional el Dr. Victor Vázquez por iluminarme en esta etapa.

INDICE

	Página
Resumen	i
Summary	ii
Dedicatorias	iii
Agradecimientos	iv
INDICE	v
INTRODUCCIÓN	1
I. HISTORIOGRAFÍA DE LAS PELÍCULAS MUSICALES DE ROCK	3
La música popular en Broadway (Un encuentro del Rock con la película musical)	3
Definiciones y categorías del Rock musical	10
Películas influencia del rock musical	13
II. LO QUEER EN EL CINE MUSICAL	23
Definición del concepto Queer	23
Lo Queer en el cine musical	28
Relación de lo queer con Hedwig and the Angry Inch	31
Lo Camp en Hedwig and the Angry Inch	35
III. CARACTERÍSTICAS DE UN FILME DE CULTO	44
Características de una película de culto	44
El musical como culto	47
Hedwig and the Angry Inch como película de culto	49
IV. COMPORTAMIENTO DE LAS VARIABLES EN “HEDWIG AND THE ANGRY INCH”	55
Condiciones de lectura (contexto de interpretación)	55
Inicio (Prólogo o introducción)	56

Imagen (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva técnica)	58
Sonido (Sonidos y silencios en la banda sonora)	59
Edición (Relación secuencial entre imágenes)	60
Escena (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva dramática)	61
Narrativa (Elementos estructurales de la historia)	64
Género y Estilo (Convenciones narrativas y formales)	68
Intertextualidad (Relación con otras manifestaciones culturales)	69
Ideología (Perspectiva del relato o visión del mundo)	70
Final (Última secuencia de la película)	72
Conclusión del análisis	73
V. ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE LAS CANCIONES DEL MUSICAL Y DEL DOCUMENTAL	75
Acto I	76
Acto II	83
Acto III	87
CONCLUSIÓN	91
BIBLIOGRAFÍA	96
APENDICE	100

INTRODUCCIÓN

La presente investigación trata de descubrir las características que participan para que la película musical “Hedwig and the Angry Inch” sea una película de culto. La tesis está estructurada en cinco capítulos y una conclusión. Los primeros tres capítulos están basados en teorías e hipótesis de estudiosos estadounidenses, que acercan al lector a entender el significado de tres géneros fílmicos considerados integrales en el análisis teórico del objeto de estudio, su presentación corresponde al deseo de adentrar al lector al culto por medio de un proceso deductivo basado en un aspecto cronológico aportado por cada género. Los últimos dos capítulos están dedicados al análisis de la película de estudio por medio de procedimientos analíticos formales.

El primer capítulo aborda el tema de la “Historiografía De Las Películas Musicales De Rock”. Para desarrollo de este tema sobre la unión de dos géneros de diferentes ámbitos, el rock (en la música) y el musical (en el cine), se cree conveniente citar fuentes investigadoras de este hecho. Como primer paso, se tratará de clarificar el por qué es aceptado el rock en el teatro musical de Broadway y cuál sería la definición más cercana del rock musical. Segundo, se relaciona lo primero con los posibles inicios del rock en el cine. Tercero, se hará un recorrido por películas musicales que mezclaron el rock en su composición musical, o películas que puedan tener cierta influencia en la estructura narrativa utilizada en la película musical “Hedwig and the Angry Inch”.

En el segundo capítulo “Lo Queer en el cine” se intenta explicar los elementos que intervienen en la concepción del género relacionándolo con la cuestión teórica “Queer”. Es el más joven de los géneros fílmicos abordados en la investigación, debido a que se involucra directamente con las tendencias de género e identidad aparecidas en las últimas dos décadas. También se aborda la

discrepancia que existe entre la “teoría Queer” que le dio cabida al nombre del género y cómo es utilizado el mismo concepto en el formato del cine.

El tercer capítulo “Características de un filme de culto”, propone diferentes teorías y pensamiento de estudiosos sobre cuáles son las particularidades que hacen que un filme se vuelva de culto. Y la proyección de dichos aspectos que den cabida al cine musical de culto y a la película que se estudia.

El cuarto capítulo “Comportamiento de las variables en la película Hedwig and the Angry Inch” brinda una pauta metodológica sobre los elementos de análisis cinematográfico, propuestos por el profesor Lauro Zavala, para entender el lugar que ocupan las variables de la película dentro de un proceso esquemático y así definir sus líneas de acción, ello con el propósito de llevar al lector una definición más científica de dichos elementos.

El quinto capítulo retoma el sentido de culto de la película por medio de las canciones que le dan vida al aspecto musical. Su culto parte de cómo funcionan las mismas canciones del musical presentadas en un documental pero con interpretaciones diferentes, por lo que su contexto cambia desde por quién las canta, hasta el formato en el que se presentan. Otro aspecto interesante presente en este capítulo es la aportación del director de teatro Leonard Foglia sobre cómo puede funcionar la estructura narrativa de una película por medio de las canciones al ubicarlas en tres actos, nombrando a la primera como la canción que presenta los deseos del personajes, la segunda la canción donde el personaje sufre una transformación y la tercera la canción donde el personaje culmina su búsqueda.

I. HISTORIOGRAFÍA DE LAS PELÍCULAS MUSICALES DE ROCK

La música popular en Broadway (Un encuentro del Rock con la película musical)

Para entender este tema partamos de que el género musical Rock en el teatro musical y el cine musical puede ser que tengan orígenes cercanos. Se llega a esa dirección pues la documentación sobre el tema de la historicidad del teatro musical ha sido relevantemente publicada y estudiada a comparación del cine musical. Siendo el cine el tema a desarrollar, se pretende esclarecer estos hechos haciendo una estrategia de comparación que lleve a nuevos pensamientos a partir de supuestos.

Uno de los principales factores que permitieron al rock y al teatro de Broadway trabajar en armonía, fueron los frutos generados a esa industria por medio de los géneros populares de la época. Existen autores que han estudiado el fenómeno del rock en el cine y en el teatro musical desde los 80s, estudiosos como Jacques Jelot Blanc, Fred Dellar, Barbara Lee Horn, Elizabeth Wollman, entre otros. Para mayor aportación a la investigación se decidió seguir la línea de disertación de Elizabeth Wollman, estudiosa de la evolución del rock en el teatro musical, debido a que su historiografía incluye sucesos relacionados con el cine popular y el musical que ocupa esta tesis. Wollman afirma, que el encuentro de la música rock y el musical fue a partir de la integración de la música popularmente aceptada de la época, (décadas antes del Rock), en la estructura melódica del musical de Nueva York.

El jazz y el ragtime, ambos estilos provenientes de la raza negra, se menciona, fueron absorbidos por Broadway debido a su popularidad y demanda comercial, provocada por un impacto difundido a principios del siglo XX. (Elizabeth Wollman 2006). Lo anterior pareció hacer insignificante ante los ojos de los convencionalismos de la sociedad americana, el hecho de quiénes habían sido los

creadores de estos nuevos ritmos. Ese detalle se hace relevante pues todavía a principios del siglo XX, el racismo tenía un poder social condicionante. Después de los 50s se incorpora un nuevo estilo en la música sin precedentes, “El Rock”. Wollman asegura, no haber sido una tarea sencilla posicionar al nuevo género en el teatro musical mientras en el ambiente popular sí fue bien recibido. En las industrias teatrales desarrolladas a partir del fenómeno de lo musical, costó integrarlo al considerarlo ruidoso, vulgar e inapropiado para la industria sofisticada y consagrada en la que se encontraba el entretenimiento en Broadway.

Al parecer la industria teatral intentó descalificar esta nueva propuesta musical, al no tomarla con seriedad por alrededor de una década. Para el teatro comercial, según Wollman, el Rock era un estilo pasajero y no ayudaba con los convencionalismos en las narrativas musicales tan rígidamente estructuradas, donde sólo existía lo bueno y lo malo, casarse y ser feliz. Era casi imposible pensar en ese entonces que el género del rock además de crear diferentes vertientes, iba a ser influencia de una serie incontable de material artístico como el ofrecido en el musical. Lo que lleva a plantearnos la posibilidad de que los musicales de Broadway en Nueva York construyeron mucho de su éxito en el gusto del público buscando inspiración en la música popularmente aceptada. La investigación sobre el momento histórico del género del Rock fue descartada por encontrarse fuera de la línea de dirección del estudio.

Tomando como referencia la historiografía de Wollman sobre este tema, hubo pocos compositores que trabajaron con este nuevo estilo entre 1950 y 1960. Hasta que 1967 se estrenó “Hair” en teatro como una obra Off-Broadway alcanzando al año siguiente el espacio en Broadway y convirtiéndose en el musical más aclamado y revolucionario del teatro musical. El rock había encontrado un nuevo hogar y Broadway una mina de oro a la creatividad. Lo anterior tendría que replantear qué clase de género sería el Rock en el teatro musical y qué temas se tratarían.

“Hair” es una obra alejada de lo convencional, sin embargo mantiene ciertos elementos del musical formal, ello debido al hecho de que si iba a ser presentado en Broadway tendría que pasar por cierto régimen estructural. La obra trata sobre temas sociales de la época, como la guerra en Vietnam, la psicodélica, el misticismo, lo espiritual, entre otros. El éxito de “Hair” en Broadway no fue de la noche a la mañana, ni fue un pedido hecho por la industria teatral.

Wollman registra dos acontecimientos considerados relevantes en esta transición. Uno de ellos, la dificultad de presentar la obra en un teatro de Broadway, puesto nadie la quería al considerarla anticonvencional. “Most of the theatre owners... were either unimpressed by the musical, or offended by this subject matter, or both. <<Nobody wanted to have it in their theatre>>”¹ (Elizabeth Wollman 2006).

El otro momento tiene que ver con el goce de su concepción proveniente de sus creadores: “Rado... remembers that he and Ragni were more interested in depicting a specific group of people at a particular point in time than they were in creating conventional musical: <<We were trying to capture the essence of the movement. We really believed in it- we really loved what was happening. In the case of Hair, we were very aware of breaking the form of a musical. We were audacious because Hair was the first book show he had written... There was a story line, even though some people thought there wasn't – and we just knew this was a new form of the musical>>”² (Elizabeth Wollman 2006)

¹ Wollman Elizabeth “The Theater Will Rock”. Pág. 45 “La mayoría de los dueños de teatros no habían sido impresionados por el musical, o habían sido ofendidos por sus temas, o ambos. <<Nadie quería tenerlo en su teatro>>” (traducción de la autora del trabajo)

² Ibid Pág. 46 y 47. “Rado... recuerda que él y Ragni estaban más interesados en representar a un específico grupo de personas en un punto particular del tiempo que creando un musical convencional: <<Estábamos tratando de capturar la esencia del movimiento. Realmente creíamos en ello- estábamos enamorados de lo que estaba pasando. En el caso de Hair, estábamos muy alertas de romper la forma del musical. Fuimos audaces porque Hair fue el primer libro que habíamos escrito... Había una historia que se contaba, aunque hubo gente que pensó no existía- y sólo sabíamos que ésta era una nueva forma de musical>>” (traducción de la autora del trabajo)

Cabe resaltar que ambas citas hablan acerca del ambiente y diferentes intereses que tenían tanto los productores como sus creadores. La película "Hair" ofrecía una temática hippie que desordenaba el mundo estructurado de la burguesía. La Era de Acuario era el nuevo cambio, el hombre no tenía opción de ejercer ese cambio pues el movimiento de los planetas ya había elegido su destino. La segunda cita se considera tiene señales de que los trabajos más creativos nacen de la pasión de sus creadores y no de las necesidades de la industria. Pero además de ser nuevas creaciones y portadores de nuevos estilos, también se menciona lo influyente que resultan los eventos sociales y políticos al momento de conceptualizar la obra. Parece que la llegada del Rock provocara un nuevo pensamiento.

En el cine estaban ocurriendo cosas igual de revolucionarias que en el teatro. Las producciones cinematográficas musicales deleitaban al espectador con tremendos escenarios, coreografías sincronizadas y hermosas *vedettes*, desde los 30s. Rick Altman, reconocido estudioso de los géneros cinematográficos especialmente del musical, menciona: "Entre 1931 y 1932 fue un período en que la producción de musicales cayó estrepitosamente por el cansancio del público respecto al género. Los estudiosos de los primeros años del musical presuponen que el género es una importación directa de Broadway, predeterminada por la nueva tecnología del cine sonoro. Las pruebas circunstanciales apuntan en esa dirección: no sólo se reciclan canciones y argumentos de Broadway, sino que Hollywood produce sus propios musicales originales valiéndose, para asegurar los resultados, del equipo artístico de Broadway." (Rick Altman 2000)

En la anterior cita, Altman parece hacer hincapié en que la fórmula del musical en cine necesitaba renovarse con cambios en su estructura puesto que al menos en la década de los 30s resultaba ser aburrida en el gusto del público. También en la cita se esclarece lo parecido que funciona el teatro musical y el cine musical. De alguna manera por medio de esta cita se puede haber encontrado la

evolución que van teniendo ambos ámbitos y la relación directa para influenciarse uno al otro con el tiempo.

Hablando específicamente del año 1968 con respecto al cine, según John Kenneth, el cine había estrenado algunas de las mejores películas musicales en un esfuerzo por capturar la máxima audiencia: *Funny Girl*, *Hello Dolly*, *The Sound of Music* y *West Side Story*³, películas musicales que Kenneth considera arquetipos todavía actuales de la categoría musical y muestran la estructura pura del cine musical clásico hollywoodense, de alto presupuesto (John Kenneth 2005), de la cual se hablará más adelante. Al analizar el panorama de la filmografía en 1968 se puede plantear que el año puede ser una indicación sobre el futuro que tomaría el cine musical, en el mismo cine. Parecía que nuevamente como en los 30s, algo estaba sucediendo y tal vez se necesitaba una nueva fórmula con la cual atraer al espectador. ¿El Rock sería partícipe de ello?

Kenneth hace destacada la llegada de la música popular “El Rock”, como fuente de inspiración para nuevas creaciones, algo muy parecido a lo ocurrido en el teatro. “The Beatles also made a couple of highly unusual and popular films during the sixties... But could even the popularity of that group bring youngsters back to a formula that was beginning to feel increasingly archaic?. More importantly could musicals continue to fill theatre seats in a world populated by the likes of futuristic fare like *2001: A Space Odyssey* (1968) and *Planet of the Apes* (1968)? Or more relevant “personal” contemporary visions like *Easy Rider* (1969)...”(John Kenneth 2005)⁴ John Kenneth muestra la importancia del año

³ Kenneth Muir John. “Singing a New Tune”. Pág 48. “*Funny Girl*” Dir. William Wyler 1968, “*Hello Dolly*” Dir. Gene Kelly 1969, “*The sound of music*” Dir. Robert Wise 1965, “*West Side Story*” Dir. Jerome Robbins, Robert Wise 1961

⁴ Ibid Pág. 49”. “Los Beatles también hicieron varias películas altamente inusuales y populares durante los 60s... Pero ¿podría la popularidad de esta agrupación traer de regreso la juventud a esa fórmula que había empezado a sentirse incrementalmente arcaica?. Más importante, ¿podrían los musicales continuar llenando los asientos del cine en un gusto mundialmente popular por el futurismo como: *2001 Odisea del Espacio* (1968) y el *Planeta de los Simios* (1968)? ¿O visiones contemporáneas “personales” más relevantes como *Buscando mi Destino* (1969)? (traducción de la autora del trabajo)

1968. Se estaban debatiendo varios géneros por la preferencia del público, parecía que el cine musical de *Funny Girl*⁵ sufriría pérdidas al competir con el género de ciencia ficción, de carretera y la música popular de los Beatles. Se entiende que los géneros cinematográficos también tenían ciertos mercados definidos, como el convencional para el musical clásico y el juvenil característico por una sed de innovación proveniente de la música popular. Los Beatles atraían a la gente joven al cine puesto que la temática de sus filmes era fresca y la juventud de alguna forma deseaba observar el comportamiento de sus ídolos con tiempo más prolongado, tal y como las anteriores generaciones lo hacían con los ídolos de sus épocas. También se puede ver en la cita que existía una fórmula establecida la cual ya no estaba funcionando y atrayendo las masas que Hollywood esperaba. Por lo que se infiere que era inevitable la necesidad de un cambio, tal y como Altman afirma que sucedió en los 30s.

Las películas musicales de los Beatles se alejaban mucho de la estructura narrativa del cine musical de Hollywood o del concepto experimental de Hair. Trataban sobre bitácoras de sus vidas en conciertos o en el caso de “*Yellow Submarine*” de una animación sobre el concepto de un álbum; no tenía una estructura definida, se podría decir que también estaba existiendo una innovación tal y como sucedió con Hair en el teatro. La distinción más notable de este nuevo género era su aportación musical proveniente de una fuente genuina, sin intermediarios y algo característico es que nuevamente los proyectos creativos funcionaban como gancho para atraer a las masas al cine.

Se considera que Hollywood requería un nuevo concepto, una nueva propuesta que reviviera del género, pero por otro lado Kenneth menciona que tal decisión llevaría a la muerte del musical clásico de Hollywood. Eso significaba que no habría más Fred Astaire ni Gene Kelly. Fue así como Hollywood aceptó el reto del cambio. Venían tiempos de incertidumbre para los 70s, cuando ya no era

⁵ Lo anterior se refiere a que el musical *Funny Girl* es ejemplo del cine musical clásico y con

solamente el “Rock” quien dominaba el gusto popular sino también nuevas vanguardias musicales como el Disco, el *Glam rock*, el *punk*, etc.

En el musical clásico la estructura narrativa está bien definida en actos, por medio de canciones se van contando historias que van sufriendo una cierta independencia del musical que les dio origen, ello se refiere a que las canciones comienzan a escucharse y a disfrutarse sin estar sujetas a revivir el musical completo para ser escuchadas, lo anterior es difícil de encapsular a la hora de crear un álbum sobre el musical.

En una entrevista Leonard Foglia, reconocido director de musicales en Broadway, explica lo que en el musical clásico cantar significa cantar y bailar. Por ejemplo: Se canta es porque en realidad las palabras sobrepasan la emoción para decirlas en un guión ordinario, cuando se baila nuevamente una emoción está implícita, es como permitir que la sensación domine, o termine siendo una herramienta para enamorar o señalar su deseo de tener pareja (Leonard Foglia 2007)⁶. Otra característica de esta clase de musicales es la que Rick Altman llama Focus Dual⁷.

Según Altman, en el musical clásico existe una pareja y toda la narrativa del filme depende de momentos climáticos basados en los conflictos de sus gustos y su necesidad de complementarse o casarse, sus personalidades son tan opuestas que van formando la trama y su clímax. (Rick Altman 1987) Leonard Foglia menciona: “La estructura clásica funciona en casi todos los musicales, los actos son secuencias lineales y desde el principio, el personaje se comunica por medio de canciones sobre qué quiere (lo que él considera la canción “Want To Be” “quiero ser”), en la parte media del musical muestra muchas veces su transformación (la canción de “la transformación”) y al final comunica lo qué

elementos repetitivos.

⁶ Entrevista personal con Leonard Foglia 8 oct 2007. Querétaro México

⁷ Altman Rick. “The American Film Musicals”. Pag. 16

encontró”; Muchas de las veces, esta es la fórmula en la que las narrativas se concretan, sin embargo, existen otras, según Foglia.

Las anteriores características pueden ayudar a conceptualizar la forma en que se sigue cierto patrón de fondo para la trama en las películas musicales clásicas. Cuestión que se relaciona directamente con la estructura clásica occidental basada en los fundamentos aristotélicos de la Poética de Aristóteles, que ilustra acerca de las leyes estructurales sobre la literatura y teatro griego, así como ha sido utilizado para ilustrar los orígenes de los géneros en el cine. A partir de tres actos, “un principio, un desarrollo y un final”, Aristóteles creó una lógica interpretativa que será desarrollada por toda Europa hasta la Época Moderna.⁸

Definiciones y categorías del Rock musical

Para continuar es necesario intentar esclarecer ¿A qué se le llama rock musical? Según Wollman, a finales de 1960 el término carecía de publicaciones e investigación. Esto ha sido un gran problema porque varios musicales simplemente por ocupar estilos populares son denominados musicales de rock y lo peor, son llamados así por críticos e historiadores que no están familiarizados con el estilo.(Elizabeth Wollman 2006)

El término Rock dentro de un musical confunde, pues no es clara la diferencia entre la Opera Rock y el Rock musical. Parece que podrían ser cuestiones melódicas, ¿Será posible se trate de aspectos sociológicos? Podría decirse la película musical de rock, coincide con una serie de momentos históricos donde los jóvenes han necesitado un respiro. Han sido periodos de reflexión sobre el género, la moral, la unión familiar, etc. (en Estados Unidos) Como lo fueron épocas emblemáticas por la influencia hippie, beat, psicodélica, etc. Parecen ser que de alguna manera, los musicales de rock respondían a una catarsis de

⁸ Altman Rick .“Los Géneros Cinematográficos” Pág. 18

generaciones juveniles necesitadas de una nueva filosofía que cuestionara la ideología conservadora disfuncional, por lo que las películas de este género pueden provocar y cautivar a un sector muy específico del mercado, juventud cronológicamente joven o mentalmente joven. Cada película musical de rock parece renovar la juventud en el sentido de que el estreno y la frecuencia con que su generación la disfruta desata identificaciones, hasta convertirse en portavoz de ideologías y de momentos históricos, lo extraño es que su efecto en dicho sector no se limita sino que parece permanecer por varias generaciones, como testimonio o registro de un momento proveniente de otros contextos, factor que pudiera ser el responsable de provocar el culto.

Sus temáticas son antihéroes, rechazados, a veces victimizados, a veces vengativos. Tienden a representar la destrucción de lo establecido como parámetro hacia una nueva construcción. Eventos que representan recursos para llamar la atención, o bien para exponer las fallas del sistema o tal vez simplemente se trata de una tarea delegada al espectador.

