

ELEMENTOS RITUALES DE LA ÓPERA ROCK

Philip C. Sutton

Por muy desarrollado –o rudimentario– que sea su nivel tecnológico, una sociedad humana se prestará siempre a reconvertir sus actos colectivos en rituales. ¿Cómo se podría definir un ritual? Según la antropología, la consolidación del ritual estaría vinculada en una sociedad primitiva al desarrollo de las creencias religiosas, lo cual indica una estrecha relación con la necesidad que siente el ser humano de identificar las fuerzas ocultas que rigen su mundo transitorio, y de dominarlas mediante su comprensión. Veamos entonces si la ceremonia religiosa nos ayuda a esclarecer tanto los orígenes de los rituales de la sociedad moderna como las características que los definen. Como posible punto de partida, podríamos establecer una distinción más bien clásica entre la forma y el contenido de un rito religioso. En cuanto al nivel formal, el ritual consiste en una serie de actos llevados a cabo por uno o varios oficiantes o sacerdotes, y exigiendo a su vez una respuesta apropiada por parte de los asistentes. Dichos actos suceden en un lugar específicamente designado y preparado para su celebración, y suelen discurrir por unos medios que oscilan entre el lenguaje cantado o hablado, la música u otros sonidos, los movimientos y vestuario, y otros elementos asociados con el espectáculo. Todas estas características formales reaparecen

La Balsa de la Medusa, 40, 1996.

en el hijo primogénito de la ceremonia religiosa, que no es sino la representación teatral. Al nivel del contenido, se atribuye a cada frase, cada gesto y cada objeto un significado trascendente cuyo origen reside en un poder que al menos en principio no se muestra. A lo largo de la ceremonia, se invoca a dicho poder para que se manifieste en individuos (la posesión), objetos (la transformación misteriosa) u otros signos externos (tales como la lluvia –o la carencia de la misma– al cabo de una ceremonia destinada a poner fin a una sequía). Esta manifestación depende a menudo de un sacrificio, o de una representación simbólica de tal sacrificio. En sus orígenes, pues, los rituales parecen haber sido una especie de cumplimiento del deseo colectivo, una salida hacia un ámbito de autenticidad situado en un plano existencial otrora inalcanzable. El acceso a este ámbito, sin embargo, sólo se consigue mediante la iniciación y la prueba.

Está bien documentado el desarrollo de la representación teatral a partir de los ritos religiosos. El teatro griego, por ejemplo, fue una evolución de los ritos dionisiacos, mientras que el teatro medieval europeo surgió con la incorporación a las ceremonias litúrgicas de pequeñas actuaciones basadas en los episodios evangélicos. A finales del siglo XX, está claro que los medios de comunicación siguen dedicados en gran medida a la transmisión de la representación, a pesar de la enorme proliferación de los mismos, y que las representaciones siguen siendo ritualizadas de manera habitual. Durante la Edad Media, muchas personas encontraron en la Iglesia una promesa de poder acceder a un nuevo orden de verdad y autorrealización. Puede ser que esto no ocurra con los jóvenes de hoy, pero aún resulta fácil congregarlos masivamente en estadios de fútbol o en salas de concierto con la promesa de una actuación por parte de una estrella del rock. Los conciertos de rock guardan muchas similitudes con las ceremonias religiosas, tanto en la forma como en el contenido. El empleo de un espacio preparado, el hecho de centrar la atención de los presentes sobre un grupo de actores, el uso de la música, el canto y el baile para suscitar una reacción participativa por parte del público, la transformación del oficiante (sacerdote supremo o estrella de rock) en un figurante cuya función es señalar un orden dife-

Philip C. Sutton es profesor de literatura inglesa en la Universidad Autónoma de Madrid.

renciado de la existencia, y el frenesí que puede envolver a los espectadores –todo esto puede aplicarse igualmente a un concierto multitudinario, a una ceremonia tribal en Papua Nueva Guinea, o a una misa de peregrinos en Lourdes.

