

I'M HERE, I'M QUEER, GET USED TO IT!
CULTO Y CELEBRACIÓN EN
THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW
(*The Rocky Horror Picture Show*, Jim Sharman 1975)

Domingo Sola Antequera
Dept. H^a del Arte. Universidad de La Laguna

A finales de los 80 asistía durante una tarde a la semana, con mis compañeros de 4º de H^a del Arte, a clases de Historia del Cine. Fernando la había puesto en marcha gracias a los cambios del Plan 76 y se encargaba desde entonces de la docencia. Uno de aquellos días, con la vehemencia que siempre le ha caracterizado, nos invitó a ver en vídeo una copia que había conseguido no sé dónde de *The Rocky Horror Picture Show*. La película era en v.o. sin subtítulos y como suele pasar en esos casos a los cinco minutos nos habíamos quedado cuatro gatos en el aula que alucinados nos dejábamos atrapar por el mundo libre y perverso de Richard O'Brien, canalizado en la tremenda energía del Dr. Frank-N-Furter, por siempre un inconmensurable Tim Curry que hizo de su personaje un tótem del cine contemporáneo, un mito a la altura de cualquier otro científico loco de la gran serie B estadounidense y la mejor *performance drag* de la historia del séptimo arte, ese *Sweet Transvestite from Transsexual Transylvania*.

A partir de ese momento y con curiosidad en aumento se convirtió, en parte gracias a su fantástica banda sonora, en uno de mis films favoritos. La primera vez que supe de su existencia fue gracias a Fama (*Fame*), la película de 1980 dirigida por Alan Parker, en la que dos de los protagonistas asistían a un *shadowcast* e interactuaban junto al resto de asistentes durante la escena en la que Brad y Janet, con el coche averiado, se acercan al castillo donde se está celebrando la convención transilvana. Bastante raro resultaba ver una sala de cine de Nueva York en la que los espectadores de la película iban disfrazados como los protagonistas, hablaban con ellos, cambiaban el sentido de la historia y utilizaban *props* para mimetizarse en un festival liberador del cuerpo y el espíritu.

El proyecto había nacido en 1973 como un nuevo musical rock para un pequeño teatro londinense del barrio de Chelsea, el Upstairs del Royal Court Theatre, en King's Road. Su autor, Richard O'Brien —Riff Raff en la versión cinematográfica—, quiso hacer una obra explosiva en la misma línea que unos años antes lo habían sido *Hair* o *Jesucristo Superstar*. Tras unos meses de éxito relativo, los derechos se vendieron para EEUU a Lou Adler, un productor de la Costa Oeste, que lo puso en marcha en el teatro Roxy de Los Angeles. Hacia finales de 1974 la Twentieth Century Fox, animada por la fascinación hacia un musical completamente alternativo, puso en marcha un modesto proyecto, comenzando el rodaje en los últimos meses del año de lo que iba a transformarse en poco tiempo en una película de culto, probablemente la más importante de la historia (si David Lynch nos perdona).



El filme se estrenó en agosto de 1975 con críticas bastante desoladoras, tanto fue así que los ejecutivos de la compañía pensaron en desterrarla al mercado del vídeo cuanto antes. Por el contrario, un año más tarde, se decidió reestrenar la película introduciéndola en el circuito de las *midnight-movies* de Manhattan, frecuentado por estudiantes, outsiders, punks, nuevaoleros y parte de la comunidad gay, quienes vieron en su irreverencia y extravagancia el nuevo *must* de la temporada. En 1977, el boca-oreja había hecho su trabajo y el filme se pasaba cada fin de semana en más de cien salas alternativas de todo el país. La leyenda nacía, el resto ya es historia.

Este tipo de espectáculos, a mitad de camino entre una proyección cinematográfica y una performance, había nacido a comienzos de la década, especialmente en Nueva York, como parte de las experiencias contraculturales de evidente regusto camp. Quizá los tres referentes más obvios fueron *Invocación de mi demonio guardián* (*Invocation of my Demon Brother*), corto de Keneth Anger, de oculta simbología que se exhibía con imágenes sobreimpresas de los Rolling Stones, cuyo líder había compuesto la banda sonora; *Targets*, la conocida película de terror de Peter Bogdanovich en la que aparecía Boris Karloff, y, especialmente, la mítica *Pink Flamingos*, de John Waters, que había focalizado la atención del espectador en temas como el incesto, la coprofagia o el fetichismo, absolutamente impensable unos años antes.