Wollman clasifica las diferentes ramas del Rock en el musical, de la misma manera aporta categorías:

“Rock Opera...is fairly easily differentiated from rock musical in that the former tends to refer to dramatic productions that are sung-through, whereas the latter generally refers to dramatic productions that include spoken dialogue. Jesus Christ Superstar, which features no spoken dialogue, is thus a rock opera; Hair, which features a great deal of spoken dialogue, is a rock musical... The terms rock musical and pop musical, however, are harder to define and to distinguish from each other for the same subjective reasons that the terms rock and pop resist clear-cut definitions... that despite the casual and often contradictory usages of the term rock musical, can identify several staged productions... these musicals can be used to pinpoint a few categories that help to clarify the term. Scott Warfield's

offers four types of shows that are most often labelled rock musicals. The first, “self-identified” rock musicals, includes shows that have been called rock musicals by creators or producers, Either in official subtitles or in ad campaigns. The second category consists of works that were released as concept albums before they were brought to stage (Tommy). The third –and by far the largest- most subjective category is for works that were never called rock musicals by their creators or producers, but which nevertheless revealed enough influence from contemporary popular genres to earn the label in the press, in the theatre histories, or among musical theatre aficionados (Rent). The final category is for nostalgia musicals that draw primarily from the earliest styles of rock’n’roll, (Grease, Little shop of Horrors) (Elizabeth Wollman 2006).⁹

Lamentablemente el fenómeno del rock musical en teatro y en cine ha sido poco estudiado, es por ello que aunque Wollman aclara la diferencia más notable, como lo es cuando el diálogo es melódico y cuando el diálogo es hablado sigue faltando peso para poder hacer una clasificación metódica. Lo anterior referente al teatro en particular, en el cine no se encontró registro que ayude a esclarecer las diferencias o la definición del rock musical y la ópera rock, por lo que lo más cercano es el fundamento de Wollman. Existen una serie de características en la estructura narrativa de ambos géneros que quedan aún en las

⁹ Wollman Elizabeth. “The Theater Will Rock” Pág. 3. “La Opera Rock...es bastante fácil de diferenciar con el rock musical ya que la anterior tiende a referirse a las producciones dramáticas en las cuales se canta, mientras que la otra generalmente se refiere a las producciones dramáticas donde se habla en diálogo. “Jesucristo Super Estrella no ofrece ningún diálogo, se considera opera rock; Hair, que ofrece mucho diálogo, es un rock musical...El término rock musical y pop musical, sin embargo, son difíciles de definir y de distinguir uno del otro por las mismas razones subjetivas que tienen los términos rock y pop, resistentes a clarificar su definición... a pesar de las frecuentes contradicciones en el uso del término rock musical, puede ser identificado por varias producciones... estos musicales pueden ser usados para determinar algunas categorías que pueden clarificar el término. Scott Warfield ofrece cuatro tipos de espectáculos etiquetados como rock musical. El primero, “el auto-definido”, incluye los musicales definidos así por creadores y productores desde los de subtítulo oficial hasta los de campañas publicitarias. El segundo, consiste en los trabajos que fueron lanzados como álbum conceptuales antes de haberse presentado en el escenario (Tommy). La tercera, -y por ende la más larga- es la más subjetiva de las categorías, está asignada para los trabajos que nunca fueron llamados musicales de rock por sus creadores o productores, pero que sin embargo revelaron bastante influencia de géneros populares contemporáneos dándoles un lugar en la prensa, en la historia del teatro o entre los aficionados del teatro musical (Rent). La última categoría es para los musicales de la nostalgia que extraen sobre todo los estilos más tempranos l rock-and-roll (Vaselina, La tiendita de los horrores).”

sombras y sería notable rescatar para separar más la brecha que une a dichos géneros (tanto al teatro del cine, como al rock musical de la ópera rock).

En épocas anteriores, al rock musical se le consideraba lo más bajo en la escala del teatro de Broadway, cuando se hablaba de él, solía ser en un ámbito superficial y a veces negativo, por lo que no hubo grandes avances en la investigación. Fue apenas en los 90s donde se le tomó en serio según Wollman y Kenneth, y se comenzaron a hacer estudios valiosos sobre el fenómeno. Es por ello que existen muy pocas referencias y definiciones del género y sus subgéneros sobre todo en el género de rock musical en cine. Por lo que tal situación sólo nos permite hacer supuestos de si el rock musical en teatro funciona de igual manera que en el cine.

Películas influencia del rock musical.

Se puede crear una larga lista de musicales considerados por expertos y estudiosos del género como innovadores en la estructura narrativa, la lista se reduciría si sólo se tomaran en cuenta las películas donde interviniera el género de música rock. Sin embargo, la investigadora cree que deben participar en la lista de películas musicales algunas no considerados de rock, pues se supone primordial de abordar en la investigación, debido a su relevancia a lo largo del proyecto. Por lo que a continuación se presentarán las características de dichas películas escogidas por ser emblemáticas, importantes y de culto. Se trata de filmes relacionados con el concepto de la película musical que se ocupa.

Son varios los musicales importantes en la década de los 70's. "Cabaret" de Bob Fosse, tiene una estructura narrativa diferente y muy celebrada en los 70s según John Kenneth. Lo anterior puede ser debido al director que también era uno de los más reconocidos coreógrafos de su tiempo. En la película se trataban temas controversiales como la homosexualidad, el aborto, los triángulos amorosos

y podría decirse también se incluyó un amargo final no-feliz. Se opina, uno de los elementos más significativos del filme es el “MC” (Maestro de Ceremonias), personaje que funciona como juglar, que lleva de la mano al público en los momentos donde la historia es contada y su intervención le da sentido al género del cine musical, pues no se canta fuera del escenario sino sólo dentro de él.

Se entiende como que es el único lugar donde se es sincero y donde se pueden expresar los verdaderos deseos y sentimientos. “Cabaret remains a film of tremendous power, and one that proved how serious topics like sexual orientation and politics could be vetted in the heretofore conservative, traditional, musical form... << And what that picture did was, it suddenly signalled the end of a certain kind of musical convention... [that] said... we don't have to separate movie sex and music anymore, >> reported Scott Simon on National Public Radio”. (John Kenneth 2005)¹⁰

La llegada de Cabaret a los cines, pudiera haber provocado el comienzo de un nuevo giro o respiro en el género musical. Siguiendo el planteamiento de John Kenneth sobre “Cabaret”, la película tocaba temas sobre la seducción, tabús sociales, personajes que serían capaces de perder su dignidad por pasión, cuestiones contrarias a las normas sociales aceptadas, ya que dentro de la película jamás se cuestiona la maldad y la bondad de sus acciones. (John Kenneth 2005).

En 1975 se estrena la película musical con calidad de rock “The Rocky Horror Show” de Jim Sharman. Fue un fracaso en Inglaterra pero fue muy bien acogida en Estados Unidos. Kenneth explica que al principio resultó demasiado

¹⁰ Kenneth Muir John. “Singing a New Tune”.Pág. 54 “Cabaret sigue siendo una película de gran poder, y lo prueban los asuntos serios como la orientación sexual y política que pudieron ser vetados en la hasta ahora forma musical tradicional y conservadora...<<Y lo que la película hizo, es que de repente señaló la acertada convención musical [que] dijo... no tenemos que separar el cine, sexo y música nunca más>> reportado por Scott Simon en la Radio Publica Nacional. (traducción de la autora del trabajo).

extravagante y su trama carecía de razones lógicas y claridad. (John Kenneth 2005) La historia un tanto surrealista tiene nuevamente un personaje narrador, esta vez no deja claro de quién se trata dentro de la historia, parece ser un profesor de clases, pero funciona similar al “MC” de Cabaret. El filme es una historia hilarante de un travesti llamado Dr. Frank Further, el cual se dice ser un alienígena, venido de Transilvania. Durante toda la historia el Dr. Frank Further se burla de los géneros al involucrarse sexualmente con cada uno de los personajes principales del filme, es el personaje más fuerte y el más malvado. Características que pueden resultar extrañas puesto que sus ambigüedades en la realidad no le darían el poder que tiene en la obra.

La palabra Transilvania tiene relación con la palabra transexual, lo cual puede hacer evidente que el Dr. Frank Further no desea esconder su origen o su identidad, parece glorificarse de ella. Kenneth menciona: “the film is simultaneously a musical and a parody of B-movies, and the songs, many by the then-popular artist Meat Loaf, drive the store to its bizarre, but strangely inclusive and tolerant ending... In its days, the film was considered a bomb, but by the late 1970s and early 1980s, Rocky Horror transcended its unimpressive theatrical performance and came to define the “midnight film” phenomenon”.¹¹ (John Kenneth 2005) El musical tiene sus influencias en otros géneros unos no tan ambiciosos como lo son las películas de parodia, películas de media noche, de permanencia voluntaria y de clase B de bajo presupuesto. Nuevamente se entiende que la búsqueda de nuevas tendencias ajenas a la sofisticación de Broadway, eran empleadas para crear nuevos conceptos. También se podría hacer relevante el tema de la identidad y el género, abordada como una comedia que exagera los estereotipos, pero que podría traer implícito otro significado. Por

¹¹ Kenneth Muir John. “Singing a New Tune”.Pág. 58 El film es simultáneamente un musical y una parodia a las películas de clase B, y las canciones, muchas hechas por el artista popular Meat Loaf, quien maneja la historia dentro de lo bizarro, pero con una conclusión extraña y tolerante.... En esos días, el film fue considerado una bomba, pero a finales de 1970 y empezando 1980, Rocky Horror trascendió su poca impresionante teatralidad preformativa y vino a definirse como fenómeno de “película de medianoche”. (traducción de la autora del trabajo)

ejemplo, el resaltar la existencia de otras preferencias consideradas fenómenos por la sociedad convencional. Pero en el filme lo convencional se muestra como aburrido y a veces un tanto ridículo, mientras que lo raro es divertido. “The Rocky Horror Show” en la actualidad es considerada película de culto y fue influencia de *sketch*, parodias y momentos musicales televisivos en los 80s en México. Como por ejemplo la creación del momento musical “El baile del sapo” del programa Cachun-Cachun Ra-Ra.

En el mismo año de 1975, se estrena La película “Tommy” protagonizada por el vocalista de The Who, considerada Opera Rock por Wollman, por tener diálogos cantados. La música estaba a cargo de artistas consagrados como: Eric Clapton, Elton John, Tina Turner, Peter Townsend, entre otros, lo cual se puede pensar su concepción desde sus inicios estaba dirigida a ser un álbum de rock. En el filme se planteaba una serie de aventuras de un chico que había bloqueado sus sentidos debido a traumas familiares. Después se convierte en un mesías extraño que invita a participar a sus súbditos en juegos de *ping ball*. La secta carece de sentido espiritual y parece ser una parodia o denuncia de las sectas aparecidas en la década de los 70s en la época de la psicodelia y lo hippie. La música psicodélica puede servir de medio ubicador para entender las cuestiones sociales y políticas que se están tocando.

Para 1982, aparece la película considerada musical “Pink Floyd, The Wall” del director Alan Parker. Si los anteriores musicales ya habían plasmado la psicodelia, la agrupación inglesa le da un nuevo concepto musical que John Kenneth considera revolucionario, debido a la ingeniosa interposición de la música como instrumento narrador de capítulos sobre la memoria del personaje principal. La temática de la película se centra en la perdida paulatina de la razón. “Pink Floyd: The wall has become a cult movie” Parker acknowledges. “It was very different from my other films. All the music was recorded... in a way, it’s an experiment in cinematic language... The whole film was like the image of Bob

Geldof lying amongst the debris of his trashed room: the piece put back together to create a weird and wonderful work of art... the challenge was to tell a story with just music and images".¹² (John Kenneth 2005)

La música es como lo dice en la cita sumamente importante, el concepto de la película parte del álbum conceptual. Es relevante mencionar que una vez más un proyecto creativo y artístico se convierte en transgresor del género. Esta película podría tener una relación directa con el filme musical sobre los Beatles. Sin embargo no termina de serlo porque la película de Pink Floyd no narra historias de la banda, sino toda una historia en *flashbacks* donde interviene directamente la música. El pasado de lo vivido es el recurso más interesante para la narrativa. El personaje va perdiendo la razón frente a los ojos del espectador. Se considera que debe ser mencionado que los grandes cambios dentro del rock musical se han dado en películas experimentales y con formulas irrepetibles, como la anterior.

En 1998 se estrena "Velvet Goldmine" de Todd Haynes. John Kenneth le dedica varias páginas de su libro a entrevistas y comentarios sobre la importancia del filme en la historia del cine musical (John Kenneth 2005). El filme trata de la vida de un *rock star* que pudiera ser la biografía no autorizada de David Bowie y su relación con otros artistas que tienen ciertas similitudes con contemporáneos del cantante como Iggy Pop y Lou Reed. Sin embargo el texto de Kenneth habla de un sin número de fenómenos orquestados para dar vida a personajes como si hicieran historias autobiográficas reales pues se trata de ficción (John Kenneth 2005). Lo anterior hace considerable los miedos al plagio, la mala interpretación de la información de los medios o el mito creado por esa mala interpretación. Al igual

¹² Kenneth Muir John. "Singing a New Tune". Pág. 71 "Pink Floyd: The Wall se ha convertido en una película de culto" Parker reconoce. "Era muy diferente de mis otras películas. Toda la música fue registrada... de una manera, como un experimento en lengua cinemática... La película entera era como la imagen de Bob Geldof metido entre la ruina de un basurero: las piezas se juntan para crear una obra de arte extraña y maravillosa... el desafío eran contar una historia con sólo música e imágenes". (traducción de la autora del trabajo)

que “Hair” el director de la película quería compartir un episodio de su vida, lo que fue el Glam en la década de los 70s. Esta vez la música no fue creada para el filme sino que son intervenciones de varias canciones famosas de la época adaptadas a situaciones de los personajes principales. Los momentos musicales tiene más concepto de ser pequeños videos que de ser piezas de una película musical, pues la música no tiene intervención directa con la trama de película, puede ser que sólo se dedique a matizar o dar relieve a sucesos, estilos y poses, aún así la selección musical es interesante, ya que participan Brian Eno, Thom Yorke, The Venus in furs, Lou Reed, Roxy Music, entre otros.

La película está ubicada en el estilo musical *Glam rock*, John Kenneth lo define como: “Glitter or glam rock, as it is alternately known, is a phenomenon of the early 1970s, and one created by music icons including David Bowie, Iggy Pop, Lou Reed, and Marc Bolan of T-Rex. It was a movement in pop culture that arrived “between Woodstock and disco”, wherein the old lines of sexuality were blurred, along with male and female fashions. It was especially popular in Great Britain.”¹³ (John Kenneth 2005) La película refleja la vida del rockstar popular de los 70s, la escalera hacia la fama, los abusos sobre todo sexuales en los que estaba impuesto el género musical, la forma en la que se adora e imita un ídolo y la carencia de identidad o el encubrimiento de ella por medio del maquillaje.

La película “Rent” se estrenó en cine en el 2003, dos años después de estrenarse la película “Hedwig And the Angry Inch”. Pero cabe señalar que su historia es más interesante desde sus orígenes en el teatro a diferencia de su propuesta cinematográfica. Leonard Foglia menciona que la llegada de “Rent” al teatro llevó consigo un cambio en el teatro musical (Leonard Foglia 2007).

¹³ Kenneth Muir John. “Singing a New Tune”. Pág. 124 Glitter o glam rock, como se le ha llamado alternativamente, es un fenómeno de principios de los 70s, y creado por iconos musicales que incluyen David Bowie, Iggy Pop, Lou Reed, y Marc Bolan de T-Rex. Fue un movimiento de cultura pop, que arribó “entre Woodstock y disco”, en donde las viejas líneas de la sexualidad fueron

Wollman señala, a “Rent” se le compara regularmente con “Hair”, debido a que el musical narra la vida de un grupo de idealistas a lo largo de un año en East village, cuestiones muy parecidas a las abordadas en “Hair”. Los temas que se desarrollan en la obra son cuestiones no tratadas en un musical tradicional, como el SIDA, la adicción a la heroína y la indigencia. (Elizabeth Wollman 2006)

En el texto de Wollman se desata un debate sobre si “Rent” es rock musical o una ópera rock para el teatro. Ello sucede en opiniones de Tom Viertel productor y el agente de prensa Don Summa. “Tom Viertel argues that in modern marketing campaging, avoidance of the terms rock musical and rock opera remains crucial to a musical’s success. << I don’t think you would market anything as a rock musical anymore in part because rock is so fragmented...You could describe something as a rock musical back in the days of Hair, when rock’ n ’roll was basically one strain of music, But within three years of Hair, it was not one strain of music anymore, and now everything in rock is a niche >>...Viertel’s opinions are mirrored by those of Don Summa, the press agent for Rent... the theatre press insist on using labels like rock musical and rock opera: << I never like to call Rent a rock musical... because for the people who really care about the music and know about the difference between rock music and – they’re not going to see this as a rock music. It certainly has rock motifs, and uses rock rhythms, but, I mean, you have a pop, have a gospel, you have a tango- this isn’t a rock musical. My problem with “rock musical” is that it doesn’t get the people ho like rock to come, and it doesn’t get the people who like musicals to come. So who’s gonna come? People who are interested in rock music aren’t gonna go to Broadway, and people who are interested in musicals don’t care about rock music. That’s why I think Rent is successful- because it’s not really rock music. The press loves to call

borradas, junto con la moda masculina y femenina. Fue especialmente popular en la Gran Bretaña”. (traducción de la autora del trabajo)

it a rock musical or a rock opera. But... I just didn't think that was going to sell it to anybody>>".¹⁴ (Elizabeth Wollman 2005)

Las opiniones de ambas fuentes retoman el subtema anterior sobre la definición del género del rock musical en el teatro. Parece que las citas dispusieran del término sólo con el propósito para atraer al público a taquilla, cómo si el género tuviera el poder de incrementar las ventas o lo contrario. El género queda minimizado a una etiqueta de mercadeo. También cabe señalar que Tom Viertel hace referencia al género rock musical solamente si se lo compara con "Hair", puesto el rock contemporáneo parece no estar definido o se encuentra hueco, ¿pero de qué? Retomando el listado de las películas, entonces podríamos inferir que Viertel no las consideraría como rock musical por no utilizar lo que él considera rock (el de "Hair" de los 70s)

Don Summa habla sobre un aspecto que no ha sido tocado en la investigación, el término rock musical y su similitud con el género musical. Es evidente que el rock musical o el de ópera rock, no necesariamente deben contener el género musical rock (como el listado sobre películas musicales con tendencia rock). El término se utiliza para muchos estilos musicales ajenos a la melodía estudiada y sofisticada del musical clásico. Pero la preocupación de

¹⁴ Wollman Elizabeth. "The Theater Will Rock" Pág. 173. Tom Viertel argumenta que en la mercadotecnia y la campaña se evitan los términos de rock musical y ópera rock, cruciales para el éxito del musical. <<No pienso que puedas seguir marcando como cualquier cosa como musical, en parte porque el rock está demasiado fragmentado... Puedes describir algo como rock musical de los años de "Hair", cuando el rock and roll era básicamente la línea de la música, pero dentro de los tres años de "Hair", ya no había más línea de música, y ahora todo en el rock es un hueco>>... Las opiniones de Viertel son reflejo de las de Don Summa, el agente de prensa de "Rent"... la prensa del teatro insiste en usar etiquetas como rock musical y ópera rock: << nunca llamo a "Rent" como rock musical... porque para la gente que realmente le interesa la música y sabe acerca de diferencias entre la música rock y- ellos no van a ver una película como musical de rock. Ciertamente tienen motivos de rock, y usan ritmos de rock, pero, quiero decir, tienes pop, tienes gospel, tienes tanto y no es rock musical. Mi problema con el "rock musical" es que no atrae a la gente que le gusta el rock a asistir al teatro, y tampoco atrae a la gente que le gusta el musical. Entonces, ¿quiénes vendrán? Gente que está interesada en el rock musical y que no va a Broadway y gente que está interesada en musicales y no le interesa el rock musical. La prensa ama llamarlo (Rent) rock musical u ópera rock. Pero... sólo pienso que ello no va a venderle nada a nadie>>. (traducción de la autora del trabajo)

Summa es interesante, porque plantea la confusión del público segmentado al género sobre: ¿Quiénes son los que realmente asisten y amantes de estos musicales? ¿Los que les gustan los musicales, los que les gusta el rock y la opera rock? Parece la respuesta podría ser que se trate de personas no necesariamente involucradas con ambos géneros, sino podría plantearse de otro mercado creado a partir de rock musical y no de sus antecedentes.

Don Summa habla sobre un aspecto que no ha sido tocado en la investigación, el término rock musical y su similitud con el género musical. Es evidente que el rock musical o el de ópera rock, no necesariamente deben contener el género musical rock (como el listado sobre películas musicales con tendencia rock). El término se utiliza para muchos estilos musicales ajenos a la melodía estudiada y sofisticada del musical clásico. Pero la preocupación de Summa es interesante, porque plantea la confusión del público segmentado al género sobre: ¿Quiénes son los que realmente asisten y amantes de estos musicales? ¿Los que les gustan los musicales, los que les gusta el rock y la opera rock? Parece la respuesta podría ser que se trate de personas no necesariamente involucradas con ambos géneros, sino podría plantearse de otro mercado creado a partir de rock musical y no de sus antecedentes.

Para concluir este capítulo, existen lagunas en el género del rock musical cinematográfico que pueden ser esclarecidas por medio del teatral, o que invitan a nuevas reflexiones. El género ha sido muy poco investigado a comparación del musical americano clásico. Sin embargo gracias a esas estructuras definidas se puede hacer una comparación y resaltar las diferencias o nexos entre unos y otros. Se puede entender que el cine musical con tendencia rock (como el listado del subtema anterior) intenta no repetir la fórmula, a veces debido a la temática provocada por el estilo musical que se ejecuta, otras veces por la forma en que la música es expuesta o el acompañamiento que se utiliza en la narrativa, las canciones también forman parte de todas esas diferencias, si se trata de covers,

de creaciones originales pensadas desde sus inicios como un álbum conceptual o viceversa. No se dirigen películas similares, sino que se busca nuevas tendencias, nuevas fórmulas que nacen a partir de aspectos artísticos ajenos a la industria y al mercado. El término se considera debería replantearse y estudiarse más a fondo para poder celebrarlo desde el ámbito del arte contemporáneo y no desde el económico que continúa siendo confuso y difícil de definir.

Para poder llegar a una aproximación en el análisis de la película musical “Hedwig And the Angry Inch” el cine musical no sólo debe ser abordado por el subgénero del rock, sino por otros aspectos relacionados con la película, para ello, el siguiente capítulo abordara el género del cine que ocupa a los problemas de identidad y género, llamado Queer, desde una perspectiva que defina al género y su contribución en el cine musical. Tema que se considera relevante dentro de la investigación por sus nexos con la película de estudio.

II. LO QUEER EN EL CINE MUSICAL

El siguiente apartado está dedicado a aproximarse a los orígenes del término Queer en el ámbito del cine musical, así como su relación directa con la película musical que ocupa la investigación. Se pretende descubrir características estéticas o la ruptura de ellas, alrededor de lo Queer, de la película musical y de su personaje principal. Los textos y discursos escogidos se han enfocado en segmentar la información en Estados Unidos, debido a que es el lugar donde tanto la teoría Queer, como el musical, se van generando.

Definición del concepto Queer

Según Harry Benshoff la palabra “Queer” comenzó siendo una palabra peyorativa de humillación al homosexual, símbolo de menosprecio, tenía como significado por ejemplo diminutivos despectivos como el comparativo en español de: “rarito”, “mariquita”, palabras que se dirigen a personas con conductas o preferencias diversas entre sí. En la actualidad la misma palabra (Queer) es utilizada por académicos, como término que traduce los cambios de la sexualidad humana, así como sus limitantes culturales. Pero el término “Queer” es ambiguo y depende el contexto en qué se utilice, será su significado. Hoy en día, la palabra Queer, según Benshoff, tiene que ver directamente con la teoría denominada “Queer”, la cual habla de que la sexualidad es demasiado vasta y compleja y abarca no solamente la orientación personal y la conducta del individuo sino también factores culturales, sociales e históricos detonantes de la creación de condiciones y conductas (Harry Benshoff2004).

Lo anterior también agregaría que tanto la palabra como la teoría pueden ser utilizadas para describir cualquier sexualidad no importando si está definida o no. Es decir, sin afectar la preferencia del individuo (heterosexual, homosexual, bisexual travesti, transexual) puede pertenecer a la categoría de lo “Queer”, ya

que se define a la sexualidad como una constante construcción social, dependiente de condiciones.