Las ceremonias religiosas pueden asimilarse a la sociedad establecida mediante una religión estatal, pero también los ritos pueden convertirse en propiedad colectiva de grupos más o menos marginales (las herejías de ayer, las sectas de hoy). La música rock, igualmente, puede dirigirse hacia un público masivo o minoritario, o hacia grupos sociales específicos que van desde cristianos hasta cabezas rapadas. Aun así, toda música rock sufre cierto grado de marginalización. Persiste la barrera que separa la cultura «seria» de la «popular», y cualquier interés académico por un género juvenil como la música rock tiene su origen menos en una redefinición de los conceptos literarios que en el auge relativamente reciente de los llamados estudios culturales. Al indagar en la naturaleza ritual de los conciertos de rock actuales, podríamos partir por tanto de dos aspectos concretos de la cuestión. El primero es la identificación espacial del concierto rock como territorio marginal, donde los trajes y las corbatas están fuera de lugar, la desinhibición se ve como comportamiento normal, y la edad máxima de los espectadores tiende (todavía) a la baja. En segundo lugar, se atribuye también al concierto de rock una definición simbólica como puerta o umbral hacia un nuevo orden. Tal fenómeno encuentra su reflejo en la importación al metalenguaje del género, empezando por la prensa musical especializada, de toda una serie de metáforas religiosas («banda de culto», «ídolo del pop», «supremo sacerdote del heavy», «mártir del rock», etc.).

Desde el punto de vista de los estudios culturales, las anteriores consideraciones suscitan varias preguntas de interés. ¿Qué es lo que atrae al público a este territorio marginal? ¿Hacia qué intenta huir? ¿Cómo se las arregla una estrella del rock para darles lo que quieren? Y los propios músicos, expuestos ellos mismos a la acción corrosiva del tiempo, ¿cómo se sobreponen a la pérdida de su sacerdocio fantasmal? No debemos esperar respuestas sencillas, tanto por la gran diversidad existente de músicos, públicos y estilos como por la escasez de credos o manifiestos que hayan sido redactados por cantantes y músicos de rock. El rock tiene su discurso, pero no es un género discursivo, y sus abanderados suelen más bien tipificar actitudes que dedicarse a elaborar mitologías. En los casos que se podrían plantear como excepciones, como los aspectos más teatrales del heavy metal, el discurso principal sigue basándose en la adopción por parte de los representantes de identidades

ficticias derivadas de géneros literarios populares, tales como la literatura fantástica o la ciencia ficción.

Existe, sin embargo, un *corpus* de música rock que emplea las convenciones del espectáculo para dramatizar el mundo de los propios músicos creadores del género. Se trata concretamente del subgénero de ópera rock, que es donde más ha abundado la construcción de narrativas centradas en la conversión de la estrella de rock en objeto de culto. Aun así, cualquiera que centre su atención en la ópera rock se enfrentará en seguida a dos hechos llamativos: las óperas de rock son pocas, y su producción se concentra sobre todo en los años setenta. En cuanto a la primera observación, hay que reconocer que se basa en una definición bastante restringida de la ópera rock, que sería una obra dramática compuesta íntegramente por música y canciones pertenecientes al género del rock. Sin embargo, muchos de los rasgos definitorios que encontraremos más adelante en la ópera rock aparecen también en dos géneros relacionados, el musical rock (con alternancia de diálogos hablados y canciones) y el «concept album» (un término inglés referido a una colección homogénea de temas reunidos en un solo disco, y que conforman con frecuencia la narración de las tribulaciones de un protagonista único). Un análisis exhaustivo de la narrativa del rock requeriría cierta atención hacia estos géneros, ya que ellos también proporcionan ejemplos de intentos más o menos logrados de construir órdenes sociales alternativos con cierto carácter marginal. Al proponer una definición restringida, sin embargo, podemos limitar el alcance del presente estudio a tres obras concretas que comparten entre sí un ineludible aire de familia.

Se trata en primer lugar de *Jesus Christ Superstar*, con música de Andrew Lloyd-Webber y libreto de Tim Rice. Fue el primer gran éxito del género, y de él nacieron otras óperas rock o musicales modernos basados en temas bíblicos (destacan *Joseph and the Amazing Technicolour Dreamcoat* y *Godspell*). Lloyd-Webber se convirtió a partir de aquel momento en el más conocido, acaso el único, compositor especializado en ópera rock. *Jesus Christ Superstar* fue llevada al cine por Norman Jewison en 1973.