Rocky... comenzó así su segunda vida en el Teatro Waverly del Greenwich Village un April Fool's Day de 1976 —la versión estadounidense de nuestro día de los Santos Inocentes— con noventa y cinco semanas ininterrumpidas de exhibición; y si bien en todas estas sesiones la audiencia creaba de manera espontánea una historia alternativa al dirigirse a la pantalla durante la proyección, como si de terceros personajes se tratara, el gran logro de esta película fue convertir este aspecto social en la atracción principal del espectáculo. Culto y celebración se daban la mano. Solamente a raíz de la exhibición en el Festival de Toronto de *Las aventuras de Priscilla, reina del desierto* (*The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*, 1993), producción australiana dirigida por Stephan Elliot, una nueva generación de fans volvió a llenar el circuito nocturno con un espectáculo paralelo y similar al ya por entonces institucionalizado del *Rocky Horror*. De hecho, en 2005 la película fue



Público disfrazado y con props asiste a la representación en *Fama*.

seleccionada para su conservación en el Registro de Películas de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos por ser cultural, histórica y estéticamente significativa.

Sin duda el filme es hijo de su tiempo y a pesar de que el origen del musical es británico no se puede entender sin la crisis de valores post-Vietnam o post-Watergate, un periodo de convulsión cultural marcado por el evidente enfrentamiento de la juventud estadounidense con la autoridad establecida y hacia cualquier forma de represión encarnada por parte del Estado. De esta forma, algunos de los pequeños detalles que porta en su indumentaria y en su propio cuerpo el Dr. Frank-N-Furter pueden tener una clara significación social: por ejemplo, sus tatuajes no son sólo un icono de transgresión social, un elemento antagonista a los valores y prácticas de la clase media estadounidense, sino que como cree Jeffrey Weinstock¹, el 4711 que lleva en la pierna derecha es una alusión a la represión nazi ejercida durante la IIª Guerra Mundial contra los judíos. Recordemos que ese es el nombre de una conocida colonia alemana, que todavía se comercializa y que no sólo parece aludir al número que se les tatuaba a los prisioneros de los campos de concentración sino que además recuerda el bulo medieval que decía que los judíos olían mal y que los nazis recuperaron con su anti-semitismo.

Estas alusiones no son únicas, Rocky, la criatura, es el paradigma de la raza aria: blanco, rubio, atlético, musculado, tal cual nos enseñó en sus documentales Leni Riefenstahl y, como resulta aún más obvio, el triángulo rosa que decora el pecho de la bata del doctor es el símbolo de todos aquellos homosexuales que fueron obligados a llevarlo en los campos de exterminio. Icono que fue recuperado durante el Movi-

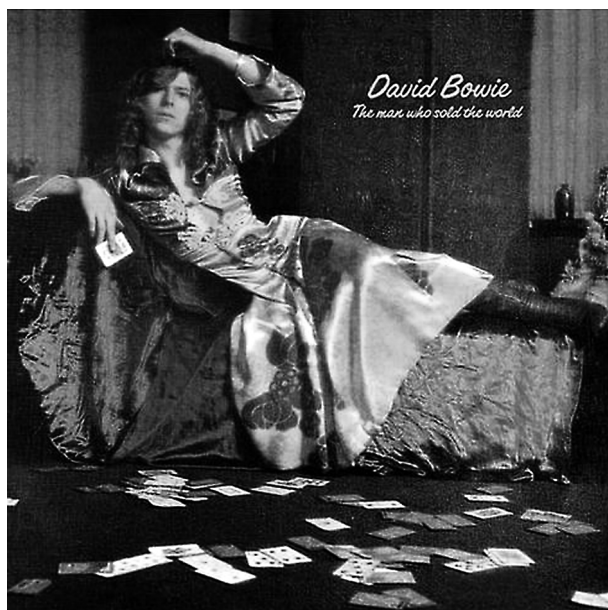
¹ En Jeffrey WEINSTOCK (2007), *The Rocky Horror Picture Show*, Cultographies, Wallflower Press, London, p. 26.



miento Gay de Liberación en 1969 —con cuyo lema hemos titulado este texto—, para pasar de ser un elemento represor y humillante a otro portado con orgullo, como imagen de esa larga historia de opresión y en memoria de los homosexuales supervivientes a la barbarie nazi en los campos de la muerte durante la gran guerra.

Por tanto, y aquí es donde queríamos llegar, los tatuajes y el triángulo rosa dibujan al Dr. Frank-N-Furter como un outsider, como un desheredado social, antagonista del americano medio, caracterizado sutilmente con unos elementos iconográficos que aportan un subtexto a la historia realmente interesante y enriquecedor.