“Queer”, también contiene una carga social y política. Juan Herrero Brasas hace una cronología de los hechos ocurridos en los 50s alrededor de la evolución del movimiento llamado “liberación gay”. En síntesis, Herrero Brasas expone dos vertientes políticas controversiales, el radicalismo (separatismo) y el asimilacionismo (integracionismo o acomodacionismo). “El Radicalismo... No concebía la orientación gay o lésbica meramente como una cuestión sexual... era inclusivista, es decir, veía la lucha por la liberación gay como indisoluble de las demás luchas de liberación: la de la minoría negra, contra la guerra del Vietnam, por la igualdad de las mujeres y por el socialismo marxista... el objetivo de las organizaciones gays es exclusivamente promover el orgullo gay (frente a la tradicional vergüenza y humillación), luchar contra el asimilacionismo, definir la identidad y cultivar el separatismo (para permitir la existencia de un medio transicional en que gays y lesbianas puedan acumular poder y responder a la opresión), lo que dará lugar a una cultura propia... Bajo la filosofía asimilacionista... Empeñados sus nuevos líderes en marcar al mínimo las diferencias con los heterosexuales... llegó a definirse como una asociación “no exclusivamente homosexual” (Juan Herrero Brass 2000).

Lo que Herrero Brasas llama “asimilacionismo”, se encuentra cerca de lo que significa “Queer”, ya que trata de encontrar un punto de concordia entre todos los géneros y no excluye a los heterosexuales. Sin embargo, se considera puede seguir existiendo la anterior controversia entre los dos grupos, tal vez sin llamarse como tales, pero sí manifestando opiniones muy cercanas a las mantenidas en los 50s. Un grupo habla de las diferencias irreconciliables entre los *LGBT (Lesbiana, gay, bisexual, travesti, transexual y transgénero)* y los heterosexuales, y otro en el cual no existen diferencias entre los géneros.

El planteamiento de la probable existencia de los dos grupos actualmente y la postura confusa que ocupa lo “Queer” en ello, es una suposición realizada al utilizar como muestra la situación de la película musical “Hedwig and the Angry Inch” y el documental “Follow my voice with Hedwig”¹⁵, con el tema de lo “Queer”. Ambas películas tienen relación entre sí, puesto que se alimentan de la misma manifestación artística (el musical y sus canciones). Sin embargo pareciera que se dirigen a diferente público aunque aparentemente estén hablando del mismo tema. Para esclarecer mejor lo anterior, se expondrán esos dos ejemplos que tienen relación con el problema de estudio:

Una de las características dentro del musical “Hedwig and the Angry Inch” es que el personaje principal pudiera haber sido construido con las intenciones de la filosofía de la teoría “Queer”. Se trata de un personaje *drag*, definido con una identidad travesti en un principio y transexual después, a lo largo de la película pierde esas identidades planteadas y se crea una nueva que funciona de una manera genérica, ello quiere decir que hay una identificación ya sea homosexual, heterosexual, transexual, bisexual, etc. Al final de la película sus problemas existenciales están relacionados con cualquier género, por lo que su discurso rebasa el casillero de *LGBT* y de alguna manera resuelve que los problemas de género no pueden ser resueltos sin entender los problemas de la identidad.

En abril del 2006 se estrenó el documental de Katherin Lipton “Follow my voice with the music of Hedwig”¹⁶, y la directora registra en él dos acontecimientos, uno es la producción y problemas de organización para reunir artistas famosos invitados a realizar *covers* de las canciones del musical “Hedwig and the Angry Inch”. El otro acontecimiento que registra el documental es contar la vida de tres estudiantes de la preparatoria Harvey Milk, (primera escuela para

¹⁵ Dir. Katherin Linton “Follow my voice with the music of Hedwig”.

chicos dentro de *LGBT* a la que se benefició con un álbum en CD de la película) y cómo es su realidad fuera de ella.

El aspecto interesante de tal ejercicio fue que al parecer era un proyecto beneficioso para una institución académica pero no era una institución común, estaba restringida sólo a chicos con problemas de género e identidad. Los alumnos de la preparatoria, relatan en el filme, problemas de aceptación en preparatorias “normales”, por considerarlos excéntricos y declaran haber sufrido violencia física y emocional, por lo que la creación de esa nueva institución fue un alivio y les ha permitido seguir sus estudios. Lo anterior remarca la falta de integración por parte de ambos grupos (los “normales” y *LGBT*) y la creación de nuevos recursos para seguirse separando, en vez de buscar recursos para solucionar esa clase de conflictos sociales.

El problema de la discriminación de género entre adolescentes parece no haber disminuido con los años, sino lo contrario según el documental. Por lo tanto, se puede inferir que se prefiere crear soluciones que los excluyan, haciendo tal vez con el tiempo esa brecha más ancha, a diferencia de lo contrario. Esto resulta contradictorio pues si se hiciera una preparatoria destinada solamente a gente de color, que no aceptara a alumnos de otras razas, sería evidente que se retrocedería en la historia, no sería una solución igualitaria ni moderna, debido a décadas de lucha por deshacer la barrera del racismo y no lo contrario. Lo mismo sucede con la preparatoria Harvey Milk, que aparentemente puede ser una causa noble, pero ¿en realidad lo es? Los dos filmes, tanto la película musical como el documental, plantean dos premisas diferentes y relevantes sobre el aspecto político, social y cultural en que se sigue manteniendo lo “Queer”, como la relación y explicación aportada en este campo por Juan Herrero Brasas¹⁷.

¹⁷ Herrero-Brasas, Juan. “Teoría “Queer” Activismo, Outing y cuartos oscuros”. Claves No. 106. Pág.14-24

Sin embargo se cree, que la definición más cercana al término es la que expresa Benshoff cuando menciona “Despite its being a fairly new concept, “queer” is actually a more accurate and descriptive one when dealing with non-straight sexualities. It works to describe such sexual desires even before the coining of the terms homosexual and heterosexual. It can refer to the sensibilities of closeted or repressed homosexuals. It acknowledges the similarities (and hopefully underscores the differences) between gay male and lesbian perspectives, as well as bisexual or transgendered perspectives. It can be used to define a new generation of people (and the films they make) that resist being labeled into a heterosexual-homosexual binary. Queer also works to describe the non-procreative sexualities found in other nations and other cultures places that often have vastly different ways of understanding human sexuality.”¹⁸ (Harry Benshoff 2004)

En las características anteriores se resalta los contenidos en los que podría entrar el tema de lo “Queer”, más allá de la esencia política y como ruptura de géneros. El término se mantiene en una línea favorecedora de los deseos reprimidos de quienes tienen preferencias no heterosexuales, además de que también expresa deseos o sexualidades no aceptadas en otras culturas o en otros países. Lo que significa que el término “Queer” ha cambiado desde sus inicios y desde aquellos tiempos en que se expuso la teoría “Queer”, ello probablemente debido a la necesidad de crear un género para un mercado que cada día se define más.

¹⁸ Benshoff, Harry “Queer Cinema, the Film”.Pág. 1 “A pesar de ser un nuevo concepto, “queer” es realmente más exacto y más descriptivo al ocuparse de las sexualidades no-normales. Funciona para describir tales deseos sexuales incluso antes de acuñar el término del homosexual y heterosexual. Se puede referir a las sensibilidades de homosexuales cerrados y reprimidos. Reconoce las semejanzas (y esperanzadamente subraya las diferencias) entre las perspectivas masculinas, lesbianas, gays, tan bien como perspectivas bisexuales y transexuales. Puede ser utilizado para definir una nueva generación de gente (las películas que hacen) que se opongan a ser etiquetado en el binario del homosexual-heterosexual. El “Queer” también trabaja para describir las sexualidades no-procreativas encontradas en otras naciones y otras culturas que tengan a menudo maneras diferentes de entender la sexualidad” (traducción de la autora del trabajo).

Lo Queer en el cine musical

Si el término “Queer” se trasladara al cine, probablemente tendría las mismas premisas que el último concepto de Benshoff. ¿Se trataría de un género dedicado sólo a gays y lesbianas? O ¿sólo sería cine hecho por personas homosexuales? O ¿sólo tendría relevancia el gran número homosexual que es atraído?, ¿qué parámetros necesitaría para ser considerado un género?

Benshoff menciona que el estudio de esta clase de filmes, dedicados al tema homosexual o realizado por directores homosexuales ha existido desde los 30s sobre todo fuera de Hollywood en Alemania por ejemplo, el director homosexual Mauritz Stiller con el film “Wigs” de 1916, Carl Theodor Dreyer con el film “Mikael” de 1924, G.W. Pabst con el film “Pandora’s Box” de 1929 o el film “Mädchen in Uniform” de 1931 de Leontine Sagan, entre otros,¹⁹ y existe una gran diferencia histórica entre aquellos filmes y los realizados por directores homosexuales independientes en los últimos 20 años como por ejemplo: Derek Jarman, Gus Van Saint, Gregg Araki, Todd Haynes, Kimberly Peirce, entre otros.

“Queer film study, then, understands cinematic sexualities as complex multiple, overlapping and historically nuanced, rather than immutably fixed...explores how and why the fluidity of all sexualities relates to the production and reception of cinema... queer can be used to describe (among other things) an authorial voice, a character, a mode of textual production, and/or various types of reception practice... Queer film study, especially queer film history, is often about locating the queer traces in texts, marks left there by their makers (who may or may not have been homosexual). Queer is descriptive of the textual (and extra-textual) spaces wherein normative heterosexuality is threatened, critiqued, camped up, or shown to be an unstable performative identity.” (Harry Benshoff 2004)²⁰.

¹⁹ Benshoff, Harry “Queer Cinema, the Film”. Pág. 6

²⁰ Benshoff, Harry “Queer Cinema, the Film”.Pág. 2 “El estudio del cine queer, entonces, entiende sexualidades cinemáticas como complejas, múltiples y traslapadas e históricamente llenas de

Los estudios de lo que ahora se denomina cine Queer, manejan el tema de la sexualidad como un elemento complejo, no importa realmente si el director es o no homosexual. El género tiene características que cuestionan la normativa heterosexual, explorándola desde diferentes ángulos, aparentemente de una forma desmitificadora, pero también para romper arquetipos. Puede ser que ese sea el resultado de sus finales no compartidos por la industria de Hollywood por no contener finales felices.

Michael Aaron habla sobre el término “Nuevo Cine Queer”, el cual fue establecido por el periodista Rick Rich en los 90s. Se definen cinco características que catalogan al género:

La primera, pertenece a los filmes donde se da oportunidad a la voz marginada por aspectos culturales, sociales y políticos para expresar no solamente situaciones homosexuales sino de sub-grupos como inmigrantes, racismo, prostitución, etc.

La segunda, es la característica de los filmes carentes de disculpas acerca de faltas criminales. Se trata de personajes agresores amenazantes a las normativas convencionales.

La tercera, la definen los filmes defensores de la santidad del pasado, especialmente la homofobia. Películas donde se sufre un cambio mental o un flashbacks sobre relaciones pasadas donde este involucrada la homofobia.

matices, algo que raramente su inmutabilidad es resuelta... explora cómo y por qué la fluidez de todas las sexualidades se relacionan con la producción y la recepción del cine... queer puede ser utilizado para describir (entre otras cosas) una voz autoral, un personaje, un modo de producción textual, y/o los varios tipos de recepción... El estudio del cine queer, especialmente los estudios históricos del cine queer, es frecuentemente acerca de la localización de detalles queer en los textos, marcas dejadas allí por sus fabricantes (quiénes pueden o no haber sido homosexuales). Queer es descriptivo de los espacios textuales (y extra-textual) en donde la heterosexualidad

La cuarta, filmes donde se desafían las estructuras convencionales de las películas, tanto de contenido como de género, por ejemplo en la característica entrarían las innovaciones, los experimentos fílmicos, de cualquier género.

La quinta, pertenece a los filmes donde se trata el tema la muerte y la enfermedad defendidas como una extensión de la vida. (Harry Benshoff 2004).

Respecto a las características que integrarían al género del cine musical con el cine Queer, no se ha encontrado una investigación la cual soporte teóricamente esa fusión y marque características definidas. Sin embargo, se debe hacer mención que la aportación de uno y otro género ha estado presente en toda la historia del cine musical, por no solamente tratar cuestiones de ambivalencia en géneros sino cuestiones de identidad y personalidad, que se convierten en las razones principales de la trama en la obra fílmica, (Gypsy, Victor Victoria, The Bird Cage, My Fair Lady, Evita, Rent, etc.) No se trata de la inexistencia de musicales con tendencias Queer, todo lo contrario. En el capítulo anterior se marcaron una serie de películas musicales y algunas de ellas con tendencias Queer, por ejemplo, Cabaret, Velvetgoldmine, Rent, etc.

Sería conveniente en este subtema hacer mención de una teoría más sobre el cine musical la cual tiene una serie de características posiblemente convenientes para relacionarlas con el género del cine Queer.

La teoría de Jane Feuer se llama “El ensimismamiento del musical y el mito del entretenimiento”²¹ en ella se destaca la idea de que la película musical se presenta ante la audiencia en forma de cuento de hadas funcionado como objeto complementador de alguna necesidad psicológica. Y también el recurrente empleo

normativa es amenazada, criticada, y nominada Camp, o presenta para ser una identidad performativa inestable”. (traducción de la autora del trabajo)

²¹ Cohan Steven; “Hollywood musicals the film reader. (“The self-reflective musical and the myth of Entertainment”). Pág. 31

de utilizar los bastidores del escenario como recurso central del género. Cuando habla de los mitos del entretenimiento los divide en tres:

El mito de la espontaneidad, trata de la actitud animosa y alegre de ver la vida del actor al presentar escenas donde se crea un ambiente inesperado que invita a bailar por medio de recursos y objetos cotidianos.

El mito de la integración, es el mito que la investigadora menciona está más relacionado con “el ensimismamiento del musical”, se habla de que el efecto del momento musical provoca una integración del individuo con su comunidad o su grupo teniendo como fin el éxito amoroso. Las escenas musicales unifican al individuo con un grupo que no lo acepta.

El mito le da la sensación a la audiencia de estar participando en la creación del filme.

El mito de la audiencia, es cuando el público que se encuentra viendo la película expresa adulación por el mismo número musical que intentó despertar a la audiencia parte del filme. (Stephen Cohan 2002)

La relación directa de estas teorías con el musical “Hedwig and the Angry Inch” se hará en el siguiente subtema.

Relación de lo Queer con Hedwig and the Angry Inch

Se considera la película musical “Hedwig and the Angry Inch” entraría en la cuarta categoría señalada por el teórico fílmico Rick Rich, la cual trata de las películas Queer que desafían las estructuras rígidas del género y contenido. Se considera el filme musical entra en este cuadro ya que, además de tener una producción influenciada por el videoclip (cuestión atípica en los musicales), y

cuestiones técnicas únicas (como lo es el grabar en vivo para dar la sensación de concierto), también contiene una serie de temas universales como el amor, la traición y la aceptación, en un plano aparentemente relacionado al sector homosexual pero trascendiendo el género.

John Kenneth menciona que: “Hedwig And the Angry Inch succeeds... because it remembers the primacy of this human equations and acquaints with a memorable and all-together unique character in the person of the incomparable Hedwig...her quest is an intellectual and noble one at heart, one directed at discovering something extraordinarily valuable: her own true identity in the worlds...The film’s dialogue also explicitly contemplates philosopher Emmanuel Kant’s <<Copernican Revolution >> the theory that the human mind lacks the power to penetrate the veil of appearance and grasp the true nature of things.”²²(John Kenneth 2005)

La película centra sus números de canciones y desarrollo de la trama en la búsqueda del ser amado. Pero en el caso de la protagonista del filme eso parece difícil puesto que se trata de un transexual en búsqueda de su identidad sexual. Kenneth hace relevante la postura del filme con respecto al género sexual y sobre el aspecto de la identidad cuando habla de Kant y lo relaciona con la cuestión de que no se sabe qué es en realidad Hedwig, un hombre o una mujer. También si no hay aceptación identitaria, parece ser la preferencia sexual la única solución para encontrar el ser amado. Lo anterior se convierte en complejo y complicado porque parece que Hedwig pertenece a los dos sexos al mismo tiempo, sin embargo, la razón por la que se encuentra castrado parece

²² Kenneth Muir John. “Singing a New Tune”. Pág. 179. Hedwig and the Angry Inch, tiene éxito... porque recuerda la primicia de las ecuaciones humanas y familiarizan a las audiencias con un personaje memorable y universal en la persona incomparable que es Hedwig...la suya es una búsqueda noble e intelectual del corazón, dirigido al descubrimiento de algo extraordinario valuable: su propia y verdadera identidad...El diálogo en la película contempla al filosofo Emmanuel Kant con la teoría <<Revolución copérmica>> la cual explica la mente humana carece de energía para penetrar el velo de la apariencia y agarrar la naturaleza de las cosas”. (traducción de la autora del trabajo)

circunstancial y no por voluntad, ni por decisión. Lo cual es un factor importante para continuar la trama, ya que la narrativa se centra en la búsqueda del ser amado y la búsqueda de la identidad personal del protagonista. La sociedad no se cree pudiera aceptar la existencia de una persona tan confundida. Puede ser que Hedwig hubiera sido rechazada en la vida real.

La película musical Hedwig no solamente entraría en la cuarta categoría de Rich Rick, por tratar cuestiones de identidad y de género de una manera bizarra y jamás contada anteriormente, sino que puede entrar utilizando los tres mitos de Feuer reflejándolos en las condiciones del Nuevo Cine Queer. Si Feuer mencionaba los tres mitos como normas que suelen conservar las películas musicales convencionales, "Hedwig and the Angry Inch" los refleja de una manera un tanto diferente.

En el mito de la espontaneidad, dentro de la película el personaje principal se presenta en un escenario pequeño de un restaurante familiar, hace bromas y chistes como si fuera la primera vez que los dice en público. La característica más importante en este mito es que el personaje parece estar contando una historia que nunca ha contado antes, aunque se sabe de ante mano las canciones que canta, las repite en cada lugar que se presenta. Pero existe la sensación de estar viendo el descubrimiento interior, un cambio generado por las canciones en la protagonista. También nuevamente se aplica el principio del que habla Feuer sobre el escenario y los bastidores como parte de la trama del filme. Sucede el mismo caso en "Hedwig and the Angry Inch", el personaje canta y tiene momentos de cambio en el escenario, mientras que vive y sufre su realidad detrás de ese espacio.

En el mito de la integración, el despecho y la traición son el motor, le provocan dar mini conciertos en restaurantes de clase media como símbolo de venganza hacia Tommy (su rival y amor) quien le robó sus canciones y

casualmente las canta al mismo tiempo que ella en un lugar adaptado para contener masas. Él se lleva el crédito del esfuerzo y el talento de la protagonista y recibe los numerosos aplausos mientras ella recibe abucheos en donde se presenta. Hedwig busca la aceptación por medio de su actuación, tal y como lo describe Jane Feuer. Pero ello no queda claro puesto que escoge esa clase de lugares no adecuados para atender o lograr esa tarea, con una intención por parte de los creadores de provocar el contraste, lo que Rick Altman llama Focus Dual²³.

Se puede traducir todo este hecho, como el momento en que las características escenográficas y dramáticas de estos cambios ayudan a conocer a los personajes y ponerlos en situaciones límite para con ello lograr un rechazo por parte del espectador, un distanciamiento, estrategia que después será cambiado a lo largo de la narrativa por una identificación con el personaje y una comprensión de sus acciones.

El público que ambienta no desea escuchar su música, ni su historia, ni siquiera tolera su presencia puesto que su audiencia es conservadora. Desde el inicio del filme se hace evidente que la integración es nula y se espera que su final sea lo contrario. Pero el desenlace en la última escena sobrepasa a este mito, pues el personaje no solamente se integra a la sociedad, a la audiencia, sino también se integra así mismo volviéndose un ser completo, encontrando su identidad.

El mito de la audiencia también contiene presencia de la temática del cine Queer. La audiencia es testigo del descubrimiento de la identidad del personaje, tanto adentro como fuera del filme. Pero también el espectador de la película puede replantearse conceptos complejos existentes alrededor del género y la identidad de una forma lúdica, al cuestionarse las mismas temáticas del personaje

²³ Altman Rick "The American Film Musicals" Pág. 16

adaptadas a su vida, ya que se trata de cuestiones universales como la búsqueda del ser amado y la filosófica pregunta de ¿Quién soy yo?.

Lo Camp en Hedwig And the Angry Inch

Dentro de los estudios del cine Queer, entra el término Camp. Término que se considera necesario abordar debido a las características cercanas para explicar el comportamiento del personaje principal de la película.

Benshoff explica el término como: “Camp is an often confused and confusing term. It has been called a sensibility, a taste, and an aesthetic, and it shares similarities with literary devices such as parody, irony, and satire. Camp can be both a reception strategy as well as a mode of cultural production. As the former, Camp is a means through which spectators can queer the “serious” artefacts of dominant culture, ironically critiquing various aspects of mainstream taste, especially those related to issues of gender and sexuality.”(Harry Benshoff 2004)²⁴

El término Camp se considera mantiene más aspectos estéticos que lo denominado “Queer”, por lo que se cree necesario abordar la clasificación del teórico Jack Babuscio.

Susan Sontag fue la primera en los 60s en teorizar respecto al Camp, según Benshoff, sus reflexiones quedaron incompletas debido a que sólo el primer intento se enfocó en crear una contracultura y de esta manera había ignorado los orígenes “Queer” y ramificaciones políticas que serían después implícitas en el

²⁴ Benshoff, Harry “Queer Cinema, the Film”.Pág. 119 “El camp es un término a menudo confuso y que confunde. Lo han llamado una sensibilidad, un gusto, y una estética, y comparte similitudes con herramientas literarias tales como la parodia, la ironía y la sátira. Camp puede ser ambas estrategias así como el modo de producción cultural. Como lo anterior, Camp significa los medios con los cuales los espectadores pueden ver en queer la “seriedad” de los artificios de la cultura

término. En los 70s Jack Babuscio hace un ensayo sobre “El Camp y la sensibilidad Gay”²⁵ (Harry Benshoff 2004), el cual afirma que parte de esta creatividad está implícita en la sensibilidad y aporte artístico del homosexual. Dentro de ese ensayo clasifica al término en cuatro categorías:

La primera característica, la ironía, se refiere al contraste incongruente entre el individuo y el contexto como lo es masculino/femenino, las cualidades andróginas, la edad joven/viejo, lo sagrado/lo profano, etc.

La segunda, el esteticismo, en el camp se interrelaciona de tres maneras: visto como arte, visto como modo de vida y visto como tendencia en cosas y personas, tal actitud menciona Babuscio puede incrementar el egoísmo y la trivialidad en el arte. El Camp se convierte en algo exótico y de fantasías subjetivas, también se convierte en una lucha contra los convencionalismos establecidos.

La tercera categoría es la Teatralidad respecto a la base de que la vida como teatro, realidad y apariencia. Es estar en “escena” para personificar algo que no se es en la realidad ya sea hombre o mujer. El rol logra inmunizar al que interpreta el personaje puesto lo vuelve interesante y único ante su comunidad.

La cuarta característica es el humor, es una estrategia donde se puede lidiar con la hostilidad y con el miedo mientras se define una identidad positiva; Ello debido a que la sociedad no marcaba / marca términos de igualdad.