Las otras dos obras que vamos a examinar son *Tommy*, escrita por The Who y convertida en película por Ken Russell en 1975, y *The Wall*, obra de Pink Floyd cuya versión cinematográfica fue dirigida por Alan Parker en 1982. En realidad, *The Wall* es una obra de difícil clasificación en sí misma, ya que se dio a conocer en primer lugar como «concept album», antes de convertirse en espectáculo de corte operático durante la posterior gira del grupo. En la película, la obra es dotada de

una estructura narrativa firme, pero a costa precisamente de los rasgos definitorios más evidentes de la ópera. Los personajes de la película no cantan, menos en algunos momentos excepcionales, e incluso hay breves diálogos hablados, aunque no llevan el peso de la narración. Esto no quiere decir, sin embargo, que las canciones se reduzcan a un fondo musical sin función dramática alguna. También comentan las imágenes, con lo cual su papel se asemejan al del coro del teatro clásico. Por otra parte, el sujeto del enunciado (es decir, el «yo» de cada canción) varía asimismo de forma dramática, y a menudo se identifica fácilmente con alguno de los personajes en pantalla. Si lo anterior explica la inclusión de *The Wall* en el presente análisis, también lo podría hacer la similitud narrativa existente entre *The Wall* y las otras dos obras, especialmente *Tommy*.

La visión de las versiones cinematográficas de las tres óperas rock llega a ser algo así como un viaje por los años setenta. En *Jesus Christ Superstar* se aprecia una estética hippy heredada de los últimos sesenta, que se establece de manera inequívoca en las tomas iniciales. *Tommy*, en cambio, se regocija en la moda «glam» de mediados de los setenta, a la cual proporciona incluso algunas de sus imágenes emblemáticas (como la de Elton John en el papel del «Pinball Wizard»). Mientras tanto, *The Wall* muestra las secuelas dejadas en la iconografía del rock por el paso del punk y la creciente asociación de algunas variantes del género con la agresión, el tribalismo e incluso el militarismo.

Esencialmente, una ópera rock es un concierto de rock que es también una representación dramática. Por tanto, los cantantes se desdoblán en personajes de ficción, y como tal se interrelacionan. Gracias a este desdoblamiento, los ritos se llevan a cabo con regularidad en dos niveles distintos. Por una parte, el concierto de rock, como hemos apuntado antes, es un gran ritual: tiene un código indumentario con capacidad de autorregulación, tiene reglas de conducta apropiada, y tiene normas que rigen la producción de señales interactivas tanto por los actores como por su público. Por otra parte, en una representación dramática siempre caben las recreaciones artísticas de rituales y ceremonias. Tanto en el teatro como en la ópera clásica, estas ceremonias (coronaciones, bodas, juicios, banquetes, etc.) juegan un papel importante en la estructura narrativa. El género de la comedia, por ejemplo, se define en parte por un desenlace que gira en torno a una unión social celebrada mediante un casamiento, una fiesta u otra ceremonia, mientras que la interrupción de un ritual, tanto en el teatro como en el cine, es una señal convencional del acercamiento de una posible resolución trágica.

Ahora bien, la dramatización del ritual es uno de los factores comunes más sobresalientes de nuestras tres óperas rock, y al examinar estos rituales dramáticos más de cerca, encontraremos muchos indicios que confirman el parentesco existente entre el concierto de rock y la ceremonia religiosa.

Cada una de las tres óperas rock cuenta con un protagonista que adopta un papel mesiánico y es aclamado por multitudes para después sufrir el rechazo de aquellos mismos seguidores. En los tres casos, el proceso de la caída conlleva otro de sacrificio con el protagonista como víctima. Dicho esquema se aplica con facilidad a la tradición cristiana, y está por tanto presente en *Jesus Christ Superstar*, a pesar de ciertas transformaciones al nivel narrativo que luego comentaremos. Para demostrar la recurrencia del mismo esquema en *Tommy* y *The Wall*, pasamos a ofrecer un brevísimo resumen del argumento de cada obra.

Al comienzo de *Tommy*, el protagonista epónimo es un niño que se queda ciego, sordo y mudo al ser testigo del adulterio de su madre. Durante su adolescencia, sus parientes le someten a una serie de pruebas de naturaleza predominantemente sadoerótica. Tras una revelación mística, Tommy descubre no obstante que es capaz de jugar al «pinball» (es decir, a las máquinas recreativas que se suelen denominar «flipper» en castellano) mediante sólo el olfato. Se convierte así en campeón de «pinball» y en ídolo de los jóvenes. Después de recuperar todas sus facultades perdidas, funda una secta cuyos miembros acaban volviéndose contra él. La madre de Tommy muere en la revuelta, pero el protagonista consigue escapar. En los últimos momentos vemos cómo sube a una montaña, donde parece alcanzar algún estado superior de sabiduría.