Quizá otra de las grandes aportaciones del guión de O'Brien fue la poco ortodoxa representación del deseo, el sexo y el género. Como decíamos en los primeros párrafos, el film celebra la liberación del deseo, no del amor, pero sí de todo tipo de sexualidad: homo, trans, hetero, etc. De alguna forma la historia plantea que lo que llamamos inclinaciones sexuales «naturales» no son otra cosa más que un reflejo especular de los deseos de la mayoría social bienpensante, que reprime el instinto para convertirlo en un tabú. Así, la pareja protagonista, Brad y Janet, que se han prometido matrimonio y amor eterno, cambian totalmente después de pasar la primera noche en el castillo, cuando son seducidos por el Dr. Frank-N-Furter, quien despierta en Brad su latente homosexualidad y en ella un deseo irreprimible, dejando atrás su imagen virginal y mojigata. La culminación de esta transformación la vemos en dos números musicales, por un lado en la orgiástica escena de la piscina, cuando se les invita a nadar en las cálidas aguas del pecado y la carne, en una coreografía dionisiaca sobre el fondo de la *Creación de Adán* de Miguel Ángel, que decora simbólicamente el fondo de la misma; y por otro, en el despertar sexual de Janet que busca desesperadamente a Rocky para «vengarse» de la infidelidad de su novio, en la seductora «Touch-a, Touch-a, Touch-a, Touch Me», cuando canta extasiada «Touch-a, Touch-a, Touch-a, Touch Me. I want to be dirty. Thrill me, chill me, fulfill me, Creature of the night». Después de todo ello ambos se han liberado, han ganado en autoconfianza y se han visto transformados desde su interior. Rápidamente nos



viene a la cabeza el musical *Hair*, claro referente una década antes del amor libre, la liberación sexual, o la cultura de las drogas, con una sensibilidad compartida con la obra de la que hablamos. Incluso si el Dr. Frank-N-Furter es un trasunto del Dr. Frankenstein, y por tanto un modelo de divinidad alternativa, podemos también establecer un nexo con *Jesucristo Superstar* y su acercamiento bastante iconoclasta a la imagen de lo sagrado, de dios, del héroe, sea cual sea su naturaleza.

Aún más, según palabras de O'Brien, los bocetos de Vivien Westwood fueron un referente seminal a la hora de crear el diseño de vestuario. La famosa diseñadora había abierto en 1974, junto a Malcolm McLaren, dos establecimientos en Londres: *Sex* y *Too Fast To Live Too Young To Die*, en el 430 de King's Road. De esas tiendas se alimentaría toda una juventud contestataria, con un estilo alternativo, que rompía los límites para experimentar con una mayor libertad, traspasando los géneros, tanto a la hora de vestir, como en sus gustos musicales y su estética. Obviamente la película y las tiendas de Westwood corrieron en paralelo al movimiento punk, que asumió sus propuestas estilísticas, al menos en parte, convirtiendo el medio en el mensaje, que diría McLuhan. Y como resulta bastante evidente, las referencias al Glam, a la subcultura disco y especialmente a David Bowie, con su explícita y estudiada androginia sexual, son otras tantas referencias básicas en la dirección de arte del filme, así como en los atuendos de los protagonistas. En este caso sirven para romper los límites de las fronteras sexuales como lo habían hecho los grandes del Glitter rock, caso de Marc Bolan, el propio Bowie o Gary Glitter, cuyo apellido bautizó el movimiento. Cantantes con maquillaje y ropa, hasta ese momento, propia sólo del género femenino, utilizados para generar un efecto teatral, bizarro y liberador. Un

deseo polimorfo y ambiguo como el que representaba Ziggy Stardust, y un cuerpo como templo del placer y el deseo, como el que ofrece Bowie desde la portada de su tercer álbum, *The Man Who Sold the World*—1970—.

Paradójicamente el filme termina traicionando, en cierta medida, aquellos principios por los que había abogado, lo que los americanos llaman el «*anything goes lifestyle*», donde todo o casi todo está permitido, donde cuerpo y espíritu se han liberado de las imposiciones sociales, de las trabas propias del género. El asesinato del Dr. Frank-N-Further supone, en este sentido, un paso atrás, una muestra de que quien transgrede la sociedad en la que vive lo acaba pagando, en este caso con su propia vida. Los placeres prohibidos tienen un precio y hay que estar dispuesto a pagarlo... *Your mission is a failure, your lifestyle is too extreme*, le dice Riff Raff antes de su muerte, convertido en censor de la función, *society must be protected*.

Don't dream it, be it (No lo sueñes, vívelo) canta Tim Curry desgarrado cuando se acerca el final de la obra, convirtiendo sus palabras en orden explícita para todos aquellos que le escuchan, dentro y fuera de la pantalla. Cierro los ojos y me imagino a Fernando, excesivo y transgresor como el científico, siempre crítico y dispuesto, espetándonos a la cara esa frase llena de sentido, en cualquier clase de aquellos años de universidad. Los abro y me doy cuenta de que nos ha marcado el camino, que nos ha abierto puertas antes cerradas.

Y es que él, como quienes crearon esta *cult-movie*, nos enseñó la manera en que los artistas —y hablo por boca de Jim Sheridam², su realizador— son a la vez *the creators and curators of the illusions that speak of our lives and times in beautiful lies that, at their best, reflect universal truths about the terror and wonder of our lives*. Gracias infinitas.

² En Scott MICHAELS & David EVANS (2000), *Rocky Horror. From Concept to Cult*, Sanctuary Publishing Limited, London, p. 85.