Para el teórico Moe Meyer, el Camp no tiene que ver con la sensibilidad y estilo homosexual como decía Babuscio sino con lo político y lo crítico. Meyer considera al Camp un fenómeno menos romántico, basado en aspectos de la

dominante, irónicamente criticando varios aspectos del gusto de la pantalla grande, especialmente aquellos relacionados con problemas de género y sexualidad.” (traducción de la autora del trabajo).²⁵ (“Camp y sensibilidad Gay”)

identidad “Queer” y la performatividad²⁶ . Por identidad “Queer” se entiende es la que se ha estado manejando a lo largo del capítulo, la que puede ser alineada a varios géneros, y la performatividad se entiende como la teoría aportada por Judith Butler sobre que un individuo se convierte en quien es, cuando entiende por medio de actuaciones repetidas lo que siempre ha sido, posesionándolo en un acto de socialización, dentro de estas actuaciones se puede producir un efecto de ilusión del estado natural. (Harry Benshoff 2004)

Meyer cree más conveniente que estas teorías expliquen el Camp y no las aportadas por Babuscio. Sin embargo se considera que la teoría de Babuscio tiene mayor aportación artístico-estético que la teoría de Meyer que tiene una dirección más social. “The function of Camp... is the production of queer social visibility, then the relationship between Camp and queer identity can be posited. Thus I define Camp as the total body of performative practices and strategies used to enact a queer identity, with enactment defined as the production of social visibility. This expanded definition of Camp, one based on identity performance and not solely in some kind of unspecified cognitive identification of an ironic moment, may come as a bit of a jolt to many readers. It means that all queer identity performative expressions are circulated within the signifying system that is Camp. In other words, queer identity is inseparable and indistinguishable from its processual enactment, or Camp.”(Harry Benshoff 2004)²⁷

²⁶ Córdoba García David “Athenea Digital” (Identidad sexual y performatividad), núm. 4: 87-96. Según David Córdoba García. La teoría de la performatividad de Judith Butler articula una propuesta teórica sobre la construcción de la identidad sexual, donde considera la formación de un sujeto sexuado, por medio de mecanismos que lo sitúan en un rol de poder. Tal rol no ha sido asignado voluntariamente sino debido a condiciones culturales y sociales basadas en repeticiones fue aceptado en su círculo. Tal aceptación produce al sujeto generar la ilusión de que él ya estaba constituido antes de su operación, le da la sensación de creer que siempre han sido sus deseos sin cuestionamientos.

²⁷ Benshoff, Harry “Queer Cinema, the Film”.Pág. 139 La función del Camp... es la producción de la visibilidad social de lo queer, entonces la relación entre lo Camp y la identidad queer puede ser postulada. Así defino el Camp, como el cuerpo total de las prácticas y estrategias preformativas usadas para decretar una identidad queer, con la promulgación definida como producción de visibilidad social. Esta amplia definición del Camp, está basada como la producción no solamente en alguna clase de identificación cognitiva no-específica de un momento irónico, puede venir como una pequeña sacudida para muchos lectores. Esto significa que todas las expresiones de identidad

Lo anterior puede ser aplicado al filme musical en la medida que el personaje principal entra en ambas teorías. En la teoría de Babuscio, el personaje usa el Camp en todas sus categorías. Con ironía mantiene aspectos duales y antagónicos, por medio del maquillaje esconde su rostro real. Los amores de su vida son opuestos a ella. Luther es negro/ ella es blanca, Tommy es joven/ ella no lo es, Tommy es católico/ ella no tiene religión, Tommy se convierte en un *rock star* reconocido y comercial/ ella en una *rock star* ignorada y pobre.

La ironía logra la más alta efectividad dentro de la película y en la fortuna del personaje, en el momento que Hedwig con cierta presión decide acceder a una operación que remueva sus genitales con el objetivo de casarse con el americano Luther y de esta forma poder salir de la frontera de Alemania oriental sin ser detectado como hombre. Con ilusión llega a Estados Unidos, sin embargo la espera Luther remplazándola por un muchacho más joven y un sentimiento de soledad al encontrarse en un país extraño. Sin embargo la escena es ágil al dejar claro todo el hecho anterior y contraponer noticias de la televisión que mencionan el muro de Berlín ha sido derribado y una voz que dice *“And the World will never be the same, Germans are a patients people and good things come to those who wait.”*²⁸, la frase habla de un cambio positivo en el mundo, gracias a la esperanza y la paciencia, aspectos omitidos en la decisión del personaje, por lo que mientras Alemania se beneficia con una libertad que le brindará mejora, la libertad del personaje en un país lejano parece incierta y en soledad. La ironía se muestra en un sentido de tristeza, debido a que todas las acciones hechas eran para mejorar la calidad de vida y se obtiene lo contrario en todos los sentidos hasta en el físico y se trata de cuestiones irreversibles.

preformativa queer giran dentro del sistema que significa el Camp. Es decir que la identidad queer es inseparable e indistinguible de su promulgación en proceso, o de Camp.” (traducción de la autora del trabajo)

²⁸ “El mundo nunca será el mismo. Los alemanes son personas pacientes y buenas cosas vienen para aquellos que saben esperar”. (traducción de la autora del trabajo).

En el caso de la estética, lo Camp es un modo de vida y la película es muy cuidadosa en mostrar un lado fantástico de la realidad que agobia a la protagonista. Por ejemplo, El remolque donde termina viviendo en Estados Unidos, es un símbolo de pobreza y sin embargo su pequeño hogar es manejado con una belleza aparentemente sin esfuerzo. Ello se puede comparar directamente con otras películas donde es usado el remolque como símbolo de precariedad y miseria. Un ejemplo de ello puede ser la película “Pink Flamingos” de John Waters, donde también es mostrado un remolque pero con una estética sucia y decadente. La casa ambulante es un escondite de las autoridades, pero su importancia radica en la apariencia como reflejo del ambiente caduco del nivel socio-económico americano que viven sus personajes al igual que su bajo nivel de educación. En el caso de “Hedwig and the Angry Inch”, todo aparenta ser hermoso, su pequeño remolque es como un gran closet de Diva, con cierta sensación de calidez en colores fuertes y femeninos. Hay un cuidado excesivo en dar la impresión de ingravidez, de un surrealismo anecdótico en el que viaja el personaje, por medio de una belleza singular puesto que lleva implícito sensaciones placenteras o de buen gusto.

Tendrá mayor medida en el Camp la teatralidad en el filme, lo anterior, porque parece estar directamente relacionada con la performatividad, con la actitud repetitiva e ilusoria del personaje principal para poder crear una identidad que la haga sobrevivir a su ambiente.

Sin embargo se cree que la teatralidad es más bien el evento en vivo, el show, la acción, a comparación de la actuación que es la interpretación de algo. El Dr. Benito Cañada atiende las diferencias de estos conceptos como que la teatralidad es el espectáculo ya que parte de que se trata de una ficción, es la representación efímera que sólo se vive en la acción del momento en escena y por

actuación será el proceso de recreación del actor al personaje.²⁹ Por lo tanto ambos conceptos viven en una situación ficticia, por lo que puede ser entendido en este paso del Camp la simbiosis entre ellos, ya que no puede existir la actuación sin teatralidad y viceversa. ¿Podría decirse entonces que la teatralidad en lo camp sería el asumir reiteradamente poses y disfraces, roles, que no son actuación como papel aprendido y artificial de actor sino configuraciones de identidad?

El vestuario y el maquillaje son recursos necesarios para manifestar tal performance, ambos elementos también tienen ciertas denotaciones profundas provenientes del Camp. Para esclarecer mejor lo anterior se hará una comparación de cómo es manejado el maquillaje en la película “Velvet Goldmine”³⁰ y en la película “Hedwig and the Angry Inch”.

La película “Velvet Goldmine” narra entre otras cosas, la llegada y la estética del Glam rock en los 70s en Gran Bretaña. Además cuenta la historia íntima de un *rock star* y su influencia mediática. Se considera importante utilizar las reflexiones manejadas en la película alrededor de este género musical, ya que pueden ser conexiones que aproximen a las intenciones del Camp considerado teatral. El maquillaje es un recurso estético que se mantiene a lo largo de la película pero en dos escenas se reflexiona más allá de ser un elemento visual.

En una rueda de prensa alrededor del *rock star* Brian Slade, un periodista le pregunta:

- Brian, why the make-up?

²⁹ Cañada Benito. “Tesis Doctoral: “El Texto teatral: Acción e Improvisación en la creación del Personaje, elementos del proceso didáctico”.

³⁰ Haynes Todd. “Velvet Goldmine” 1998. Reino Unido y Estados Unidos.

-Why?, because rock and roll's a prostitute!, it should be tarted up! Performed!. The music is the mask, while I, in my chiffon and Taff..., well varda the message!³¹

En una escena más surrealista que la anterior, la prensa está disfrazada de caballeros en traje elegante de principios del siglo XX, se encuentran sentados en gradas de un escenario circense, en el centro nuevamente Brian Slade el *rock star* en posee sofisticada contesta preguntas de la audiencia. Uno de los caballeros en gradas le pregunta acerca de la veracidad de otro personaje del filme a lo que Slade responde:

“Man is least himself when he talks in his own person, you give him a mask and he'll tell you the truth!”³²

En ambas citas el maquillaje es una máscara, tanto en la escena de una rueda de prensa real como en la surrealista. Parece como si la teatralidad forjara al personaje, no hay cabida para la honestidad, lo genuino y auténtico, es más bien la superficialidad, la pose y el vacío, los grandes aliados. Nadie puede hablar sin máscara y según el ambiente en el que se esté es la máscara que se usa.

Dentro de la película, en una escena los personajes están disfrazados de etiqueta francesa como si estuvieran en el siglo XVIII, el guión se mantiene en reflexiones profundas de la superficialidad con la que conviven. A continuación unas líneas:

“Every great century that produces art is, so far, an artificial century and the work that seems the most natural and simple of its time is always the result of the most self-conscious effort.

³¹“Velvet Goldmine”. Dir. Todd Haynes. - ¿Brian, por qué el maquillaje?

-¡Porque el rock and roll es una prostituta, tiene que estar adornado! ¡La música es la máscara mientras yo, con rasos y sedas...comunico el mensaje!. (traducción de la autora del trabajo)

³² Ibid El hombre es menos el mismo si habla sin su máscara. Denle una máscara y dirá la verdad. (traducción de la autora del trabajo)

I am not really myself except in the midst of elegant crowds at the heart of rich districts or amid the sumptuous ornamentation of palace-hotels and army of servants and a plush carpet underfoot.

What is true about music is true about life that beauty reveals everything because it expresses nothing

The first duty in life is to assume a pose , what the second duty is... no one has yet found out.

The Aesthete...gives characteristically cynical evidence replete with pointed epigram and startling paradox while explaining his vies on morality in art".³³

Las anteriores líneas marcan una dirección llena de ambigüedades, aparentemente se trata de reflexiones profundas sobre la superficialidad y banalidad, pero que tienen como propósito hacer más evidente los vacíos. La máscara no solamente tiene que ver con maquillar las caras sino maquillar la realidad, no falsearla o embellecerla.

El *Glam Rock* también es influencia directa en la película "Hedwig and the Angry Inch". Logra una armonía con la melodía del musical clásico. Ejemplo de la musicalidad y del tema del maquillaje es la canción "Wig In The Box". Es el

³³ Ibid. Todo gran siglo que produce arte, es hasta ahora un siglo artificial. Y el trabajo que parece tan natural y simple es siempre el resultado de un trabajo muy consciente.

No soy realmente yo misma, si no. En medio de multitudes elegantes en el corazón de barrios ricos entre la suntuosa ornamentación de majestuosos hoteles, un ejercito de sirvientes y una alfombra suave bajo los pies.

La verdad de la música se aplica a la vida. Porque la belleza revela todo porque la música no expresa nada.

El primer deber en la vida es asumir una postura, cuál será el segundo deber, nadie lo ha descubierto todavía.

El esteta da la evidencia característicamente cínica repleta de epigramas mordaces y paradojas sorprendentes mientras explica sobre la moralidad en el arte. (traducción de la autora del trabajo)

momento en que la protagonista narra en un número musical sus sentimientos y va creando el personaje en quién se transformará (Hedwig) para sobrevivir en su nueva vida en Estados Unidos. Se trata de un personaje arquetípico entre el Rockstar y la Diva que la protagonista siempre quiso ser y nunca se imaginó iba a convertirse en el único recurso para continuar su nueva vida. El maquillaje no es agresivo, ni es un insulto a los demás, se trata de una sola forma para poder mantenerse en una sociedad que posiblemente no la integraría, es un recurso desesperado. Pero entre su performatividad, se va acostumbrando hasta olvidarse de quién es realmente “Hedwig” atrás del maquillaje o más bien, quién realmente es “Hansel” y dónde quedó después de todo lo que aconteció.

El humor está implícito a lo largo del guión del filme y actúa como dice Babuscio, de una forma defensiva y para poder hacer menos pesada la tensión hostil de no ser aceptado por la comunidad. Los chistes, los momentos graciosos y hasta su risa, por instantes tiene una tendencia a la nostalgia y a la tristeza. El humor además de crear comedia, trae implícito un mensaje de soledad y la necesidad de saber lidiar ante lo que pudiera suceder con buena cara.

Tanto el cine musical como el cine Queer, son géneros necesarios para el análisis de la película de estudio, debido a que hay que partir de ellos para entender su contemporaneidad y relevancia social y artística. Volviendo al inicio, ¿serán aspectos suficientes para entender el fenómeno de culto dentro de la película “Hedwig and the Angry Inch”? ¿Cuáles son las características que definen a una película como de culto? En el siguiente capítulo se hará una aproximación de los elementos que intervienen para poder llamar a un filme de culto según estudiosos americanos del género, y su relación con el objeto de estudio.

III. CARÁCTERÍSTICAS DE UN FILM DE CULTO

El capítulo siguiente toma como base el ensayo “Musical Performance and the Cult Experience”³⁴ de Ian Conrich (Ian Conrich 2006), y el libro “Cult Movies” de Danny Peary, debido a su relevancia al estudiar la relación del fenómeno del cine musical y del cine de culto, así como sus características más estudiadas y definidas.

Características de una Película de Culto

Según Ian Conrich, el filme de culto parece haberse desarrollado después de la Segunda Guerra Mundial, e incluye textos que pueden ser utilizados como partes de la nostalgia, alianzas culturales y placeres que se han ampliado o magnificados, tendencias que después serían asociadas con el Camp, la baja cultura, la subversión, el exceso, lo inesperado, lo absurdo, lo excéntrico, lo extremo o lo olvidado.

Otra característica a la cual hace referencia Conrich, es que las películas de culto crean comunidades de audiencias interesadas en responder de una manera personal el significado de la pieza, de un modo familiar o ritualista. Los filmes de culto se convierten en una celebración de placer que se re-experimenta al volver a ver la película, a veces la experiencia visual se dirige a una interacción del filme, una participación activa que puede llevar al espectador a una respuesta verbal basada en la repetición del guión, o de frases, o puede ser por medio de réplicas del vestuario llevados a la vida real.

Desde la década de los noventas, se ha venido trabajando de una manera profunda las características del cine culto. Conrich hace en su ensayo un recorrido

³⁴ “Actuación Musical y Experiencia del Culto” (traducción de la autora del trabajo).

por diferentes estudiosos del género y sus conceptos acerca de él. Se encuentra entre ellos:

Bruce Kawin que menciona “the cult film can be defined primarily in terms of its acceptance: it is a movie with a following”³⁵ (Ian Conrich 2006), cuestión que puede llevar a reflexionar una vez más, que el cine de culto necesita participación directa de una audiencia.

Más interesante es la contribución de Jeffrey Sconce al hablar de la subcultura “paracinema” definida como la oposición de las instituciones de la industria hollywoodense y los estándares del gusto popular. Según Sconce tanto la “paracinema” como el cine de culto navegan con los mismos principios antepuestos por el cine comercial.

Lo anterior es desmentido por el teórico y recolector de una de las más grandes colecciones de textos sobre el cine de culto J.P Telotte según Conrich, al decir que existen dos tipos dominantes en los que se puede dividir el culto: las películas *midnight*, y las películas clásicas de culto. Las películas *midnight* son películas definidas por haberlas presentado en cines a altas horas de la noche, las películas clásicas de culto son producciones hechas en el período clásico del *star system* con altos presupuestos y la alta tecnología de la época. Pareciera que el culto no está tan alejado de la industria hollywoodense, puede ser que se trate de filmes con tendencias independientes o con narrativas alejadas de lo convencional, pero se cree que tanto lo altamente producido como lo que se confronta a ello pueden llegar a ser de culto.

J.P. Telotte también habla de la experiencia del culto: “(the) crossing evokes a kind of loving experience, it is because we thereby sense something

³⁵ Conrich Ian “Film’s Musical Momentos”. Pág. 120 “El cine de culto puede ser definido principalmente en términos de aceptación: es la película con un grupo de seguidores.” (traducción de la autora del trabajo).

special in the cult film... we celebrate a most pleasurable transgression, as we vicariously cross over into taboo territory and then emerge to tell of it".³⁶ (Ian Conrich 2006)

Existe una experiencia subjetiva dentro de todo el planteamiento del culto, una parte difícil de medir pero que es una de las características para despertar el incremento del favoritismo de la audiencia. En este caso Telotte habla de un tabú, como concepto de lo prohibido o tal vez definido como poco desarrollado por alguna otra fuente, puede ser un rasgo original que lo mantiene inolvidable y en su momento de liberación se gana el lugar de ser apreciado como el primero en haber tocado el tema.

Para Telotte las películas de culto están atrapadas en el tiempo, así como sus producciones y sus actuaciones, son ejemplos referentes que se mantienen atemporales. También las películas de culto están dentro del conteo de apreciaciones celebradas en exhibiciones cinematográficas, como festivales, repertorios de películas, espectáculos de películas *midnight*, etc., también suelen ser mencionadas por su presentación posterior en televisión y lanzamientos en DVD. Es una categoría que se ha vuelto una etiqueta sujeta a productos de mercadeo y de prestigio.

Hay un punto que Ian Conrich toca, considerado relevante, se trata de filmes negados, rechazados, olvidados, censurados, no distribuidos por vía comercial, criticados de mala manera y sacados rápidamente de circulación, filmes que después de décadas o de unos cuantos años desarrollan una audiencia de culto. Como lo sucedido a la película "*Freaks*" de 1932 del director Tod Browing, que fue producida con la intención de crear una película de terror en un ambiente

³⁶Ibid Pág. 120 "La travesía evoca una clase de experiencia cariñosa, es porque de tal modo detectamos algo especial en la película del culto... celebramos una transgresión más agradable, como de la misma manera se delega cruzando hacia el territorio del tabú y después emergemos para hablar de él". (traducción trabajo de la investigadora).

circense pero que terminó escandalizando a la audiencia por considerarla morbosa y repulsiva, provocando su censura por 30 años. En su momento, se dice que “*Freaks*” destruyó la carrera del director de Tod Browning pero hoy en día es considerada una película de culto y una película única no igualada en la industria cinematográfica. (Jack Stevenson 1999)

El Musical como Culto

Ian Conrich menciona que el cine de culto comparte ciertas características con el filme musical, características que logran enaltecer placeres en el espectador, ya que el cine musical es un género en el cual repetidamente se ofrece actuaciones extravagantes, con energía y habilidad, despertando emociones y fantasía.

Conrich hace una interesante reflexión sobre el lugar en que se ven encasilladas regularmente las películas antes de convertirse en objetos de culto, debido a que son difíciles de posicionar en un género específico y se prefiere integrarlas en géneros como la ciencia ficción, el cine de horror, la comedia entre otros. “The types of movies associated with the cult film tend to fall primarily into the horror, science-fiction, action and comedy genres, perhaps most notably *Pink Flamingos* (1972)...and *Mad Max 2* (1982).”³⁷ (Ian Conrich 2006)

Algo importante es poner en relieve que el género de culto es un género como el de musical, el de acción, el de terror. Parece que actúa de una forma genérica y la película entonces puede pertenecer a varios géneros a la vez entre ellos, este. Gregory A. Waller hizo un estudio de mercado valioso, sobre las películas *midnight* presentadas en Lexington Kentucky en 1980. Él notó, según Conrich, que los filmes identificados con un componente musical tenían demanda

³⁷ Conrich Ian “Film’s Musical Momentos”. Pág. 123. El tipo de películas asociadas con el cine de culto tienden a caer principalmente en el género de horror, ciencia ficción, acción y comedia, posiblemente las más notables, *Pink Flamingos* y *Mad Max2*”. (traducción de la autora del trabajo)

popular. “Waller subdivide films into the rockumentary (rock documentaries most commonly containing concert footage), the ‘teen musical’ (such as *Footloose*, 1984), rock concept movies, or rock operas, fiction films based on music albums (such as *Tommy*, 1975...and *Pink Floyd: the Wall*, 1982) *rock star* dramas (such as *The Beatles’ A Hard Day’s Night*, 1964), and rock music adventures (such as *The Rose*, 1979 and *Streets of Fire* 1984).”³⁸ (Ian Conrich 2006).

Después de presentar repetidas veces las películas el estudio midió la frecuencia con que los espectadores iban al cine, llegando a la conclusión de que el tipo de filmes más vistos fueron los rockumentales. Dicho estudio está sujeto a la temporalidad en la que se realizó el estudio, ya que se trata de películas y gusto de la época de los 70s. Ian Conrich menciona que las películas de culto suelen tener subidas y bajadas y muchas veces repetidamente, dependiendo de la cantidad de audiencias y de los estilos musicales de la época, reflejando diferentes gustos.

También existen, según Conrich, otras clases de ideas que acompañan a las películas de culto, una de ellas es la idea de la juventud que tiene que ver con la cultura juvenil, los protagonistas jóvenes en situaciones que pueden ser relevantes para la audiencia joven. Son películas de fiestas ya sea en la playa, o sobre un subgrupo musical como películas de Elvis Presley. También puede existir una trasgresión o exceso que se convierte en algo surreal y fantástico como la película “*El Submarino Amarillo*” y excentricidades como las que aparecen en la película “*Xanadú*” donde se mezclan la banda *Electric Light Orchestra* y *Olivia Newton-John* y *Gene Kelly*, en una historia sobre dioses griegos encarnados en la

³⁸ Conrich Ian “Film’s Musical Momentos”. Pág. 123 “Waller, subdivide a los filmes en rockumentales (documentales de rock que contienen conciertos en masa), los “musicales adolescentes” (como *Footloose*, 1984), películas con conceptos de rock, u óperas rock, filmes de ficción basados en álbumes musicales (como *Tommy*, 1975, y *Pink Floyd: The Wall*, 1982), dramas de estrellas de rock, (como *Los Beatles’ Una noche difícil*, 1964) y las aventuras de música rock (como *la Rosa* 1979 y *Calles de Fuego*, 1984).” (traducción de la autora del trabajo)

tierra e inspirados a patinar al ritmo de música disco por una línea larga de edificios urbanos.