The Wall, según el guión cinematográfico de Gerald Scarfe, narra en primer lugar cómo un niño es traumatizado sucesivamente por la muerte de su padre en la segunda guerra mundial, su escolarización dura y represiva, su incapacidad de huir del dominio de su madre posesiva, y su matrimonio insatisfactorio. Ya convertido en estrella del rock, sufre un colapso mental en plena gira y se imagina actuando como líder de un grupo de fascistas. Para eludir esta pesadilla, monta un juicio contra sí mismo al que acuden como testigos los fantasmas de su pasado. Se le declara culpable, dictándose por sentencia el derribo del «muro» metafórico que ha construido a lo largo de su vida, para así mostrar al mundo su auténtica identidad.

La configuración de los rituales dentro de los mundos dramáticos de *Tommy* y *The Wall* coincide en varios aspectos. Tanto Tommy como Pink (el protagonista de *The Wall*) se encuentran obligados durante

su infancia y su juventud a participar en ceremonias destinadas a tener efectos negativos sobre ellos. Estas ceremonias «juveniles», una ineficaz, en el caso de Tommy, y otra represiva, en el de Pink, encuentran más tarde su reflejo en los rituales que se llevan a cabo en las escenas culminantes de cada obra, donde los oficiantes son los mismos protagonistas.

Al joven Tommy, ya desprovisto de tres de sus sentidos, le lleva su madre a un templo donde se levanta una estatua gigantesca de Marilyn Monroe, a la que se atribuyen propiedades curativas. No se produce el milagro esperado, y la escena termina con el derribo de la estatua por parte de Tommy. Pink, por su parte, recibe su educación primaria a manos de un maestro rigurosamente militarista, a quien vemos conducir a los alumnos en fila hacia la boca superior de una enorme picadora de carne. Más tarde, al haber conseguido ambos protagonistas erigirse en maestros de sus propias ceremonias, éstas resultan ser calcos de sus experiencias juveniles: Tommy se presenta como guru espiritual, mientras que Pink se transforma en el monstruoso cabecilla de un grupo de fanáticos uniformados al estilo nazi. Debe añadirse que en estos momentos culminantes (aunque, como veremos, no finales), Tommy y Pink son además estrellas de rock, y sus ceremonias se ajustan por tanto al perfil del concierto de rock. Como consecuencia de ello, se produce un importante efecto dramático al representarse la ópera en directo, ya que cada una de las ceremonias ficticias se convierte en un «concierto-dentro-del-concierto», con lo cual el público real entra en un mundo ficticio que en cuanto significativo es indistinguible del mundo real.

Dentro de estos rituales inventados sobre el formato del miniconcierto, aparecen sistemas de símbolos también creados para la ocasión. Como suele ser el caso con las estructuras metafóricas y metonímicas desplegadas en cualquier representación teatral, los símbolos asociados con los rituales de *Tommy* y *The Wall* tienen su origen o en las convenciones culturales o bien en una serie de objetos-talismán cuya polisemia ha sido establecida anteriormente en la ópera. Por ejemplo, Tommy adopta como símbolo principal una cruz formada por una «T» mayúscula (su inicial) rematada con una pequeña bola. Por una parte, encontramos aquí una retextualización de la iconografía cristiana que sirve para reforzar los paralelismos entre esta ceremonia y la del templo de Marilyn Monroe, donde se celebra una parodia del sacramento de la comunión (con whisky y pastillas en vez de pan y vino). Por otra parte, la bola situada en la parte superior de la cruz también cabe dentro de una red visual perteneciente al mundo dramático, y expuesta en la película de Ken Russell con cierta prominencia. La constituye la constante reaparición de

objetos circulares, que van desde la «silver ball» (bola plateada) de las máquinas de flipper hasta el espejo circular roto por Tommy en su afán de recuperar sus facultades, sin olvidar la redondez del sol poniente contra la cual se yergue la silueta de Tommy en la toma final. En *The Wall*, desempeña un papel similar el símbolo de los martillos cruzados. Evidente referencia a la esvástica nazi, por un lado (gracias a su presencia en el contexto de un concierto cuya iconografía se basa casi por entero en la de las manifestaciones de Nuremberg), la imagen del martillo también se introduce poco a poco desde las primeras escenas de la película, uniéndose en un motivo reiterado, el del golpe destructivo, cuya expresión culminante es el derribo del muro metafórico.