Otra de las ideas mencionadas que puede acompañar una película de culto es cuando las películas van más allá de su música y combinan diferentes narrativas utilizando animación, fantasía y simbolismo, uniéndolos en un momento que puede llegar a tener como resultado un realismo escabroso. Es el caso de la película "Pink Floyd: the wall" que usa el recurso de la animación por el caricaturista político Gerald Scarfe dándole un giro creativo a la narrativa de hechos difíciles de explicar y mejor alusivos en el dibujo, por ejemplo cuando en una escena es mostrada el coito sexual por medio de dos flores que reflejan la autodestrucción en la pareja después de su consumación, o cuando al final de la película es mostrada en animación la pérdida de la razón representada en la ruptura del muro y el estado de la locura por medio de dibujos escalofriantes.

Hedwig and the Angry Inch Como Película De Culto

Como antecedente, el culto a "Hedwig and the Angry Inch" no nace en el cine, nace en el teatro, que es el primer lugar en el cual se dio origen. Por lo que se puede hablar de varias formas de culto que rodean al musical. El musical fue un proyecto diseñado por John Cameron Mitchell, creador de la historia del musical y Stephen Trask compositor de la música. Una vez que el musical tuvo una estructura coherente y una producción respetable, se presentaron en 1997 en el teatro Jane Street.³⁹

En el documental de Laura Nix, se registra el culto de los espectadores del teatro, se trata de personas comentando las veces que fueron a ver el espectáculo en vivo. Los números de veces van de 4, 25, 68, 86, 100, 300 y hasta 425 veces que un espectador fue al teatro a ver el musical (Laura Nix 2003). La audiencia describe la experiencia del musical como si la obra se hubiera vuelto

³⁹"Whether You Like It Or Not: The Story of Hedwig". Dir. Laura Nix. 2003.

parte de su propia vida. Lo anterior tiene relación directa con la cuestión de culto en las audiencias anteriormente abordada por Ian Conrich. Kirk Lawrence, webmaster de la página de Hedwig, dentro del documental habla de los fans como Hed-heads⁴⁰, y los define como un público entre hombres gays jóvenes y mujeres heterosexuales no tan jóvenes. Probable mercado meta.

El documental permite percibir otras clases de cultos, como lo es el utilizar el escenario del musical para casarse, ya fueran matrimonios homosexuales o heterosexuales. Tales acontecimientos llevan a reflexionar sobre el significado que tiene el documental para sus seguidores, como una representación de la unión, de la integración y del encuentro del ser amado, interpretación que termina dando la audiencia aunque en la historia no termine buscando el amor en otra persona, sino en uno mismo.

Para 1999, New Line Cinema y Killer Productions le ofrecieron a John Cameron Mitchell hacer la película del musical y ser él, el actor que personificara a Hedwig y también su director. Fue un acierto puesto que el musical no perdería su esencia teatral y su brinco a la pantalla, tendría todo el respaldo y protección de sus creadores originales. Conrich menciona, que existen películas de culto donde su forma narrativa se ayuda de otros recursos para volverse creativa y auténtica, situación que ocupó al musical de “Hedwig and the Angry Inch”.

La animación juega un papel importante pues aunque aparenta ser un accesorio, se convierte en el detonante para los *flashbacks*, para acercar distancias en tiempo y espacio, para crear un sentido de sensibilidad infantil y femenil, así como para narrar lo abstracto. Se considera que la animación funciona en el musical como un elemento artístico y emocional, parecido al que provoca la coreografía en el musical clásico. El culto también puede ser visto como proveniente de la sensación de estar siendo testigo de un falso rockumental. Pues

⁴⁰ “Cabezas-hedwig”

el rockstar no existe, su historia no es cierta y sus canciones jamás han sido escuchadas en otra parte, como nos hace ver en la película.

El culto proveniente del filme se podría clasificar en dos: un culto que está implícito dentro del filme y otro que forma parte de la audiencia que apreció el filme y se considera identificado con él.

En la película muestra un círculo de *grupies*, es decir grupo de jóvenes admiradores y seguidores de Hedwig, que la acompañan en los restaurantes familiares donde hace su show. Se trata de jóvenes con una imagen según el estilo punk rock y gótico, que está basado en ropas y maquillaje oscuro y tétrico, con una intensión depresiva. Esta clase *grupies* considerados como *head-heds* se les reconoce por una estructura similar a una corona gigante que llevan en la cabeza, representación caricaturesca del peinado de Hedwig. Los *grupies*, siguen a Hedwig y a su banda se sienten identificados con ella y su culto radica en presenciar en vivo las canciones de la artista.

Pero también los *grupies* pueden ser un reflejo de quienes se supone pueden sentirse identificados con la película según Leonard Foglia, los denominados en inglés "*outsiders*", "*freaks*", "*weirds*", personas que no encuentran una integración social en su grupo generacional y que han decidido aislarse. Se trata de una estrategia constantemente utilizada en el mercado para provocar que el espectador se involucre con esta clase de personajes.

Probablemente se trate de un nuevo mercado puesto que ¿Quién no se ha sentido diferente o excluido en un grupo?. En el cine es un recurso muy constante la identificación con el "*outsider*" va desde las películas de adolescentes en preparatorias que son menospreciados, hasta películas fantásticas como las de Xmen, que hablan de seres extraños fuera de la normalidad pero que poseen poderes sobrenaturales. Con tal premisa se estrenó en el 2003 en Broadway el

musical “Wicked”, que trata de la historia nunca antes contada de las brujas buena y mala del Mago de OZ. Nuevamente el tema del “outsider” se hace evidente, pues la bruja mala trata de descubrir a lo largo del musical su verdadera fuerza, que no radica en la belleza como le sucede a la bruja buena.

En la clasificación del culto proveniente de la audiencia que apreció el filme, se podría destacar que existen evidencias en youtube.com, de un culto al filme que trata de ser adaptado a la cultura, al lenguaje y a nacionalidades diferentes a la norteamericana que le dio origen. Los videos son evidencia de una adaptación fielmente dirigida de la película musical en Corea, Australia y en Perú⁴¹.

La película musical influyó en estas tres naciones para crear una obra de teatro, una Hedwig que partiera artísticamente de la pantalla grande y que fuera readaptarla al teatro. En un esfuerzo por llevar el mensaje se traducen puntualmente las letras de las canciones a los idiomas en que se expondrá la obra. La obra musical teatral, la experiencia efímera, resurge a partir de los elementos visuales de la película musical.

Cabe preguntar: ¿funciona la obra de teatro igual como funciona la película?, o ¿El mensaje de Hedwig cambiará según la cultura que la represente?, ¿El mensaje de “Hedwig and the Angry Inch”, es un mensaje universal, representante de la sociedad posmoderna?

El tributo que Chris Slausarenko hace al crear un álbum basado en las canciones de “Hedwig and the Angry Inch” y que sean reinterpretadas por bandas o cantantes conocidos, invita a reflexionar que el culto no se limita a la película sino que su música se ha vuelto independiente y parece buscar un culto propio. El

⁴¹ <http://www.youtube.com/watch?v=Frw0PvV3lok> (Corea)
<http://www.youtube.com/watch?v=Y-B937OT0f4&feature=related>
<http://www.hedwig.com.au> (Australia)
<http://www.youtube.com/watch?v=mkO6S3FMz8A> (Perú)

mezclar en el documental de Katherin Linton, a la película musical con una cuestión altruista o de beneficio para una comunidad *LGBT*, también habla de que los productores buscan no simplemente recibir el culto sino fomentarlo, crearlo, que existan otra clase de identificaciones hacia el musical.

Parece como si el musical en sí se hubiera vuelto una persona física, involucrada, preocupada, por ciertos aspectos de la comunidad y de este modo, la comunidad se identificara todavía más con ella. Lo anterior debido a que en el documental de Linton, aparece evidencia de que la escuela que se beneficiará del álbum organizado por Salusarenko, no tiene idea de qué o quién es Hedwig y se muestra que la película es presentada ante ellos como si fuera la primera vez.

Luego entonces, se infiere que antes de que la película se pusiera no existía ningún vínculo con el musical, después puede ser que la asociación con una ayuda humanitaria y el mensaje de la película se volverían uno mismo. También vale la pena destacar que se puede estar hablando de un nuevo culto hacia la película marcado por la afición de crear un álbum de covers.

El culto a “Hedwig and the Angry Inch” sobrepasa a los comentarios de los estudiosos del culto. Pareciera que el fenómeno se reconstruye a su propio ritmo y línea creativa. También parece el culto que se ha investigado hasta ahora por estudiosos va en un sentido superficial, externo a la obra fílmica, se trata de acciones que llevan como efecto el comercio y no la proyección del filme en el interior del espectador.

Sería interesante proponer un estudio que trate de aproximarse a la experiencia del espectador más allá de lo exterior que provoca el culto, es decir, como una especie de medición sobre su fascinación, los por qué's, los cómo's, etc., sobre qué necesidades satisface o qué es lo que necesita emocionalmente el espectador para convertir a un film en culto .Como siguiente capítulo se hará un

análisis cinematográfico de la película “Hedwig and the Angry Inch” para entender cómo se comportan todos sus elementos cuando son separados en un análisis crítico.

IV. COMPORTAMIENTO DE LAS VARIABLES EN “HEDWIG AND THE ANGRY INCH”

Por comportamiento de las variables se entiende que en el siguiente capítulo se enfrentarán las diferentes líneas de acción que provocan el conflicto del drama en la película. Situaciones y variables que pueden llevar a términos críticos dentro del filme. Para ello las variables que se utilizaron pretenden lograr la experiencia de ver cine a partir de su reconstrucción sistemática con carácter analítico así como la evolución del significado de los signos en el personaje y su entorno. Es por ello que se recurrió a los elementos de análisis cinematográfico del profesor Lauro Zavala (Lauro Zavala 2005). Se trata de un modelo con doce áreas a desarrollar, que dejarán claridad como variables envueltas en el filme.

Condiciones de lectura (contexto de interpretación)

Una de las principales condiciones para que se dé la interpretación de la película es entender al personaje principal. Hedwig entabla un puente entre la fantasía del cine de rock musical y lo lleva a un discurso que logra despertar emociones en el espectador, involucrándolo en su propia búsqueda del sentido de la vida. Su búsqueda existencial no se limita a tratar de encontrar respuestas enigmáticas a preguntas filosóficas sobre ¿Quién soy? ¿Qué quiero?, sino que es más incisivo en entender ¿Qué sentido tiene amar? y ¿Qué es el amor?

La historia va logrando una armonía positiva pues los conflictos anteriormente mencionados se van mezclando con otra búsqueda, la de la identidad del personaje y su género. No solamente el filme parece crear preguntas sin resolver, sino que llegue a ciertas respuestas con las resoluciones del personaje principal. Interesa que el filme maneja un lenguaje cinematográfico postmoderno, el cual consiste en una superposición de estrategias provenientes de la narrativa del cine clásico y algunos aspectos del cine moderno, donde el resultado final depende de la interpretación que emita el espectador como

significante, rompiendo así las estructuras clásicas del cine musical y del rock para películas musicales, ya que es evidente que busca una igualdad de géneros.

El título del filme sugiere varias premisas (“Hedwig and the Angry Inch”):

Una de ellas es suponer que existe una agresividad del personaje principal hacia algo, también puede ser sugerido el título como un nombre hilarante de una banda de rock. Sin embargo a medida que continúa el filme, el título va cobrando sentido. Hedwig realmente es Hansel y para salir de la Alemania del este de los 70s, decide casarse con un soldado americano, para ello tiene que aceptar hacerse una cirugía y así ser confundido por mujer. La cirugía sale mal y queda con un miembro fálico del tamaño de una pulgada. La trama del filme se mueve alrededor de tal hecho que se considera catastrófico y circunstancial del personaje, su vida cambia después de esa cirugía, así como su identidad y comienzan de igual manera problemas de género.

Otra premisa que parece evidente aunque no se ha encontrado un respaldo teórico para ella, es la utilización de una palabra compuesta por dos que tienen sentido en el filme Head-wig (cabeza-peluca).

Ambos son elementos característicos sobre el personaje principal y le dan una cierta identidad. Su tipo de peluca y su tipo de maquillaje son aspectos reconocibles e identificables que contienen un significado que funciona según el contexto en que se ubique o el tiempo en la obra. Por lo anterior, el título sugiere una dimensión retórica del concepto de la película como signo.

Inicio (Prólogo o introducción)

La función del inicio de la película es crear una barrera entre el personaje principal y el espectador, para no mostrar predisposición sino autodescubrimiento.

Los signos que utiliza como herramienta para lograr tal significado es por medio del estilo de música. Intenta dar un prólogo centrado en saber quién es el cantante disfrazado de mujer con tendencias femeninas al *Glam rock* y con la agresividad y el enojo del *punk*. Tales estilos musicales son contrastantes y funcionan como significantes, como una representación mental que provocaran tal vez prejuicio o una predisposición provocada con intención para tal acción. Antes de que comience cualquier imagen se oyen las guitarras eléctricas afinándose como si se estuviera a punto de empezar un concierto, después poco a poco mientras las tipografías psicodélicas de los créditos van apareciendo, el sonido sin intención comienza a tener sentido interpretando el himno nacional americano pero con una lentitud que simula pereza, desgana o burla.

La primera imagen revelada en el filme es a Hedwig entrando por la puerta trasera de un restaurante, una vez en el escenario abre sus brazos para mostrar que tiene por detrás unas alas que dicen “Yankees váyanse a casa, pero conmigo”. No sé entiende claramente el sentido de la frase, parece ser que “Yankees váyanse a casa” es una frase para despedir de manera ruda a americanos, aunque puede funcionar también como elemento para provocar discordia entre el espectador y la película, un posible distractor. Sin embargo la última parte de la frase que dice “pero conmigo” lo vuelve un tanto cómico, de pronto parece difícil de entender qué es más agresivo si la rudeza de la frase o el hecho de que lo despidan con la intención de que se lleve a su casa al cantante desquiciado que se está presentando.

Se introduce por medio de la canción “Tear Me Down” (que da inicio a la película), quién es Hedwig. Se menciona los elementos más importantes sobre el personaje principal y guía de la historia. Hedwig nació en Alemania en el momento en el que fue separada en dos partes e impuesto un muro entre ellas, se hace evidente que la analogía del muro tiene una cierta ambivalencia, tal como sucede con el personaje.

Comienzan a apreciarse palabras claves que serán signos en el transcurso del filme, como separación, división, enemigos, derribar. En una intención alegórica se menciona que el muro de Berlín dividió en dos a Alemania y que desde su derrumbe, se perdió la identidad. Se menciona en el guión “Hedwig es como ese muro, estando entre esa división, entre el Este y el Oeste, la libertad y la esclavitud, hombre y mujer”, lo cual deja claro las polaridades, dualidades y conflictos del personaje relacionados con un signo. Es recurrente la relación del muro que funciona como significante, sobre quién es Hedwig y por medio de esta introducción se hace una sutil relación de ello. Sin embargo no hay una mínima correspondencia de este inicio con lo que será el final de la película, sólo establecen los parámetros necesarios para conocer al personaje principal y su circunstancia más elemental.

Imagen (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva técnica)

Tanto la iluminación como el color de la película filmada, tienen funciones particulares. La película se presenta con distinta imagen cuando se habla del pasado, del presente y de un presente onírico y fantasioso en el que parece funcionar la psique del personaje principal.

Los *flashbacks* son como épocas azules, que mediante el color dan sensaciones frías y nostálgicas, sobre sus antecedentes.

El presente es más cálido y se incorpora con una iluminación acogedora para provocar entre otras cosas la familiaridad en un restaurante americano y poner en contrapunto el espectáculo que tienen que presenciar mientras degustan los comensales.

Sin embargo, la iluminación está muy conectada con la música y funciona a la par de ella, si la canción que se interpreta es una balada, la iluminación se amarillenta y se vuelve tenue, si la canción es un reproche agresivo se oscurece o

relampaguea al ritmo de las guitarras o la batería, si la canción es una revelación del personaje principal se vuelve blanca.

La posición de la cámara mantiene diferentes puntos de vista del auditorio, se sitúa un tanto estática mientras se encuentra en las presentaciones de Hedwig, como si se tratará de la óptica subjetiva del espectador, pero también participa en ocasiones con la dinámica apresurada y de cambio de planos del videoclip, en un intento por manejar el lenguaje audiovisual desde una propuesta diferente a la limitada que propone el teatro, también tal recurso puede ser para darle historia a ciertas canciones y comunicar emociones y empatía con el espectador.

La animación es un recurso interesante en el filme, pues es el instrumento que tiene como significado visualizar lo abstracto, lo poético y difícil de interpretar con actuaciones. Se considera que fue un recurso inteligente y que se convierte en un signo de ternura, de cierta actitud infantil, de feminidad, inocencia y le da un aspecto inofensivo al personaje principal. Aunque además de hacer fuerte la personalidad de Hedwig, la animación tiene un sentido místico pues las ocasiones en las que es presentada, se plantean ideas profundas respecto a la procedencia del amor (aplicada en la teoría de Platón) y una teoría sobre encontrar el verdadero amor o el complemento.

Sonido (Sonidos y silencios en la banda sonora)

El sonido como música se analizará en el siguiente capítulo. Sin embargo también existen otra clase de sonidos y silencios que pueden ser significantes importantes como variables dentro del filme. El sonido en los diálogos de las presentaciones tiende a la dinámica del cabaret humorístico, se logran aciertos cómicos haciendo chistes rutinarios como si fueran improvisados. Cuando Hedwig trata de explicar sus sentimientos o sus búsquedas, su diálogo cambia, se vuelve

poético. Existen pocos intervalos de silencios, el más evidente es al casi terminar la película, cuando Hedwig se rompe su vestuario después de un concierto ensordecedor de guitarras. El silencio conlleva una imagen blanca y a todos los personajes vestidos de blanco; Hedwig semidesnudo ya no como una *rock star*, sino como un hombre joven que comienza a cantar en otro escenario. Los silencios tienen como significado un cambio drástico, de emoción y de situación, también los silencios reflejan brincos o saltos en el tiempo, que forman parte de la narrativa del filme.

Edición (Relación secuencial entre imágenes)

El tiempo y el espacio del filme se podría clasificar como anteriormente se destacó: en un pasado que es necesario recapitular, en un presente que se vive mientras se cuenta la historia, en un plano onírico en el que se entiende cómo funciona el universo por medio de animación y un escenario que parece no ser real, donde se llega a resoluciones y decisiones de vida.

Su ritmo y duración de tomas es muy dinámico debido al estilo de música que se emplea a lo largo de la banda sonora. Se trata de estilos de música reconocidos en los 70s por el ambiente popular como el *Glam rock* y el *punk rock*. Se hace referencia que ambos estilos fueron influencia directa de Inglaterra, Estados Unidos y Canadá; es por ello que lo apresurado de las tomas y su forma de contar sucesos tiende a la rapidez y al lenguaje audiovisual propuesto por el videoclip de los 80s.

La secuencialidad en la trama es lógica y utiliza el recurso del *flashback*, para provocar misterio sobre piezas faltantes en el trabajo de saber ¿Quién es Hedwig? Se considera que la película tiene una articulación conceptual, ideológica, que invita al espectador a reflexionar y a sacar sus propias conclusiones.

Existen momentos, como cuando se interpreta la canción “I Got An Angry Inch”, en donde la cámara lenta se permite hacer tomas de ensoñación y a Hedwig volando a través del tiempo o entre escenas. Suelen ser momentos con un montaje onírico y alegórico donde se saca al personaje de la escena para pasarlo a un *flashback*. Es como si el personaje se desprendiera de su alma para enseñar a la audiencia un recuerdo. Por lo que su significado es que no se vive en un presente real sino imaginario. La vida de Hedwig tiene momentos de infortunio que son tratados en la película de una manera sutil. Si tales eventos fueran manejados como reales, serían demasiado dramáticos. Lo anterior se refiere a que el filme maquilla el sufrimiento en la vida de Hedwig y la edición se encarga de lograr esa armonía

Escena (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva dramática)

Los espacios utilizados para que transcurra la historia son tanto escenarios interiores, como exteriores, sus funciones y significados son diferentes. A lo largo de la película la mayoría de las escenas transcurren en el presente, en localidades cerradas en restaurantes con ambiente familiar, signos que pueden generar diferentes significados, ya que es en ese escenario que las historias de la vida de la protagonista comienzan a ser contadas.

Los restaurantes proyectan ser lugares acogedores, cálidos, nada elegantes, su significado parece ser buscar la cotidianeidad y el fácil reconocimiento del espectador a ese tipo de lugares tan genéricos. El público que asiste a los restaurantes va cambiando mientras progresa el filme. Al inicio se trata de comensales comunes que disfrutan de su comida cuando son agredidos visualmente por el concierto de Hedwig. Hedwig es un signo dentro del ambiente, es el significante que provoca malestar y que activa el prejuicio en el comensal. Es ilógica la idea de que los restaurantes contraten a un personaje como Hedwig para ambientar un lugar totalmente opuesto a la misión del negocio, es decir, no tiene

sentido dar un concierto de rock a personas ajenas a esa cuota de mercado, ya que huirán o decidirán no regresar por la mala experiencia. Sin embargo tal hecho, puede significar que las escenas desean remarcar la agresividad y falta de aceptación de Hedwig a ese núcleo de gente definida y establecida como “normal”.

El público va cambiando progresivamente, se van mezclando comensales de clase media que siguen rechazando la música de la artista y grupos de *fans* que aceptan incondicionalmente a Hedwig, hasta llegar a la última escena donde todo el auditorio está convertido en admirador y reconocedor del talento de la cantante.

El presente también es descrito con escenarios naturales y abiertos, en un intento por mostrar la casi nula aceptación y reconocimiento que Hedwig tiene con las masas. Por lo anterior, Hedwig se presenta en festivales que pueden almacenar a miles de personas y solamente se encuentra una. El vestuario de ese espectador indica que es una persona de estilo gótico, joven, un personaje que puede pasar por “raro” o lo que en inglés se le llama “*outsider*”, comunidad opuesta al rango normal que ha hecho frente en los restaurantes al principio de la película. La afinidad y empatía que entabla Hedwig con esta clase de personajes muestra que hay un cuidado personal a su público. Ello también se ve reflejado cuando se embriaga con un grupo de fans y cuenta intimidades de su vida amorosa, en la parte trasera de un restaurante sobre una pila de llantas desechables, como escenario exterior. Los escenarios no tienen una funcionalidad específica, depende el contexto en el que se encuentra el guión es cómo funciona su significado.

Los momentos de *flashbacks* y oníricos gozan también tanto de escenarios interiores como exteriores y funcionan parecido al presente. En los interiores se tiene más control sobre el tiempo de la historia de su infancia, así como el ambiente de la Alemania comunista, se trata de momentos sugeridos y no

detallados sobre tales hechos, que solo reflejan los gustos y ternura de la fase infantil del personaje. Los exteriores tienden a mostrar ciertos detalles que pueden dar credibilidad al hecho de que el personaje creciera y madurara en la Alemania del Este.

Los personajes de la banda mantienen un estilo en el vestuario, entre punk y gótico. Pero los dos personajes que llevan en sus vestidos características interesantes que revelan condiciones dramáticas son Yitzhak y Hedwig. Ambos personajes tiene vestuarios opuestos a su género físico, lo cual pudiera parecer que lo que se desea es provocar confusión, sin embargo tal recurso puede tener otro significado. Parece que no se trata de confundir al espectador sino de mostrar la ruptura de géneros y los conflictos originados a partir de ellos.

Yitzhak es el esposo de Hedwig y además su segunda voz en la banda de rock, su vestuario proyecta masculinidad, pero también depresión al contrastar todo el tiempo con el vestuario de Hedwig que es femenino e iluminado. Ambos personajes parecen antagónicos en carácter, en personalidad, en vestuario, en género. Son personajes polares y que invitan al drama de una manera no convencional, sobre todo cuando Yitzhak tiene deseos por los accesorios femeninos de Hedwig, que reflejan que Yitzhak no ha definido su identidad y que a quien realmente se quiere parecer es a Hedwig, mientras que ella lo domina con una actitud de sometimiento y esclavitud, boicoteándole esos anhelos.

También puede comunicarse que Hedwig brilla una luz falsa que se ha inventado a partir de hacer menos a los demás, eso queda clarificado en el final de la película, cuando en una actitud humilde, Hedwig libera a Yitzhak y le permite ser la mujer con peluca rubia que siempre ha querido ser.

Narrativa (Elementos estructurales de la historia)

La trama de acciones en orden lógico y cronológico se separa en tres actos divididos en tiempos, según Lauro Zavala. El primer acto trata de los primeros 30 minutos del filme, el segundo de los siguientes 60 minutos y el tercero de los últimos 30 minutos. Siguiendo las instrucciones de este apartado se dispone a analizar la narrativa del filme con las anteriores especificaciones.

En el Acto I, la presentación del personaje principal tiende a crear una barrera entre él y el espectador como anteriormente se ha mencionado, con el fin de no predisponer a la audiencia y generar el conflicto que el personaje representa en su entorno, es decir, que su rebelión, agresividad, es refutada y difícil de entender para la población común que al principio atiende a sus conciertos. Las carencias del personaje son planteadas por medio de canciones y están sujetas a las emociones y deseos del personaje principal. Por ejemplo la canción: "Tear Me Down", explica la historia de dónde nació Hedwig y su analogía con el muro de Berlín, la situación del personaje se va mostrando a través de reflexiones en *voz off*, sobre sus sentimientos.

Es con la canción: "The Origin Of Love" (que será analizada en el siguiente capítulo) que se explica su carencia más evidente y la que se convertirá en el motivo principal de su búsqueda. En ella están contenidas, su teoría onírica sobre cómo es que los seres humanos estamos maldecidos a buscar nuestra otra mitad, y si ese fuera el caso, ¿qué pasaría con Hedwig?, que no es totalmente hombre o completamente mujer, ¿quién se supone la amaría?, pero también es en esta canción y en esta reflexión que se plantea el hecho de que todo este tema del amor es una obsesión para ella, y que la ha limitado a vivir con esa frustración. La confusión de a quién amar, o que el amor le ha pagado mal, es una constante. No solamente busca al ser amado sino ser reconocida en esa unión como un ser completo.

Entre el tiempo del Acto I, es también presentado de una forma sutil y sin explicación aparente, el artista Tommy Gnosis, todo con la planeación por parte de sus creadores de crear un halo de misterio alrededor del personaje, que será descubierto mientras avanzan los siguientes actos. Las veces que es mostrado es como una persona que despierta dolor en Hedwig pues al parecer le ha robado la legitimidad de varias canciones que ella había creado, convirtiéndolas en comerciales y quitándoles todo el reconocimiento de su autora. El resentimiento y la amargura sobre este hecho y sobre la persona que es Tommy en la vida de Hedwig, son elementos que provocan el rechazo a dar conclusión a su búsqueda existencial. Sentimientos que provocan en Hedwig la estrategia de vengarse y estropearle los espectáculos masivos a la gira de Tommy Gnosis, al presentarse en restaurantes de las mismas ciudades donde coincide el tour, en un sentido de boicot patético y sin ningún resultado favorable.

El Acto II, se enfoca en explicar las causas del conflicto de Hedwig y su toma de decisión para cambiar su aspecto. El personaje de Luther se incorpora a la historia, se trata del primer hombre que traiciona a Hedwig. Luther es un soldado americano que tiene una misión en la Alemania del Este, conoce a Hansel (Hedwig) y se enamora de él, le ofrece casarse y vivir en América, situación que Hansel ve con entusiasmo, pero para pasar el examen físico antes de casarse, la madre sugiere que se haga una cirugía y se mutile el miembro. La operación sale mal y le dejan una pulgada en la zona genital. Es en este momento que el título de la película cobra sentido y es por medio de las canciones "Sugar Daddy" y "I Got An Angry Inch" que se explican las emociones de Hedwig.

Hay un contenido simbólico bien manejado en las cuestiones sexuales. Se habría podido destacar que la historia pudiera tener un gran contenido sexual explícito pero se cuida mucho que no se dirija a esa tendencia, porque no se le da la suficiente importancia, parece ser más destacada la idea de encontrar el valor

de la identidad y del género, que su complemento sexual. Por ejemplo cuando Luther decide seducir y conquistar al joven Hansel, le regala dulces de gomas de colores. Los dulces son presentados dentro de su empaque, pero con un significado sensual se ve como emiten vapor, los dulces son mostrados como tentación y como si fueran el llamado a escoger otro camino.

Hedwig recuerda con nostalgia y cierta tristeza el momento en que se ve como ama de casa dentro de una casa remolque, con ilusiones de haber abandonado un país sin libertad es abandonada por su esposo debido a un nuevo amante. El momento es crucial pues en un sentido irónico y de tristeza, Hedwig está siendo abandonada mientras en las noticias informan que el muro en Berlín ha caído, tal escena invita a reflexionar que su desesperación por salir de su país natal le costó muy caro, perdió su cuerpo, su identidad, su amor y su libertad. Es en este momento que se interpreta la canción "Wig In The Box", canción que le da esperanza al personaje y le ayuda a transformarse para poder sobrevivir en su nuevo ambiente. Se crea una nueva identidad a partir de una máscara con maquillaje y en ese instante se convierte en la diva, mezcla de todos sus ídolos musicales.

Su nueva identidad le permite ser niñera y es en esa labor donde conoce a Tommy. El personaje de Tommy, es el opuesto de Hedwig, se trata de un chico religioso que gusta de la música pero su timidez y su poca creatividad, no le permiten ver su posible potencial. Hedwig detecta su talento y empieza a trabajar en él, convirtiéndolo en un *rock star* conocedor de música y cómplice en la creación de sus canciones. Hedwig se enamora de Tommy y él parece aparentemente corresponderle, pero le causa conflicto sexual y prejuicio el cuerpo de Hedwig.

Es en esa separación que Tommy decide utilizar la imagen y las canciones que con Hedwig había creado pero sin darle crédito alguno. Tommy se

vuelve un artista famoso y comercial y deja a Hedwig confinada al desconocimiento y a la falta de reconocimiento de su talento. Tommy es un personaje relevante en la historia, aparte de ser el amor platónico de Hedwig, también se trata del reflejo de su verdadero yo. Tommy es una proyección del Hansel de Alemania del Este y Hedwig de alguna forma desea ser él. Su frustración y amargura proviene tanto del robo de sus creaciones como de la envidia de no poder ser él.

El Acto III, iniciaría cuando el enojo de Hedwig comienza a afectar a los demás y terminaría con la resolución de su búsqueda. Su odio por los hombres que la han traicionado se ve reflejado en sus intentos por hacerlos sufrir, como cuando Yitzah consigue un papel en el musical "Rent", y es despreciado y amenazado por Hedwig para que desista. Hedwig no desea perder el poder o control sobre su esposo, pero es más bien que continúa vengándose de quienes la han traicionado por medio de quienes no tienen ninguna intención de lastimarla.

Ese conflicto en particular y el rencuentro con Tommy Gnosis, comienza a afectarle emocionalmente a la protagonista. Tommy Gnosis la busca porque sabe que cometió un error al ignorarla en los créditos y en la creación del concepto de su identidad comercial, además se entiende que sí existía un sentimiento emocional hacia ella, pero ignorado por prejuicio. En este nuevo encuentro sucede un accidente automovilístico que deja a Tommy expuesto ante la prensa sobre su compañía con Hedwig y con estas razones vuelve a ignorarla para no perjudicar su imagen pública. Lo anterior obliga a Hedwig a tomar venganza y a asumir como misión la tarea de ir desprestigiando a Tommy en las mismas ciudades que él va de gira, pero en su caso en un sentido patético, pues ella boicotea sus conciertos cantando sus mismas canciones en restaurantes de clase media, mientras que él llena auditorios masivos. Tales hechos, terminan por hacerle sufrir un colapso emocional frente al escenario en una presentación, desgarrándose su vestido y quitándose su peluca. Y en esa misma escena parece mostrar que por primera

vez ha decidido sincerarse y quitarse la máscara que por tanto tiempo la había ayudado a sobrevivir en ese nuevo ambiente.

Es con la canción “Midnight Radio” que decide perdonar y perdonarse a sí misma, su nueva imagen es la misma de Tommy Gnosis, ya que se sobrentiende, Hedwig deseaba tener una propia personalidad pero temía mostrarla, probablemente ello debido a que se consideraba más una mujer que un hombre por su desigualdad física.

En una escena profunda se encuentran frente a frente, Tommy Gnosis y el nuevo Hedwig, por medio de la canción “Wicket little Town”, Tommy le pide perdón, le explica lo poco maduro que había sido y que su búsqueda sobre el amor diseñado por el destino es insostenible y debe detenerse. La canción forma parte de un clímax emotivo que muestra la parte humana de Tommy, pero también que le brinda racionalidad a la búsqueda de Hedwig. El personaje inmaduro que viene siendo Tommy Gnosis es el que le da madurez a su causa y el que completa el rompecabezas al despertar en Hedwig la solución de amarse a sí mismo y aceptarse tal como es y así convertirse en el Uno que había querido ser por medio de una pareja.

El efecto que puede producir la narrativa del filme en el espectador es la sorpresa. Por medio de cierto suspenso que no revela demasiados detalles sobre lo que irá pasando, se logra crear una trama inteligente y creativa sobre un mensaje con contenido filosófico o existencial.

Género y Estilo (Convenciones narrativas y formales)

Las fórmulas narrativas en la película acuden a diferentes géneros cinematográficos estudiados a lo largo de la investigación, se trata de un filme musical que tiene la condición de ser del subgénero rock musical.

También cinematográficamente el filme se encuentra en el género de cine queer y del cine de culto. Dentro del filme rock musical daría origen a otros géneros musicales como estilos, el *Glam rock* y el *punk rock*, que vienen a darle sentido único al filme.

Intertextualidad (Relación con otras manifestaciones culturales)

La intertextualidad según Lauro Zavala puede estar en la presencia de elementos provenientes de otras películas en una película cualquiera. En el caso de la película que se investiga la intertextualidad puede provenir de factores que se involucran con su origen teatral. La película es una adaptación de una obra musical, por lo que en cierto sentido no pierde el formato del escenario y el personaje, pero también podría tener la misma misión el hecho de que se trata de un concierto de rock, con el mismo formato teatral. La película también utiliza elementos intertextuales cuando hace alusión a los antecedentes de rock utilizando como referencia, artistas polémicos e ídolos considerados por Hedwig como “maestros americanos” de los 70s, como David Bowie, Lou Reed, Iggy Pop, Toni Tenille, Debby Bone.

La intertextualidad anteriormente descrita puede encontrarse en la creación del personaje a partir de esa influencia, al crearlo como si fuera una mezcla de todos ellos. También dentro de la creación del personaje es relevante las divas que influyen en la nueva identidad que será Hedwig por medio de su peluca en la canción “Wig In The Box”, símbolos americanos de reconocimiento masivo, como una Miss de concurso de belleza o la actriz Farra Fawcett. El personaje de Hedwig puede tener referencias de otros personajes en distintas obras musicales. Por ejemplo con el MC (Maestro de ceremonias) de la película “Cabaret”, el personaje hacía la función de un juglar que daba introducción a cada una de las canciones que se irían a interpretando en la noche. En el caso de

Hedwig, él da una introducción antes de cada canción con el propósito de que tenga sentido lo que canta.

El personaje de Hedwig también puede tener cierto parecido conceptual con el científico Dr. Frank-N-Further de la película musical “The Rocky Horror Show”. El personaje Dr. Frank es un alienígena bisexual que trata de confundir y de burlarse de las personas convencionales que viven con prejuicios. Maneja una sensualidad bizarra con un vestuario travesti y gótico, en contraste con los demás personajes sobre sale su personalidad.

Otro aspecto de intertextualidad es el hecho de que el director, sea el actor y el creador original tanto de la puesta en escena en teatro como en cine, así como el colaborador en la creación de las letras de las canciones. Otro aspecto intertextual puede ser la relación metafórica entre Hedwig y el muro de Berlín, como un elemento que divide condiciones contrastantes y antagónicas.

Ideología (Perspectiva del relato o visión del mundo)

La visión del mundo que propone el filme en su totalidad es una presentación de un universo no convencional para dar un mensaje de diversidad sexual, de género y de identidad. Crea una subversión para con ello tal vez influir en cambios sociales. La película no trata de interpretar el mundo de una manera realista, el personaje está lejos de ello, pero el alejamiento del personaje puede hacer reflexionar a la audiencia sobre cuál sería su propia búsqueda en tales condiciones.

La teoría sobre el origen del amor contiene alegoría y mitología, adaptada a las necesidades idealistas del personaje principal, el amor es apreciado como un propósito en la vida para ser un ser completo, es por ello que al principio de la

película partiendo de esa premisa todo parece distorsionado en confusiones existenciales.

La película ha sido denominada como cine queer por tener contenido homosexual y hacer referencia a las confusiones de identidad y género. Sin embargo se considera el mensaje de la película sobre estas confusiones sobrepasa la audiencia homosexual, es un planteamiento que trabaja para una audiencia más extensa ya que el enfoque homosexual en la película, puede ser minimizado ante las cuestiones existenciales y humanas.

Dentro de la sección de la ideología se encuentran también los códigos visuales en la creación artística. Un elemento que funciona como código en el personaje de Hedwig es la peluca. Tanto la peluca como el maquillaje juegan un papel significativo, son signos de la evolución del personaje. Desde un inicio Hedwig aparece con la peluca puesta, el personaje en realidad tiene una gran cantidad de pelucas de diferentes estilos pero con la misma característica son rubias. Las pelucas rubias llevan consigo el significado de la sensualidad, la elegancia, efectos abordados por los primeros personajes femeninos en el cine clásico como lo fueron Marlene Dietrich, Marilyn Monroe o Kim Novak por dar algunos ejemplos, que también formaron parte de la creación del estereotipo del glamour alrededor de la rubia protagonista. Sin embargo en Hedwig no son signo de esa elegancia, sino lo contrario, implican un fenómeno de decadencia y falsedad, la peluca implica ser un accesorio plástico que sólo cambia la forma pero no la estructura, se sigue siendo hombre con o sin peluca. Pero dentro de esta transformación también se encuentra el juego de cambiar y de convertirse o disfrazarse sin permanencia.

La peluca se convierte en el signo que permite presenciar las etapas del personaje. Cuando el personaje es natural en la Alemania Comunista la peluca es un instrumento que logra engañar a las autoridades de inmigración y le permitirá

escapar a Estados Unidos. Cuando entiende que su vida no será un sueño americano, nuevamente la peluca se convierte en su salvavidas al brindarle una nueva identidad en esa tierra desconocida. Aunque la peluca es el referente superficial de una identidad sólida, no existe tal, el personaje trae consigo una serie de conflictos que van a ser liberados o exorcizados cuando casual o causalmente se deshaga de la peluca. El signo que fue su protección en un inicio, termina por crearle una cantidad de conflictos a lo largo de su estadía en Estados Unidos. Tales conflictos serán confrontados en cuanto se rompe sus ropas y se quita junto con ellas, la peluca. La desnudez del personaje, es más bien una desnudez del alma, del espíritu, es el ego destruido y un volver a comenzar.

Final (Última secuencia de la película)

El final de la película comienza con la entrada de Hedwig a una presentación “nuevamente” en un restaurante, el sonido vuelve a hacer el himno nacional americano como al principio del filme. Con la misma intención, esta vez la iluminación es sombría oscura y también su cantar.

Esta vez el público lo acepta, pero ahora es él, quién ya no se acepta. Al terminar la canción “Hedwig lament / Exquisite Corpse”, la cantante deshace sus ropas frente a la audiencia en un sentido desesperado pero liberador, ¿de qué se libera? destruye toda la identidad de Hedwig, se desmaquilla burdamente y se queda en el escenario detrás de todo ese vestuario, un joven de cabello oscuro y corto carente de toda personalidad.

Tal colapso hace entrar a Hedwig en una especie de trance donde está Tommy cantándole “Wicked Little Town” (canción que ella le cantó la primera vez que se conocieron), por medio de la canción Tommy confiesa su pesar ante lo acontecido y le pide perdón, de la misma manera lo invita a que termine su búsqueda porque es un ideal que nunca llegará a ninguna parte “there’s nothing

you can find, there cannot be found".⁴² Hedwig ya no es una mujer, es un joven que rompe en llanto, por lo que deja claro que su ego cae ante tal descubrimiento.

En la siguiente escena está él semidesnudo, con el símbolo que había creado para Tommy Gnosis en su frente, lo que sugiere que su creación para Tommy Gnosis era la personalidad que deseaba para él mismo; en un escenario blanco, en un presente onírico, él canta la canción de "Midnight Radio" y ésta canción representa la resolución del personaje al perdonar, liberar y aceptar a los demás así como así mismo.

También es la culminación de su búsqueda al llegar a la conclusión de que él en sí es un todo, no necesita de otro para complementarse como lo había teorizado; por lo cual, en su final se llega a una consistencia de elementos ideológicos planteados a lo largo del filme

Conclusión del análisis

El compromiso ético y estético de la película tiene diferentes líneas:

Por un lado, es un mensaje de diversidad, de tolerancia hacia las personas que puedan ser percibidas equivocadamente por prejuicios sociales y/o culturales.

También de que la búsqueda y la aceptación de la identidad y la personalidad no sólo les conciernen a personas con problemas de género sino que puede ser un problema general o global.

En un sentido estético, se considera que la película es un ejercicio con cualidades creativas provenientes del teatro, que aluden al trabajo de combinar

⁴² "No hay nada qué puedas encontrar, que no pueda ser encontrado"

diferentes estilos de música y de géneros cinematográficos, para dar como resultado una obra que refleja problemáticas y concepciones.

En este capítulo de una manera descriptiva y explicativa presento el análisis de los elementos cinematográficos del filme de estudio. La propuesta del siguiente capítulo es un análisis sobre las canciones en específico, primero, cómo funcionan como estructura narrativa en tres actos y, segundo, cómo trabaja cuando son comparadas al desempeñarse en otros contextos como lo es la canción en un entorno artístico y de ficción en el cine musical y la canción en un ambiente realista en el documental.

VI. ANALISIS COMPARATIVO ENTRE LAS CANCIONES DEL MUSICAL Y EL DOCUMENTAL

En el capítulo IV sobre “Elementos que convierten un filme en un filme de culto”, se expuso la presencia en el 2006 del documental “Follow my voice: with the music of Hedwig” de la directora Katherin Linton. En el documental se registraban entre otras cosas, el rehacer de las canciones compuestas para el musical “Hedwig And the Angry Inch” pero interpretadas por diferentes artistas tanto de talla internacional como independiente. El siguiente capítulo intenta hacer una aproximación comparativa de cómo funcionan las mismas canciones del musical y en el documental, utilizando una metodología basada en dos teorías: la de Leonard Foglia y Lauro Zavala, ambos experimentados y reconocidos estudiosos de teatro y el cine.

En el capítulo II, “Historiografía de las películas musicales de Rock”, se mencionó una entrevista con el director de teatro Leonard Foglia quien reconoció que en la estructura clásica del musical puede existir una primera canción que plantea el problema, la cual él la llama la canción “quiero ser” y en la mitad de la obra puede o no puede haber la canción de la “transformación”.

Se planteará la hipótesis de una tercera canción en el Acto III, partiendo de la fórmula utilizada por el director Foglia, la cual se llamaría la canción “que cierra el círculo del viaje”.

En el capítulo V “Comportamiento de las variables en la película “Hedwig and the Angry Inch” se habló de que existían en la narrativa tres actos: en un inicio, un medio y un final, según Lauro Zavala. Por lo cual se combinarán ambas teorías utilizando al Acto I que plantea la canción “quiero ser”, en el Acto II la canción de la “Transformación” y el Acto III sobre la canción “que cierra el círculo del viaje”.

Acto I

Según Leonard Foglia, la canción “quiero ser”, es la canción interpretada por el personaje principal al principio de la obra para explicar, los sueños y deseos que está buscando, expresados de una forma creativa para dejar claro a la audiencia las premisas que serán clave fundamental en la obra musical. Foglia ejemplificó que la canción “Something’s coming” en la película musical “Amor sin barreras” ⁴³ (1961), sería comparada con la denominada canción “quiero ser”, ya que es cuando el personaje principal expresa su ansiedad y su espera de que algo suceda, anticipando un cambio en un sentido de ensoñación y romanticismo, trasmite a la audiencia su felicidad sobre lo que desea. Este punto es clave dentro la estructura narrativa, pues se da un prelude respecto al nudo de la obra, o una anticipación del acto II.

Para el caso de la película musical “Hedwig and the Angry Inch” se escogió la canción “The Origin Of Love” (Anexo 1) como canción “quiero ser”, debido a que en el instante que es interpretada, el personaje se abre ante la audiencia y comparte lo que desea y está buscando, es decir, encontrar a alguien por medio del amor para considerarse un ser completo.

“The Origin Of Love” es la segunda canción de la película musical y está compuesta y escrita por Stephen Trask así como todas las canciones del musical. Antes que sea interpretada la canción, ya se ha dejado claro que Hedwig es una artista de rock sin éxito, que su apariencia travesti al estilo *Glam* y *punk* no es cordial para su público. Un punto a resaltar es que el estilo de la melodía de la canción no tiene el mismo estilo de música como su apariencia. La canción es una balada con toques de guitarra al estilo rock, inclinada a tener tendencias a la melodía y armonía de una puesta musical más que a un concierto *Glam* o *punk*, también cabría mencionar que las canciones compuestas dentro del estilo *Glam* y

⁴³ Robbins Jerome, Wise Robert, 1961 “West side story” Estados Unidos

punk suelen estar abordadas por superficialidad a veces incoherente y sin sentido, además de que el estilo musical está lejos al propuesto en la canción "Origin Of Love". En este caso se habla de una teoría filosófica que se cree no sería abordada por estos dos estilos, para explicar lo anterior se pueden tomar como referencias que en el Glam rock, se le da importancia al espectáculo sobre la aportación musical, el tiempo puede ser lento, y su condición es el performance. Una de las baladas más representativas del género es "Space Oddity" de David Bowie (cuando figuraba con su personaje Ziggy Stardust). La canción contaba una historia de un capitán haciendo comunicación con un Mayor en una nave espacial, no tenía contenido profundo al respecto pero su melodía podría ser comparada con la del estudio en este Acto. El punk rock tiene un estilo musical caótico, rápido, ruidoso, difícil para que de salida a la balada, lo que podría mostrar que una balada-punk es un contrasentido melódico en el género e imposible que se pueda generar.