Si se disciernen con claridad en *The Wall* y *Tommy* varias similitudes en cuanto a su estructura narrativa y a la presentación dramática de sus rituales, *Jesus Christ Superstar* parece a primera vista discurrir por otros caminos. El drama de *Jesus Christ Superstar* abarca un tiempo más corto, ya que la acción se reduce en general (dejando aparte las escenas iniciales de la preparación de los actores y la de la «resurrección») a los acontecimientos de los últimos días de la vida de Jesucristo. A pesar de los atributos «modernos» de la ópera, que van desde la indumentaria hasta el lenguaje empleado, el esquema narrativo básico parece ajustarse con bastante fidelidad a las versiones evangélicas, y así, según el orden preestablecido, se suceden la entrada en Jerusalén, la expulsión de los mercaderes, la última cena, la traición, las presentaciones ante Pilato y Herodes y, finalmente, la crucifixión. Sin embargo, ha habido también un proceso de adaptación de acontecimientos y diálogos, algunas veces bastante sutil y otras menos, que contribuye decisivamente al acercamiento de esta ópera rock a las ya comentadas.

El Jesucristo que aquí se nos presenta es un hombre quisquilloso, incluso irascible, cuyos discípulos destacan por su superficialidad y egocentrismo. Como Pink y Tommy, este Jesús archihumano preside un ritual en el momento culminante (pero, repetimos, no el final) de la ópera. Lo que se celebra en esta ceremonia es la resurrección tanto del propio Jesús como de un Judas todavía recalcitrante. En la versión cinematográfica, esta escena llamativa se coloca antes de la crucifixión en vez de seguirla, con lo cual la última imagen de la película es la de un Cristo muerto en lugar de la de un Cristo resucitado. La naturaleza trágica de este desenlace descubre una correspondencia importante entre las tres óperas, ya que la *anagnórisis* —el movimiento del sujeto desde la ignorancia hacia el conocimiento, o el momento de la revelación— de

los tres protagonistas, que preceden a la escena final en todos los casos, consiste siempre en el reconocimiento de un destino trágico.

Tantos son los nexos existentes entre las tres óperas que es incluso posible tipificar más detalladamente estos momentos de reconocimiento. Consisten en una toma de conciencia por parte del protagonista de que el resultado ya inevitable de los rituales que él mismo ha instigado será su propio sacrificio. Por ejemplo, el Jesucristo de *Jesus Christ Superstar* sabe que su muerte ha sido causada por la traición de su pueblo, su iglesia y sus discípulos. Los discípulos de Tommy también se rebelan contra él, mientras que Pink pierde su caparazón de estrella de rock como consecuencia de la sentencia dictada al cabo de su autoproceso. En *Ziggy Stardust*, un «concept album» de David Bowie que también ha sido llevado a cine, el mismo motivo se repite con especial pureza, ya que el héroe epónimo es una vez más una estrella de rock a la que acaban matando sus propios seguidores. Sin embargo, aunque la muerte a manos de sus congregaciones parece ser la suerte ineludible de los supremos sacerdotes del rock, el sacrificio no supone el punto final de ninguna de las tres óperas. Al contrario, el Cristo resucitado, el Tommy ya solitario y el Pink finalmente indefenso parecen haber alcanzado en última instancia un grado importante de paz interior y comprensión de la verdad. El sacrificio no ha sido en balde, ya que mediante el mismo se ha conquistado el acceso a un nuevo orden.

Al haber identificado algunos rasgos comunes compartidos por las óperas rock al nivel narrativo, y al haber establecido el lugar central que ocupa en estas narrativas el ritual dramático, podría darse la impresión de que al público que asiste a la representación se le ofrece una promesa de autorrealización para después negársela en el último momento. El espectador contempla la devoción hacia sus ídolos del grupo social al que pertenece mediante su recreación en escena, pero luego resulta que la verdad reside más allá de esa devoción, en un lugar al que llega el ídolo alejándose de sus adoradores. No parece del todo descabellado ver en la huida de los objetos de la devoción un reflejo de la década de los setenta, aquella época gris de valores confusos que se sitúa entre las utopías de los sesenta y el capitalismo triunfante de los ochenta. Fue desde luego una década en que se destruyó más de un icono para sustituirlo por la burla, la autoparodia o el kitsch. Aun así, queda por comentar otra similitud narrativa entre las tres óperas rock que da pie a conclusiones más amplias, ya que nos señala una función social cumplida tanto por los conciertos de rock en general como por otros tipos de espectáculo, por mucho que sean productos de su época.