Además de haber dado una introducción sobre la apariencia del personaje antes de ser interpretada la canción, en forma de flashbacks se presenta su cotidianeidad en su época infantil alemana y metáforas sobre su personalidad por medio de elementos que funcionan como símbolos, por ejemplo con el muro de Berlín.

El ambiente en el que se interpreta la canción es nostálgico y con tristeza, la canción "quiero ser" tiene un contenido fantasioso al buscar un apoyo teórico a su deseo por medio de una mitología postmoderna. De una forma original la canción, primero explica la teoría de Platón sobre el amor, con el propósito de darle un contenido filosófico o platónico a las ideas del personaje principal, también puede ser que funcione la teoría para darle la sensación de inalcanzable o de un deseo humano universal al justificar de alguna manera el querer pertenecerle al otro o que el amor debe durar para siempre, cuestiones que pueden lograr la empatía con la audiencia.

Por medio de la teoría de Platón incluida en “El Banquete, o del Amor”⁴⁴ dentro de los diálogos de Platón, se explica la importancia romántica e imprescindible en la vía del ser humano, opinión no pronunciada directamente por Platón en el texto, sino Aristófanes, el cual reflexiona acerca de cómo pudo nacer el amor. Se cree relevante introducir como cita, piezas claves del texto a continuación, para hacer una comparación con la teoría utilizada en la letra de la canción.

“Había tres clases de hombres: los dos sexos que hoy existen, y uno tercero compuesto de estos dos, el cual ha desaparecido conservándose sólo el nombre. Este animal formaba una especie particular, y se llamaba andrógino, porque reunía el sexo masculino y el femenino; pero ya no existe y su nombre está en descrédito....El sol produce el sexo masculino, la tierra el femenino, y la luna el compuesto de ambos, que participa de la tierra y del sol. De estos principios recibieron su forma y su manera de moverse, que es esférica. Los cuerpos eran robustos y vigorosos y de corazón animoso, y por esto concibieron la atrevida idea de escalar el cielo, y combatir con los dioses...

Júpiter examinó con los dioses el partido que debía tomarse. El negocio no carecía de dificultad; los dioses no querían anonadar a los hombres, como en otro tiempo a los gigantes, fulminando contra ellos sus rayos, porque entonces desaparecerían el culto y los sacrificios que los hombres les ofrecían; pero, por otra parte, no podían sufrir semejante insolencia. En fin, después de largas reflexiones, Júpiter se expresó en estos términos: Creo haber encontrado un medio de conservar los hombres y hacerlos más circunspectos, y consiste en disminuir sus fuerzas. Los separaré en dos; así se harán débiles y tendremos otra ventaja, que será la de aumentar el número de los que nos sirvan; marcharán rectos sosteniéndose en dos piernas sólo, y si después de este castigo conservan

⁴⁴ Azcarate Patricio. “El Banquete o del Amor”.

su impía audacia y no quieren permanecer en reposo, los dividiré de nuevo, y se verán precisados a marchar sobre un solo pie, como los que bailan sobre odres en la fiesta de Caco...

En seguida mandó a Apolo que curase las heridas y colocase el semblante y la mitad del cuello del lado donde se había hecho la separación, a fin de que la vista de este castigo los hiciese más modestos. Apolo puso el semblante del lado indicado, y reuniendo los cortes de la piel sobre lo que hoy se llama vientre, los cosió a manera de una bolsa que se cierra, no dejando más que una abertura en el centro, que se llama ombligo...Hecha esta división, cada mitad hacia esfuerzos para encontrar la otra mitad de que había sido separada; y cuando se encontraban ambas, se abrazaban y se unían, llevadas...del deseo de entrar en su antigua unidad, con un ardor tal, que abrazadas perecían de hambre e inacción, no queriendo hacer nada la una sin la otra. Cuando la una de las dos mitades perecía, la que sobrevivía buscaba otra, a la que se unía de nuevo, ya fuese la mitad de una mujer entera, lo que ahora llamamos una mujer, ya fuese una mitad de hombre; y de esta manera la raza iba extinguiéndose...

Cada uno de nosotros no es más que una mitad de hombre, que ha sido separada de su todo, como se divide una hoja en dos. Estas mitades buscan siempre sus mitades. Los hombres que provienen de la separación de estos seres compuestos, que se llaman andróginos, aman las mujeres; y la mayor parte de los adúlteros pertenecen a esta especie, así como también las mujeres que aman a los hombres y violan las leyes del himeneo” (Patricio Azcarate 2008).

La historia de la canción comparada con la historia del texto sucede casi en paralelo, una diferencia a destacar es la forma en la que se maneja el “tercer sexo”.

En la canción aparece como si el “tercer sexo” fueran las personas con preferencias sexuales opuestas a su género o las personas atrapadas en una

confusión de identidad sexual. Se hace hincapié en que esa es la situación del protagonista, se podría decir que esa es la historia que le tocaría haber vivido de esa teoría y que al separarlo en dos, ni siquiera está consciente en qué le tocó ser: si una mujer o un hombre, por lo tanto la misión de buscar su otra mitad es complicada, debido a que no tiene claro su propio género, cuál deberá ser el género de su opuesto.

En el texto de los diálogos de Platón, sucede lo contrario al “tercer sexo” planteado en la canción. La andrógina del “tercer sexo” parece ser más notable hacia la heterosexualidad, pues se trata de hombres que buscarán mujeres y mujeres que buscarán hombres, son las mujeres primitivas y los hombres primitivos los que son manejados como lo denominado homosexual, pues buscan placer y amor en su mismo sexo.

Por lo tanto, la proyección del “tercer sexo” está enfocada según en el concepto y aceptación de su propia época. Para los griegos no parece problemático tener preferencias sexuales hacia el mismo sexo debido a que se escogen el “primer sexo” (hombre/hombre) y el “segundo” (mujer/mujer) para ello, mientras que en la canción y en una cuestión contemporánea aparece como si la ambivalencia del “tercer sexo” fuera un tercer género extraño.

Otro de los puntos que va tocando la canción, es que la nueva versión de la teoría de Platón, va mezclando dioses no solamente griegos sino provenientes de otras culturas, como la hindú y la egipcia, puede ser con el propósito de crear una teoría con dioses globalizados en una condición que trascienda la rígida antigüedad; lo cual lleva a reflexionar la capacidad de volver una teoría filosófica antigua en una teoría con condiciones religiosas postmodernas. Por postmodernismo en la religión se entiende por un lado, que la sociedad la vuelve un producto cultural dependiente de la situación del mercado, es decir, no tiene un sentido trascendental sino de preferencias según sus consumidores.

Caratozzolo menciona sobre la religión postmoderna lo siguiente: “La pluralidad de oferta trata de llegar a un mercado diversificado e individualista. No hay una religión sino una gama de ofertas religiosas para que cada individuo elija la que más le agrade... Entre los productos que ofrece el mercado se encuentra la religión; religión a elección, una para cada individuo pues los gustos son muy personalizados...El sujeto postmoderno puede adoptar una religión, pero respetando o sumando apetencias; invadida por el fenómeno del zapping (tomo esto, dejo aquello) pasa a servir necesidades individuales” (Domingo Caratazollo 2006).

La canción es un reflejo de una idea fantástica sobre el origen de un amor homosexual, parece un recurso alternativo para sustituir la idea religiosa de que la homosexualidad pueda tener cierta condición mística ya que no existe religión que apoye su existencia.

El utilizar diferentes dioses con un solo fin tal vez artístico o de entretenimiento también fue utilizado por el programa animado Southpark en el 2001. El capítulo “Super Best Friends” (Southpark 2001), juega de una forma hilarante, imaginativa y tal vez considerablemente irrespetuosa la presencia de profetas o dioses que fundaron una religión. En síntesis el programa trata de hacer a David Blaine una amenaza para el pueblo de Colorado y para ser vencido se recurre a un salón de la justicia regido por Cristo, Buda, Krishna, Mahoma, Joseph Smith y Lao Tze Tung. El episodio mezcla diferentes cultos, religiones y profetas para darle un sentido humorístico pero reflexivo a las intenciones de esas comunidades sobre los fieles. Lo anterior sucede parecido en la canción “The Origin Of Love”, los dioses se unen para tomar partido en la acción que sucede de dividir en dos a los seres humanos.

Las canciones en el documental “Follow my voice with Hedwig”, no se encuentran en actos ordenados que son necesarios para mantener un suspenso

en la trama como en el caso de una película musical, sino que su estructura como documental le permite más libertades proponiendo en este caso escenas aleatorias que van contando una historia sobre el contacto con el artista para que haga el cover de la canción, otra historia sobre la grabación del cover; y otra sobre las canciones como apoyo a las historias de los tres chicos que estudian en el Instituto Harvey Milk, la primera escuela para chicos LGBT a la que se hizo referencia en el capítulo dos. Las diferencias entre los géneros del musical y el documental cumplen las dos funciones básicas del cine: la artística (musical) que afecta la sensibilidad del espectador y la científica (documental) donde el cine se convierte en instrumento para apreciar la realidad.⁴⁵

La canción “The Origin Of Love” participa en dos ocasiones en el documental, pues es interpretada por dos artistas de manera diferente (Jonathan Richman y Rufus Wainwright). “The Origin Of Love” se graba en New York por Rufus Wainwright, se escoge esa reinterpretación para ambientar la historia de Mey, una chica estudiante del Instituto Harvey Milk que mientras estudia también está abriéndose camino como modelo internacional. La belleza de Mey que es bien acogida por la industria de la moda, es debida a tener las medidas corporales necesarias para ser integrada al modelaje, es delgada, alta y fotogénica, y a su corta edad ya ha viajado varias veces por Europa. Ha experimentado el éxito comercial que le puede dar su cuerpo al disfrazarse de prototipos femeninos ajenos a ella.

La canción “The Origin Of Love” funciona de una forma diferente al musical, pues Mey es una *top model* reconocida y exitosa, con preferencias sexuales hacia el mismo sexo y con el anhelo de que el amor dure para siempre. Pero la canción no se enfoca al conflicto del amor, es más bien al conflicto de identidad que sufre Mey, pues desea ser reconocida por quién realmente es y no sólo por el ideal que puede representar estar en el mundo de la moda.

⁴⁵ Universidad Autónoma de México “Documental”. Pág. 62

Ella hace una consideración acerca de su relación amorosa, menciona que su pareja ama su delgadez, su belleza, pero Mey está consciente que es una belleza establecida como canon, lo que la entristece es que Teresa, su pareja, no vea su propia belleza interior.

La canción también funciona con la idea de que Mey tiene una belleza femenina mas no se considera una mujer completamente, la belleza parece ser más una carga por los problemas que como adolescente le trae: el ser envidiada, el ser rechazada, el no poder tener buenos amigos. También se hace constante el hecho de que Mey no se considera una adolescente, lesbiana o *top model* típica, pero si no es todo ello, entonces cuál es su identidad real.

La canción en ambos proyectos fílmicos habla sobre cuestiones de búsqueda de identidad, en el musical se habla de la necesidad de buscar a partir de la identidad al ser amado y en el documental es la búsqueda de poder unir las diferentes identidades en una adolescente para completar su proceso de maduración. Por lo que la canción “yo quiero” aunque no aparece en la primera parte del documental sino casi en las últimos 30 minutos, sigue funcionando como un recurso emotivo que explica situaciones profundas y abstractas de los personajes.

Acto II

Según Leonard Foglia la canción de la “Transformación” funciona en algunos musicales como clave de lo que tratará la obra, será el nudo de la historia y por lo tanto se encuentra a la mitad. En esta canción tiende el personaje a transformarse en alguien más, a crear una nueva identidad, según Foglia el ejemplo de esta canción en la película musical “West Side Story” sería “I Feel Pretty”, (1961) pues es el momento en que el personaje de María se permite

expresar su felicidad con jugueteos graciosos utilizando accesorios y una coreografía que refleja sus emociones más profundas.

Otro ejemplo de transformación que propone Foglia, estaría en la película clásica musical “Gypsy” (1962) protagonizada también por Natalie Wood, es la historia de una madre que quiere hacer a una de sus hijas famosa, por ser bonita y rubia, mientras que su otra hija, Gypsy, tiene cabello castaño y la considera menos hermosa. La madre se da cuenta de que su hija bonita no tiene talento y alienta a la otra a convertirse en streaper, su tarea será actuar en el burlesque el personaje de la mujer elegante, la mujer digna que no se desnudará completamente sino solamente se quitará un guante ante la audiencia. La canción de “Transformación” sería en el caso de Gypsy “Let Me Entertain You”, donde al comienzo de la canción Gypsy ejecuta la canción con miedo y temerosa del público masculino, desarrolla confianza mientras repite la misma canción en otras ciudades para terminar siendo la desnudista más famosa de America. Ella ha encontrado su identidad y se ha aceptado a sí misma como hermosa, en el transcurso de ese proceso.

Como canción de la “Transformación” en Hedwig and the Angry Inch, se ha elegido la canción “Wig In The Box” (Anexo 2.) debido a que es el momento en que se construye el personaje de Hedwig. Antes de la canción se ha dejado clara la situación de Hedwig y que estará completamente sola en ese país extraño. La canción muestra la depresión del personaje y su necesidad de animarse ante su adversidad; la canción es un escape pero también revela los elementos escogidos para darle la personalidad y vida al personaje, como lo son las divas y personajes famosos de televisión.

La canción tiene un estilo de música parecido al utilizado en los musicales clásicos, sobre todo porque se trata de una canción original que no intenta ser comparada con alguna melodía ya creada donde se podría introducir una nostalgia

por melodías pasadas. Nuevamente se conserva la estructura melódica de las canciones en musicales clásicos y se excluye a los géneros del *Glam* y el *punk* en la mayor parte de la pista. La melodía utilizada tiende a actuar de una manera emotiva por ser una balada, sin embargo tiene diferentes cambios, el más interesante es cuando la agrupación canta el coro de la canción mirando a la cámara, con subtítulos se van marcando las pausas y continuaciones de la letra, de esta manera hace participar a la audiencia en la ejecución de la canción. La canción transcurre en un momento surreal, pues no es la realidad la que se registra sino un momento de ensoñación, de delirio fantástico donde ni siquiera el personaje está solo con sus pensamientos porque tiene acompañantes que actúan como ayudantes en la creación y aceptación de su nueva identidad.

Esta clase de canción de “transformación” también es utilizada no necesariamente en las películas musicales sino en películas comerciales como momento fílmico musical contemporáneo. En estos momentos los personajes hacen una pausa en la historia para hacer un cambio de imagen, pero antes de llegar a él, alternan diferentes propuestas en vestuario, maquillaje y peinado, con la intención de exagerar el cambio y hacer una comparación radical a la llegada de la imagen establecida como finalidad. Mientras lo anterior sucede, se ambienta con una canción para delimitar el tiempo de espera en tan largo proceso, pero también se utiliza para darle el dinamismo de un videoclip. En el caso de la canción “Wig In The Box” lo anterior no ocurre, su conversión no es por medio de un cambio de imagen en un centro comercial y con muchos vestidos, se trata de que la peluca le dará el cambio esperado y es el objeto más significativo (junto con el maquillaje) que le dará vida al nuevo personaje.

En el documental “Follow my voice with Hedwig” el productor de grabación de los covers Chris Slusarenko, menciona una de las canciones a las que le audiencia le preocupaba saber quién la reinterpretaría era “Wig In The Box”, debido a que se considera es una de las canciones más dramáticas del musical.

Para ello se convocó a la banda Polyphonic Spree y a todos los músicos que forman parte de ella. La canción "Wig In The Box", también se establece como una canción de transformación, se utiliza la vida de Ángel para darle ese giro. Ángel es un chico travesti que se siente mujer atrapada en un cuerpo de hombre, sufre de falta de apoyo por parte de su familia que no acepta que desee ser mujer y le esconden la ropa forzándola a utilizar ropa de hombre.

La escena de la vida de Ángel se combina con el estudio de grabación donde la banda Polyphonic Spree reinterpreta la canción "Wg in the Box". La depresión que es referida en el musical se relaciona con la sentida por Ángel ante la desaprobación de sus padres del género que desea tener. Se le da importancia significativa a la realización de la canción por parte de Polyphonic Spree y se le dedica tiempo fílmico a su organización en el estudio y sus opiniones sobre la canción, ello debido a que es visual su ejecución por tener gran variedad de instrumentos y músicos que interpreten, arpa, marimba, piano, batería, trompetas, coro, guitarras, etc.

Casualmente Ángel debe asistir a su baile de graduación por lo que se vuelve el motivo principal de la canción, se narra visualmente esa alteración al buscar el vestido de ocasión y probárselo haciendo referencia a las películas comerciales que utilizan ese momento como un recurso narrativo. Es un instante para cambiar la imagen completamente ya que es una noche importante para Ángel. La depresión de ser rechazada por su familia queda a un lado para darle importancia al tan esperado y emocionante evento del Instituto. Similar funciona en el filme, cuando Hedwig comienza a disfrutar los cambios de convertirse en alguien más.

La canción en el documental pone en evidencia que la transformación no solamente existe como recurso fílmico del imaginario, sino que también es un suceso real y es cada vez más aceptado por la sociedad. Es decir, la reconstrucción es un recurso altamente utilizado en televisión y el cine. Como si

fuera una necesidad arquetípica de poder ser otra persona, más bella, más joven, más glamorosa, los programas de televisión constantemente venden esa idea.

En el caso del documental la idea de transformación es más compleja pues se trata de alguien que tiene conflictos de género e identidad y que el hecho de poder realizar ese cambio lleva a la persona a un nivel lejos de lo banal o de la autoestima pasajera, lleva a la auto identidad placentera. La cita que Ángel tendrá para el baile es una joven vestida elegantemente como hombre, también estudiante del instituto. Por lo que queda una pareja de adolescentes que se visten de acuerdo a su identidad más no a su género. El desenlace de la canción deja un epílogo de lo sucedido en la noche de la graduación al hacer a Ángel reina de la noche y darle el sentido de fantasía que también lleva consigo la realidad.

Ambas canciones tanto en la película musical como en el documental tienen la misma función, narrar un cambio que se resuelve antes de que termine la canción. También expone que la esencia fantástica en la que se puede manejar “Wig In The Box” en la película musical, tiene un carácter genuino cuando se traspasa a una situación real. La transformación no es solamente una canción sino que es un recurso frecuentemente utilizado como satisfacción de necesidades de autoestima en el espectador.

Acto III

En los anteriores actos Foglia, dejó una aproximación de cómo funcionan dos de las canciones en la estructura de un musical, faltando la canción que pudiera resolver al final. Se puede plantear una hipótesis argumentando que si existen canciones llamadas “quiero ser” y “transformación” (que tienen como finalidad nudos estructurales en la narrativa), puede existir una tercera canción que culmine la intención de la película. La canción que podría resolver el final, conseguiría llamarse “la que cierra el círculo del viaje”.

Esta canción se puede ejemplificar con la penúltima canción de “Cabaret” llamada del mismo nombre, cuando Sally Bowles sale al escenario y la canta como final de toda sus conclusiones hacia su vida. Menciona que vivir es un cabaret y que no hace falta estar triste aunque todo sea oscuro sino tomar la vida con felicidad aunque esta sea falsa y esconda una verdad. Lo que comunica Sally con esa canción es que los errores cometidos no se pueden reparar y que hay que evitar la tristeza no importando el cómo, ya que la indiferencia con la que se toma puede ser por medio de la diversión, o algún otro escape.

Otro ejemplo de una canción “que cierra el círculo del viaje” sería “trial” de la película musical “Pink Floyd the Wall”, momento en el que se le hace un juicio al protagonista y se invita a todos los personajes que participaron en su vida para que con sus testimonios lo declaren culpable o inocente por locura. Es un momento musical en el que la animación crea un ambiente oscuro y de total fragilidad hacia el personaje principal que se muestra ante una soledad y una frialdad inconmensurable. La resolución de la canción proviene de la declaración de culpabilidad por parte del jurado y con tal hecho se ordena que se destruya su razón, que es simbolizada por un muro. Por lo tanto se trata de una película que por un lado muestra la fragilidad humana que proviene de los recuerdos, debilidades, fracasos, traumas etc., de cómo influyen en su autodestrucción física y cómo puede culminar también con la pérdida interior del individuo.

Ambos dramas concluyen poderosamente con una canción como la que se propone sea la “que cierra el círculo de la búsqueda”, en esta canción se deberían contener los elementos necesarios para comprender un desenlace.

En el caso de “Hedwig and the Angry Inch” la tercera canción sería “Wicked Little Town”, debido a que da la pauta climática del final de la película, no es la canción final pero con ella se resuelve el viaje del protagonista. “Wicked Little Town” se interpreta dos veces en el filme, al principio es la canción que Hedwig le

dedica a Tommy cuando se conocen, la letra cambia al final de la película y la canción es cantada por Tommy a Hedwig.

Es significativo que Hedwig la hubiera cantado primero debido a que con ello comunica que se trata del mismo lenguaje amoroso con que él le regresa el canto. En la canción Tommy ya no tiene la imagen ambiciosa que abusó de ella sino, se desmitifica y busca su perdón, le ofrece una explicación sobre su comportamiento, sobre haberla tratado con tan poca madurez pero también le hace reconocer que su teoría de encontrar la otra mitad es ideal y es una búsqueda sin sentido que debe terminar. Cuando Hedwig escucha la canción, su ego queda devastado y es el momento en que empieza el final, pues a partir de este encuentro, su perspectiva de la vida cambia, se reconoce como un hombre y se acepta como tal, como un ser completo.

En el documental “Follow my voice with the music of Hedwig” también se reinterpretan las dos versiones de “Wicked Little Town”. La que convendría a la versión cantada por Hedwig en el musical se le asignó a la banda “The Breeders” y la versión de Tommy la reinterpreta por “The Bens”.

La historia de Tenaja es alternada con la grabación en estudio de la versión de Tommy. Tenaja es una estudiante que desde su pubertad aceptó su homosexualidad y no así su familia. Encontró rechazo hasta de su misma primer pareja sexual, situación que en el documental compara directamente con la escena en que Tommy rechaza a Hedwig por su mutilación genital. La familia de Tenaja intenta que deje su homosexualidad llevándola a hablar con un sacerdote a su Iglesia. El amor de Dios deja expuesto lo inaceptable de sus preferencias, así como la fe se muestra radical por lo que causa conflicto en la adolescente.

Después de lo anterior, se expone un control exhaustivo en todas las acciones de la vida de Tenaja por parte de su familia, se controlan todos los sus

movimientos, salidas, llamadas telefónicas, etc. Y esto lleva a que con 17 años, se escape de su casa y busque ayuda legal para exigir sus derechos. Tenaja habla de su madre y de lo doloroso que fue hacerle daño pero que actuó en defensa propia.

La canción en el documental funciona distinto al musical pues el “pequeño pueblo malvado” en el musical puede ser tomado como la situación o el momento que se acepta vivir, es decir, la actitud positiva o negativa con la que se enfrenta la vida. También podría estarse hablando con esa frase de una sociedad prejuiciosa. En cambio en el documental, tiene otra metáfora parece relacionarse directamente con el núcleo familiar que en el caso de, Tenaja, la estudiante del Instituto se ha vuelto asfixiante e insoporable de vivir.

También puede ser manejado como la ciudad o el hogar tangible del cual se escapa para ser realmente quien Tenaja es. “Wicked Little Town” bien podría ser el camino sin retorno, sin marcha atrás, la decisión tomada ya sea en positivo o en negativo para poder construir una vida o en estos casos, una identidad.