Se trata del papel dramático que ocupan en las tres óperas rock los padres del protagonista. En primer lugar, éste siente en todos los casos un deseo acuciante de reunirse con un padre perdido o ausente. Los padres de Pink y Tommy mueren ambos en la segunda guerra mundial (aunque Ken Russell lo «resucita» en su película para inmediatamente «asesinarlo» de nuevo), y Jesucristo, como hijo de Dios que es, está separado de su padre por la barrera de la muerte humana. Como complemento de la añoranza del padre, cada protagonista también manifiesta síntomas de rechazo o lucha contra el dominio de su madre y la insuficiencia sexual que éste provoca. Tommy, sometido durante su adolescencia a torturas sexuales por sus parientes, convierte finalmente a su madre y a su padrasto en oficiales de su propia secta. Ya subordinados a Tommy, acaban muriendo en la revuelta dirigida contra él. En *The Wall*, la letra de la canción *Mother* —una especie de diálogo entre el joven Pink y su madre— culpa sin equívocos a ésta por la frialdad mostrada por Pink hacia su mujer. La madre de Jesucristo no aparece como personaje en *Jesus Christ Superstar*, pero sí se modifica el papel bíblico de María Magdalena, haciendo que su función dramática corresponda exactamente a las de la madre y la mujer de Pink, ya que su relación con Jesús oscila entre las de figura materna (véase la escena de la canción *Everthing's All Right*) y amante insatisfecha (*I Don't Know How To Love Him*).

Al alcanzar los tres protagonistas el rango de «supremos sacerdotes» de sus propios rituales, aprovechan la coyuntura para expulsar o subordinar a las representantes del mundo femenino. Tommy cambia los vestidos caros de su madre por un uniforme de corte militar, y le impone como única tarea la promoción de la idolatría pública de su hijo. En el caso de Jesucristo, destaca el hecho de que no se incluye ni una sola mujer entre los discípulos reunidos para la última cena, a pesar de que la única persona que sigue luchando por Jesús después de su arresto es María Magdalena. Por último, el mitin neo-fascista de Pink conduce a una noche de violencia racista cuya culminación en pantalla es una violación.

A su vez, el sacrificio de cada protagonista posibilita o incluso consiste en el abandono de todo vínculo con las mujeres. Jesucristo regresa a Dios, Tommy sube a una montaña y saluda al arquetipo masculino que es el sol, y Pink tiene que derrumbar el muro que le ha venido rodeando como una matriz para poder descubrir la naturaleza del verdadero artista. Hay, por tanto, un esquema narrativo basado en una serie de relaciones dialécticas (madre-padre, hombre-mujer, ausencia-presen-

cia, deseo-rechazo) que se repite en cada ópera rock y nos remite poderosamente a los modelos psicoanalíticos, ya que corresponde estrechamente a la clásica fantasía masculina elaborada frente a las neurosis de culpabilidad que se produce al ver cumplidos los deseos prohibidos del complejo de Edipo. De hecho, fantasías masculinas son también los mismos conciertos de rock, donde los jóvenes héroes del momento emplean instrumentos fálicos (micrófonos y guitarras) para reforzar sus posturas desafiantes y contribuir a la imposición del ego de su persona ficticia (no por nada la mayoría de las letras de las canciones pop o rock están escritas en primera persona).

En este sentido, al menos, sería perfectamente legítimo tachar a las óperas rock de conservadoras, a pesar de su aparente modernidad y de la provocación que implica (o implicó en su momento) su tendencia a parodiar las religiones y normas sociales establecidas. Al igual que los mitos religiosos de Occidente, y al igual que muchísimos cuentos populares, el principio que mantiene el género de la ópera rock es el de la espiritualidad como dominio exclusivamente masculino. No sólo se impide el acceso a las mujeres, sino que el hecho de alcanzar la pureza espiritual obliga previamente al protagonista masculino a huir de la mujer y todo lo que representa (es decir –según una simbología completamente arquetípica–) la tierra, la fertilidad, la mutabilidad y la atracción sexual).

Se trata, pues, de una de las variantes más recientes de una historia antiquísima. Lejos de representar la música rock como refugio de los jóvenes rebeldes, la ópera rock alimenta los mitos que llevan sustentando a la civilización occidental desde sus inicios. Dicha observación nos conduce a la conclusión final, que es también una mirada abierta al futuro, de que la ópera rock sigue siendo una asignatura pendiente para la creatividad femenina. Cuando se rellene dicha laguna, tendremos la oportunidad de analizar las obras pioneras de los setenta desde la perspectiva enriquecedora del contraste.

La obra de Hayden Herrera, *Primo: A biography of Pedro Pablo Kuczynski* (New York, Harper and Row, 1983) ha marcado la pauta, aunque no sin suscitarse objeciones. Véase más abajo.

La Balsa de la Meivasa, 40, 1996.