CONCLUSIONES

Como conclusión, la investigación aborda diferentes cuestiones sobre el cine contemporáneo musical. Cuestiones que hacen reflexionar la poca investigación que se ha hecho al respecto para poder clasificar fenómenos cinematográficos que cada día cambian debido a cuestiones culturales, sociales, políticas, económicas, etc.

El fenómeno de culto debería ser estudiado seriamente pues es escasa su investigación y parece que solamente se toma en cuenta como un género que crea seguidores y es solamente ahí donde parten las características de afectar a la audiencia como un ritual. Con respecto al estudio, estas son las conclusiones:

1) El fenómeno del culto en la o a la película “Hedwig and the Angry Inch” tiene diferentes ramificaciones:

A) Una de ellas es la importancia como película musical contemporánea dentro del género musical, al mezclar el rock con la forma clásica del teatro musical, concepto que le da frescura a un género que tiende a perder seguidores en temporadas cíclicas. La música sigue teniendo un poder hipnotizador en la audiencia y los musicales han cambiado su fórmula y han ofrecido nuevas historias que siguen estando dentro de la ficción pero que funcionan como un distanciamiento para poder apreciar características y cambios sociales. La estructura clásica del musical podrá cambiar pero no morir, se sigue utilizando y no solamente en teatro y cine sino también en televisión y a cargo de nuevas agrupaciones como la propuesta musical de la agrupación “Mika” con la canción “Grace Kelly”, que pareciera provenir directamente su influencia de una canción de una película musical, debido a su melodía, ritmo y lírica, con una profunda relación hacia la canción “Yo quiero”.

Las canciones han logrado cierta independencia del musical, se han vuelto proyectos colaterales con identidad propia. Por lo que se podría concluir que sí existe alguna independencia de la música que se crea para el teatro dependiendo el contexto que la ocupe. Sigue siendo difícil de probar si lo anterior sólo funciona con este musical o si puede suceder con otros. Por ejemplo: la canción "The Time Wrap" del musical "The Rocky Horror Show" logró independencia en México cuando el programa de Televisa "Cachun-Cachun-Ra-Ra" en los 80s, la tradujo y la reinterpreto en un evento de Halloween, la diferencia en esta situación es que la canción no era famosa en México por el musical antes de ser transmitida por televisión, por lo que tuvo una aceptación sin compararla con la pieza original, luego entonces su independencia fue más bien un suceso nuevo sin vínculo comparativo.

Un ejemplo más claro de cómo una canción puede funcionar fuera de un musical es la canción "Singing In The Rain" de la película con el mismo nombre, canción que ha sido cantada en numerosas ocasiones y que no es necesario haber visto el musical para gozarla más allá de estar acompañada de la coreografía de Gene Kelly.

B) Otra de las posibles causas por las cuales "Hedwig and the Angry Inch" se ha vuelto una película de culto es por el manejo de los temas sobre la identidad y género. La diversidad, la tolerancia, el prejuicio, la aceptación forman parte de los temas "queer", y en la película se manejan de una forma cuidadosa tratando de afectar y provocar una opinión a todas las preferencias sexuales, pero sobre todo tratando de exponer un tema sin tendencias duales sino con una gran variedad de matices. También el protagonista nos enseña una fórmula, la cual alguien debería o podría seguir para alcanzar su identidad; invita a que la honestidad y la aceptación es el comienzo para que todo lo demás suceda.

El mecanismo que desencadena el culto de la película en específico proviene de aspectos sociológicos que funcionan debido al tiempo en que se genera, pues apenas en los 90s el “cine queer” tuvo un lugar como género cinematográfico y como ejercicio fílmico serio, el culto proviene de que los espectadores encuentran en el filme un refugio hacia su propia búsqueda de identidad, personalidad o de género, como lo indica el documental “Whether You Like It Or Not: The Story Of Hedwig”.⁴⁶

Uno de los ejemplos más claro de este fenómeno de culto hacia la película musical está en el documental “Follow my voice with the music of Hedwig” que parte de un tributo al musical pero sobre todo a sus canciones, elevando su importancia al buscar un casting adecuado para ejecutarlas, al crear nuevas melodías que les sigan dando frescura y vida, así como atemporalidad. El documental introduce más reflexiones sobre la película musical, pues hace notar diferentes aspectos sobre la Identidad y el Género. Como se mencionó en el capítulo IV, el musical parece establecer las premisas básicas de la “teoría queer” mientras en el documental, la obra musical participa como benefactora de una institución que coincide más con la teoría separatista de los inicios del movimiento gay de los 60s. Se podría concluir que existe un efecto empático logrado en la película musical antes que en la película documental.

La película se muestra como un ejercicio inteligente en la forma de estructurar una historia *ficticia* que le da seriedad a cuestiones que aun en nuestros días son tomadas como superficialidades, o rarezas, pues sigue habiendo problemas graves sobre homofobia y rechazo social, hacia el homosexual y el travesti por dar un ejemplo,. El sufrimiento y personalidad del protagonista logra que la audiencia que aprecia el film se aleje de él provocando un distanciamiento, gracias a la estrategia de su director que desea se experimente un rechazo, pero luego planea un encuentro de similitudes sobre

⁴⁶ “Whether You Like It Or Not: The Story of Hedwig”. Dir. Laura Nix.

problemas existenciales que unen al espectador y al protagonista de la película, logrando una comunicación, un mensaje.

Los testimonios de los estudiantes del Instituto pueden verse por medio de dos perspectivas:

1) Las cuestiones de identidad son demasiado complejas para poder ser rechazadas por prejuicio.

2) Existe un contenido dentro del documental que parece victimizar la vida de los estudiantes en el Instituto. El sufrimiento que afecta a los personajes, subjetivamente si se pusiera en una balanza parece a veces exagerado y dramatizado. Sin embargo es relevante mencionar que se trata de adolescentes y por ello todas estas cuestiones pudieran ser abordadas con mayor carga emocional.

3) Las canciones no funcionan de la misma manera en el musical como en el documental, aunque las versiones son interpretadas por los artistas de una forma fiel al musical, hay ciertos cambios al utilizar las melodías aleatoriamente en un contexto real, a partir de ello parece que las canciones tienen el poder de relacionarse no solamente con la identidad y el género sino con problemas relacionados con ellos, por ejemplo problemas de identidad generados por la belleza, la falta de aceptación personal, la religión. Por lo que el culto del musical también puede provenir de lo genérico que se vuelve la historia para la identificación del espectador.

C) La intertextualidad que ha logrado “Hedwig and the Angry Inch”, no sólo muestra la trascendencia de la creación, actuación, producción y dirección de la película donde su creador se ha visto inmiscuido en cada uno de los proyectos, sino que revela que el formato del teatro se ha roto para ser adaptado a cine, a

disco compacto, y a teatro internacionalizado , donde sus diferencias proponen nuevos estilos, cuestiones que llevan a profundizar el estudio del Camp y lo Queer más allá de estudio norte americano.

En conclusión, el cine musical aún tiene mucho por ofrecer a la audiencia, los parámetros cambian según los aspectos sociológicos y culturales en los que se mueve el arte. Por lo que tal vez su situación de altas y bajas en taquilla que siempre ha existido desde sus orígenes seguirá en movimiento. La industria cinematográfica y teatral continúa apostando a estos nuevos mercados que se van abriendo para beneficiarlos.

El teatro y cine clásico que mostraban personajes hermosos, fuertes y nobles se ha roto, la audiencia busca identificarse con personajes que se muestren como anti-héroes que no sigan patrones establecidos, y que ofrezcan resolución más cercana con su realidad. Es por ello que las películas que tratan de personajes bizarros, no agraciados, rebeldes y extraños, tienen cada vez más auditorio. “Hedwig and the Angry Inch” es un proyecto que ha revivido el cine musical y que tal vez influenciará en nuevas propuestas que se animen a tocar los temas que su tiempo les invite abordar.

BIBLIOGRAFIA CITADA

Libros

Aaron, Michele (2004). "New Queer Cinema". Rutgers University Press. New Jersey

Altman Rick (1987). "The American Film Musicals" Editorial Indiana University Press, Indiana.

Altman Rick (1999). "Los Géneros Cinematográficos" Editorial Paidós. Barcelona.

Benshoff, Harry (2004) "Queer Cinema, the Film". Editorial Routledge. Primera Impresión. Nueva York.

Conrich Ian (2006) "Film's Musical Moments" Editorial Edinburgh University Press. Edinburgh

Caratozzollo Domingo (2006). "Mujeres y hombres en el tercer milenio. Vivir en la postmodernidad". Editorial Homo sapiens. Rosario

Cohan Steven 2002. "Hollywood musicals the film reader". Editorial In focus Routledge film readers. Nueva York

Kenneth Muir John (2005). "Singing a New Tune". Editorial Aplause. Nueva York.

Peary Danny (1998). "Cult Movies: The Classics, the Sleepers, the Weird, and the Wonderful". Editorial Gramercy. Nueva York

Universidad Autónoma de México (2006) "Documental". Cuadernos de Estudios cinematográficos No. 8. México

Wollman Elizabeth (2006). "The Theater Will Rock". Editorial The University of Michigan Press. Michigan.

Zavala Lauro (2005). "Elementos del discurso cinematográfico" Editorial Universidad Autónoma metropolitana. México

Tesis

Tesis Doctoral: Doctorando: Benito Cañada Rangel, Tesis Doctoral: *"El Texto teatral: Acción e Improvisación en la creación del Personaje, elementos del proceso didáctico"*. A Coruña, España 2006. Universidad de A Coruña; DOCTORADO: *"Teatro, Expresión corporal y Sociedad: la investigación didáctica"* .grado obtenido el 25 de enero 2007 con una calificación: SOBRESALIENTE CUM LAUDE.

Revistas

Herrero-Brasas, Juan (2000). "Teoría "Queer" Activismo, Outing y cuartos oscuros". Claves No. 106. Pag. 14- 24. Madrid.

Cordoba García, Daniel (2003). "Identidad Sexual y Performatividad". Athenea Digital, No. 4: 87-96. Barcelona

Paginas de Internet

Azcarate Patricio. "El Banquete o del Amor". Obras completas de Platón. <http://www.filosofia.org/cla/pla/azc05297.htm>. España. Consulta: diciembre 2008
Ultima modificación: No hay modificación.

Russo Sebastian. "Sobre Hedwig And the Angry Inch".
<http://www.artszin.net/hedwig.html>. España. Consulta. Octubre 2008. Última modificación: No hay modificación.

Stevenson Jack. "Freaks a movie ondead".
http://hjem.get2net.dk/jack_stevenson/freaks.htm. (1999). Estados Unidos.
Consulta: Septiembre 2008 Última modificación: No hay modificación.

Entrevistas

Entrevista personal con Leonard Foglia 8 oct 2007. Querétaro

Programa de televisión

"Super Mejores Amigos" Episodio 504 (Fecha original al aire: Jul 4, 2001)
<http://www.southparkstudios.com/guide/504>

Películas

"Cabaret". Dir. Bob Fosse. 1972. Productora ABC Pictures. Estados Unidos. 124 minutos. Formatos: Color.

"Follow My Voice With The Music Of Hedwig". Dir. Katherin Linton. 2006.
Productora: Wolfie Video. Estados Unidos. 100 minutos. Formatos: Color, Widescreen. Presentación: Tribeca Film Festival 28 Abril 2006.

"Gypsy". Dir Mervyn LeRoy. 1962. Productora: Warner Bros Pictures. Estados Unidos. 143 minutos. Formatos: Color

“Pink Floyd The Wall”. Dir Allan Parker. 1982. Productora: Goldcrest Films International. Reino Unido. 95 minutos. Formatos: color

“Rent”. Dir. Chris Columbus. 2005. Productora: Rent Produccions LLC. Estados Unidos. 135 minutos. Formatos: color

“Tommy”. Dir. Ken Russell. 1975. Productora: Heldem Film. Reino Unido. 111 minutos. Formatos: color

“Velvet Goldmine”. Dir. Todd Haynes. 1998. Productora Channel four film. Reino Unidos y Estados Unidos. 124 minutos. Formatos: color

“Whether You Like It Or Not: The Story of Hedwig”. Dir. Laura Nix. 2003. Productora. Automat Pictures. Estados Unidos. 87 minutos. Formatos: Color, DVD-Video. Presentación: Material incluido exclusivamente en la venta del DVD “Hedwig And the Angry Inch” New Line Platinum Series.

“West Side Story” Dirs. Robbins Jerome, Wise Robert. 1961 Productora The mirish corporation. Estados Unidos 152 minutos. Formatos: color

APENDICE

APENDICE

Anexo 1. THE ORIGIN OF LOVE. Letra y música por Sthephen Trask

Inglés

When the earth was still flat,
And the clouds made of fire,
And mountains stretched up to the sky,
Sometimes higher,
Folks roamed the earth
Like big rolling kegs.
They had two sets of arms.
They had two sets of legs.
They had two faces peering
Out of one giant head
So they could watch all around them
As they talked; while they read.
And they never knew nothing of love.
It was before the origin of love.
The origin of love
And there were three sexes then,
One that looked like two men
Glued up back to back,
Called the children of the sun.
And similar in shape and girth
Were the children of the earth.
They looked like two girls
Rolled up in one.
And the children of the moon
Looked like a fork shoved on a spoon.
They was part sun, part earth,
Part daughter, part son.
The origin of love.
Now the gods grew quite scared
Of our strength and defiance
And Thor said,

Español

Cuando la Tierra aún era plana,
Y las nubes hechas de fuego,
Y las montañas se alargaban hasta el cielo,
A veces más alto
Sus habitantes recorrían la Tierra
Como grandes barriletes rodantes
Ellos tenían dos pares de brazos
Dos pares piernas
Y dos caras asomando
De una cabeza gigante
De manera que podían ver todo el alrededor
Mientras hablaban, mientras leían
Y ellos nunca supieron nada del amor
Fue antes del origen del amor
El origen del amor
Y había tres sexos entonces
Unos parecían dos hombres
Pegados espalda con espalda
Llamados los hijos del sol
Y similares en forma y diámetro
Eran las hijas de la tierra
Ellas parecían dos chicas
Enrolladas en una
Y los hijos de la luna
Eran como una cuchara y un tenedor
Eran parte del sol, parte de la tierra
Parte hija, parte hijo
El origen del amor
Los dioses crecieron bastante asustados
De nuestra fuerza y desobediencia
Y Thor dijo

"I'm gonna kill them all
With my hammer,
Like I killed the giants."
But the Zeus said, "No,
You better let me
Use my lightning, like scissors,
Like I cut the legs off the whales
And dinosaurs into lizards."
Then he grabbed up some bolts
And he let out a laugh,
Said, "I'll split them right down the middle.
Gonna cut them right up in half."
And then storm clouds gathered above
Into great balls of fire
And then fire shot down
From the sky in bolts
Like shining blades
Of a knife.
And it ripped
Right through the flesh
Of the children of the sun
And the moon
And the earth.
And some Indian god
Sewed the wound up into a hole,
Pulled it round to our belly
To remind us of the price we pay.
And Osiris and the gods of the Nile
Gathered up a big storm
To blow a hurricane,
To scatter us away,
In a flood of wind and rain,
And a sea of tidal waves,
To wash us all away,
And if we don't behave
They'll cut us down again

"los voy a matar a todos
con mi martillo
como maté a los gigantes"
y Zeus dijo "no,
mejor déjame
usar mis rayos como tijeras,
como le corté las piernas a las ballenas
y convertí los dinosaurios en lagartos"
entonces él agarró algunos rayos
y dejó escapar una risa
y dijo "los separaré justo por el medio
los cortaré por la mitad"
Y entonces las nubes de tormenta se reunieron
y se hicieron grandes bolas de fuego
Y el fuego cayó
desde el cielo como rayos
como hojas brillantes
de un cuchillo
Y rasgó
Directamente en la carne
De los hijos del sol
De la luna
Y de la tierra
Y algún dios indio
Cosió la herida
Y nos creó el ombligo
Para recordarnos el precio que pagamos
Y Osiris y los dioses del Nilo
Crearon una gran tormenta
Que originó un huracán
Para dispersarnos por el mundo
En una oleada de viento y lluvia
Y un mar de olas y mareas
Para arrástranos lejos
Y si no nos comportábamos
Nos volverían a cortar

And we'll be hopping around on one foot
And looking through one eye.
Last time I saw you
We had just split in two.
You was looking at me.
I was looking at you.
You had a way so familiar,
But I could not recognize,
Cause you had blood on your face;
I had blood in my eyes.
But I could swear by your expression
That the pain down in your soul
Was the same as the one down in mine.
That's the pain,
Cuts a straight line
Down through the heart,
We called it love.
So we wrapped our arms around each other,
Trying to shove ourselves back together.
We was making love,
Making love.
It was a cold dark evening,
Such a long time ago,
When by the mighty hand of Jove,
It was the sad story
How we became
Lonely two-legged creatures,
It's the story of
The origin of love.
That's the origin of love.

Traducción al español por la investigadora

Y acabaríamos dando saltitos sobre un pie
Y mirando por un solo ojo
La última vez que te vi.
Nos acababan de partir en dos
Tu me estabas mirando
Yo te estaba mirando
Tú tenías ese algo tan familiar
Pero no pude reconocerte
Porque tenías sangre en tu cara
Y yo tenía sangre en mis ojos
Pero podía jurar por tu expresión
Que el dolor de tu alma
Era el mismo que el mío
Ese es el dolor
Que nos corta
Por debajo del corazón
Lo llamamos amor
Así que envolvimos nuestros brazos sobre el otro
Intentando unirnos de nuevo
Y hacíamos el amor
Hacíamos el amor
Era una tarde fría y oscura
Hace mucho tiempo
Cuando por la poderosa mano de Jove,
Fue la triste historia
De cómo nos convertimos
En solitarias criaturas de dos piernas
Es la historia
Del origen del amor
Ese es el origen del amor

Anexo 2. WIG IN THE BOX. Letra y música por Stephen Trask

Inglés	Español
On nights like this	En noches como ésta
When the world's a bit amiss	Cuando el mundo está hecho un poco un lío
And the lights go down	Y las luces se van apagando
Across the trailer park	Frente al estacionamiento del trailer
I get down, I feel had	Me siento triste, Siento tenía
I feel on the verge of going mad	Me siento en el límite de volverme loca
And then it's time to punch the clock	Y entonces es tiempo de pegarle al reloj
I put on some make-up	Me pongo algo de maquillaje
And turn on the tape deck	Y giro el otro lado del cassette
And pull the wig back on my head	Y vuelvo a poner la peluca en mi cabeza
Suddenly I'm Miss Midwest Midnight Checkout	De repente, soy Miss del Medio este, la Reina de
Queen	Medianoche
Until I head home	Hasta que me dirijo a casa
And I put myself to bed	Y me meto a la cama
I look back on where I'm from	Miro de dónde vengo
Look at the woman I've become	Miro la mujer que me he convertido
And the strangest things seem suddenly	Y las cosas extrañas que aparecen de repente en la
routine	rutina
I look up from my Vermouth on the rocks	Miro arriba de mi vermú en las rocas
The gift wrapped wig still in the box	El regalo todavía envuelto de la peluca en su caja de
Of towering velveteen	pana
I put on some make-up	Me pongo un poco de maquillaje
Some LaVern Baker	Algún panadero LaVern
I'm pulling the wig down from the shelf	Bajo la peluca del estante
Suddenly I'm Miss Beehive 1963	De repente soy Miss Panal de Abeja 1963
Until I wake up	Hasta que despierto
And I turn back to myself	Y vuelvo a ser yo misma
Some girls they have natural ease	Algunas muchachas tienen facilidad natural
They wear it any way they please	Ellas usan todo y en la manera que mejor les place
With their French flip curls	Con sus franceses rizos de tirón

And perfumed magazines
Wear it up, let it down
This is the best way that I've found
To be the best you've ever seen

I put on some make-up
Turn on the eight-tack
I'm pulling the wig down from the shelf
Suddenly I'm Miss Farrah Fawcett
From TV
Until I wake up
And I turn back to myself

Shag, bi-level, bob
Dorothy Hamill do,
Sausage curl, chicken wings
It's all because of you
With your blow dried, feather backed
Toni home wave, too
Flip, for, frizz, flop
It's all because of you
It's all because of you
It's all because of you

(okay...everybody...)

I put on some make-up
Turn up the eight track
I'm pulling the wig down from the shelf
Suddenly I'm this punk rock star
Of stage and screen
And I ain't never
I'm never turning back
Traducción al español por la investigadora

Y revistas perfumadas
Úselo para arriba, déjeselo para abajo
Esta es la mejor manera en la que he encontrado
De ser lo mejor que tu has visto.

Me pongo un algo de maquillaje
Pongo mi eight-tack
Bajo la peluca del estante
De repente soy Miss Farrah Fawcett
De la televisión
Hasta que despierto
Y vuelvo a ser yo misma

Shag, bi-level, bob
Dorothy Hamill lo hace,
Enrollamiento de salchichas, alitas de pollo
Es todo debido a ti
Con tu soplido seco, las plumas movidas hacia atrás
Saludo del hogar de Toni, también
Flip, for, frizz, flop
Es todo debido a ti
Es todo debido a ti
Es todo debido a ti

(Muy bien... todos juntos...)

Me pongo algo de maquillaje
Pongo la pista numero ocho
Bajo la peluca del estante
De repente soy un punk rock star
De escenario y pantalla
Y yo nunca
Nunca volveré atrás

Anexo 3. WICKED LITTLE TOWN. Letra y música por Stephen Trask

Inglés

Forgive me for I did not know
'cause I was just a boy
you were so much more

Than any god could ever plan
More than a woman or a man
now I understand
How much I took from you
That when everything starts breaking down
You take the pieces off the ground
And show this wicked town
Something beautiful and new

You think that luck has left you there
But maybe there's nothing
Up in the sky but air

And there's no mystical design
No cosmic lover preassigned
There's nothing you can find
That cannot be found
'cause, with all the changes you've been through
It seems the stranger's always you
Alone again in some new
Wicked little town

So when you've got no other choice
You know you can follow my voice
Through the dark turns and noise
Of this wicked little town
Oh, it's a wicked little town
Goodbye wicked little town

Traducción al español por la investigadora

Español

Perdóname porque no sabía
Porque yo era un chico
Tu eras algo más grande

Que ningún dios pudo haber planeado
Más que una mujer o un hombre
Ahora entiendo
Lo mucho que tome de ti
Que cuando todo empieza a funcionar mal
Tu tomas las piezas del piso
Y enseñas este pueblo malvado
Como algo hermoso y nuevo

Piensas que la suerte te dejó ahí donde estás
Pero tal vez no hay nada
Arriba en el cielo más que aire

Y no hay un diseño místico
Ni un amor cósmico preasignado
No hay nada que puedas encontrar
Que no pueda ser encontrado
Porque, con todos los cambios que has pasado
Parece que el extraño siempre terminas siendo tú
Solo otra vez en algún nuevo
Pequeño pueblo malvado

Así que cuando no tengas otra opción
Sabes que puedes seguir mi voz
Hacia las vueltas de la oscuridad y el ruido
De este Pequeño pueblo malvado
Oh, este pequeño pueblo malvado
Adiós pequeño pueblo malvado